

L'ATELIER DE L'ÉCRIVAIN I

Le groupe Interligne

Sous la direction de
Denise Brassard, André Carpentier,
Paul Chamberland, Louise Dupré et René Lapierre

Avec la participation de
Ariane Fontaine, Alexis L'Allier,
Elyssa Porlier et Annie Riel

Catalogage avant publication de la Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

L'atelier de l'écrivain I

(Figura; no 11)

Comprend des réf. bibliogr.

Publ. du Groupe de recherche *Interligne* avec le Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire.

ISBN 2-921764-22-9

1. Création littéraire. 2. Représentation mentale.
I. Brassard, Denise, 1963- . II. André Carpentier, 1947- . III. Paul Chamberland, 1939- . IV. Louise Dupré, 1949- . V. René Lapierre, 1953- . VI. Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. VII. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire. VIII. Collection : *Figura*, textes et imaginaires; no 11.

PN56.C69A83 2004

801'.92

C2004-941798-3

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « *Figura* ».

L'illustration de la couverture est une œuvre de Guylaine Chevarie-Lessard, intitulée *Ballet pour un secret* (médium mixte sur papier stonehenge, 78,7 cm X 114,4 cm, 2003). Photo : Caroline Dubois.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921764-22-9

L'ATELIER DE L'ÉCRIVAIN I

Le groupe Interligne

Sous la direction de
Denise Brassard, André Carpentier,
Paul Chamberland, Louise Dupré et René Lapierre

Avec la participation de
Ariane Fontaine, Alexis L'Allier,
Elyssa Porlier et Annie Riel

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires

Centre de recherche *Figura*
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 11
2004

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
L'acte d'écrire	9
Monique Deland, « Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique »	11
Isabelle Miron, « Le Geste du recommencement »	35
Patrick St-Amand, « Dire la surface »	53
L'expérience de la fiction	75
Luc Labbé, « Jeux et enjeux critiques du roman contemporain »	77
Marie-Hélène Poitras, « Écrire vers l'Autre »	95
Danielle Soucy, « Entre l'arbre et l'écorce : Norme(s) linguistique(s) et pratique littéraire »	115
La voix du texte	139
Yann Ropers, « Postures de l'Apprenti : (Malaise) esthétique d'une écriture embryonnaire morcelée »	141
Léon Guy Dupuis, « Le corps / Le langage »	155
Jean-François Verreault, « Entre l'onde et le bruit »	177

Le groupe Interligne

Présentation

Tout écrivain se constitue progressivement une représentation de lui-même en tant qu'écrivain. Cette représentation, cette figure (du latin *tingo*, façonner), se construit non seulement de façon technique, par la maîtrise de la langue et des moyens de composition, mais aussi de façon réflexive, par la compréhension du processus créateur ainsi que des visées esthétiques et éthiques sous-jacentes à la pratique artistique. Voilà ce à quoi sont conviés les étudiantes et étudiants de la maîtrise en création littéraire : s'ils présentent, dans le cadre de leur mémoire, une œuvre originale (recueil de poésie, de nouvelles ou de récits brefs, roman, etc.), ils soumettent également une réflexion dans laquelle ils tentent de saisir et d'assumer leur rapport à l'écriture.

Cette publication collective réunit neuf textes tirés de dossiers d'accompagnement de mémoires en création présentés ces dernières années. Interrogeant ce qui est en jeu dans leur écriture, les signataires nous ouvrent la porte de leur propre atelier, cette construction imaginaire où, à partir d'objets, de références, de rapports d'interprétation ou de représentation qui leur sont personnels, ils élaborent leur posture et leur mode d'énonciation, leur *voix* particulière.

Le groupe Interligne, formé d'écrivains-chercheurs qui enseignent la création au Département d'études littéraires de l'UQÀM, a pu mener à terme ce projet grâce à une subvention du Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec.

L'ACTE D'ÉCRIRE

Monique Deland
Université du Québec à Montréal

Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique

L'impasse du tout ou rien

Dans le discours populaire, on associe souvent poésie et mélancolie. Avatar de l'idéologie romantique ou fait réel? Tout dépend du point de vue. Chose certaine, la question de ce lien continue de retenir l'attention. C'est ainsi par exemple que, pour Martine Broda¹, l'objet de la quête littéraire (souvent une femme idéalisée) correspond chez le sujet lyrique à un substitut de la Mère comme Objet perdu dont il n'aurait pas fait le deuil et qu'il essaierait de retracer dans la langue. Deuil et mélancolie se trouveraient donc au cœur du processus poétique. Bien qu'à mon sens l'objet de la quête littéraire en vienne à être beaucoup plus ample que les seules retrouvailles avec cette « Mère comme Objet perdu », c'est bel et bien ce rapport entre deuil et mélancolie, au sein du processus poétique, que je me propose d'approfondir ici, dans cet article, en me penchant, d'une part, sur les théories mises de l'avant par la psychanalyse et, d'autre part, sur mon expérience personnelle de poète.

¹ Martine Broda, *L'amour du nom : Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1997.

DU VIDE À LA FORME

La notion d'*Objet perdu* est aussi complexe que fondamentale en psychanalyse. Elle renvoie en effet à la période où l'*infans* ne se conçoit pas encore séparément du corps de la Mère, la mère archaïque qu'on appelle aussi la Chose. Si l'accession à la subjectivité passe par une coupure, il est clair que certaines personnes vivent tragiquement la perte de cet espace fusionnel, qu'elles en ressentent un vide sans fond, incapables qu'elles sont d'accepter le détachement et, par conséquent, tous les détachements futurs. Par déplacement, cette douleur se retrouvera ensuite dans de multiples situations. Elle peut rester à l'état d'impression ou s'incarner dans une personne, un lieu, une époque. Par exemple, l'aïeule qui rejoue son enfance, l'amoureux qui se languit de sa belle, le mystique qui espère la présence de Dieu, l'idéaliste qui regrette l'immortalité de son esprit, ou le quidam qui pleure sa sœur ou son père décédés partent tous d'un point de départ semblable pour inventer une rêverie mettant en scène le personnage ou la situation qui leur fait défaut.

D'entrée de jeu, il faut mentionner que le vide est un élément central dans l'expérience de la création artistique. En effet, la sensation du manque se révèle une réalité extrêmement répandue chez les créateurs qui avouent souffrir, à l'occasion, de nostalgie, de vague chagrin, voire même de mélancolie, et qui vont précisément parfois jusqu'à affirmer qu'une intention de renouer avec un quelconque *Objet perdu* est ce qui les entraîne vers le désir de faire œuvre. Il convient également de dire que cette sensation de vide cause effectivement la mélancolie : le fait que l'objet de ce manque soit réel ou fantasmé ne change rien à la réalité de l'épreuve mélancolique qui, elle, demeure absolument réelle dans l'esprit du sujet. C'est-à-dire que sur le plan psychique, il n'y a pas de différence entre un *Objet perdu* lié à un événement réel (par exemple un décès) et une

vague sensation d'absence sans objet concret, même à la limite de la conscience. Les deux ont la même conséquence psychique, à savoir la mélancolie, et cette mélancolie, alors, peut suffire à enclencher le processus créateur.

Ce qui importe donc, s'il doit y avoir une condition préliminaire à l'acte créateur, c'est de faire l'expérience psychique du vide. Beaucoup plus d'ailleurs que de cerner l'Objet du manque ou la cause de sa disparition, par exemple. L'important serait d'expérimenter la sensation du manque. De *pâtir*, en fait. De pâtir d'une absence « si absolue qu'elle n'est même pas absence au sens de présence différée ou perdue² ». Une absence complète. Complètement oubliée d'elle-même, et qui peut aller jusqu'à priver le sujet des mots qu'il faudrait pour en parler...

Si, d'ailleurs, par définition, l'être mélancolique est celui qui refuse de parler, de dire son manque, parfois même de le reconnaître, les choses se compliquent résolument lorsque vient le moment de créer à proprement parler. C'est ce qu'on appelle la *mélancolie créatrice*. En effet, le créateur se distingue du simple être mélancolique en ce qu'il se dédouble, ni plus ni moins, en un sujet muet et un sujet parlant. Or, chez le créateur mélancolique, c'est ce sujet muet qui porte la responsabilité du silence, non pas en ne disant pas (ce qui consisterait en un acte négatif), mais bien en s'octroyant le pouvoir et le privilège de refuser de dire, justement dans l'exercice de sa puissance créatrice. En ce qui me concerne, c'est en vertu d'une telle résistance que s'établissent les bases de mon rapport au langage poétique : le poème permet l'éclosion d'une parole alternative habilitée, d'une part, à dire autrement l'aventure du manque et, d'autre part, à manifester dans le corps spécifique du verbe poétique la présence du vide à l'origine de l'intention

² Roger Munier, *Mélancolie*, Paris, Le Nyctalope, 1987, p. 29.

DU VIDE À LA FORME

créatrice. Autrement dit, le poème seul me permet de maintenir la double posture du sujet parlant et du sujet silencieux.

On peut avoir l'impression de pâtir d'une absence dès que quelque chose résiste à être pleinement saisi sur le plan intellectuel. Peu importe, alors, que les causes de cette méconnaissance soient imputables à un mécanisme de défense inconscient ou qu'elles relèvent d'une réelle et objective impossibilité de percer le mystère en question³, la résultante sera la même, à savoir l'impression d'un trou dans l'intelligence. Une imprécision qui tient à demeurer telle et qui s'obstine à fuir la rencontre directe avec l'entendement générera nécessairement un espace vide dans l'organisation mentale du sujet. Dès lors, le sujet se fait porteur d'une espèce de masse blanche psychique, un espace à remplir qui devient le symbole de tous les rapports possibles au manque ou au vide.

Si je mentionne l'existence d'une telle masse blanche, c'est que je l'éprouve moi-même quand je cherche à comprendre ce qui motive le geste créateur. Je me demande si l'art ne sert pas, entre autres choses, à peupler cette masse blanche dont l'éclat et la pureté sont presque insupportables. Je pense à cet aphorisme de Descartes, selon lequel la nature a horreur du vide, ou à celui de Pascal qui avouait que le silence des espaces infinis l'effrayait. Je crois que les artistes sont particulièrement sensibles au vide. Que, de façon générale, ils refusent d'endosser aveuglément (c'est-à-dire sans « réagir » à travers l'acte créateur) le poids déraisonnable des énigmes de la condition humaine. Que les grands thèmes de l'origine et de la fin, par exemple, soulèvent chez eux une série d'interrogations réclamant

³ Pour utiliser le langage de la psychanalyse : que ces causes soient « endogènes » ou « exogènes ».

instamment de prendre forme, afin de peupler le vide qui les indispose.

En ce sens, l'activité créatrice viendrait peut-être proposer de réduire le malaise lié à l'inconnaissance, forme minimale du vide psychique. Non pas au sens où l'œuvre propose des réponses, mais au sens où la démarche créatrice constitue en elle-même une expérience – et une espérance – qui sauve du néant. Comme si l'essentiel était de ne pas abdiquer. Comme si, après avoir d'abord pâti, il convenait dorénavant de considérer que le seul désir de guérir du manque (en faisant œuvre de création) participait déjà de la guérison. Je dirais même qu'il est souhaitable que ce désir de guérir d'un manque (quel qu'il soit) demeure irréalisé, voire irréalisable. Car, ne l'oublions pas, l'expérience du vide ainsi que l'angoisse qu'elle suscite sont précisément ce qui génère le sentiment mélancolique prédisposant à l'acte créateur. Et l'on peut imaginer que, dans l'éventualité où le manque serait comblé, c'est-à-dire dans le cas où le désir serait assouvi, la pulsion créatrice serait en perte d'intensité. René Char n'a-t-il pas écrit que « [l]e poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir⁴ »?

De fait, je reconnais le désir comme le second élément central dans la conduite du processus créateur. Après le constat du manque, le désir constituerait le moteur de l'activité créatrice, de même que l'étape mitoyenne (qui permettra au projet de devenir objet) entre deux absolus : le vide et la forme. Si on me demandait en quelques mots de résumer mon rapport au travail créateur, je crois bien que c'est ce que je dirais : « je cherche, je désire, je crée ». Cette équation, si simple soit-elle, me fait l'effet d'un noyau dur dont la résonance est peut-être plus efficace si on le traduit

⁴ René Char, dans *Char : Dans l'atelier du poète*, Édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 407.

DU VIDE À LA FORME

par ce trinôme nominal : *vide, désir, forme*. Comme si les trois termes *chercher, désirer, créer* permettaient à eux seuls de rafraîchir notre regard sur les principaux aspects d'une activité humaine essentielle qui, malgré un nombre incalculable d'œuvres d'art et autant d'efforts de démystification entrepris par les créateurs, psychanalystes et philosophes de l'esthétique, de l'Antiquité à aujourd'hui, continue de représenter un mystère quasi impénétrable. Car du côté des artistes, comme du côté des théoriciens de l'art, on n'arrive à rien d'absolument satisfaisant sur le plan intellectuel. Même quelqu'un comme Paul Klee, un peintre fort d'une importante réflexion sur l'art moderne et sur le processus créateur, se voit dans l'obligation de reconnaître que « [l]a force de ce qui crée ne saurait recevoir de nom. En dernière analyse elle reste mystérieuse⁵ ». De même, les psychanalystes Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis avoueront que, malgré les avancées freudiennes, « [l]'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique⁶ ».

Chercher, désirer, créer... Il demeure que, peu importe la façon dont on regarde les choses (du point de vue de l'acte créateur ou du point de vue de l'objet de la création), l'ancrage reste clairement le même, à savoir la prégnance du vide et le sentiment de tristesse qui l'accompagne. Une espèce de désenchantement, une impression d'incomplétude qui peut aller jusqu'à la détresse. Une affaire de regard stérile, parce qu'assidûment porté sur l'objet du manque. Objet du manque qui, à son tour, alimente la stérilité du

⁵ Paul Klee, cité dans Marc de Smedt, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1986, p. 140.

⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994, p. 467. À l'article « Sublimation ».

regard par son inaccessibilité. Bien que passagère, cette phase de l'activité créatrice ressemble beaucoup, au moment où elle a cours, à une histoire irrésolue. À l'histoire d'une infinie dérobade. À quelque chose comme une esthétique de l'impasse, de la complaisance dans la douleur, de la recherche aveugle et sans espoir. Affaire, bref, d'une absolue mélancolie.

On peut voir à quel point cette situation peut être inquiétante, voire angoissante, pour le créateur. Combien peut devenir affolante cette sensation de flotter quelque part entre deux antipodes. Désespérante même, à la limite, cette impression d'errer entre l'obsédante présence du rien et le vain rêve de plénitude. Entre le néant et la création. Entre le vide et la forme. D'ailleurs, l'angoisse se fait d'autant plus vive que l'attirance pour chacun de ces deux univers en opposition se fait équivalente. C'est-à-dire que plus l'hésitation entre le vide et la forme parfaite se fait grande (ce qui est souvent le cas, puisque c'est toujours la tension entre les pôles qui constitue la plus vive incitation au processus créateur), plus la situation paraît sans issue.

Curieusement, il est très difficile de mettre le doigt sur la ligne qui permettrait de départager la sphère de l'attrait du vide absolu et celle de l'attrait de la forme parfaite. En effet, dans l'esprit du créateur, les deux mondes s'adonnent à une lutte si rude⁷ qu'ils semblent peu à peu s'affaiblir mutuellement, jusqu'à succomber autant l'un que l'autre,

⁷ Cette contention donne évidemment lieu à des attitudes contradictoires. C'est ainsi qu'on voit les artistes osciller — systématiquement chez certains, de façon désordonnée chez d'autres — entre la grande torpeur et l'euphorie excessive. En fait, tous les rêveurs d'absolu (qu'ils soient poètes, mystiques ou idéalistes de n'importe quelle espèce) ont l'habitude de cette expérience de la dualité. C'est à cette expérience singulière que je fais référence, en intitulant la présente section : « L'impasse du tout ou rien ».

DU VIDE À LA FORME

alors qu'il ne reste plus rien, vraisemblablement, que l'attrait lui-même... Voilà ma conception de la tension créatrice, ce moment où l'affrontement entre la prégnance du vide et le rêve de la forme parfaite cesse de ressembler à une lutte à gagner pour devenir une arène presque tranquille, un temps hors du temps, un lieu hors du lieu, où il n'y a plus que l'essence tremblante d'une œuvre en devenir.

Mais comment se fait-il que les concepts contraires du tout et du rien en arrivent à fusionner aussi aisément? Se pourrait-il que ce soit parce que, contre toute vraisemblance, un territoire commun les relie l'un à l'autre? Évidemment, on le voit tout de suite, chacun des deux donne dans l'absolu : l'un dans le sens du plus, l'autre dans le sens du moins. La peur de commettre une erreur ne pourrait-elle pas correspondre à une réalité susceptible d'agiter aussi bien la sphère de la forme parfaite que celle du vide complet? En effet, il semble que, d'un côté comme de l'autre, se profile le risque de perdre. Si l'on penche trop du côté du vide, on craint de ne rien faire du tout, et si l'on penche trop du côté de la forme, on craint de mal faire.

Ces interrogations méritent d'être abordées, puisque la peur de se tromper peut jouer un rôle déterminant dans la conduite du processus créateur qui, selon le cas, aboutira ou n'aboutira pas à une œuvre. Mais que cette peur concerne davantage la forme ou davantage le vide importe peu, en vérité. Dans les deux cas – et c'est là le point de jonction –, on obtient le même résultat : le créateur mélancolique pourra préférer s'en tenir à sa fascinante rêverie de perfection (dans le sens du plus ou dans le sens du moins), plutôt que de passer à l'acte et de risquer de voir terni son rêve de beauté parfaite. Le désir de faire œuvre est alors endigué par une paralysie, elle-même causée par la peur d'un ratage.

Cette attitude ne va pas sans rappeler le réflexe de l'enfant déçu qui, au premier accrochage, décide qu'il ne veut plus jouer. Il ne veut plus jouer parce qu'il constate qu'il existe un écart entre les mondes idéal et matériel, et que cet écart est précisément ce qui risque de lui faire perdre la partie, alors qu'il avait bien sûr imaginé au début qu'il la gagnerait – c'est d'ailleurs cette pensée de la victoire qui l'avait incité à vouloir jouer. On voit à ce moment-là l'enfant chercher à modifier les règles du jeu, afin de faire coïncider son désir (de gagner) avec la réalité (qui, elle, risque de le faire perdre).

Si on poursuit la comparaison entre l'enfant qui joue et l'artiste qui crée⁸, on peut avancer que cette volonté de changer les règles du jeu correspond à une attitude (enfantine, certes, mais) somme toute plutôt positive chez le créateur, dans la mesure où elle va dans le sens d'une *mélancolie créatrice* plutôt que dans celui d'une *mélancolie destructrice*. La mélancolie créatrice serait celle qui s'organise pour faire se rejoindre les deux mondes, en apparence incompatibles, du rêve et de la réalité. La mélancolie destructrice, pour sa part, va de pair avec la

⁸ Cette comparaison a d'ailleurs déjà été établie par Saint-Denys Garneau et je dirais même qu'il nous est, depuis, presque impossible de l'oublier. Notons aussi que, dans ce poème intitulé « Le jeu » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10-11), le poète écrit ceci, qui va tout à fait dans le sens de notre comparaison : « Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi [...] Une légèreté et des manières à scandaliser les grandes personnes ». Deux vers qui font penser, d'une part, à l'attitude effrontée créatrice du poète qui renverse (souvent pulvérise) les codes langagiers pour faire œuvre poétique et, d'autre part, à l'attitude insolente de l'enfant qui refuse désormais de respecter les règles de départ et souhaite en inventer de nouvelles afin de gagner la partie. La ressemblance des attitudes est frappante et il n'est pas étonnant que le poème de Saint-Denys Garneau touche autant les créateurs.

DU VIDE À LA FORME

décision de se retirer du monde. De fait, si l'enfant proclame soudainement qu'il refuse de continuer la partie et décide qu'il l'interrompt, on peut associer son attitude à celle, chez le créateur, d'une mélancolie destructrice. C'est là que menacent d'entrer en scène les paramètres de la douloureuse impasse créatrice, car l'artiste se trouve potentiellement en proie à un désir de retrait volontaire du reste du monde. Les choses se passent comme suit : bien que son esprit l'autorise sans aucune limite à penser la forme parfaite, il n'en reste pas moins qu'au moment de concrétiser le rêve, c'est-à-dire au moment d'effectuer le passage qui va de l'idée de l'œuvre à l'œuvre réelle, le créateur est nécessairement restreint par un corps et par un monde physiques qui l'empêchent d'être fidèle à son modèle de perfection.

Ainsi lésé par les exigences limitatives de la réalité, l'artiste désirant s'extraire de cette dualité contraignante n'est pas capable de changer les règles du jeu. Il ne peut espérer trouver réconfort qu'en lui-même. Et, dans le secret de sa propre psyché soigneusement déchargée des exigences du monde physique, il édifiera un intouchable temple à la gloire de son rêve de beauté pure. L'inconvénient de cette attitude de repli en soi-même est évidemment la perte d'intérêt pour le monde réel. Tant et aussi longtemps que le sujet maintiendra la distance entre son rêve de forme parfaite et l'impossible manifestation de ce rêve dans le monde réel, il y aura effectivement conflit, impossibilité d'agir et, forcément, absence d'œuvre. Un tel temple érigé à la gloire du rêve de beauté pure s'avère donc un piège. Un lieu de retraite équivoque qui ne condamne pas moins qu'il ne protège. Qui défend et empêche. À la fois forteresse et cachot. Le créateur potentiel qui l'habite se trouve alors dans une espèce de tour de verre, faite de débris et d'éclats multipliant à l'infini les jeux de miroir. En effet, on peut

imaginer une telle tour de verre comme autorisant le contact visuel (dans les deux directions), mais proscrivant tout contact physique. Ce qui correspond assez bien, il me semble, à la posture mélancolique. Une façon bancale d'être au monde sans y être. D'ailleurs, n'y a-t-il pas dans l'attitude mélancolique une certaine inadéquation, une incongruité entre le fait d'être en relation avec la réalité extérieure et celui d'être dispensé de toute obligation de s'ouvrir, puis de s'adapter à cette réalité?

Destructrice, cette attitude du créateur l'est tout à fait puisque, comme je l'ai mentionné plus haut, il n'y a pas la moindre chance de voir en surgir une œuvre. Ce qui fera la différence entre la mélancolie destructrice et la mélancolie créatrice est donc imputable au seul désir du sujet de sortir de l'impasse. La mélancolie destructrice sera le lot du créateur qui ne créera pas, tant et aussi longtemps qu'il restera attaché à son ambition de perfection qui, directement reliée à l'angoisse de faire erreur, finira par se retourner contre lui. Disons, en bref, que le sujet mélancolique est empêché de créer à cause de sa difficulté à avouer que l'objet est définitivement perdu. C'est la question du recours au symbolique qui entre en jeu ici, puisque ce dernier repose sur l'acceptation préalable de l'absence du référent, dont le signe viendra tenir lieu. Si, dans le cas du créateur mélancolique, le recours au symbolique échoue, on assistera en revanche, chez le créateur assumé, à la judicieuse mise en place d'un dispositif langagier permettant de faire revenir efficacement ce qui s'était d'abord absenté.

L'objet en question doit donc être évacué, ou encore avoué absent, afin que le symbole puisse être animé de quelque vie. Au cours de la phase mélancolique, le symbole est figé, exactement comme le sujet qui l'incube. Le signe attend d'être éveillé, activé en quelque sorte, par le créateur.

DU VIDE À LA FORME

Travail immense, difficile, éprouvant, qui commence par celui du deuil de l'objet idéalisé. C'est là une autre étape décisive de la trajectoire créatrice qui impose de tuer cet objet déjà mort, afin de mieux le faire revivre par l'entremise de la parole poétique.

Esthétique de la réconciliation

L'aventure créatrice s'avère indissociable de l'expérience du paradoxe. Or, la notion même de paradoxe n'est pas sans susciter quelques ambiguïtés. En effet, on peut lire dans *Le Littré* : « opinion contraire à l'opinion commune » ; et dans *Le Robert* : « être, chose, fait qui heurte le bon sens ; singularité, contresens, absurdité ». Pourtant, l'origine étymologique du terme nous conduit à deux mots grecs : *doxa* (opinion commune) et *para* (à côté de, différent de, autre que). Le paradoxe ne constituerait donc pas forcément un contresens, mais poserait plutôt l'existence d'un fait parallèle capable d'accueillir simultanément deux postulats vrais bien que contradictoires. Le contresens auquel *Le Littré* et *Le Robert* font référence semble tenir moins de la définition que de l'effet causé par une conjoncture paradoxale sur l'esprit cartésien, qui préfère la clarté d'une vérité unique au désordre apparent de l'ambivalence. Mais il faut voir que l'esprit cartésien ne constitue pas un absolu ; il ne représente pas la seule voie possible de connaissance ou d'appréhension du réel. L'intuition, par exemple, en est une autre.

À la différence de l'argumentation logique qui s'élabore exclusivement à partir des facultés raisonnantes, le langage poétique prend naissance depuis un *conglomérat*, pour ainsi dire, de différentes façons d'appréhender le réel. Comme si le poète à l'œuvre exploitait toutes les facultés dont il dispose pour entrer en relation avec l'univers. Ce qui fait de

la poésie « une métaphysique instantanée [...] principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité⁹ ». Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas du fait que le poème ne proclame l'existence d'aucune vérité absolue, mais participe plutôt d'un accueil délibéré de la réalité multiple, et souvent paradoxale. Autrement dit, pas plus qu'il ne saurait admettre une vérité unique, le poème ne saurait procéder d'une vision unique¹⁰. C'est ainsi que la multiplicité se retrouve au cœur du dessein poétique.

Or, cette largesse de vue, qui permet au poème de s'écrire, se situe exactement aux antipodes de la posture mélancolique où le sujet en venait graduellement à s'asphyxier à force de ne plus respirer qu'une seule chose. Dans l'expérience de la création, le sujet accepte de rompre avec l'état symbiotique. Il consent à se distancier de l'objet qui l'enchaînait et il accède, de ce fait, à l'expérience de l'altérité qui permet, à son tour, l'acte nominal. À ce stade de l'expérience, on peut voir s'associer librement les expériences de l'altérité, de la symbolisation et de la création : « [L]a créativité est une pulsion essentiellement à être différent, une incitation irrépressible à devenir autre, à devenir tous les autres. [...] L'on n'est donc profondément soi-même et créateur qu'en étant autre, qu'en se laissant devenir autre¹¹ », affirme Jackie Pigeaud dans sa présentation de *L'homme de génie et la mélancolie*. Le fait de devenir ou de se percevoir *autre en soi-même* sous-

⁹ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « Philosophie », 1992, p. 103.

¹⁰ Dans *L'ordre caché de l'art*, Anton Ehrenzweig parle à ce sujet d'une vision synchrétique, donc totalisante.

¹¹ Jackie Pigeaud dans sa présentation à Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie : Problème XXX, 1 d'Aristote*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988, p. 46-48.

DU VIDE À LA FORME

entend, d'une part, une subjectivité assumée et commande, d'autre part, le meurtre du sujet antérieur. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une « agressivité fondatrice » ou d'un « abandon positif » permettant à la mélancolie destructrice d'évoluer vers une mélancolie créatrice.

Encore une étape délicate pour le créateur qui risque, là aussi, de ne pas passer l'épreuve et de se voir contraint à l'abandon de son projet. Car le sentiment de symbiose avec l'objet est si puissant qu'il donnera vraisemblablement au sujet (en instance de détachement vis-à-vis de ce même objet) l'impression d'une rupture avec lui-même, d'où la montée d'une angoisse qui risque de subjuguier le potentiel créateur. À l'inverse, si le créateur conduit son projet à terme, c'est-à-dire s'il parvient à donner une forme à son idéal, ce sera qu'il est enfin arrivé à pouvoir se concevoir isolément de l'objet de son désir qui, maintenant libéré du joug de son hôte, sera à son tour affranchi de sa promesse faite à la perfection absolue. Ainsi, un des aspects du travail du deuil renverrait au deuil de la forme idéale : « [P]our assurer la réussite de l'œuvre, il faut non seulement que la substance de ce qui l'a initiée ait sombré dans l'oubli, mais encore qu'elle ait été *épuisée*¹² », écrit Lou Andreas-Salomé. En ce sens, l'activité créatrice touche à la nécessité d'activer la perte, de magnifier la douleur et d'intensifier le vide originel, afin de pouvoir en finir avec eux. De plus, si l'œuvre pouvait parler, elle enjoindrait prestement au créateur de mettre en place les dispositifs nécessaires à la reconstitution du drame primitif, dispositifs en vertu desquels le poète pourrait à nouveau tenter sa chance et

¹² Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983, p. 99. Ce qui n'est pas sans rappeler la pensée de Maurice Blanchot pour qui l'art n'aspire pas à la réalisation de son désir dans le réel, mais nécessite plutôt son oubli, ou encore la vision d'Adorno pour qui l'art procède de sa propre négation.

peut-être, cette fois, triompher, en *épuisant* sa quête d'idéal. Une situation qui permettrait de réparer le rendez-vous manqué entre absence et présence, vide et forme, silence et parole...

En procédant du rapprochement entre le signe et son référent (entre la présence et l'absence), l'acte de symbolisation apparaît comme tout désigné pour satisfaire aux exigences d'une telle esthétique de la réconciliation. Le langage propose au poète de le soulager du sentiment de vide. Du même coup, il lui permet de s'approcher d'un autre rêve : celui de la complétude. En effet, à travers l'édification d'un objet qui n'existait pas avant qu'il ne l'invente, mais aussi à travers la création d'un autre lui-même en tant que sujet humain nouvellement consolidé, le poète pourra, d'une certaine façon, avoir l'impression de toucher au désir d'absolu antérieurement figuré par le désir de forme parfaite.

C'est dans cette perspective que l'acte d'écriture devient une espèce de théâtre de la seconde chance : le lieu possible d'un nouveau sens à naître. Un pont entre l'ancien et le pas-encore, où « le mot est un choix entre la mort et la vie¹³ ». L'espèce d'immatérialité qui se profile derrière l'espace mitoyen entre ces deux pôles contradictoires nous amène à associer assez spontanément poésie et évanescence, et cela, même sans penser à tout le chemin parcouru entre le vide et la forme. Comme si, encore une fois, quelque chose était là sans y être. Et si cela paraît plus patent dans le poème qu'ailleurs, c'est sans doute à cause des images souvent nombreuses en poésie. Il est vrai que la nature de l'image poétique correspond assez bien à cette conception de l'évanescence et de l'entre-deux mondes, en

¹³ Franz Kafka, cité dans Edmond Jabès, *Du désert au livre : Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991, p. 11.

DU VIDE À LA FORME

ce qu'elle résiste, c'est bien connu, à la conceptualisation. Elle lui résiste parce que, sans renier le concept, elle donne à voir une réalité qui l'outrepasse. C'est un peu comme si, en plus de donner accès au sens comme le permet le concept, l'image montrait le chemin emprunté pour y parvenir. Ce faisant, l'image participe du déploiement d'un regard qui, parce qu'il prend racine en cette réalité multiple et souvent paradoxale dont nous avons parlé plus haut, peut d'autant mieux embrasser tous les recoins de la psyché et ainsi aviver les différents échos possibles de l'univers du poème.

Dès lors, si un poète s'abandonne avec confiance et fidélité (c'est-à-dire sans autocensure) à ce qui le distingue des autres créateurs et qui fonde son propre imaginaire, une nouvelle donne survient. Quelque chose que l'on pourrait appeler « une parole de l'inconscient » vient s'allier au traditionnel esprit cartésien, pour bientôt en transcender les limites. D'ailleurs, c'est bien souvent la cohérence et la force structurale de cette logique de l'inconscient, insondable mais combien agissante, qui vient faire en sorte que le poème paraît plus vrai que vrai...

Ainsi se construit le poème. Au fil de touches et de retouches. Non pas à partir d'un noyau unique, mais bien à force de brefs contacts successifs qui finissent par atteindre toutes les zones de l'être. Exactement comme il en va d'un tableau dont les formes et couleurs émergent de partout à la fois sur le blanc de la toile qui prend graduellement vie. Ou encore, comme il en va de la vision surprenante de petites îles riveraines apparues progressivement sous le brouillard levant. Et je pense à Marc Chagall qui disait à propos de sa façon de peindre (mais parlait aussi, de façon très métaphorique, de sa vision de la vie) : « Nothing can be done with a single line. You must triple or quadruple it and

get the shading¹⁴. » Qu'il soit pictural ou littéraire, ce paysage prendra forme dans le contexte d'une ouverture et d'un abandon généreux à l'errance à travers toutes les possibilités de l'œuvre en devenir. De façon plus spécifique, on peut dire que toutes les modalités de l'existence et toutes les façons d'être au monde peuvent être validées par le poème : « [L]'écriture n'est jamais, quoi qu'on puisse en dire, une victoire sur le néant, mais, au contraire, une exploration du néant à travers le vocable¹⁵. »

Car, pas plus que l'image ne renie le concept, le poème ne renie le vide. Au contraire. Le monde, l'absence, la douleur y sont loyalement reconduits. Et encore, ils y sont reconduits parfaitement intacts. C'est-à-dire non guéris. Quant au désir, au rêve et à l'imaginaire, ils restent là, à titre de souveraine contrepartie du réel, réorganisant désormais l'ordre et les rapports qui prévalaient sous l'esprit du vide. Et si on a l'impression d'un autre monde dans le poème, c'est précisément le fait de ce réaménagement. Un réaménagement qui ne saurait s'établir de façon aléatoire. D'ailleurs, l'expérience démontre bien qu'il ne suffit pas de laisser aller la parole à la dérive pour créer une œuvre littéraire intéressante. Autrement dit : il ne saurait y avoir de réorganisation sans ordre. Et il est bon de croire que l'ordre poétique puisse venir se proposer comme un procédé heureux, un système parfaitement capable de relancer les dés au jeu de la quête de sens, alors que la raison, elle, a échoué. J'aime imaginer qu'une renaissance de l'ordre, par le poétique, soit possible.

¹⁴ Marc Chagall dans Harry Rasky (réalisateur), « Hommage to Marc Chagall », *The Colours of Love*, CBC Production, 1976.

¹⁵ Edmond Jabès, *op. cit.*, p. 68-69.

Sur la voie de l'inachèvement

Au bout du compte, le poème remplit-il le mandat de réparer la faille ou, sinon, de colmater les brèches? D'obturer la masse blanche qui rend le mélancolique si misérable? L'œuvre permet-elle au créateur de se prémunir contre les assauts de l'existence? Il semble effectivement qu'un certain aspect de la douleur consente à se résorber dans le contexte de l'expérience créatrice. Mais il est clair que cet allègement de la peine tient de l'éphémère. Il en irait autrement si ce rien de sérénité provenait de l'œuvre elle-même. Dans ce cas, il suffirait de relire le poème ou de regarder à nouveau la toile pour soulager le moindre retour de cafard. Cependant, on le sait, une œuvre achevée n'est d'aucun secours.

Si l'on consent à parler de réparation dans le cadre de l'expérience esthétisante, on doit certainement la mettre en rapport avec le désir d'œuvre plutôt qu'avec l'œuvre comme telle. « C'est la question et non la réponse, le processus et non le résultat qui importe¹⁶ », affirme Florence Chazal, qui va tout à fait dans le sens de Paul Klee, pour qui le mot d'ordre est le mouvement : « It is precisely the way which is productive – this is the essential thing; becoming is more important than being¹⁷. »

Sans doute l'art peut-il se concevoir comme une radicale expérience d'abandon. Abandon du grand rêve d'absolu qui,

¹⁶ Florence Chazal, « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence », *Tangence : Poétique du livre*, vol. 54, mars 1997, p. 26.

¹⁷ Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee : 1898-1918*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 307.

comme nous l'avons vu, peut prendre différentes formes allant du rigoureux désir de faire parfait, au besoin viscéral d'être réconforté par une présence qui fasse échec à l'absence primitive, en passant par la forme d'abandon la plus courante et la plus aisément éprouvée par les poètes, qui correspond à celle de l'abandon du vœu de contrôle sur une œuvre. En dernière instance, on peut aussi se demander si, globalement, l'art ne procède pas de notre habileté d'artiste à nous détacher de notre propension à la beauté. C'est-à-dire qu'on peut se demander si l'actualisation de l'art ne participe pas de notre capacité à vivre sereinement nos contradictions intimes entre vouloir et non-vouloir. D'ailleurs, l'aspect réparateur de l'acte de création artistique (dont on parle beaucoup en psychanalyse) se situe peut-être dans le lâcher-prise, corollaire obligé de cet abandon... Une attitude qui ressemblerait à celle, sereine, du mourant qui, après s'être acharné contre l'éventualité de sa dispersion, consent finalement à abandonner la lutte pour accueillir l'angoissant mystère d'un nouvel ordre à venir...

Malgré tous ces mystères et questions sans réponses, une chose s'expose cependant avec clarté : la nécessité d'abandonner (en esprit, d'abord) toute position statique. Car le geste de création s'affirme avant tout à travers un refus net de l'immobilisme. Créer, c'est accéder au mouvement en soi, à soi-même en mouvement. Peut-être l'artiste, en dépit de son grand désir de voir solutionnées les énigmes de l'existence, s'accommoderait-il finalement de ne pas pouvoir y arriver à travers son œuvre. Car l'œuvre close – et c'est sans doute là le paradoxe suprême –, l'œuvre achevée ferme la porte. Et par là, elle vient faire échec au besoin de continuité et de transcendance de l'artiste : « Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son

œuvre la question ouverte¹⁸. » Le poète accepte de ne pas répondre aux questions que pose l'expérience existentielle. C'est là son sacrifice. Il abandonne son rêve de toucher du doigt la Vérité. Il se contente de quelques indices ou intuitions. On pourrait dire qu'il consent à emprunter une posture médiane, à vibrer de la combinatoire entre le tout et le rien.

Et cette combinatoire, ce mouvement, ce rythme, c'est l'*errance* caractéristique du tempérament artistique. Si l'errance, par définition, ne mène nulle part¹⁹, elle a tout de même l'avantage (du point de vue de l'éventuelle réalisation artistique) de reconduire l'artiste au point de départ... Ainsi va l'artiste sur les voies de l'inachèvement et de l'éternel retour de la pulsion créatrice.

Le poète sait qu'il faut continuer d'écrire. En dépit du trajet erratique, continuer de s'abandonner à l'écriture. D'abandonner tout ce qu'il faut, en faveur de l'écriture pour aller rejoindre l'inconscient de son désir.

Qui sait si ce n'est pas le seul moyen de ne pas abandonner le reste...

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 337.

¹⁹ Une expression que l'on ne prononce plus sans penser à Martin Heidegger, ou à Jacques Brault pour qui, entre autres choses et autres textes, « [il] n'y a plus de chemin ».

Bibliographie

ANDREAS-SALOME, Lou, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983.

ANZIEU, Didier, *La sublimation : Les sentiers de la création*, Paris, Tchou, coll. « Les grandes découvertes de la psychanalyse », 1979.

_____, *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie : Problème XXX, 1 d'Aristote*, Traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988, p. 46-48.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « Philosophie », 1992.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.

_____, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978.

BRAULT, Jacques, *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Éditions du Noroît, 1990.

BRODA, Martine, *L'amour du nom : Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Gallimard, coll. « En lisant, en écrivant », 1997.

CHAR, Marie-Claude, *Char : Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996.

CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995.

DU VIDE À LA FORME

CHAZAL, Florence, « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence », *Tangence : Poétique du livre*, vol. 54, mars 1997.

DELAND, Monique, *L'intuition du rivage, suivi de Pour une esthétique de l'ambivalence*, Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

DE SMEDT, Marc, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1986.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1982.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Œuvres*, Édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.

_____, *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace, suivi de Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1949.

JABÈS, Edmond, *Du désert au livre : Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991.

KAFKA, Franz, *Journal*, Trad. de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio », 1954.

KLEE, Paul, *The Diaries of Paul Klee : 1898-1918*, Berkeley, University of California Press, 1968.

_____, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964.

KLIBANSKY, Raymond, et Erwin Panofsky, *Saturne et la mélancolie : Études historiques et philosophiques : Nature, religion, médecine et art*, Trad. de l'anglais et autres langues

MONIQUE DELAND

par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994.

MUNIER, Roger, *Mélancolie*, Paris, Le Nyctalope, 1987.

RASKY, Harry, « Hommage to Marc Chagall », *The Colours of Love*, CBC Production, 1976.

SOJCHER, Jacques, *La démarche poétique*, Paris, Éditions Rencontre, coll. « Solstices », 1969.

Isabelle Miron

Université du Québec à Montréal

Le Geste du recommencement

L'activité [du créateur] « ne se manifeste que lorsque l'homme s'élève spirituellement au-dessus des exigences du milieu naturel et social l'environnant, que lorsqu'il le transforme au lieu d'être transformé par lui¹ ».

Nicolas Berdiadef

Une réflexion sur l'expérience poétique menée à partir de mon cheminement créateur suscite d'emblée l'idée de recommencement. Le mouvement de l'écriture qui va et vient ainsi, deux pas devant, un pas derrière vers sa forme poétique, ne peut être une simple répétition. Mais en me procurant un accès privilégié à mon être le plus intime, ce mouvement créatif complexe fait surgir de la non-maîtrise du rationnel une altérité à trois voix : d'abord – pour l'exprimer simplement – ce qu'auparavant je portais en moi sans le savoir et qu'ici je découvre, ensuite l'altérité portant la marque de mon contact direct avec autrui et, de façon corollaire, l'altérité issue de ce matériau culturel et indépendant de moi qu'est le langage. Trois voix entremêlées sans lesquelles le poème ne peut aboutir, ne peut trouver, justement en regard de ma personne, son autonomie essentielle.

¹ Nicolas Berdiadef, cité dans Alexis Klimov, *Diversions. Huit opérations poétiques pour une stratégie métaphysique*, Québec, Belfroi, 1983, p. 96.

Le recommencement

La répétition, comme on sait, opère par l'imitation du même. Elle s'enferme et referme sur soi le souffle; sa figure est représentée par un cercle qui s'asphyxie à force de faire preuve d'inconscience, à force de tourner en rond. La répétition trace le signe de l'incompréhension : « Notre mémoire nous répète le discours que nous n'avons pas compris. La répétition répond à l'incompréhension. Elle nous signifie que l'acte du langage n'a pu s'accomplir². » Figure statique, centrée sur le dédoublement, la folie, sur ce qu'on pourrait formuler comme étant l'instinct de mort. Car plutôt que d'être en rapport avec l'agressivité ou plus généralement avec les tendances destructrices, l'instinct de mort se déploierait en fonction d'une considération directe des phénomènes de répétition, affirme Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*³.

Il y a pourtant répétition dans le recommencement, mais non l'inverse. Alors que la répétition annule toute différence entre soi et l'autre, le recommencement, lui, intègre cette altérité et ainsi transforme son orientation initiale. Le recommencement procède d'une sortie hors de soi — de ce soi que l'on croit connaître —, d'un décentrement dynamique qui permet l'hétérogénéité, et donc inclut l'altérité comme principe d'identité. Fondamentalement, le mouvement du recommencement s'inscrit dans un rapport de tension entre identité et altérité, entre possession et

² Paul Valéry, « Commentaire de Charnes », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1510.

³ C'est en effet la lecture que fait Gilles Deleuze de *Au-delà du principe du plaisir* de Sigmund Freud, dans *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1985, p. 27.

dépossession. Et seule cette tension peut porter le processus créateur, pour qu'ainsi l'altérité, par la compréhension, transforme l'identité. Comprendre, selon la mémoire même du mot : prendre avec soi, en soi.

Par l'apprentissage de la vie, l'identité prend forme. Apprentissage qui illustre la dynamique particulière du recommencement puisque le langage auquel il recourt s'élabore sur le seuil : lieu de la rencontre d'autrui. C'est par autrui que se forme l'identité; celle-ci ne peut se concevoir qu'à partir de ce qui lui est extérieur, dans ce mouvement d'aller-retour de l'autre vers soi et de soi vers l'autre :

Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience à un « tu ». La rupture, l'isolement, l'enfermement en soi est la raison fondamentale de la perte de soi. [...] Toute expérience intérieure s'avère être située à la frontière, elle rencontre autrui, et toute son essence réside dans cette rencontre intense⁴.

En regard de cette dynamique, le recommencement crée un ravissement. L'autre m'enlève de force, me ravit. Et lorsque je reviens à moi, transformée, c'est dans l'offrande de soi : transportée par l'autre. Le ravissement accompli dans l'intimité de mon être un recommencement de soi, qui actualise en moi ce qui provient d'autrui. Dans un allègement de moi par le mouvement, la respiration, le rythme de l'autre; le ravissement prend la forme du don d'autrui dans l'élaboration de mon identité. Ce don me déplace non vers le passé, mais vers l'instant à venir. Le don d'autrui provoque ce mouvement qui me projette vers

⁴ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 148.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

l'avant, me fait aller de l'avant, selon les deux acceptions de ce mot, qui signifie tout à la fois antérieur (dans la mémoire, dans l'identité, dans la possession) et devant (vers l'inconnu, l'altérité, la dépossession). La beauté de ce don, c'est qu'il m'émeut, c'est-à-dire selon l'étymologie, me met en mouvement. Ou plus exactement me fait exister. *Existere*, du latin, veut dire « sortir de » : le don d'autrui me fait « être » en me faisant sortir de moi.

Le recommencement se conçoit précisément dans ce mouvement centrique-excentrique, dans cette tension inhérente sur laquelle s'appuie son point de gravité : mais le recommencement ne se meut pas autour d'un centre. Son point de gravité n'est ni dans la répétition du même, ni dans un dehors totalement étranger à l'identité : il est entre les deux, dans le mouvement même, dans un aller-retour impliquant une évolution, un changement, un déplacement libre de toute direction, de toute convention. Le recommencement fait le pont entre le conscient et l'inconscient, l'intérieur et l'extérieur. Autrement dit, ce mouvement créateur est de l'ordre de la respiration : inspiration, expiration, inspiration, expiration.

Le recommencement se lie à la pulsion de vie et au souffle, mais ne peut se dissocier de l'instinct de mort porté par la répétition. En fait, c'est cet instinct de mort qui constitue le principe du recommencement, puisque c'est sur lui seulement que le processus de création peut prendre son élan. En effet, tout au long du cheminement effectué vers le poème, je me retrouve face à cet instinct de mort qui échappe à ma volonté et à ma conscience. C'est dans cette échappée recueillie par le langage que se reflète la fragilité de mon équilibre. Dans l'exigence du processus créateur, le geste de la poésie me soumet donc à la force d'attraction de mon propre déséquilibre. Mais l'usage du langage dans la

création, qui peut se rapprocher de l'expérience de la folie, n'a rien d'une sorte de délire inspiré. Dans un abandon absolu au risque, je m'inquiète (avec l'idée de mouvement et d'instabilité que porte la mémoire étymologique de ce mot) en me plaçant à l'écoute – et en quelque sorte à la merci – de mon propre instinct de mort. Il y a conséquemment partage de lieu commun entre l'expérience du fou et celle de la création, mais au lieu de m'anéantir – au sens de me laisser tomber dans le néant –, j'essaie de m'ouvrir à cette voix mienne que je ne reconnais pas. Dans cette expérience particulière du langage, le geste créateur du recommencement amorce un mouvement de retour vers la vie.

Le mouvement respiratoire du recommencement ouvre chez moi, plus que toute autre forme de langage, la possibilité de la poésie. Au cœur même de mon être, l'essence de la poésie s'appuierait sur l'instant où mon identité et la triple voix de l'altérité s'entrelacent. Cet entrecroisement serait à l'origine du rythme inhérent au recommencement. Rythme pris d'abord dans son sens étymologique de « forme⁵ » : *rythmos* signifiait à l'origine « forme distinctive », « configuration spatiale », « configuration des signes dans l'écriture ». Dès le septième siècle avant Jésus-Christ, les poètes lyriques l'employaient pour définir « la forme individuelle et distinctive du caractère humain⁶ » ; se rapportant aussi à l'être humain, il est à l'origine des verbes « former » et « transformer ».

Chez les préplatoniciens, *rythmos* était employé pour désigner « la forme dans l'instant [où] elle est assumée par

⁵ Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale : Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 329.

⁶ *Ibid.*, p. 330.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

ce qui est mouvant, mobile, fluide; forme improvisée, momentanée, modifiable⁷ ». Le rythme du recommencement signifie aussi cela, cette tension particulière de la forme dans son accomplissement, mais non encore achevée : en équilibre sur l'instant.

Ainsi le rapport à l'Autre, qu'il soit rapport à autrui, au langage ou à ma propre altérité, prend forme dans le rythme du recommencement. C'est-à-dire que ce mouvement apportera au poème à venir la marque particulière de ce rythme, dans lequel s'est inscrite la présence transformée de soi et de l'Autre. Ce rythme ne se conçoit pas de façon harmonique, au sens où il évite d'aplanir ses voix dissemblables afin de ne pas étouffer la singularité musicale propre à chaque mot. Comme la démarche scripturale du recommencement s'élabore au cours du processus de création, elle ne peut résonner entièrement que de ce relief de voix dissonantes. L'harmonie, au contraire, ne se ferait entendre qu'à la fin du processus, aboutissant, dans le meilleur des cas, au poème. En effet, celui-ci prend vie grâce à un équilibre trouvé entre ces diverses voix, équilibre déterminant sa singularité même. De toute manière l'équilibre, dans la vie comme dans la poésie, ne s'obtient toujours que l'espace d'un instant — l'espace d'un poème! —; la vie immanquablement redevient dissonante, tout est toujours à recommencer. L'être humain, par la conscience de sa précarité, de la fugacité de son propre équilibre, serait, selon les mots de Nietzsche, une « dissonance incarnée⁸ ».

Dès lors, la création se comprendrait comme la forme que prendrait l'espoir; ce présent que la poésie m'apporte

⁷ *Ibid.*, p. 333.

⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Genève, Gonthier, 1964, p. 159.

en donnant à ma vie une destination, selon les deux sens du mot que met en lumière Paul Celan⁹ : comme adresse à l'Autre et comme direction de la marche. Présent dans le sens d'offrande, présent aussi dans le sens d'une temporalité axée sur l'instant, mais surtout présent comme la main qu'on lève aux premiers jours d'école : présent; je suis là, sortie de moi, j'*ex-siste*.

Il y a des yeux tristes qui me regardent, et la résonance de ma détresse.

Désir d'aller hors de soi, d'entendre la dissonance au cœur même de la parole, où mort et vie résonnent toutes deux. En soi cet espace intime du dehors, cette musique de fond qui ouvre à l'apaisement de l'eau. Écho du consentement renouvelé des vagues, comme autant de prières libres de la contrainte et du poids des mots.

Par l'écriture se déploie ma propre dissonance, dans une volonté tendue entre le désir de dépouillement du texte et le désir de présence des mots. Désir d'exister qui m'expose à la douleur, à sa profondeur, là où la vie se manifeste avec le plus de gravité. Là, jusque dans les moments d'absence.

Écrire pour donner une forme à la mort, ce visage sans visage que je porte et qui me regarde. Écrire dans cette espérance sans attente du poème où les mots vibrent de cette résonance.

⁹ Martine Broda ajoute que ces deux sens « s'articulent, ou même découlent l'un de l'autre ». Dans Martine Broda, *Dans la main de personne : Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée », 1986, p. 120.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

Par cette parole appuyée contre le vide, j'aspire à épuiser les résistances. Pour qu'enfin dessaisie, je puisse faire corps avec la langue, me laisser porter tout entière par le souffle. La dissonance, en habitant ainsi l'écriture, pourra donner à la forme son autonomie. La dissonance ne fait pas nécessairement de bruit; par la cohabitation des contraires, la plus forte dissonance serait même silencieuse. Elle ouvre à ce silence plénier que Rilke nomme le chant :

le chant est existence. Pour le Dieu, chose facile.

Mais nous, quand sommes-nous? Et quand attire-t-il

jusqu'à notre être la terre et les étoiles?

[...]

Chanter en vérité est un autre souffle.

Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un vent¹⁰.

Enfin ouvrir, écouter en moi l'absence, et lui redonner toute sa place. Me loger par la parole dans la mouvance chaude du vent.

Le recueillement

Tout au long de sa vie, l'être, et donc sa conscience, se forme par le recueillement. C'est-à-dire, au sens premier du mot, par la réunion, le rassemblement. Dans ce recueillement de l'être résiderait l'essence même de la parole.

¹⁰ Rainer Maria Rilke, *Les élégies de Duino. Les sonnets à Orphée*, Paris, Garnier/Flammarion, 1992, p. 155.

Parole, étymologiquement, vient de logos. Si depuis Platon la signification de ce terme a fini par se restreindre au domaine du rationnel ou du logique, chez les préplatoniciens l'étymon de logos ne se rapporte pas de façon immédiate au langage. Certes utilisé le plus souvent au figuré dans le sens de dire, parler, le mot signifie avant tout « rassemblement originel du recueillement » et « pose recueillante¹¹ ». Cette première conception du logos tire elle-même son origine d'un autre mot, *legein*, qui à proprement parler renvoie au fait de « rassembler, cueillir, choisir¹² ». Pour les préplatoniciens, ces deux mots ne prennent donc un sens qu'en termes de rapport d'une chose à une autre, et plus particulièrement encore d'un être à un autre : dans le rassemblement autant que dans le dire, *legein* et logos font en quelque sorte le pont entre soi et l'Autre. C'est ainsi que chez Héraclite, par exemple, l'être et le logos, par et dans ce recueillement, se trouvent originairement unis :

Si l'on écoute, non pas mes paroles, mais le
logos
il est sage de convenir, à l'unisson et avec tout,
que toutes choses sont Un¹³ (Fr.50).

Je ne puis pourtant comprendre la pensée d'Héraclite qu'en fonction d'un certain processus par lequel je me mets en chemin vers l'essence de la parole. Dans cette marche – ou cette démarche – que je tente lorsque j'écris vers la poésie, il me faudra rester attentive à ce que le mot logos transporte de sens. Ici, la parole – écrite ou parlée – ne se déterminerait pas seulement à partir de ce qui a été

¹¹ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958, p. 260.

¹² *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1993, p. 1141.

¹³ Héraclite, cité dans Jean-Pierre Bernard, *L'univers d'Héraclite*, Paris, Belin, 1998, p. 275.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

entendu, ou de la simple signification des mots, mais plus fondamentalement à partir de l'écoute elle-même. Car pour accéder par la poésie à l'essence du langage, et dévoiler ce qui dans la parole reste voilé, je devrai réveiller l'écoute de mon activité quotidienne. Dans ce cheminement, où le logos peut signifier autant dans le silence que dans le dire, il me faudra être « tout oreilles » et oublier la rationalisation du monde à laquelle m'ont habituée la pensée et la technique contemporaines, oublier mes remparts d'habitudes et de certitudes rassurantes pour pouvoir vraiment écouter.

Or la plupart du temps je suis distraite, facilement sourde à mes sensations qui traduisent le mode corporel singulier que j'ai d'être au monde, et cela à mon insu. Dans ces moments d'inconscience face à ma propre existence sensible, et malgré sa part d'irréductible étrangeté, la parole que j'emprunte – en croyant qu'elle m'appartient – me paraît familière, transparente. Par la force de l'habitude, elle ne me semble en mon absence qu'un simple médium entre moi et ce que je voudrais représenter par mes mots, alors que, on l'a vu, elle porte une altérité. Je ne puis alors vraiment écouter que lorsque je reviens à la conscience pleine et entière de ma propre présence sensible au monde. Le cheminement vers l'essence de la parole s'effectue suivant un principe de recueillement sensible, ce que donne à entendre l'étymon de logos.

Ainsi, c'est par la volonté – car cela ne va pas de soi – que je me recueille et chemine dans l'écriture; cheminement par lequel tout mon être sensible s'aventure dans un dépaysement incessant; l'écoute sensible du logos, à la fois par la parole et le silence, serait toujours en étroite relation avec le dépaysement : « Le logos en tant que recueillement [...] est ce qui d'abord transporte l'être-homme dans son

essence, et le place ainsi dans le non-familier¹⁴. » Là où l'être recueilli pourrait se sentir en union sensible avec la parole, je prends conscience, par mon corps, d'être à la fois toujours chez moi et toujours en chemin vers ce que je ne connais pas. En effet, dans cette union à laquelle j'aspire se profile ma mort, mais une mort qui, en cessant de revêtir le masque hideux dont on l'a affublée, à la fois me dépayse et m'accueille intimement. Car la mort n'est plus ressentie comme extérieure à moi, mais plutôt logée en moi, à l'intérieur de ma voix. C'est ce dont parle également Lou Andreas-Salomé qui a si justement vu que la mort, que l'on croit d'abord uniquement subir à la fin de notre existence, vit en nous depuis notre naissance. Lorsque dans notre corps nous prenons véritablement conscience de la mort, nous restaurons, en fait, « cette réalité qui n'avait jamais cessé de nous englober, bien que toute notre vie consciente l'ait reléguée à l'arrière-plan et s'en soit détournée¹⁵ ».

En me recueillant, donc, je m'ouvre au dépaysement sensible du logos. Grâce au geste créateur, qui me fait découvrir autre, je meurs à ces limites qui me définissaient pour devenir, étrangement, plus intimement moi-même. Ce dépaysement sensible n'est pas sans incidence sur le poème, puisqu'il me permet de dire plus et autrement que je ne le pourrais dans la vie courante. Dans l'écriture de la poésie, dès lors, je me retrouve par le détachement.

Mais si ce rétablissement fugace et précaire de l'équilibre que présente le poème peut survenir, je n'en reste pas moins confrontée sans cesse à la possibilité de mon propre désœuvrement. Tendue entre la force d'inertie de l'être et le principe mouvant du vivant, j'aurai toujours le choix

¹⁴ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 174.

¹⁵ Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983, p. 54-55.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

salutaire du recueillement. Ainsi dépaysée, il me sera possible de transformer ma vie, de lui donner un sens à chaque fois renouvelé.

Et c'est là que résiderait le don : don absolu de moi-même, dans l'abandon à l'exigence du geste créateur qui décentre de toute certitude; don absolu du poème, qui « ignore jusqu'au bout s'il atteindra celui qui peut le justifier¹⁶ ». C'est seulement dans le geste vital de ce don, que je pourrai me reconnaître, de cette reconnaissance jamais réifiante car jamais absolue. « Sans appui », comme le propose Saint-Denys Garneau :

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les
roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les
deux
C'est là sans appui que je me repose¹⁷.

Par ce recueillement sensible qui m'ouvre à tous les possibles, je me recommence, enfin, et trouve là mon équilibre.

Le geste du recommencement. Ce geste de tendre la main à Personne, comme pourrait l'entendre Paul Celan. Un geste qui n'attend absolument rien mais qui exprime la vie, sa seule voie, sa seule issue possible. En somme, plus que le fait de tendre une main, le geste ultime du recommencement tend les mains. En signe d'offrande qui

¹⁶ Martine Broda, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷ Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, p. 33.

donne tout et qui accepte tout, au risque de basculer puisque l'équilibre n'est plus maintenu que par celui vers qui les mains sont tendues. Personne, « tiers invisible et présent¹⁸ », par qui toute parole est possible; lien essentiel sur lequel s'appuie le geste dans son aspiration à l'équilibre.

Tendre les mains, c'est dire à Personne : viens dans ma vie, tu es déjà dans mon corps. C'est dire surtout : oui à l'« infinie solitude¹⁹ », oui au déséquilibre, les yeux ouverts malgré la peur des grands vents de la profondeur. Pour qu'enfin dans les mains tout prenne forme, prenne sens : « L'immanence du sens telle que l'exige la forme naît justement du fait d'aller jusqu'au bout, et sans aucun ménagement, dans la mise à nu de son absence²⁰. »

À la forme l'âme confie Personne. Clair espace autour duquel les mains se recueillent en un tout. Prière de l'indivisible pour qu'au fond de la forme rien ne demeure mais que tout renaisse. Là seulement le geste aspire à se dissoudre dans son achèvement.

Entre les doigts l'air se délivre et s'anime, la forme se dévoile. À l'écoute. Tel est également ce que suggère Georges Lukacs :

¹⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 171. Voici la citation dans son contexte : « Chaque dialogue se passe, en quelque sorte, sur le fond de la compréhension répondante d'un tiers invisible et présent, se tenant au-dessus de tous les participants du dialogue. [...] Le « tiers » en question n'est nullement une entité mystique ou métaphysique [...]; c'est un moment constitutif de l'énoncé entier. [...] Cela découle de la nature du discours, qui veut toujours être *entendu*. »

¹⁹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1937, p. 33.

²⁰ Georges Lukacs, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1974, p. 288.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

Et le sens le plus profond des formes est le suivant : mener au grand instant d'un grand mutisme. [...] Une question et autour d'elle la vie; un mutisme et autour, devant et derrière, le murmure, le bruit, la musique, le chant du tout : telle est la forme²¹.

Ma voix s'est tue. Mais il me reste le souffle, le regard de mon âme, et le silence.

²¹ *Ibid.*, p. 187.

Bibliographie

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984.

BENVENISTE, Émile, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale : Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

BERNARD, Jean-Pierre, *L'univers d'Héraclite*, Paris, Belin, 1998.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

BRODA, Martine, *Dans la main de personne : Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, coll. « La Nuit surveillée », 1986.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.

FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1978.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

_____, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962.

LE GESTE DU RECOMMENCEMENT

_____, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.

_____, « Identité et différence », *Questions I*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1968.

KANDINSKI, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, coll. « Folio/Essais », 1989.

KLIMOV, Alexis, *Diversions. Huit opérations poétiques pour une stratégie métaphysique*, Québec, Beffroi, 1983.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1986.

LUKACS, Georges, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1974.

MIRON, Isabelle, *Passée sous silence, suivi de Le geste de la forme*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Club français du Livre, coll. « 10/18 », 1982.

_____, *La naissance de la tragédie*, Genève, Gonthier, coll. « Bibliothèque Méditations », 1964.

RILKE, Rainer Maria, *Correspondance*, Paris, Seuil, 1976.

_____, *Les élégies de Duino. Les sonnets à Orphée*, Paris, Garnier/Flammarion, 1992.

_____, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1937.

_____, *Poèmes à la nuit*, Paris, Lagrasse/Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 1994.

ISABELLE MIRON

PAYANT, René, « L'intime comme lieu » et « L'inédit de la mémoire », *Vedute : Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, coll. « Vedute », 1987, p. 637-644 et 525-528.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

VALÉRY, Paul, « Commentaire de Charmes », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Patrick St-Amand
Université du Québec à Montréal

Dire la surface

Durant l'hiver 1996, de passage à Montréal, l'exposition *The Morgue* d'Andres Serrano. Une trentaine de photographies montrant des cadavres humains, saisis sur pellicule dans l'intimité d'une morgue new-yorkaise. Les causes de la mort sont diverses, toujours indiquées par le titre. « Death by Asphyxia », « Burn To Death ». Agrandies en couleurs, aussi grandes que possible. Et le silence des visiteurs, qui n'osent pas dire un mot.

À la télé et à la radio, on a protesté, on a crié au scandale. Mais là-bas, on ne disait rien du tout. Si près d'eux qu'il était possible de les toucher, impossible de ressentir autre chose que du respect.

*

Le 25 novembre 1970, l'écrivain Mishima Yukio se donne la mort de façon spectaculaire sous le regard de huit cents soldats de l'Armée d'autodéfense japonaise, à la suite d'un coup d'État désespéré, voué à l'échec. Agenouillé, dans sa tenue la plus cérémonielle – son uniforme du « Bouclier de l'Empereur », milice ultranationaliste qu'il avait fondée un an plus tôt – il exécute le rituel du seppuku, forme de harakiri traditionnellement réservée aux samouraïs et aux militaires. Mishima s'éventre à l'aide d'un sabre : il met ses entrailles à nu. Son amant présumé et compagnon d'armes, Morita, lui tranche la tête pour mettre un terme à sa

DIRE LA SURFACE

souffrance – il lui faudra trois coups de sabre pour arriver à cette fin. Ensuite, Morita se suicidera à son tour.

*

Mon voyage, ce parcours dont l'écriture est la trace, commence par cette mort qui fonde autre chose qu'un simple deuil, par ce suicide que Mishima a si soigneusement mis en scène, avec une délicatesse qui rivalise avec son œuvre littéraire. Il ne s'agit pas d'une mort tragique, d'une perte, mais d'un geste voulu qui vient unir cet écrivain de la lumière et du vide avec l'absolu qu'il a toute sa vie cherché à atteindre.

*

Je pense aux corps de Serrano, à ces cadavres photographiés. Aux visages couverts de voiles ou dénaturés par les blessures. Je pense à ces morts anonymes et silencieux.

*

La mort est un silence. Mais c'est aussi une voix inaudible, tendue vers nous alors que nous nous penchons sur les cadavres, et que nous entendons l'absence de leur souffle. Rien que le silence, libéré de ces bruits de la vie. La parole la plus calme, celle, justement, de l'absence. La mort qui se superpose à la voix de l'écriture, jusqu'à devenir un murmure, ce que l'on chuchoterait à l'oreille d'une personne aimée. L'importance, une fois délivrée du trivial, de cette absence même. Tout ce qui reste, cette lente décomposition, les lèvres entrouvertes d'où plus rien ne sort.

Les cadavres sont des textes. Protégés par une peau qui attend d'être touchée. Ou alors exposée, la chair nue. Mais que nous ne devrions pas repousser, comme le voudrait notre premier réflexe. Les cacher et faire comme s'ils n'existaient pas. Les morts ont leurs propres attentes, leurs propres désirs. En dépit de la mort, le corps ne cesse jamais d'espérer qu'on le touche. N'est-ce pas la première fonction corporelle, le désir de contact physique? Sous nos yeux, le tracé des rides, celui des cicatrices et l'histoire qu'ils racontent. Les morts ne durent qu'à travers nous et ne connaissent plus que le regard que nous posons sur eux. Ils ne savent plus désirer autre chose.

*

Écrire comme parlent les morts. Avec le même poids, ce même caractère essentiel qu'a leur parole. Sans bruit. On est toujours ouverts au désir de l'écouter, cette parole-là. Seulement, on ne l'entend pas. Entre l'écriture et ce discours post-mortem, il y a le même souci d'infini, de durée au-delà de nous-mêmes. Comme l'écho. Traduire ce quotidien si calme où se joue notre existence, ce mouvement que nous percevons de façon ténue et qui se trouve au centre même de mon roman, *Anna, l'hiver*¹. La banalité, une journée après l'autre.

*

Les livres restent comme vestiges des râles des mourants. De la même manière que nous nous rappelons avoir regardé une dernière fois un parent ou un ami, dans un salon mortuaire. Livres-mémoire – la littérature, des origines à

¹ Patrick St-Amand, *Anna, l'hiver, suivi de Fleshwounds*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

DIRE LA SURFACE

nos jours —, qui seuls parviennent à capter nos cris et nos murmures, ceux des vivants et ceux des morts.

Lors de l'écriture, simultanément à ce mouvement vers la mémoire de l'autre, l'écrivain se tourne vers lui-même, vers sa propre mémoire. Quand j'écris, j'atteins parfois des régions intérieures de calme complet, là où le sens qu'on prend à ses propres yeux devient total, évident. Comme lorsqu'on avale une pleine bouteille de somnifères et qu'on va les vomir dans la toilette, quelques instants avant qu'il ne soit trop tard. Peut-on jamais saisir toute l'immensité de la mort autrement qu'au moment où elle se trouve face à nous? La nôtre, sans maquillage, sans embaumement. C'est cette possibilité de contact que nous offre l'écriture : se retrouver face à soi-même, dépouillé des mensonges, des mises à distance que nous nous construisons pour ne pas avoir peur.

À genoux devant la cuvette, avec l'éclairage aveuglant de la salle de bains et deux doigts au fond de la gorge, on sait exactement pourquoi on a envie de vivre. Même chose quand on écrit et que l'on touche du bout des doigts ce qui nous fait le plus peur : notre propre finitude. Ou pire encore, l'idée que nous sommes en nous-mêmes insuffisants, que le simple fait d'être vivants ne suffit pas à nous donner un sens en tant qu'humains.

*

En songeant à Mishima, j'ai l'impression que son suicide, en tant que mouvement extrême de sa volonté, n'est pas une perte, mais l'achèvement de son œuvre. J'imagine la dernière ligne qu'il a dû tirer en terminant *L'ange en décomposition*, peu avant son suicide. Cette ligne horizontale, sous le texte, pour souligner la fin du livre.

PATRICK ST-AMAND

Cette ligne, aussi, tracée sur le ventre de l'écrivain. Ce geste qui vient unifier sa vie, les mains serrées sur la poignée du sabre.

*

Je pense à la délicatesse de cette lame qui tranche la chair. Je pense à écrire, à l'art de tailler des formes dans les mots, de dégager la douleur et de la faire voir.

*

La voix de la mort, tonalité des choses finales, usées jusqu'à presque se rompre. Écriture grave, posée, étrangère aux emportements. Mais en même temps empreinte d'une proximité redoutable. Ensemble dans les cimetières et dans les charniers. Ensemble dans les livres. Ces mots qui ne veulent rien d'autre que trouver le repos avec les mots des autres.

*

Le regard de Serrano reste distant et refuse d'insister. C'est sans doute dans cette distance, toujours intime et révérencieuse, que se joue le désarroi du spectateur, une fois soustraite la possibilité du scandale. Ces images appellent au calme et, une fois passé le rejet initial, le choc est impossible.

Nulle dégradation dans cette mort regardée. Parce qu'on la voit et qu'elle nous est justement présentée sans masque – sinon pour protéger l'anonymat :

Ce que nous dit le Hagakuré, c'est que même une mort sans gloire, une mort futile qui ne porte ni fleur ni fruit, a une dignité en tant que

DIRE LA SURFACE

mort d'un être humain. Si nous plaçons si haut la dignité de la vie, comment ne pas placer aussi haut la dignité de la mort? La mort ne peut jamais être qualifiée de futile².

On reconnaît les morts comme étant des nôtres, aussi humains que nous le sommes. Peut-être justement par la banalité des titres qui nous en disent beaucoup et peu à la fois : « Infectious Pneumonia », « Burn To Death », « Jane Doe Shot By Police ». Ces mots ne nous laissent jamais oublier les personnes qu'ils désignent.

*

« Rat poison suicide ». Les bras repliés sur le torse, comme pour se protéger. Les poils hérissés sur la peau, rendus brillants par la lumière en contre-jour. C'est une femme jeune, mais dont le corps, dans la mort, semble âgé de plus de soixante ans.

Les cadavres de Serrano appellent au recueillement révérencieux. Ils interdisent le voyeurisme, de par leur humanité. Mais c'est la peau qui retient mon regard. Peau déchirée ou brûlée, le plus souvent intacte, mais blanche, à la limite de la transparence. Peau humaine, en dépit de la mort, qui perdure.

*

² Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 95. Dans ce livre que Mishima a écrit vers la fin de sa vie, l'auteur nous offre son interprétation du *Hagakuré*, le livre qui définit les devoirs et les idéaux du samouraï. L'aspiration à une mort violente est centrale dans cette doctrine.

Ce que les mots, en eux-mêmes, ne parviennent pas à atteindre, parce qu'ils disent — au lieu de la sentir — cette surface de peau que l'on voudrait toucher, que ce soit lors d'une scène érotique ou de la description d'un corps inerte, exposé. Mais les mots disent « peau », et donc rien. Ils ne touchent pas, ne goûtent pas, étrangers qu'ils sont à cette impression de poser le doigt sur la chair nue et de la sentir s'enfoncer sous la pression. Le doigt tend la surface vers l'intérieur sans pour autant parvenir à la dépasser.

Cette langue que je cherche à dire est celle du regard, qui a justement pour condition première d'existence — en même temps que pour limite — la surface. Ce regard auquel il semble parfois difficile de lier la parole : « Le silence de la surface correspond à celui des choses, qui se contentent de leur évidence³. » Si la peau se donne comme telle, je dois chercher longtemps les mots pour la dire. Et encore, sans jamais y réussir entièrement. Ce que l'écriture de la surface peut arriver à faire, dans le meilleur des cas, c'est donner l'impression de l'impression du réel. Le lecteur, derrière les yeux du narrateur, perçoit comme lui le monde de façon diffuse, parvient par moments à l'atteindre, mais à peine, juste assez pour éprouver le malaise de s'y déplacer comme dans une eau trouble.

*

L'écriture de la surface ne fait qu'effleurer son sujet, mais ne le touche pas de plein fouet. Elle décrit les contours de ce qu'elle ne peut pas nommer. À tâtons, elle parle de ce qui se trouve autour — peau, sexe, cheveux, un sourire aperçu au moment opportun — pour ne pas avoir à se saisir directement de ce qu'elle veut signifier. Pour ne pas le détruire en le nommant. Les descriptions, dans *Anna, l'hiver*,

³ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, p. 21.

DIRE LA SURFACE

sont toujours porteuses d'un autre sens, le plus souvent d'un malaise qui se joue justement dans le regard.

Le pourtour de ce que le texte cherche à porter — silhouette de ce qui est véritablement dit — contient en lui-même l'essence du texte. Surface non seulement des choses décrites, mais aussi, et surtout, des impressions que l'écriture ne peut traduire de façon directe. Il lui faut faire un détour pour que ces dernières apparaissent en filigrane.

Taches de lumière des mots contre lesquelles se dessinent, à contre-jour, des ombres de sens.

*

L'écriture de la surface n'a pas peur de dire : elle connaît simplement ses limites. Ce qu'en elle-même elle considère insoutenable — le sentiment, l'engagement du sujet regardant dans ce qu'il regarde —, elle le traduit en impressions, tant par les mots que par le style. Phrases qui s'arrêtent subitement ou qui commencent de façon aussi abrupte, de façon à traduire les mouvements du regard et de la pensée; surcharge, par moments, alors que les yeux s'attardent. Cette fascination, traduite dans la langue du narrateur par ces phrases où l'on peut lire le déplacement des yeux, par laquelle il intervient plus directement encore qu'en disant « je ».

La réalité, dans mon roman, n'est déjà qu'une impression. « Nos images de la réalité ne sont le plus souvent que des images d'images, donc des fantômes⁴. » Cette perte du réel qui succombe à sa représentation

⁴ *Ibid.*, p. 16.

entraîne un vertige perceptif, comme si le narrateur était prisonnier derrière sa rétine.

*

Le texte ne survient qu'après la blessure qui lui a donné naissance. En tant que réflexe de défense, il est inutile. L'écriture ne parvient jamais à réparer la plaie originelle. Pas comme elle le voudrait. Elle n'arrive pas à la racheter, pas même en lui donnant une valeur d'objet d'art.

La victime d'un meurtre tente d'interposer ses mains entre la lame qui la tue et son corps. Elle sait, de toute façon, que cela ne sert à rien.

L'écriture, c'est l'entaille que laisse le couteau dans la paume de la main. Mais après, comme si le cadavre lui-même se défendait. Ou tentait de se réparer lui-même, de boucher les trous par lesquels son sang a déjà fui. L'écrivain essaie de prévenir le malheur qui s'est déjà produit.

*

Je m'enferme avec Serrano dans la morgue. Les visages sont voilés. Le silence n'en finit plus de m'écraser.

La seule voix qui reste est la mienne. Elle est affûtée à force de deuil. En parlant pour eux, je me porte témoin de ce qu'ils ont vécu, mais surtout de ce qu'ils auraient pu vivre. Ces histoires inventées, elles le sont pour eux. Pour les défendre, et peut-être un peu pour les justifier. Ce que la littérature donne de sens, au-delà de la vie quotidienne.

*

DIRE LA SURFACE

J'écris parce que je suis vivant, parce que d'autres n'ont pas survécu. Parents, grands-parents, amis. J'écris parce que me taire, c'est mourir.

*

Les photographies de Serrano sont autant de silences, séparés par l'obscurité insondable de la mort et de l'oubli. Dans la morgue, cette ampoule suspendue au plafond, au-dessus des cadavres, pendant que le photographe prend ses clichés, dessine un rideau de lumière crue. Rien d'autre, cette densité lumineuse qui nous pousse à nous taire et tient le bruit à l'écart. Puisque nous croyons que le silence est une marque de respect. Ne nous sommes-nous jamais demandé si eux, les morts, s'accommodaient de la parole des vivants mieux que de leur silence?

La voix de la mort, cette absence du souffle, n'est pas un bruit : elle appartient autant aux cadavres qu'à ceux qui les regardent, qui les lisent. Leur silence — si différent du nôtre, rien à voir avec la peur de parler — est un espace qu'ils habitent, un vide qui nous pénètre quand nous nous retrouvons près d'eux; c'est comme ça qu'ils parlent, par ce silence de l'absence qui dit tout ce qui compte vraiment.

*

Partout dans le noir, au-delà de la zone éclairée qui permet de voir les corps, il y a la vie. Je suis là-bas, loin des morts et de leur peau. Je suis ailleurs, du côté des vivants. Mais quand j'écris, je m'en sens un peu moins loin, même si, dans mon roman, je parle de ce qui a trait à la vie : le sexe, la transpiration, les cigarettes, le fait de se réveiller le matin et de souhaiter continuer à dormir pour toujours. Ce n'est pas tant le sujet du texte qui importe, mais le regard

qu'il porte sur sa propre dimension thanatologique. *Anna, l'hiver*, au fond, c'est le reflet de la mort, le regard que porte un sujet vivant sur cette finitude qu'il souhaite tant embrasser.

L'acte d'écrire est celui d'entrer dans la lumière, dans la zone éclairée par les projecteurs du photographe, de se coucher avec les morts et de dire ce qu'ils ne pourront plus jamais dire. De se taire, aussi. De se taire et d'écrire. C'est dans la proximité des cadavres que je peux vraiment vivre — devenir moi-même leur reflet, un regard porté sur eux —, loin de l'obscurité où je n'arrive plus à voir les autres, ou à leur trouver du sens.

*

L'œuvre tout entière de Mishima est teintée de cette quête d'une beauté qui prend un sens éthique, de l'union nécessairement fatale du sujet avec des idéaux qui le dépassent. Pour l'auteur, le beau et le sacré ne sont qu'un. Et la lutte qu'ils opposent au monde profane — celui de la « laideur », des choses matérielles — ne peut qu'avoir des conséquences catastrophiques. C'est sur ce plan que se joue la sensualité si présente dans l'univers de l'auteur : cette beauté, toujours vue de l'extérieur — comme pour le garçon qui, dans *Le marin rejeté par la mer*, épie la nudité de sa mère — doit immuablement se solder par le désastre.

Pour ces personnages aux motivations troubles, rencontrer la beauté, c'est accéder à un état supérieur, même à travers la mort, à un état de pureté qui les efface, en tant qu'êtres matériels, imparfaits. Qui les détruit.

*

DIRE LA SURFACE

L'effroi, aussi, indéniable devant la nudité des morts. C'est le premier mouvement, porteur de ce scandale qui a entouré *The Morgue*. On a eu l'impression — certaines personnes, du moins — que cela ne devait pas être vu. Que les images portaient atteinte à la dignité des corps.

Ceux qui ont vu l'exposition sauront que le mouvement contraire s'opère : l'acte de photographier est en fait une restitution. En brisant le tabou consistant en ce refus de voir les morts autrement que maquillés, réparés, inoffensifs dans un salon funéraire, quelque chose est donné aux deux partis de cette équation du regard. À eux, on rend le droit d'être vus, sans masque ou maquillage, sans la protection du linceul. Une fois abandonnée l'occultation, le spectateur est forcé de reconnaître leur humanité. Pour nous, sujets regardant, ce qui est gagné dans l'échange est moins facile à cerner, malgré le choc initial de la confrontation. En les voyant, couchés dans la lumière avec leur peau presque transparente, c'est notre propre mortalité qui nous est révélée, à nous qui vivons en attendant.

*

Sans doute voudrions-nous — craignons-nous, d'un même mouvement — qu'ils nous répondent quand, à l'oreille, nous leur murmurons des choses tendres.

*

Je suis tributaire de la mort quand j'accepte de poursuivre l'œuvre de la mémoire. D'entraîner mes souvenirs vers d'autres, non par générosité, mais pour moi, puisque c'est dans leur mémoire à eux que se joue ma survivance. Je tente, par l'écriture, de durer moi-même au-delà de ma propre vie.

*

Du singulier au multiple, la mort ne connaît aucune limite. C'est elle qui écrit l'Histoire, qui remplit les tombeaux de l'anonymat. Chaque jour, tous ces morts, dans les rubriques nécrologiques du monde entier, peuvent se multiplier à l'infini pour composer une Histoire qui ne se construit que de disparitions :

C'est la même cohorte de pieds, de regards, de corps dénommés, parcourus des mêmes émotions, qui occupe toujours la même planète, inapte à ses habitants. Ce terrain unique. La même géographie depuis avant les siècles. Un même territoire, des jardins aux charniers⁵.

Cette Histoire qui nie l'individu, c'est celle de la ressemblance. Celui qui meurt perd son statut de personne : il devient un nombre, une donnée historique. Il est additionné aux milliards d'autres morts qui l'ont précédé.

Chacun ses propres pertes, mais le deuil se veut global : il ne reconnaît plus les individus, non plus que les corps particuliers, mais seulement les masses traumatiques, les blessures du plus grand nombre : « [...] c'est qu'une certaine Histoire prend en charge la mort et l'occulte, mais précisément en la distribuant⁶ ».

Dans ce mouvement qui nie l'individualité, l'histoire d'une mort vécue de façon personnelle n'a aucune place, aucune importance. En écrivant des romans – qui ont du

⁵ Viviane Forrester, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1980, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

DIRE LA SURFACE

reste peu à voir avec les deuils que j'ai moi-même vécus –, je peux construire une histoire qui prend en compte l'individualité. Le roman est la meilleure réponse à l'Histoire des collectivités, sa contrepartie.

*

Contact. Cette sensation du toucher qui me manque. Ou pire encore : je sens le manque de ces contacts qui ne sont pas vains et ne s'oublent jamais. Comme dans les romans. Poser la main sur quelqu'un. Que ce geste ne se perde jamais avec les autres mains qui se sont posées au même endroit, qui ont fait les mêmes mouvements. Et qui les feront encore, longtemps après. C'est que dans les textes, ces gestes tendres sont motivés, bien plus que dans la vie; quand on lit un roman et qu'un personnage en touche un autre, on sait l'importance de cette main sur une épaule, sur un genou. Comme si personne ne l'avait fait avant et ne devait le refaire après. Ces mots, « il posa une main sur sa cuisse », on en fait, en les lisant, une chose unique et rien ne compte plus que cette main-là sur cette cuisse-là.

Seule l'écriture me permet de restituer cette sensation d'importance. Dans un roman, il est possible de poser ces gestes puisqu'il n'y a pas d'avant ou d'après. Le temps et la répétition de ces gestes, sans être annulés, sont contenus entre la genèse de l'univers décrit et sa finalité. Rien ne saurait exister à l'extérieur d'un roman et, à l'intérieur, rien n'est gratuit.

*

Chaque jour, je prends un crayon et j'écris quelques lignes. Pour durer. Pour ne pas mourir. Mais aussi pour quelque chose de bien plus important que j'ai de la

difficulté à nommer. Le devoir. Le sentiment d'avoir à écrire ces mots : si je ne le fais pas, ils manqueront, au moins à quelqu'un. Ils n'existeront jamais. Ces quelques lignes s'ajoutent à un monde qui n'a de sens que dans la répétition. Participent d'un tout qui ne peut exister que par le mouvement de l'écriture; de gauche à droite, d'hier à demain.

Chaque mot que j'écris est précédé d'un autre mot, d'autres lambeaux de texte écrits le jour précédent. L'écriture a valeur – parce que sans être continue, elle est constamment répétée – de rituel. Tentative pour l'auteur d'invoquer le sens, de le faire apparaître pour lutter contre une Histoire qui signifie sa perte. Combat perdu d'avance, puisque la vie elle-même joue contre celui qui écrit : il ne peut se distinguer des milliards d'autres êtres humains et se perd dans la multitude. Mais s'il peut maintenir cette quête du sens, la poursuivre chaque jour, inlassablement, il lui semble que l'acte d'écrire, d'enregistrer sa quête sous la forme de ces histoires inventées, lui permettra, sinon de triompher de l'Histoire, au moins d'exister malgré elle.

Je voudrais raconter toutes ces vies tendues à perpétuité vers leur finitude. Pleines à la fois d'une peur et d'un désir de mourir sans cesse grandissants, elles voudraient se voir justifiées à travers la mort, en toute dernière instance.

*

Le vide, celui qui précède le texte. Mais pas une absence inerte, puisque ce vide – vacuum de ce qui précède l'acte de langage de l'écriture – attend d'être rempli. Avec une nécessité impérieuse. Recherche obsessionnelle pour relever l'importance de chaque chose, besoin, non plus de sens, mais de la quête même de ce sens, jamais résolue. Vide qui attend d'être comblé, plein d'espoir. Vide que l'on peut

DIRE LA SURFACE

habiter, que l'on doit habiter – d'une façon qui ne peut être que fragile – afin de comprendre l'impossibilité de la plénitude. Ce vacuum témoigne d'un manque; il obéit à cette logique de l'absence, des choses que l'on voudrait tirer à soi pour les étreindre. Face à l'autre, je ressens l'obligation d'un dépouillement que je vis avec une acuité presque religieuse dans l'écriture, alors que l'autre devient le lecteur – tout lecteur.

J'écris le ventre plein de cette faim de l'autre. Texte-vertige qui cherche à toucher une totalité qui ne peut que lui échapper. Rien que des mots. Tout ce qui compte.

*

Chaque jour, je prends un crayon et j'écris quelques lignes. Sachant qu'à chaque détour, quelque chose en moi s'effondre, accepte de s'effondrer et que ce qui reste – des mots sur du papier, sur l'écran de mon ordinateur – sert de témoin à l'érosion qui s'effectue en moi.

*

Chez Serrano, c'est la surface qui est le sujet, le tégument tel qu'on le conçoit en anatomie. Impossible pour le regard d'aller au-delà de la peau : il ne fait que glisser le long de la chair et des blessures. Ce parcours, en le nommant dans chacune de ses courbes et circonvolutions, on l'écrit et le décompose selon cette poétique que j'appellerai la *langue de surface* :

L'écrivain est cet être qui prend le temps de faire montre, par le biais du poétique ou du romanesque, de tout ce qu'un « tégument » est à même de couvrir, d'envelopper – voire de

préserver —, qui se donne les moyens de décrire ce qu'une toile est capable de laisser voir, ce qu'elle couvre et découvre en même temps : ces diverses choses que sans la peinture nous ne pourrions voir⁷.

L'écriture, aussi en tant que regard, en tant que mémoire du regard porté sur le corps et sur le monde. Cette langue de dérive qui parvient seule à dire la peau, à dire le trajet des yeux et des mots sur la surface du corps.

Je voudrais d'une écriture sans voile, qui dirait la surface avec les mots qui lui sont propres, les noms qui la composent : pores, poils, tous les orifices aussi semblant donner accès à cet intérieur qui n'est jamais qu'une autre surface. « L'écrivain aurait en priorité affaire à tout ce qui s'apparente au "tégument", à tous ces jeux de surface (ou de couverture, de protection, de secret) qui ne cessent de se produire ici et là [...] Il ne cesse d'interpréter ces restes en les recadrant⁸. » Une écriture « tégumentaire » : qui a pour qualité propre de s'approcher au maximum de son sujet sans jamais le toucher.

*

Ces mots qui effleurent et dont les lignes suivent le tracé de corps, de jours que je n'ai jamais vécus, ces mots, je suis le seul à pouvoir les dire. Et si je ne le fais pas, ils seront perdus. Mais il faut, en écrivant, déjouer l'image, la trahir un peu puisqu'il est impossible de vraiment la traduire — sinon peut-être par la poésie. « La phrase a une vitesse

⁷ Jean-Claude Rey, « La peinture et son roman », *Andres Serrano : Le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

linéaire qui est en contradiction avec la fixité de l'image⁹. » Le regard est linéaire, même dans ses circonvolutions. Le parcours perceptif des yeux sur l'objet raconte une histoire et participe de la narrativité du roman. Au détour de chaque phrase, je donne vie à des morceaux de chair. Ou à leur surface, puisqu'il est impossible de les pénétrer en profondeur sans les détruire. Même avec des mots.

*

Cette mémoire que l'on nomme le deuil, qui n'est jamais que le souvenir de regards portés sur la chose disparue. L'articulation de cette mémoire sous forme de mots, de phrases. C'est ainsi que l'on reconstruit des histoires, à partir de morceaux épars que l'écrivain vient cueillir dans nos yeux à nous qui avons vu.

*

Les personnages sont autant de poupées inertes pour lesquelles l'écriture romanesque représente quelque chose de vital : la chance d'exister, aux yeux du monde. De se soustraire à l'immobilité de la mort. Pour tous ces êtres fictifs qui n'ont d'autre existence que celle prêtée par le roman, l'enchaînement des mots représente le seul principe dynamique qui soit : chaque phrase est pour eux un battement de cœur, l'incantation qui les ferait apparaître.

Le mouvement de la langue, dans le texte, permet à ces corps d'advenir, les mots opérant la même fonction que le regard d'autrui; c'est le verbe qui vient animer le personnage, qui remplace les yeux que l'on poserait sur lui et qui lui permettraient de prendre vie.

⁹ Bernard Noël, *op. cit.*, p. 12.

PATRICK ST-AMAND

*

L'écriture est une blessure défensive.

Geste de protection en bout de ligne futile : nous ne survivons pas. Comme les cadavres silencieux de Serrano, raconter notre histoire en longs murmures.

Écrire. Se défendre contre le temps et perdre à coup sûr. Essayer pourtant, toujours. De ne pas mourir.

DIRE LA SURFACE

Bibliographie

- BALLARD, James Graham, *Crash*, Londres, Vintage, 1995.
- FORRESTER, Viviane, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1980.
- LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998.
- MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- _____, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995.
- _____, *Le pavillon d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- _____, *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.
- MISHIMA, Yukio, et Yasunari Kawabata, *Correspondance*, Paris, Albin Michel, 2000.
- REY, Jean-Claude, « La peinture et son roman », *Andres Serrano : Le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud, 1994.
- SERRANO, Andres, *The Morgue*. Catalogue d'exposition (Reims, Palais de Tau, du 5 au 30 mai 1993), Paris, Galerie Yvon Lambert, 1993.
- NOËL, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

PATRICK ST-AMAND

ST-AMAND, Patrick, *Anna, l'hiver, suivi de Fleshwounds*,
Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à
Montréal, 2001.

L'EXPÉRIENCE DE LA FICTION

Luc Labbé

Université du Québec à Montréal

Jeux et enjeux critiques du roman contemporain

Si, comme l'écrit Robertson Davies, « il est à peu près impossible de lancer un caillou dans la rue sans toucher quelqu'un qui a écrit un livre¹ », il faut parfois se lever tôt et bouquiner longtemps avant d'en trouver un qui mérite d'être lu. L'écrivain, gourmand autant que gourmet, est d'abord et avant tout un grand dévoreur de livres. Il lit pour assouvir sa curiosité, mais aussi pour garder sa plume alerte et enrichir son imaginaire. Peut-on faire de la bonne littérature sans en avoir jamais lu? Non et j'insiste : il faut lire énormément, plusieurs genres à la fois, essai, théâtre, roman, poésie, science, etc.; il faut lire de la bonne mais aussi de la mauvaise littérature, car comment pourrions-nous apprécier la première à sa juste valeur et la mettre en perspective sans le secours de la seconde?

Aujourd'hui, le monde semble avoir atteint un degré de complexité sans précédent. Vouloir en effectuer une synthèse romanesque exhaustive relèverait de l'utopie. La science elle-même y a renoncé depuis longtemps. Chaque technocrate (scientifique observant le monde à travers la lunette étroite de sa spécialité) se construit un métalangage et défend jalousement son champ de connaissances, comme les prêtres d'avant la Révolution

¹ Robertson Davies, *Lire et écrire*, trad. de l'anglais par Dominique Issenhuth, Montréal, Leméac, 1999, p. 10.

tranquille se gardaient le droit d'interpréter la *Bible*, au point d'en interdire la lecture aux fidèles. Face à une telle complexité, la tâche du romancier est d'investir tous les domaines de la connaissance : il doit être à la fois artisan, commerçant, politicien, poète, banquier, militaire, philosophe, anthropologue, etc. Mais comment parvenir à saisir le monde dans sa globalité sans tomber dans le gigantisme? « Saisir la complexité de l'existence dans le monde moderne exige une technique de l'ellipse, de la condensation² », écrit Kundera. Voilà la technique artistique que tout romancier en herbe doit apprendre, ainsi qu'à détourner à ses propres fins l'ensemble des ressources de la littérature.

En effet, toujours à l'instar de Kundera, je crois que « les grandes œuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en participant à cette histoire³ ». De fait, l'histoire du roman est caractérisée par un renouvellement constant de sa forme, renouvellement qui interdit la réduction du genre à un archétype, d'où la nécessaire connaissance élargie de la littérature. La forme du roman peut être aussi labyrinthique que les rues d'une casbah et ses métamorphoses aussi imprévisibles que celles du Diable; le roman intègre tous les genres : poésie, théâtre, reportage, essai, écrit scientifique, mythe, publicité, confession, recettes de cuisine et j'en passe. Par conséquent, les grands romans contemporains, tels *Maître et Marguerite*, *L'Immortalité*, *Terra Nostra* ou *Les Versets sataniques*, sont ceux qui réussissent à créer des liens entre les différentes formes qui les composent et à réunir des éléments architecturaux disparates en un tout harmonieux : la pensée essayistique s'y mêle aux mythes, le théâtre baroque du quotidien aux statues des héros antiques, et les forêts

² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 94.

³ *Id.*, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 30.

verdoyantes d'imagination aux dures réalités des quartiers industriels. La forme romanesque arrive par là même à lier le rationnel et l'irrationnel, les fabulations imaginaires et la réalité dite historique : « Le roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous les côtés⁴. » Il ne connaît aucune restriction, ni dans le temps, ni dans l'espace, ni dans le choix des sujets qu'il traite. De plus, bien qu'il entretienne des relations étroites avec le réel, il ne se laisse point entraver par ses lois, car, s'il peut s'appliquer à le peindre le plus fidèlement possible, il peut aussi le déformer et le détourner à ses propres fins. Cette liberté ludique que prend le roman à l'égard du réel n'a cependant rien d'arbitraire dans la mesure où le romancier est tout autant un homme imaginatif et inventif qu'un révélateur des possibilités de l'existence humaine. Pour le romancier, il s'agit en effet moins de décrire le réel que d'en explorer tous les recoins obscurs afin d'en cerner le sens. Et il faut, pour ce faire, qu'il s'élève au-delà des différents discours tenus par une société donnée, qu'il explore et interroge ce qui est laissé dans l'ombre par les savoirs constitués.

L'art du doute et de l'incertitude

Depuis Einstein, on sait que toute observation est troublée par la présence même de l'observateur. Or, le roman, genre polyphonique et polysémique par excellence, multiplie les points de vue sur ce qu'on appelle la « réalité », qu'elle soit historique, scientifique ou imaginaire. Un roman comme *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, par exemple, en opérant une jonction entre deux codes habituellement tenus pour incompatibles, celui du réalisme et du fantastique, s'approche davantage de l'Histoire que quatorze mille pages

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15-16.

d'un récit historiquement irréprochable, mais basé sur un seul point de vue.

Autrement dit, le romancier – comme je le vois – doit se faire l'avocat du diable, l'accusateur, celui qui interroge les dogmes, les tabous, les idées reçues et explore les points aveugles des différents discours tenus par l'ensemble d'une société donnée. Le roman ne doit pas être psychanalytique, historique, ethnique ou féministe, optimiste ou pessimiste, mais plutôt *critique* de tous ces systèmes, y compris le sien. « Le verbe romanesque est toujours autocritique⁵ », écrit d'ailleurs Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Et fatalement, si le « verbe romanesque » cherche à illustrer ou à justifier un système de pensée, il risque de se transformer en discours moralisateur, philosophique, pamphlétaire, politique, bref, de dégénérer en un discours débordant de sensiblerie et qui n'a plus rien à faire avec la recherche formelle. Pour se dégager des pièges d'une telle affectation, qu'elle soit intimiste ou sociopolitique, il faut que le roman jette un doute sur les certitudes et les préjugés, qu'il mette en lumière l'architecture cachée du social, le refoulé collectif ou l'envers des idéologies. Le roman contemporain peut alors prendre la forme d'un jeu affiché avec les vérités dogmatiques (Salman Rushdie), d'une ironisation du kitsch ou de la sentimentalité niaiseusement morale dont l'époque moderne nous abreuve (Milan Kundera, Mario Vargas Llosa), d'une subversion plus directe et plus sarcastique de la bien-pensance (Juan Goytisolo), ou d'une dissolution corrosive de l'image positive officielle que les sociétés donnent d'elles-mêmes (Kenzaburô Oé, Carlos Fuentes, Thomas Bernhard)⁶.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 409.

⁶ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 21.

Dans cette perspective, le romancier ne peut ni ne doit se faire l'apôtre de la rectitude politique, en inventant, par exemple, de belles petites fables édifiantes destinées à adoucir les mœurs des lecteurs. Ce serait, pour lui, se ranger derrière une société immature qui hésite entre deux conceptions du mal : la première, empreinte de sexisme, de racisme et de xénophobie, identifie le mal à la figure de l'autre; la seconde, celle du multiculturalisme *politically correct*, l'identifie à l'intolérance, que celle-ci soit raciale, sexuelle, culturelle, idéologique ou religieuse. Le problème, comme le souligne fort justement Alain Finkielkraut, c'est que « le discours de tolérance généralisée ne tolère au fond que lui-même⁷ ». Ainsi, les bien-pensants s'imprègnent d'une intolérance qu'ils baptisent ensuite *Tolérance Zéro* : « Fier, à s'en tambouriner la poitrine, d'avoir vaincu le principe hiérarchique, imbu de sa ferveur anti-discriminatoire, ivre de sa tolérance aux différences, il instruit le procès pour intolérance de toutes les formes de vie et de pensée qui diffèrent des siennes⁸. » La « Tolérance Zéro », aurais-je envie d'ajouter, c'est l'intolérance absolue exprimée dans la *langue de coton* des technocrates et des blablathologues professionnels : la *langue de coton*, variante actuelle, mais en pire, de la langue de bois des régimes totalitaires, est un « art de ne rien dire » qui, hélas, devient de plus en plus contagieux. Il suffit de demeurer dans le vague, d'énoncer des évidences, « ou encore [de] formuler des jugements moraux que seul le plus infâme des salopards ne pourrait tenir pour vrai⁹ ».

⁷ Alain Finkielkraut, *L'ingratitude : Conversation sur notre temps*, Montréal, Québec/Amérique, 1999, p. 180.

⁸ *Id.*, *L'imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002, p. 122-123.

⁹ François-Bernard Huyghe, *La langue de coton*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 10-13.

Je suis convaincu que l'un des rôles essentiels du romancier réside dans sa capacité à faire ressortir la bêtise de semblables perceptions de la réalité, d'y appliquer son ironie, sans jamais devenir pour autant didactique ou moralisateur. Comme le signale fort justement la fameuse expression kundérienne, le roman doit rester « un territoire où le jugement moral est suspendu¹⁰ ». J'insiste : si le rôle du roman n'est pas de policer le lecteur en l'abreuvant d'une prose *cotonneuse*, javellisée par la correction politique et la bien-pensance, il doit se garder également de verser dans l'autre extrême, dans l'actuelle prolifération de transgressions standardisées. L'avertissement de Jésus – malheur à celui par qui le scandale arrive – semble dépassé, car maintenant le transgresseur risque moins de se faire lyncher que d'être porté aux nues : « Ainsi se propage un académisme de la subversion au point que la culture de la provocation la plus sulfureuse est devenue la culture officielle¹¹. » La transgression ne possède aucune valeur en soi. Le roman n'est pas un art pour « les parias pépères » dont les provocations se révèlent des fadaises d'inspiration bassement mercantile et qui recherchent le scandale dans l'unique espoir de hausser le total des ventes de leurs livres. D'ailleurs, on croit, à tort, forcément innovatrice une œuvre qui fait scandale, alors que trop souvent elle n'excite que les sensibilités du moment. En réalité, le roman n'a nul besoin d'être ostensiblement provocateur : sa forme résolument impure et son éclairante ironie demeurent toujours inacceptables pour toutes les organisations et pensées totalitaires, comme en témoigne, par exemple, la censure soviétique du *Maître et Marguerite* ou la *fatwa* lancée par l'imam Khomeyni contre l'auteur des

¹⁰ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 17.

¹¹ Pascal Bruckner, *La misère de la prospérité*, Paris, Grasset, 2002, p. 53.

Versets sataniques. De même, comme le rappelle à juste titre Kundera, « Rushdie n'a pas blasphémé. Il n'a pas attaqué l'Islam. Il a écrit un roman¹². » Or, qu'ont fait les bien-pensants de notre monde en apprenant l'appel au meurtre proféré contre Rushdie? Ils se sont empressés de protester, de condamner l'excès d'une telle sentence, pis encore, de déplorer les intentions blasphématoires de l'écrivain et ce, sans même avoir lu une seule ligne de son roman, qualifié rapidement d'illisible par une certaine critique journalistique...

Résister aux certitudes du kitsch

L'art, lorsqu'il ne vise qu'un *bel effet*, lorsqu'il évacue toute considération éthique au profit de la seule esthétique, se met au service du kitsch. Pour moi, les effets de sens doivent donc primer sur les beaux effets de langue ou de style qui, poussés à l'extrême, pour paraphraser Broch, font de l'artiste une sorte de Néron jouant du luth devant un feu d'artifice de chair humaine. Par conséquent, il faut accepter qu'un bon travail, en refusant de recouvrir un cadavre grouillant d'asticots d'un *masque de beauté* – pour utiliser la saisissante métaphore kundérienne qui désigne le kitsch –, ne plaise pas nécessairement au plus grand nombre. Par ailleurs, la beauté n'est-elle pas tout aussi insaisissable que Dieu? Devant l'impossibilité de définir une fois pour toutes la beauté, les « meilleurs » esprits de notre époque en viennent à appeler beau tout ce qui plaît, et comme n'importe quoi peut plaire à quelqu'un, quelque part, tout peut devenir beauté. Dans *L'art du roman*, en poursuivant la pensée de Broch, Kundera note que

¹² Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 39.

Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons ou sentons¹³.

En somme, pour le romancier, faire du bon travail, c'est se garder de faire du kitsch, même du kitsch génial, du moins au *premier* degré, puisque, comme l'écrit Broch, « dans aucun art on ne peut opérer sans une goutte d'effet, donc sans aucune goutte de kitsch¹⁴ ». Toutefois, dans la mesure où le kitsch est devenu omniprésent dans notre société, le romancier — en raison de la *fonction critique* de son art —, doit résister au kitsch en l'utilisant comme l'un des procédés de choix de ses stratégies ironiques. C'est de cette façon que le roman devient plus que jamais un genre fondamentalement *impur*, au sens que Scarpetta donne à ce terme.

Dans un autre ordre d'idées, le romancier ne doit pas davantage viser un idéal de vraisemblance qu'une pure beauté esthétique. Sinon, il se contraint à recréer une réalité plausible en se soumettant à ce qui fait consensus, « aux images harmonieuses que les sociétés donnent d'elles-mêmes, à la tyrannie (désormais omniprésente) de la bien-pensance¹⁵ ». La vrai-semblance, qu'elle soit historique ou scientifique, n'est qu'un masque parmi tant d'autres, masque qui change avec les progrès de la science et la subjectivité des historiens. *Les Versets sataniques* et *Les*

¹³ *Id.*, *L'art du roman*, p. 198.

¹⁴ Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 361.

¹⁵ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 278.

Enfants de minuit de Rushdie, pour ne nommer que ces deux exemples, sont des romans qui portent un regard on ne peut plus critique sur la réalité, sans pour autant tomber dans la vraisemblance. Chez Rushdie, en effet, le roman devient, comme le voulait Broch, une synthèse de tous les vocables de la réalité, *une somme de connaissances*, un art combinatoire et ludique qui n'a que faire de la vraisemblance.

Bien sûr, il ne faudrait pas non plus tomber dans le piège d'une écriture purement ludique, évacuant aussi bien la question du sens que celle de la réalité, au profit d'un imaginaire défait de toutes attaches. Je suis d'accord avec Christophe Donner lorsqu'il écrit, dans son brûlot *Contre l'imagination*, que celle-ci, dans le cœur de ses défenseurs les plus acharnés, « est d'autant plus grande et belle qu'elle ne doit rien à personne, qu'elle est "pure", endettée d'aucune référence, ni racine¹⁶ ». Selon moi, on ne peut guère envisager un jeu sans enjeu. Il ne suffit pas de faire preuve d'imagination, de lâcher les brides de cette superbe « folle du logis » pour créer un bon roman. Je n'adhère toutefois plus aux propos de Donner lorsqu'il laisse entendre que la forme romanesque serait née d'une obligation de maquiller une réalité dont l'auteur ne pourrait parler sans le fard de la parabole, de peur de s'exposer lui-même au courroux de ses contemporains. Car le roman n'est certainement pas qu'une façon détournée de faire du journalisme ou de la politique. La fiction n'est pas qu'une sorte d'immunité diplomatique dont usent les écrivains pour avancer des idées autrement scandaleuses, voire passibles de sanctions judiciaires. Autrement dit, on ne peut réduire le roman à une analogie du monde ou à un texte codé sous le couvert duquel l'auteur exprimerait des opinions ou des

¹⁶ Christophe Donner, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998, p. 14.

faits compromettants, qu'il aurait pu formuler autrement et de manière beaucoup plus précise, sans avoir recours au cryptage romanesque. Le roman, écrit Kundera dans *Les testaments trahis*, « est une autre planète; un univers fondé sur une autre ontologie; un *infernum* où la vérité unique est sans pouvoir et où la satanique ambiguïté tourne toutes les certitudes en énigmes¹⁷ ».

Pour un dialogisme créateur

Afin d'accéder au statut d'œuvre artistique, le roman doit établir des liens dialogiques avec les grandes œuvres du passé et s'inscrire dans leur lignée. Le jeu intertextuel, une des formes privilégiées de ce dialogisme, accompagne l'art romanesque depuis ses origines, de Rabelais et Cervantès à Sterne, Diderot, Flaubert, puis de Kafka à Boulgakov, Kundera, Fuentes ou Rushdie. Flaubert, avec *Bouvard et Pécuchet*, rêvait même de créer un roman entièrement composé d'un collage de citations et pour la préparation duquel il a lu, pendant six ans, plus de mille cinq cents livres traitant de sujets aussi variés que l'agriculture, la chimie, la médecine, la politique, la littérature, l'amour, l'histoire, la métaphysique, la religion, la science et l'éducation! Les exemples de jeu intertextuel abondent : *Les Versets sataniques* de Rushdie s'inspire du *Maître et Marguerite* de Boulgakov qui lui-même se nourrit du *Faust* de Goethe, qui emprunte à son tour à la Renaissance, qui puise dans l'Antiquité grecque et latine; *Ulysse*, de Joyce, qui met en scène une reprise de l'épopée homérique; *Notre-Dame de Paris*, de Hugo, qui abrite des échos du *Faust* de Goethe; *Le Procès*, de Kafka, qui interpelle le *Livre de Job*; etc. Par ailleurs, dès les débuts du genre romanesque, on trouve déjà tout un réseau

¹⁷ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 39.

d'éléments et de formes qu'on nomme aujourd'hui l'intertexte : chez Rabelais et Cervantès, les réécritures, les allusions, les références, les pastiches, les emprunts, les parodies, et ainsi de suite, sont monnaie courante. À mon tour, quoique très modestement, je souhaite m'inscrire dans la lignée de cet illustre héritage afin de garder la mémoire du passé et, partant, la mémoire séculaire de l'art du roman.

On l'a dit et redit : le romancier d'aujourd'hui doit s'inspirer des œuvres du passé. En effet, on ne peut guère écrire de romans en ignorant tout des grands auteurs qui ont marqué, depuis quatre cents ans, l'histoire du genre, les Rabelais, Cervantès, Flaubert, Proust, Kafka et autres. Est-ce à dire que l'habileté à jongler avec les références romanesques me tiendrait lieu d'engagement personnel? Serais-je trop « possédé » par ces romanciers pour développer mon point de vue propre? Devrais-je m'affranchir de leurs influences? Voilà des interrogations qui feront sans doute sourire les romanciers aguerris. Mais je crois, à la suite d'André Carpentier, « que l'influence touche presque una-nimement, mais pas exclusivement les débutants, qu'elle est souvent indispensable à la formation, c'est-à-dire pour aider à mettre l'apprenti écrivain dans les conditions d'aptitudes à produire¹⁸ ». Il ne s'agit donc pas, évidemment, d'aller chercher chez les auteurs reconnus des recettes, mais bien d'entretenir des liens dialogiques avec eux, d'être un gnome qui observe le monde debout sur les épaules de géants...

Peut-on réellement innover en ignorant tout des trouvailles de nos prédécesseurs les plus brillants? Faut-il

¹⁸ André Carpentier, « Le tourment de l'influence », Christian Vandendorpe [éd.], *Le plagiat*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 38.

voir, avec les romantiques et leurs successeurs modernes, « dans le renoncement absolu à l'imitation une inépuisable source de "créativité" jaillissant au plus profond de nous¹⁹ »? Je ne le crois pas, bien au contraire. Car à long terme, l'obligation de s'enfermer dans la logique d'une *tabula rasa* et de réinventer périodiquement la roue à coups de ruptures épistémologiques ou de réduire le processus créateur à une nombrilissime théologie du moi ne peut mener qu'à un nihilisme stérile.

À la recherche de l'essentiel

Certes, le roman est un objet de langage, mais un objet qui va bien au-delà des mots qui le constituent, au-delà des formes syntaxiques qui le composent. À l'instar de la conception phénoménologique du langage artistique de Jan Patočka, le roman transporte « un contenu plus profond et plus secret²⁰ », indicible et incommunicable autrement qu'à travers la forme romanesque. Ce contenu, Patočka le nomme *l'essentiel*. Selon lui, l'artiste-romancier ne cherche pas à définir l'essentiel, il se contente de le suggérer, de le montrer sans l'expliquer, de le laisser entrevoir : « Toute œuvre authentique d'écriture est donc une évocation du monde dans son essence, mais en même temps elle en respecte le mystère, ce qui est là à chaque pas, mais dont la solution est à jamais laissée en suspens²¹. » Voilà qui rappelle Flaubert et son *Bouvard et Pécuchet*, roman encyclopédique qui entraîne le lecteur dans les méandres du

¹⁹ René Girard, *La voix méconnue du réel*, Paris, Gallimard, 2002, p. 312.

²⁰ Jan Patočka, *L'écrivain, son « objet »*, trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 96.

savoir scientifique à travers l'expérience grotesque de deux apprentis savants. De qui, de quoi se moque-t-on dans ce roman? De la science? De ceux qui ne savent pas l'appliquer? Partant de l'idée que « la bêtise consiste à vouloir conclure²² », Flaubert se garde bien de préciser l'objet de la farce et laisse aux lecteurs la liberté de le déterminer par eux-mêmes.

Cela dit, en tant qu'écrivain, comment puis-je parvenir à l'essentiel? Parce que si le roman constitue une voie privilégiée vers l'essentiel, cette voie n'est pas dépourvue de pièges et il ne suffit pas de classer son texte sous la rubrique « roman » pour en faire une oeuvre digne de ce nom. Car bien qu'il y ait des modèles, il n'y a pas de recettes : chaque romancier compose avec son époque et l'éclaire de sa propre sensibilité et de ses connaissances. Or, selon ma propre expérience d'écriture, je trouve une voie possible vers la révélation de l'essentiel romanesque dans le vaste domaine des mythes. Qu'il s'agisse d'Icare, d'Œdipe, de Dionysos ou de Faust, les mythes éclairent toujours, et de façon on ne peut plus innovatrice, les éléments essentiels de l'existence d'un romancier lorsqu'ils sont mis en liens dialogiques avec les vocables de sa réalité contemporaine. Personnellement, c'est le mythe de Faust qui m'interpelle de façon particulière dans ma pratique d'écriture. Or, écrire un « Faust », comme le dit avec justesse Marcel Brion, « c'est exprimer son inquiétude la plus profonde quant au problème de la vie et au problème de la connaissance. Et, chaque fois, nous reconnaissons, en transparence, le point sensible de la conscience de l'auteur²³ ». Ainsi, un lecteur

²² Gustave Flaubert, cité par Claudine Gothot-Mersch dans « Introduction » à Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36.

²³ Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, Paris, Librairie José Corti, 1994, p. 116.

curieux du « point sensible de ma conscience » n'aurait qu'à lire mes écrits inspirés par le mythe de Faust, au risque d'y rencontrer le « Diable » que j'ai libéré dans le Montréal contemporain²⁴...

Dans son excellente étude sur les variations du mythe de Faust depuis son origine, à la fin du XVI^e siècle, jusqu'à nos jours, André Dabezies relève l'existence d'une relation étroite entre les œuvres d'inspiration « faustienne » et l'actualité d'une époque. À partir du XX^e siècle, Dabazies constate, de plus, à l'exemple de romans tels que *Docteur Faustus* et *Le Maître et Marguerite*, l'intensification de cette relation : « l'analyse d'une bonne partie de ces œuvres nous a montré combien elles répercutent l'actualité politique, les angoisses, les enthousiasmes, les crises de conscience et les catastrophes d'un pays ou d'une génération²⁵ ». Ainsi, rien d'étonnant à mon désir de réactualiser, dans mes fictions, le mythe de Faust, de l'inscrire dans le contexte montréalais actuel, « dans l'horreur d'un tournant de millénaire où des multitudes, taylorisées et terrorisées, présupposent que toutes les idées se valent, dans un régime malade de son affairisme, capitalomane et néolibéralitique²⁶ »! D'ailleurs, comment ne pas être d'accord avec Salman Rushdie pour qui les écrivains ne peuvent pas laisser aux politiciens et aux médias de masse le soin d'élaborer seuls les images du monde, ce qui équivaldrait à « l'abdication la plus grande

²⁴ Luc Labbé, *Diableries montréalaises, suivi de Diableries romanesques*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

²⁵ André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 264.

²⁶ André Carpentier, *Mendiant de l'infini*, Montréal, Boréal, 2002, p. 227.

et la plus abjecte de l'Histoire²⁷ »? D'autant plus que, pour Rushdie, « la distance qui sépare les individus des affaires de l'état est maintenant si réduite qu'il ne semble plus possible d'écrire des romans qui ignorent la sphère publique²⁸ ».

Quant à moi, j'aimerais tant pouvoir dire que mes créations romanesques et nouvellistiques se trouvent à la mesure de mes intérêts esthétiques. Cependant, si j'ai esquissé, dans cette brève réflexion critique, une posture d'écrivain – pour le moins subjective, on l'aura noté –, il serait présomptueux de ma part de conclure sur celle-ci, car toute vraie conclusion réside dans l'œuvre elle-même ainsi que dans sa réception. Après tout, ce sont également les lecteurs qui donnent vie à une œuvre. J'ai beau me gonfler la poitrine et me rendre parfois aussi ridicule que la grenouille de la célèbre fable de La Fontaine, je reste conscient de n'avoir atteint que bien modestement les ambitions que je m'étais fixées dans ma pratique romanesque. S'il existe souvent une marge entre les rêves esthétiques d'un auteur et leur mise en œuvre, je crois cependant qu'il importe de viser haut, d'interroger les chefs-d'œuvre littéraires et de se donner pour objectif d'en faire autant à son tour, quitte à ne jamais se tenir pour satisfait du travail accompli.

²⁷ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 400.

JEUX ET ENJEUX CRITIQUES

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BRION, Marcel, *Les labyrinthes du temps*, Paris, Librairie José Corti, 1994.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955.

BRUCKNER, Pascal, *La misère de la prospérité*, Paris, Grasset, 2002.

CARPENTIER, André, « Le tourment de l'influence », Christian Vandendorpe (dir. pub.), *Le plagiat*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

_____, *Mendiant de l'infini*, Montréal, Boréal, 2002.

DABAZIES, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972.

DAVIES, Robertson, *Lire et écrire*, Trad. de l'anglais par Dominique Issenhuth, Montréal, Leméac, 1999.

DONNER, Christophe, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, p. 239, cité par Claudine Gothot-Mersch dans « Introduction » à Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1986.

FINKIELKRAUT, Alain, *L'imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002.

_____, *L'ingratitude : Conversation sur notre temps*, Montréal, Québec/Amérique, 1999.

FRYE, Northrope, *Le grand code*, Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984.

LUC LABBÉ

GIRARD, René, *La voix méconnue du réel*, Paris, Gallimard, 2002.

HUYGHE, François-Bernard, *La langue de coton*, Paris, Robert Laffont, 1991.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

_____, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

LABBÉ, Luc, *Diableries montréalaises, suivi de Diableries romanesques*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

PATOCKA, Jan, *L'écrivain, son « objet »*, Trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

RUSHDIE, Salman, *Patries imaginaires*, Trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.

Marie-Hélène Poitras
Université du Québec à Montréal

Écrire vers l'Autre

Nos jugements sur Sade nous jugent.

Philippe Sollers, *L'écriture ou l'expérience des limites*

J'écris comme on marche vers l'autre, animée par ce fantasme du petit oiseau qui observe et voit sans être remarqué. Une curiosité aiguë teintée d'indiscrétion, un désir d'approcher les pulsions humaines, la volonté de m'insérer dans les autres, de m'investir en eux quand l'identification n'est pas possible, le plaisir des existences multiples, la dissolution de soi et l'oubli de ma personne : le goût des autres me fait écrire.

Vers l'amoralité

Les œuvres qui m'interpellent sont celles qui « détruisent la stabilité de la perception et infligent à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse¹ », comme l'écrit si bien Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. Je pense, entre autres, à *Sombre* de Philippe Grandrieux, à *Romance* de Catherine Breillat, à *The War Zone* de Tim Roth, à *La nouvelle Justine* du marquis de Sade, à *Lolita* de Vladimir Nabokov, à *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin...

¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

Les œuvres avant-gardistes du genre, qu'on retrouve aussi bien au cinéma qu'en littérature ou dans les arts visuels, bousculent, heurtent, désorientent, dérangent, laissent une impression de désordre. Devant ces pièces, toute opinion arrêtée devient futile comme l'édifice moral qui aurait permis une prise de position inattaquable s'écroule; on choisit de se taire. Au risque de le faire seul, on vole du temps à la vie et l'on hurle un silence étrange, pris au cœur d'une « expérience des limites² » qui nous renvoie à nos préjugés et tabous. Soudain, on est funambule et on se découvre déambulant sur une corde dressée entre le pur et l'abject, le moral, l'immoral et l'amoral.

Avant d'aller plus loin dans ma réflexion, il me faut d'abord préciser la nuance importante entre « amoralité » et « immoralité », telles que je les conçois. Si l'immoral viole les règles de la morale établie en cherchant à la bafouer, l'amoral, lui, est étranger au domaine de la moralité et mû par une nécessité qui s'approche de la pulsion.

Ainsi, alors que l'immoralité se révèle intimement dépendante du système de valeurs qu'elle récuse, l'amoralité s'érige sur la base d'un lâcher prise en partie utopique qui commande un oubli de la morale et de tous les préjugés qu'elle implique, de même que la disparition des paramètres bien/mal. Ici, l'idée de transgression des limites n'est plus, celles-ci n'existant tout simplement pas. Par exemple, en littérature, on retrouve Meursault, dans *L'étranger* d'Albert Camus, coupable de ne pas pleurer aux funérailles de sa mère. Étranger à lui-même et au monde qui l'entoure, le personnage prend conscience du trou existentiel dans lequel il s'abîme et perd peu à peu ses repères et leur sens. Il en

² Philippe Sollers, *L'écriture ou l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.

arrive même au meurtre d'un Arabe sur la plage, un acte gratuit, un geste irréfléchi, attribuable peut-être, simplement, au soleil qui tapait fort ce jour-là.

Les arts visuels ont aussi leur lot d'œuvres questionnant l'amoralité. Je pense, par exemple, à *La morgue*, l'exposition de photos d'Andrès Serrano, présentée au Musée d'Art contemporain de Montréal, en 1994. Je me rappelle cette photo clinique des petits pieds d'un enfant mort de la méningite, ou cette œuvre troublante, qui exposait un crâne éclaté par la balle d'un fusil : un panorama impressionnant de rouges s'offrait au spectateur, allant de l'écarlate au bourgogne en passant par le pourpre et le cramoisi. Même si elles ont offensé la pudeur de certains, ces photos de cadavres dévoilaient quelque chose en elles-mêmes, œuvres d'art autonomes, détachées de la morale, amORAles.

De son côté, l'immoralité, implique un outrage délibéré à la morale. En d'autres termes, elle voisine souvent avec la provocation, par mépris avoué des valeurs morales découlant d'une idée arrêtée de ce que seraient le bien et le mal. Car, ici, les limites demeurent; on ne les transgresse pas : on les ébranle, parfois sous forme de critique. Dans *L'immoraliste*, d'André Gide, le protagoniste se lance dans une intense recherche d'authenticité, qui le conduit à vivre contrairement à la morale établie. Pour cet homme, sentir devient plus important que penser; être le plus près possible de ses désirs et sensations prime sur l'obéissance à une morale rationnelle. Mais revenons à l'artiste visuel mexicain Andrès Serrano et à une autre de ses expositions, celle-là présentée au Metropolitan Museum of Art de New York, à l'automne 1999, et qui provoqua de vives réactions. Sur une photo, un crucifix reposait dans un *becher* d'urine. Encore aujourd'hui, ces images choquent par leur affront manifeste aux valeurs religieuses et morales d'une société. Je tiens à

préciser, à ce sujet, qu'un même artiste peut générer des œuvres amORALES et IMMORALES, bien que la frontière entre les deux puisse parfois paraître ténue.

Je conçois l'amoralité comme une utopie vers laquelle certaines œuvres tendent.

Les étapes de la réception

La réception critique d'une œuvre empreinte d'amoralité passe par plusieurs étapes. Certaines personnes n'en dépasseront pas le premier stade. À titre d'exemple, je reviens sur l'exposition de photos *La morgue*. Tout d'abord, pour le spectateur, il y a ce choc, ce malaise ressenti devant l'œuvre qui vient bousculer son sens moral. La censure religieuse ne sévit plus comme avant, mais la mort demeure l'ultime tabou, selon moi. Les représentations d'un corps morcelé, mort, malade, décomposé ou abject nous ébranlent parce que nous en avons tous un et savons que nous mourrons un jour. De plus, nous sommes habitués à recevoir les œuvres avec empathie, compassion, et avons tendance à nous projeter dans les images et les personnages avec lesquels nous entrons en contact, dans lesquels nous nous investissons. Bien que ce ne soit pas l'état idéal de réception d'une œuvre, bon nombre de spectateurs y restent confinés. Dans leur cas, l'appréciation de l'œuvre est proportionnelle à la possibilité qu'ils ont de s'identifier au personnage, d'où l'engouement qu'on sait pour le fait vécu.

Ensuite, si la réception ne s'arrête pas à l'étape exposée ci-haut, le spectateur évolue vers ce que je nommerai le « degré zéro de la tension morale ». Il accepte alors de jouer le jeu et se laisse bousculer, il lâche prise et laisse de côté sa banque de préjugés. Il s'agit d'une étape transitoire dans ce processus de réception.

Idéalement, le spectateur ouvert, qui arrive à lâcher prise et qui accepte de se laisser surprendre, sera « récompensé » en éprouvant ce qui suit : recon-naissance de la beauté, d'un esthétisme né de ce qui n'est pas éthique, appréciation, état de grâce. L'émerveillement ressenti devant la photo d'un corps mort avec la chair de poule, montée sur un cadre d'environ deux mètres par trois, l'émoi suscité par la crudité de la lumière d'une morgue, réverbérée sur le duvet dressé d'un bras pâle, est le privilège de ceux-ci, le climax de la réception.

Finalement, il y aura reprise de la conscience, retour au sens moral. Après la visite de l'exposition, le spectateur pourra éprouver le malaise de s'être laissé toucher par la rigueur de l'incision au scalpel pratiquée dans un pied inanimé. Dans certains cas, ce trouble prendra la forme d'une nouvelle ouverture au monde, d'un apprentissage des diverses formes que peut prendre la beauté.

Deux œuvres littéraires ont retenu mon attention dans le cadre de ces recherches sur l'amoralité : *Lolita* de Vladimir Nabokov et *La nouvelle Justine* du marquis de Sade, des romans qui explorent les pulsions secrètes de l'être humain, celles que l'on arrive à se cacher toute une vie durant si on aspire à un équilibre social, à une paix morale, et si l'on choisit de croire que l'homme est bon. Ces histoires abordent deux tabous qui ont traversé les siècles et les religions : mort et sexualité. Dans *Lolita*, le lecteur a accès au journal intime d'Humbert Humbert, pédophile et monstre sympathique. Quant à *La nouvelle Justine*, roman polyphonique et chef-d'œuvre de rhétorique, qui surprend par son actualité, même deux cents ans après sa parution, il relate les rencontres multiples entre la vertueuse Justine et une série de libertins tous plus dépravés les uns que les autres. Ce qui fait la réussite de telles œuvres et explique le

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

grand intérêt qu'elles suscitent réside dans le fait qu'elles se soient développées à partir d'une posture amoralisée et qu'elles arrivent à ne pas juger les personnages qu'elles mettent en scène, déjà condamnés par la société et son ordre.

En effet, la connivence entre un lecteur et un personnage qu'il condamne dans la vie de tous les jours n'est pas seulement possible, mais, de surcroît, difficile à ébranler! Dans ce cas particulier, la littérature a un net avantage sur le cinéma. Qu'il le veuille ou non, le lecteur investit son imaginaire dans la constitution d'un personnage, il participe à sa création, d'une certaine manière, ce qui crée un lien étroit entre les deux. Si le cinéma impose ses images, la littérature, elle, stimule l'imaginaire du lecteur et le convie à la création de ses images propres. Elle reste dans l'évocation et, grâce à son point de vue privilégié sur les subtilités de l'intériorité des personnages, n'a nul besoin d'en grossir les traits. Voilà par ailleurs une des raisons pour lesquelles on est si souvent déçu devant l'adaptation cinématographique d'un roman. Au cinéma, dans les films hollywoodiens, des acteurs qui ont des airs de « méchants » jouent des rôles de « méchants », sans égard pour les nuances. Nul besoin d'analyse comportementale : le personnage fait son entrée et, déjà, la malice se lit dans ses yeux. Le potentiel meurtrier est inscrit au fond de sa pupille (plus noire que celle des autres personnages). L'Amérique aime à croire que le mal est facilement identifiable.

Selon Vincent Jouve, la sympathie pour un personnage est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui. Le lecteur aurait tendance à s'identifier non pas au personnage qui lui ressemble, mais plutôt à celui qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Et cette

connivence est renforcée lorsqu'il y a aveu : « Le partage d'un secret, surtout s'il est criminel, transforme la connivence en complicité : rien n'unit davantage qu'un acte coupable³. » Ces deux conditions sont réunies dans *Lolita*. Le lecteur prend connaissance de l'histoire en lisant le manuscrit d'Humbert Humbert, sorte de journal intime dans lequel le personnage se dévoile, se dénude et avoue l'inavouable. La sympathie pour un personnage trouble se manifeste lorsque nous reconnaissons un sujet en lui (compassion) et lorsqu'il se présente à nous comme authentique (respect pour sa franchise, son honnêteté, une valeur morale hautement reconnue et appréciée).

Ceci étant dit, les lecteurs ne lisent pas tous pour les mêmes raisons. On peut comprendre, entre autres, le refus des œuvres amORALES par ceux qui valorisent la possibilité d'identification aux protagonistes. Les lecteurs plus ouverts entreront plutôt dans les œuvres pour faire une expérience, vivre par procuration, à l'intérieur d'un être différent, pour le plaisir de se laisser entraîner dans un monde parallèle, en zone inconnue. D'une manière ou d'une autre, l'« attrait de la lecture résiderait dans une expérience affective de l'autre⁴ », précise Jouve.

L'approche psychanalytique de la littérature aura tôt fait de voir un exutoire dans l'appréciation d'œuvres amORALES, un alibi romanesque permettant de soulager notre âme de certaines tensions et d'évacuer des pulsions asociales sans danger pour l'ordre établi. La médiation du personnage permettrait de libérer le refoulé sans offenser nos défenses. Sans compter que souvent, mais moins en littérature contemporaine, la structure d'œuvres qui heurtent le sens

³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

moral respecte l'articulation suivante : scandale/condamnation du scandale. Le lecteur peut donc renouer avec ses valeurs et sa personne morale, avant de quitter le récit. Le marquis de Sade est conscient que des lecteurs plongeront dans *La nouvelle Justine* pour cette raison et il joue habilement du fait qu'habités par une sorte de curiosité pulsionnelle, ses lecteurs s'attendent néanmoins à ce que soit condamné ce qui les attire. Si son narrateur se dit parfois écœuré par les scènes qu'il raconte, il persiste tout de même à fidèlement en rendre compte, explique-t-il, par respect pour son lecteur.

Comme toute approche, cependant, la psychanalyse présente parfois une vision limitée des choses. La lecture comme expérience affective de l'autre permet peut-être, dans certains cas, de libérer le refoulé, mais elle peut être réalisée dans le but avoué et conscient d'une expérience des limites, de la rencontre de l'autre. Il serait faux de croire qu'un pédophile ou un orgiaque sadique sommeille en chacun de nous, mais vrai que des gens désirent rencontrer la différence, ce qui leur échappe, explorer des êtres qui leur sont étrangers et dont ils ne peuvent logiquement s'expliquer le comportement, bref des gens qui désirent s'investir dans certains personnages, justement parce qu'il leur est impossible de s'identifier à eux. C'est également cette motivation qui fait parfois écrire l'auteur.

Écrire pour muer

Je ne suis pas faite « pour un seul moi⁵ », comme l'écrit Henri Michaux à propos du romancier, et j'assouvís un désir d'identités multiples dans l'écriture. Dans mon premier

⁵ Henri Michaux, cité dans Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 361.

roman, *Soudain le Minotaure*⁶, j'ai donné vie à un psychopathe en l'écrivant à la première personne. Je me suis glissée dans la peau d'un jeune violeur déraciné et j'ai cherché à aller au plus près de ce qui le faisait agir et le déterminait.

Mon entrée en l'autre a quelque chose à voir avec le jeu du comédien. Je suis témoin et tuteur d'un autre être. Après tout, « [on] n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. [...] On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre*⁷ ». En tant qu'être vivant multiple, je me sens donc interpellée par la complexité du genre humain, en général et sous toutes ses formes. Or, dans mon cas, très concrètement, ce désir d'approcher l'autre implique une étape terre-à-terre de documentation. Celle-ci est enrichissante et m'ouvre des voies que je n'aurais peut-être pas empruntées, ou que j'aurais exploitées autrement, peut-être, dans une mise en scène différente. Du moins, elle entraîne la possibilité de faire un choix. J'y pige ce qui me fait écrire et je suis propulsée dans l'histoire, gonflée des nouvelles possibilités de récit qu'elle m'indique. Écrire donc, pour connaître, expérimenter, rencontrer les autres et pour perdre une peau ou en gagner une, car « chaque œuvre est comme une mue de serpent⁸ ».

Écrire « en prise directe sur l'être⁹ »

Au cours de l'écriture de *Soudain le Minotaure*, je me suis interrogée quant à la langue à adopter pour produire le

⁶ Marie-Hélène Poitras, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Tryptique, 2002.

⁷ *Ibid.*, p. 361.

⁸ Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 91.

⁹ Pour emprunter l'expression de Georges Gusdorf dans *Auto-bio-graphie*.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

monologue intérieur de Mino Torrès, d'autant plus que mon personnage était peu scolarisé et de langue maternelle espagnole. Ce que je voulais écrire, c'était le musement de Mino Torrès, son flot de pensées. À son état final, par conséquent, le texte ne se donne pas comme un document écrit de la main du voleur, mais plutôt comme une fenêtre directe sur ses idées, rêveries et pensées. J'ai voulu rendre cette histoire que l'on se construit tous sur soi, intérieurement, ce leurre que l'on entretient pour alimenter une certaine image de soi, l'origine des masques que l'on façonne et qui deviennent notre deuxième visage, si bien que l'on finit par oublier qu'on les porte ; ces souvenirs que l'on choisit parmi d'autres pour constituer les archives de sa propre personne, son archéologie intime. C'est à cela que j'ai voulu toucher. Mais j'ai hésité longtemps avant de me positionner dans la langue par laquelle pourrait se confier un tel discours. Trouver assez de liberté pour livrer mon récit (qui, soit dit en passant, s'est constitué parallèlement à la recherche d'une voix) fut assez complexe. Fallait-il que la langue que j'utilise soit uniquement celle du personnage? Comment fondre ma voix dans la sienne? J'ai eu envie de marier un peu les deux, au risque de me rendre compte, ultérieurement, que ça ne fonctionnait pas, qu'il fallait, si je désirais conserver mon style, écrire l'histoire en narrateur objectif, ou alors, si je choisissais la première personne du singulier, déployer une langue peu recherchée, près de l'oralité, brute, et ne pas utiliser de figures de style trop poussées sous peine de faire invraisemblable, etc. Je me suis souvent demandé jusqu'où la convention littéraire, l'artifice narratif, me permettait d'aller.

Je ne crois pas que le romancier doive entièrement renoncer à son style lorsqu'il s'aventure dans le monologue intérieur. Tout est une question de nuances et d'instinct littéraire. Je me suis laissé guider par mon récit, car je

n'aurais pas pu continuer à écrire en lui résistant. En fait, à un certain moment, j'ai réalisé que j'avais contourné un piège terrible : le mépris du romancier envers ses personnages. Autrement dit, j'avais réussi à ne pas porter de jugement sur Mino Torrès. Il y avait eu, à mon insu, une division entre moi dans la création et moi dans la vie, déterminée par mes opinions et ma conception du monde. J'ai réussi à ne pas l'enfermer dans sa condition sociale. J'en ai fait un être unique, non représentatif d'un milieu, ou archétypal. Dans une entrevue à l'émission littéraire *Cent titres*, j'ai entendu Marc Favreau qui, défendant Sol, avançait ceci : « On peut être ignare, analphabète et avoir un sens poétique. » Ces mots attrapés au hasard sont venus cautionner cette idée que j'avais commencé à développer sur le mariage entre la voix du personnage et la mienne. Un personnage prenait vie, avec ses couleurs et sa singularité. Je l'ai laissé venir à moi. Et, de fait, des images surprenantes sont nées de cette liberté que je m'étais allouée. Pourquoi me priver de ce plaisir? Y renoncer sous prétexte que Mino Torrès n'avait pas la faculté de composer des figures de style en raison d'un piètre statut social? Si l'on pousse la réflexion plus loin, ça devient ridicule et revient à dire que le monologue intérieur ne peut battre son plein stylistique que si le personnage est écrivain!

Une actrice américaine riche et célèbre, à qui l'on demandait si elle se surprenait parfois à porter des jugements sur les personnages qu'elle jouait, a répondu ceci :

Je ne les juge pas. D'ailleurs, je ne pense pas que l'on puisse jouer un personnage honnêtement et émettre en même temps un jugement sur lui. [...] Mieux vaut réfléchir aux

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

motivations profondes de [leurs] actes que de les balayer d'un revers de la main¹⁰.

En remplaçant « jouer » par « écrire », je pourrais quant à moi affirmer la même chose. D'ailleurs, à mon avis, l'écriture de monologues intérieurs s'apparente au jeu de l'acteur. Il faut « entrer en l'autre » et éprouver de la compassion, voire de l'empathie pour lui. C'est une sorte de désir brutal et contrôlant de rencontre, un mouvement malade vers l'autre et par ricochet vers soi-même. Car c'est à l'humain que l'on revient toujours, en bout de ligne. On s'achemine vers une extension de soi. C'est sans doute ce qui fait dire ceci à Milan Kundera :

mes personnages sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner¹¹.

Je conçois l'écriture comme un espace de souveraineté absolue. Celui ou celle qui écrit doit le faire dans une zone d'où le sens moral est exclu. L'auteur n'a ni à justifier ce qu'il met en scène ni à prendre position au moment où se déroule le travail de création, ce qui bloquerait le flot créateur. Quelques nuances s'imposent cependant. En effet, ce n'est pas parce que je choisis de mettre en scène un personnage que je suis nécessairement en accord avec ce qu'il avance. J'ai composé Mino Torrès à partir d'une documentation sérieuse, ce que j'ai romancé à son sujet est réaliste, sans que j'aie eu à adhérer à sa vision du monde

¹⁰ Julia Roberts, entrefilet dans *La Presse*, Montréal, 28 mai 2000, p. B6.

¹¹ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 319.

pour autant. L'écriture de la seconde moitié de mon roman s'est déroulée différemment puisque, contrairement à ce premier personnage, je pouvais m'identifier au deuxième, à Ariane, une fille du même âge que moi, avec un passé semblable au mien.

Il est rare que nous retrouvions la victime et l'agresseur réunis dans une même œuvre, comme Ariane et Mino Torrès. Au cinéma, il arrive que le film soit axé sur la victime : *Mourir à tue-tête* d'Anne-Claire Poirier, *Souvenirs intimes* de Jean Beaudin et *La beauté de Pandore* de Charles Binamé en sont quelques exemples. Ces films sont dramatiques, noirs, lourds, et tombent parfois malheureusement dans le piège de la victimisation. D'un autre côté, et dans un tout autre registre, la fascination exercée par le maniaque, le psychopathe, le « fou » a donné selon moi des résultats plus intéressants : *American Psycho* de Mary Harron (adapté du roman de Bret Easton Ellis), *Natural Born Killers* d'Oliver Stone, *Le silence des agneaux* de Jonathan Demme (adapté du roman de Thomas Harris) et *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (adapté de l'œuvre éponyme d'Anthony Burgess). Pourtant, il demeure moins fréquent que l'on en arrive à connaître aussi intimement le psychopathe que la victime dans le premier type de film. Il n'y a pas de rencontre. L'approche du cinéaste, en regard du « fou », est souvent objective, extérieure, le meurtrier est pointé du doigt comme un requin dans un aquarium. On ne veut pas vraiment s'approcher de lui, mais plutôt rester à la dimension sensationnaliste. Il est étrange et plutôt inquiétant de constater comment on fait d'eux des héros démentiels et comment l'on enferme les victimes dans une sorte de passivité automatique. Voilà pourquoi la forme littéraire se prête mieux à mettre en scène ce genre de personnages dangereux et ce, aussi, à cause de la possibilité du monologue intérieur. Or, au cinéma, Philippe Grandrieux

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

(*Sombre*) et Roman Polanski (*Lunes de fiel*) ont néanmoins su mettre en scène la proie et le prédateur, sans prendre parti pour l'un ou l'autre. C'est à ce moment que quelque chose de troublant et d'éclairant se dessine, car les êtres y entrent enfin en relation. On constate alors leur interprétation des faits et la différence du regard qu'ils portent sur le monde, et de cette rencontre émergent, pour le lecteur ou le spectateur, des indices importants sur ce qui cloche dans la psychologie de l'agresseur.

Dans *Soudain le Minotaure*, le Dr Parker avance ceci, après avoir vu défiler devant lui des centaines d'agresseurs : « Notre société a fait de l'homme un guerrier et de la femme une consolatrice et une infirmière¹². » En écrivant Mino Torrès, j'ai commis une agression à mon tour. Je suis entrée de force en lui; guerrière, j'ai pénétré ses intérieurs, violemment, sans m'inquiéter des blessures infligées par mon incursion sournoise. Voilà jusqu'où ce long pas à pas vers l'autre m'aura menée.

Donner la vie

Très tôt, j'ai senti que je devais reconnaître et accepter qu'une part de Mino Torrès m'échappe, reste ombragée. Le piège à éviter était le suivant : céder à la tentation de l'explication systématique et sociologique. Tout comme les êtres qui nous entourent, avec lesquels nous cohabitons, nos personnages sont complexes, « humains », bien qu'ils soient imaginaires. Éviter l'explication bête et ne pas tomber dans le piège de mépriser ses propres personnages me semble capital. À ce sujet, dans une étude de l'œuvre de Patrick Modiano, Thierry Laurent écrit que « la

¹² Voir Marie-Hélène Poitras, *Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 92.

compréhension du présent des êtres passe par la connaissance de leur passé¹³ ». Vrai qu'il faut parfois fouiller dans le passé de ces êtres de papier qui nous échappent et nous hantent pour arriver à les pénétrer, à les rendre le mieux possible. Mais attention, dans une œuvre littéraire, il me semble facile, voir inapproprié de justifier le comportement d'un agresseur par le fait qu'il se soit fait battre étant jeune, même si l'on est malheureusement habitué à ce genre de bombardement causal : on aime à croire que tout s'explique, que les balles perdues n'existent pas.

À ce sujet, les médias nous en apprennent beaucoup sur la peur de l'incausé et sur le malaise éprouvé devant ce qui ne s'explique pas. Dans *La Presse* du 18 décembre 1999, une journaliste fait le portrait psychologique de Marc Lépine, l'homme qui a tué quatorze femmes à la Polytechnique avant de se suicider. Son ancien colocataire se penche sur la personnalité du tueur. Il lève le voile sur son rapport au père, à la mère, aux femmes et à la vie. Il faut pouvoir expliquer d'où provient le mal, lui trouver un sens autant que possible. La lieutenant-gouverneure du Canada, Lise Thibault, a clamé bien haut que ces quatorze femmes n'étaient pas mortes pour rien, qu'elles avaient sensibilisé la société à une forme de violence sexiste, etc. Quant à moi, j'ai beau chercher, je ne vois aucune raison valable justifiant leur assassinat. « Mais qu'est-ce donc qui pousse le lieutenant-gouverneur à en faire des "martyres"? C'est la vieille manie de récupérer la souffrance, de tout rationaliser, de tout faire entrer dans la comptabilité du sens ultime de la vie¹⁴ », souligne Roch Côté dans le *Voir* du

¹³ Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : Une autofiction*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 55.

¹⁴ Roch Côté, « Elles sont bien mortes pour rien », *Voir*, Montréal, 16 au 22 décembre 1999, p. 16.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

16 décembre 1999. Au-delà de l'inceste, de la mort et de la sexualité, l'amoralité serait-elle l'ultime tabou? On se plaît à croire qu'on peut trouver la racine du mal et l'enrayer comme on le fait du germe puant d'une gousse d'ail. Mais le confort causal se paie cher. Et l'hystérie médiatique alimente ce spectacle de la causalité malade. Les gens comme les choses sont accusés ; vite, il faut trouver un coupable. À l'image du cinéma hollywoodien, on veut pouvoir affirmer : « Voici le bien, voici le mal, les bons d'un côté, les méchants de l'autre ».

Ceci étant dit, dans la pratique, si l'écrivain souhaite éviter de taxer un personnage amoral de ce type d'explication systématique et sociologique, il devra faire preuve de modestie, accepter de laisser tomber la boursoufflure du style, faire coïncider sa voix avec celle du personnage, un peu comme au théâtre. Il s'agit, pour moi, d'une question éthique qui anime l'écrivain dans son rapport à ses personnages.

Personnellement, je crois qu'une documentation préalable peut permettre à l'écrivain d'éviter les conclusions hâtives et d'approfondir son écriture en ce qui a trait à un univers ou à un personnage avec lequel il n'est pas familier. Bien sûr, certaines sources restent plus profitables que d'autres. La parole directe et le témoignage (écrit ou oral) sont riches en indices susceptibles d'éveiller et d'alimenter l'imaginaire de l'écrivain. En effet, comme ils ne sont pas encore passés par les filtres analytiques du psychologue, du chercheur en biologie ou du journaliste – dont l'attention se porte sur d'autres éléments que ceux qui intéressent l'écrivain –, ce dernier pourra écouter les signes qui lui parleront. Il est intéressant de voir comment certains individus construisent leur discours, comment ils se projettent dans le langage – et par extension dans le

monde —, quels mots ils choisissent, leur degré de subtilité et la rhétorique qu'ils utilisent pour se justifier ou se constituer. Par exemple, après avoir lu plusieurs témoignages de violeurs, on apprend des choses auxquelles on n'a pas accès de l'extérieur : qu'ils se considèrent rarement coupables et qu'ils ne font pas de différence entre la réalité et leur univers de fantasmes. Sachant cela, et souhaitant évidemment éviter de tomber dans le reportage ou le document sociologique, l'écrivain pourra intégrer les fantasmes de son personnage de violeur à son univers romanesque, les faire découler de son imaginaire, mais il aura connaissance de l'impact qu'ils *pourront* avoir sur le déroulement de la diégèse, du moins s'il souhaite écrire à partir d'une base réaliste et si la cohérence psychologique fait partie du projet qu'il développe.

Pour en finir avec l'amoralité

Si l'on s'intéresse à l'amoralité, on en arrive forcément à remettre en question ses limites morales. L'abri de la fiction permet-il toutes les libertés? L'écrivain a-t-il le devoir de dire des choses qui, sans lui, resteraient sans voix? Comment assume-t-on un personnage amoral?

Poser ces questions, c'est déjà un peu y répondre. Pour ma part, je crois à la souveraineté absolue de l'écrivain. Observateur de son monde, il a le droit de s'en inspirer (pour en faire valoir la noblesse comme la bassesse), de le défigurer, de l'écrire tel qu'il est, de le vampiriser à son gré ou alors de se taire. Écrire est en soi un geste libre mais délibéré. Bien entendu, je n'oublie pas que liberté rime avec responsabilité et s'il a tous les droits, l'écrivain demeure conscient de ce qu'il fait. Il doit être prêt à endosser son travail et ses personnages (moraux, immoraux ou amoraux) et à établir un dialogue avec les lecteurs qu'il ébranle.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

L'écrivain ne peut pas tout mettre sur le dos de l'Art et s'en laver les mains une fois l'œuvre accomplie. Il doit continuer d'en assumer la paternité. Nabokov, taxé lui-même de pédophile et d'*alter ego* d'Humbert Humbert, ainsi que Sade, croupissant dans la prison de la Bastille, auront prouvé que confronter les limites morales d'une société peut être ardu. Sade serait même allé jusqu'à désavouer l'écriture de *La nouvelle Justine*. Quant à moi, mon goût des autres, quels qu'ils soient, me fera toujours écrire, et pour cette raison je m'engage à leur prêter une voix qui soit véritable. C'est une question d'éthique.

Bibliographie

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

CÔTÉ, Roch, « Elles sont bien mortes pour rien », *Voir*, Montréal, 16 au 22 décembre 1999.

GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989.

LAURENT, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : Une autofiction*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959.

PETIT, Marc, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999.

POITRAS, Marie-Hélène, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Tryptique, 2002.

_____, *Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

SADE, Marquis de, *La nouvelle Justine*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture ou l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.

Danielle Soucy
Université du Québec à Montréal

Entre l'arbre et l'écorce : Norme(s) linguistique(s) et pratique littéraire

Tout l'monde est demandé
au parloir.

Raoul Duguay

Au moment de définir mon projet d'écriture, me voilà prise soudain dans les filets d'une intertextualité aussi inévitable qu'encombrante. Inévitable, car il se trouve que, pour rendre les lieux qu'évoque mon recueil de nouvelles, aussi bien que le sujet qui a alimenté ma réflexion théorique, la référence la plus directe est de nature littéraire. Je parle ici du roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, une œuvre dont les personnages ont atteint un statut mythique. Le Nord, les Pays-d'en-Haut, les Laurentides : oui, c'est bien de cette contrée-là, à partir d'elle, que je vais parler. Une nature, d'abord : chaotique. Des élévations, des creux, des bosses, des vallées encaissées, du roc, des rivières, l'horizon jamais loin, toujours rond, et des lacs, en veux-tu, en v'là. Hétéroclite, disparate elle aussi, la population qui y habite ou y séjourne : familles de « vieille souche », skieurs de passage, retraités, le petit cercle des décideurs et des notables. Et tous les autres, les sans-voix du village et des rangs : jeunes décrocheurs, vieillards sans le sou, travailleurs forestiers, serveuses, femmes de chambre. En somme, derrière l'apparente homogénéité des

Danielle Soucy, « Entre l'arbre et l'écorce : Norme(s) linguistique(s) et pratique littéraire », Le groupe Interligne [éd.], *Atelier de l'écrivain 1*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », n° 11, 2004, p. 115-138.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

origines et de la langue, une autre de ces « places du marché », bruyantes et disparates, où retentissent les « dialectes sociaux, [...] jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères¹ », dont parle Bakhtine.

Cette entité multiforme, je voulais en explorer les voix et les discours, en faire jouer les intonations, les accents. Ce qui m'intéressait, c'était de capter cette multiplicité discursive, d'ouvrir mon écriture à l'*oralité*, dans sa double signification : ce qui est dit, proféré, mais aussi ce qui relève du rythme, de la cadence, au sens où l'entend Meschonnic². Langue parlée, sociolectes : tout de suite, je me suis heurtée à la question de la langue d'écriture, et en amont, à celle de la norme linguistique, sujet qui me hante depuis le jour où, il y a plus de vingt ans, j'ai entrepris mes études en traduction.

Le premier jour de classe, j'étais entrée confiante dans un grand amphithéâtre. Forte de ma passion pour les livres, de mon goût pour l'écriture, je croyais avoir une maîtrise supérieure de ma langue maternelle. Deux semaines plus tard, j'étais dévastée. Pulvérisées, mes certitudes. La langue que je parlais était un vêtement usé, démodé, taché, mangé par les mites de l'anglicisme, du barbarisme, du solécisme, de l'archaïsme. Des haillons. L'impératrice était nue comme un ver.

Le choc a duré un an. Un an de mutisme ahuri. Honteuse, humiliée, puis humble, je me suis habituée à

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

² Henri Meschonnic, « Littérature et oralité : France-Québec », *Présence francophone*, n° 31, 1987.

tourner ma langue sept fois dans ma bouche avant de parler ou d'écrire : un surmoi sévère veillait désormais sur mon comportement linguistique. Et peu à peu je devins bilingue dans ma propre langue. Il y avait la langue acquise, ce français dit international que je pratiquais dans mes traductions et à l'université, cette norme venue de France qu'il me fallait maîtriser puisque j'allais en devenir l'agente de diffusion, et qui m'inspirait tout à la fois un rejet moqueur et une fierté ombrageuse : cette langue que j'apprenais, c'était tout de même la mienne, celle qui fondait la part collective de mon identité. Et il y avait le français maternel, pulsionnel, celui de mon entourage, de ma famille, de la rue, le joul de mon compagnon d'alors, *bum* de la rue Henri-Julien : le français québécois, avec ses registres soutenu, familier ou vulgaire, ses sociolectes, ses jargons professionnels, ses régiolectes. Lorsque, plusieurs années après, j'ai obtenu un poste de linguiste dans un bureau régional de l'Office de la langue française, j'ai retrouvé, intacts, ma propre ambivalence, le même discours normatif, et chez mes interlocuteurs au téléphone, les mêmes réactions, les mêmes objections que je me tenais à moi-même depuis que s'était ouvert en moi cet interminable dialogue intérieur sur la norme.

Entre-temps avait germé, grandi, puis s'était affirmé, pressant, le désir d'écrire. Le goût de ne plus être à la remorque de la pensée des autres; une sorte d'audace, longtemps refoulée par un immense sentiment d'illégitimité, d'indignité. Écrire, moi?

Je me suis lancée, en me demandant comment mes vieux démons normatifs allaient se manifester. Allais-je écrire à coups de dictionnaires? Faire parler mon menuisier comme un académicien, ma serveuse comme une professeure? Inversement, comment faire dire à un personnage qu'il est

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

amer s'il ne connaît pas le mot *amertume*? Comment exprimer l'ennui, l'agressivité, les rêves d'une adolescente morose qui *t'sé-veux-dire...* Sur le fond de quelle norme linguistique – celle du français de France ou celle, émergente, contestée, du français québécois – allais-je construire mon univers fictif? Et comment mon projet d'écriture allait-il résister aux pressions, conscientes et inconscientes, de ce Bon Usage que la tradition lexicographique et, dans une certaine mesure, l'Institution littéraire associent aux Bons Écrivains?

Répondre à la question, c'était *mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce* : s'immiscer dans une affaire de famille, un débat aux intérêts contradictoires...

Usages et Bon Usage : la notion de norme linguistique

Tout d'abord, il convient de définir la notion de norme linguistique qui, selon les auteurs, renvoie à trois acceptions différentes.

Certains entendent par *norme* le code linguistique minimal, les règles qui régissent la phonétique, la syntaxe et la morphologie, ce que certains nomment le « noyau dur de la langue ». Je n'insisterai pas davantage sur cette acception de la norme en tant que système, car elle n'est pas problématique dans ma pratique d'écriture : je m'incline sans réserve devant ces règles minimales que partagent tous les francophones.

La deuxième acception, qui rallie la majorité des spécialistes, appartient à une perspective socio-linguistique. La norme est définie ainsi :

Une variété de langue qui, à un moment donné, s'impose et est imposée par tout un appareil prescriptif comme la langue de référence à laquelle doivent se mesurer tous les comportements [linguistiques]. C'est la langue correcte – le bon usage selon le titre du plus célèbre ouvrage de référence pour le français – qui, par définition, classe toutes les autres formes possibles dans le domaine des fautes et des erreurs, ou pour employer un terme plus récent, le non-standard. Il s'agit donc d'un code normalisé de règles impératives définissant le bon et le mauvais en matière de prononciation, d'orthographe et de style³.

Il s'agit ici de l'acception à laquelle je me référerai dans cette réflexion qui pose la langue non comme une forme pure, mais comme un fait social.

On trouve cependant une troisième conception de la norme : celle-ci s'intègre à un appareil conceptuel où la langue, pour reprendre la formule lapidaire de Benveniste, « c'est le social même », c'est-à-dire un lieu conflictuel et pluriforme où s'affrontent les classes, les générations, les milieux et les sexes. Dans cette perspective théorique qui s'abreuve aux sources de la sociolinguistique et de l'anthropologie linguistique, la norme figure non pas un tout invariant, s'appliquant en toutes circonstances, mais une variable, multiple dans ses manifestations puisqu'elle est soumise aux conditions d'énonciation et aux rapports de classes. Se juxtaposant à la norme explicite (c'est-à-dire le *normatif*), ces normes implicites renvoient aux usages

³ Stanley Aléong, « Normes linguistiques, normes sociales, une perspective anthropologique », *La norme linguistique*, Québec et Paris, Conseil de la langue française, Le Robert, 1983, p. 261. C'est moi qui souligne.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

linguistiques concrets qui sont considérés comme *normaux* dans des situations données et qui incluent toutes les variétés de langue issues de groupes sociaux.

Pour illustrer la fonction sociale de ces usages, le linguiste Stanley Aléong compare les comportements linguistiques au comportement vestimentaire : de la même façon que nous adaptons notre tenue aux circonstances et aux lieux, nous réglons spontanément notre comportement langagier en fonction des situations et des milieux où nous nous trouvons. L'âge, l'occupation, le genre sexuel, le niveau social, mais aussi l'aptitude à maîtriser les codes et le degré de conscience linguistique du locuteur détermineront une marge de manœuvre plus ou moins grande dans le choix des usages linguistiques. Ces normes implicites et réelles, je les nommerai dorénavant, empruntant au vocabulaire de Bakhtine, les *langages sociaux*. Leur représentation est au cœur de mon projet d'écriture et de ma réflexion théorique. En effet, c'est lorsqu'elles entrent dans le système écrit que ces formes, auxquelles la langue orale offre une relative liberté, se heurtent avec fracas au pouvoir conjugué de la norme explicite et des prescriptions du code littéraire.

C'est aussi de cette manière que la norme devient l'objet d'un combat intérieur à l'extérieur de la sphère sociale. Ainsi, dans un article intitulé « La norme et le surmoi », le sémioticien et psychanalyste François Peraldi a pour sa part établi un parallèle saisissant entre le fonctionnement de la norme et celui des instances psychiques de *l'idéal du moi* et du *surmoi* dans l'appareil psychique. Juge et censeur, le surmoi observe constamment le moi, le contraignant sous la menace de châtiments à se conformer à l'idéal du moi. La résultante la plus fréquente de cette tension constante est un sentiment de culpabilité.

Traits idéaux, discours moralisateur, censure, menaces, sentiment de culpabilité : on ne peut qu'être frappé par la similitude entre la nature de l'idéal du moi et du surmoi, d'une part, et les traits définitoires de la norme. Comme le surmoi, qui contraint le sujet à adopter certains traits de comportement, la norme oblige à parler d'une certaine façon, ce qui revient en définitive à imposer un certain discours. Réduite à sa fonction utilitaire, coupée de ses racines, la langue se dessèche. Un seul lieu, conclut Peraldi en citant Barthes, permet de déjouer le pouvoir oppressif de la norme : « Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente, je l'appelle pour ma part : littérature⁴. »

Malaise dans la langue

Le non-poème/c'est ma langue que je ne sais
plus reconnaître/des marécages de mon esprit
brumeux/à ceux des signes aliénés de ma
réalité

Gaston Miron, *L'homme rapaillé*

Incertitude, humiliation, honte, culpabilité, indignité. D'où vient ce gouffre entre la confiance de Barthes dans le « leurre magnifique » de la littérature et le *non-poème* désespéré de *L'homme rapaillé*? Édouard Glissant offre une réponse : si le premier est « installé dans la masse tranquille de sa langue », le second erre dans un « tourment du langage⁵ ».

⁴ Roland Barthes, cité dans François Peraldi, « La norme et le surmoi », *La norme linguistique*, Québec et Paris, Conseil de la langue française, Le Robert, 1983, p. 359.

⁵ Ces locutions proviennent du texte de Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : Entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, n° 28, hiver 1993, p. 105-120.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

De l'aube du dix-neuvième siècle jusqu'au tumulte de la Révolution tranquille, la conscience linguistique des Québécois a toujours nagé dans ces eaux troubles que les spécialistes appellent pudiquement *l'insécurité linguistique*. L'une des causes fondamentales de ce malaise linguistique, estime le linguiste Claude Poirier, réside dans « l'alignement inconditionnel qu'on a pratiqué sur la norme de Paris⁶ ». Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner brièvement la première édition du *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, de Gérard Dagenais, publié en 1967, l'ouvrage correctif qui a probablement connu la plus grande diffusion au Québec. Comme ses prédécesseurs, Dagenais visait explicitement à désangliciser la langue des Canadiens français, de façon qu'ils puissent « être compris par l'ensemble des usagers du français⁷ ». À la fin de l'ouvrage, l'auteur, bon prince, fournissait gracieusement une liste de « canadianismes » ayant échappé à l'opprobre : les mots *achigan, caribou, débarbouillette, érablière, frasil, maskinongé, mille et millage, orignal, ouananiche* et *tuque*. De la masse verbale qui s'était édifiée depuis le dix-septième siècle sur cette terre d'Amérique française, onze mots, en tout et pour tout!

Depuis une quinzaine d'années, les milieux universitaires de la linguistique appliquée, de la lexicographie et de la sociolinguistique proposent cependant une vision complètement différente des usages linguistiques québécois et de leurs rapports avec le français de France, dit hexagonal. Les mots clés de ce nouveau discours – légitimation et autonomisation –, le parcours qu'ils tracent sont les mêmes que ceux du discours littéraire de l'analyse

⁶ Claude Poirier, « Identité québécoise, norme et lexicographie », *Terminogramme*, n° 64, printemps 1992, p. 1.

⁷ Gérard Dagenais, *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, Montréal, Éditions Pedagogia, 1967, p. 458.

institutionnelle. Faut-il s'en étonner? De la même façon que la littérature québécoise s'applique à établir « la légitimité de [sa] singularité à côté de celle des autres singularités littéraires du monde⁸ » — en particulier celle du corpus français —, les tenants du nouveau discours tendent à « faire reconnaître, sur un marché intérieur comme sur un marché international, la valeur de leurs pratiques linguistiques [...] comme une valeur distincte et égale à la valeur des pratiques linguistiques [...] du champ métropolitain⁹ ».

Dans cet appareil conceptuel, la langue française n'est plus considérée comme un idiome unique, universel (au sens de non marqué géographiquement), mais comme un « supralecte » composé de « variétés nationales » (le français de France, le français québécois, le français de Belgique, etc.). Toutes ces variétés partagent un fonds commun (grammatical, syntaxique, lexical et phonétique) qui constitue le « noyau dur » du supralecte et permet l'intercompréhension entre tous les francophones. Par ailleurs, chaque variété nationale comporte des strates sociales, professionnelles, stylistiques ou historiques, la norme nationale demeurant la mesure étalon de tous ces usages.

Cette norme du français québécois ne consiste plus, on le comprend bien, en un modèle importé, mais rend compte du bon usage tel que les Québécois le perçoivent à travers certains types de discours et dans les usages linguistiques de certaines personnalités publiques. Or, si ce modèle linguistique a longtemps été celui de la France, il semble que ce ne soit plus le cas, du moins pour une partie de la

⁸ Marie-Andrée Beaudet, « Langue et définition du champ littéraire au Québec », *Présence francophone*, n° 31, 1987, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 59.

population. Certes, les Québécois demeurent critiques à l'égard de leur propre compétence linguistique et des lacunes de leur formation, et très conscients des écarts de leur pratique par rapport à celle des Français. Cependant, ils savent plus ou moins consciemment qu'il existe sur leur territoire « une bonne façon de parler » qui n'est pas celle des Français, et vers laquelle ils tendent eux-mêmes dans les situations de communication formelle.

Parce qu'elle concilie la notion de norme, l'exigence de qualité et de modernité qu'elle implique, et la nécessaire autonomisation de notre parler, j'ai fait mienne cette conception du français québécois. Et c'est sur le fond de cet usage standard, langue habituelle des descriptions et de la narration hétérodiégétique, que se sont superposées les couleurs du plurilinguisme dans mon projet d'écriture : discours directs des personnages, langages sociaux, jargons professionnels, etc.

Stratégies textuelles et paroles actuelles

C'est essentiellement dans l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine que j'ai puisé les fondements conceptuels de mon projet de représentation des langages sociaux. En ce sens, je tiens à rappeler l'une des propositions centrales de la pensée bakhtinienne :

Il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui; car celles-ci (confondues avec celles de l'auteur) peuvent seules être

véritablement adaptées à une représentation de son monde idéologique original¹⁰.

Position théorique, le parti pris de réalisme langagier dont je me réclame dans l'écriture des discours directs résulte aussi de mes expériences de lecture. J'écris les textes que j'aimerais lire; j'essaie d'éviter les écueils qui me font sourciller chez les autres. Or, il m'arrive parfois, en lisant des textes de fiction québécois, de me buter à des dialogues qui me semblent complètement artificiels. Ainsi, cet adolescent des années cinquante qui, seul dans un chalet de Sainte-Adèle avec son frère aîné, lance à ce dernier : « Maman n'est pas encore rentrée. C'est pour le moins bizarre, tu ne trouves pas¹¹? » « Bizarre », en effet, ce « pour le moins » distingué, couplé à l'impeccable particule de négation de la première phrase. Bizarre, ce registre soutenu dans une conversation familière... L'image de l'adolescent que le texte avait dessinée jusque-là s'embrouille : à qui appartient cette voix? qui parle donc? se demande-t-on. Il n'en faut pas plus pour menacer le fragile pacte de lecture. La norme, ici, me semble avoir eu gain de cause sur l'écriture.

L'autre écueil que j'ai cherché à éviter est la surcharge des effets de réel langagier : transcription des particularités phonétiques, déviations syntaxiques, lexique familier. Comme Noël Audet l'a souligné avec justesse, « la littérature a pour défi de représenter, non pas de reproduire¹² ». En fait, même pour le linguiste, la transcription intégrale d'une conversation est une impossibilité épistémologique, comme l'a démontré Gillian Lane-Mercier dans *La parole*

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 155.

¹¹ André Vanasse, « Black Watch », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 40, hiver 1994, p. 70.

¹² Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 34.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

romanesque. En raison de sa linéarité et des exigences de lisibilité, l'écrit est incapable de restituer en entier le chevauchement des répliques, les particularités phonétiques, prosodiques, élocutoires, les accidents de parole (hésitations, répétitions), les changements de mimique et de physionomie qui surviennent simultanément dans un échange oral.

Ai-je réussi à respecter la parole de mes personnages, à représenter leur univers de discours? Il m'est difficile d'en juger... Mais il est certain qu'en attribuant le statut de narrateur à un ouvrier de voirie dans « Autopsie » et à une laveuse de vaisselle dans « Vermine », en faisant dialoguer une mère et son adolescente dans « Cinq à sept », en suivant le discours intérieur fluctuant d'une vieille femme dans « Armande au printemps », j'ai ouvertement défié mes propres censures – réelles ou appréhendées. En fait, le pari de vraisemblance langagière s'est avéré moins difficile à tenir que je ne le croyais : c'est à un autre niveau du texte, dans des strates souterraines, que les difficultés se sont présentées.

Formes déviantes : une stratégie de non-marquage

« Autopsie », dans laquelle un ouvrier de voirie fait part de ses observations sur un riche vacancier qui revient chaque été au terrain de camping où il travaille, est sans contredit, des neuf nouvelles qui composent mon recueil, le texte qui s'écarte le plus de la norme québécoise et *a fortiori* de la norme hexagonale. Barbarismes, solécismes et anglicismes de toute nature, comme des emprunts directs, des anglicismes sémantiques et des calques, abondent dans cette nouvelle traversée par l'isotopie de l'automobile. J'y ai volontairement omis le marquage typographique (guillemets ou italique) des anglicismes, des archaïsmes ou autres formes déviantes, ainsi que pour des mots comme *exhaust*

ou *coffre à gants* (au lieu de *boîte à gants*). Dans d'autres nouvelles, des locutions comme *manger de la minoune*, *avoir les yeux dans la graisse de bine*; des termes familiers comme *fun*, *gang*, *chum*, *boss* ont reçu le même traitement. Je dois avouer qu'en cours d'écriture, ce non-marquage des anglicismes m'a parfois gênée. J'étais, pour reprendre l'expression de Paul Chamberland, dans une « posture contradictoire¹³ », à cheval entre mes aspirations esthétiques de la représentation de la parole et mon *refus global* politique et péremptoire de l'anglicisme que je considère encore, n'en déplaise aux lexicographes français, très *cool* en la matière, comme un péril pour le français québécois, le symbole linguistique de notre domination culturelle et politique.

De plus, le fait de rendre littéraires des registres familiers et des sociolectes m'apparaissait comme un autre défi. Je pense notamment au langage familier de l'adolescente dans « Cinq à sept », ou à celui de la vieille Armande, qui emploie le dialecte social de la ruralité laurentienne, ce qui en fait un micro-sociolecte en voie d'extinction...

Choisir, c'est renoncer. En privilégiant un « langage social », comme dit Bakhtine, je restreins volontairement mon répertoire langagier. Ou plutôt, puisqu'il est question ici de voix, je consens à une surdité partielle, j'abandonne certaines harmoniques de la langue pour n'être à l'écoute que d'un nombre limité d'entre elles.

Encore une fois, il ne m'appartient pas de poser ici un jugement sur le résultat de ce défi, mais sur la démarche qui m'y a conduite. Et ce qu'il me reste en mémoire, ce n'est pas une nomenclature, mais la joie que j'en ai retirée, le

¹³ Paul Chamberland, « Tenir parole, ne pas retenir ses langues », *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987, p. 176.

bonheur de dire, dans ma langue. Cherchant les mots d'ici, j'ai découvert, redécouvert l'inépuisable réservoir d'expressivité du français québécois, son rythme, sa vitalité, son humour narquois. J'ai prêté l'oreille et me sont parvenus, revenus aussi, des mots, des locutions que j'avais dits ou entendus, mais jamais écrits. *Avoir plus rien que le tic-tac pis l'erre d'aller, prendre son trou, avoir les baguettes en l'air, une tête de cochon, les oreilles dans le crin! – Va dire ça aux pompiers, ils vont t'arroser...* Et Armande est apparue, tout comme la narratrice de « Vermine », la jeune mère de « Quart de nuit », le Grand Serge du « Huart », tant il est vrai, comme le rappelle André Belleau à la suite de Gary Saul Morson, que dans le texte littéraire, « les mots ne sont pas là pour constituer des personnages [...] au contraire, les personnages existent précisément pour que les mots soient prononcés¹⁴ ».

Paroles narratoriales

Toutefois, *si les personnages existent pour que les mots soient prononcés*, la prépondérance des énoncés varie selon l'instance qui les prend en charge. Personne n'oserait affirmer que tous les mots d'un récit sont porteurs du même degré de vérité. Ainsi, l'une des conventions du code littéraire réaliste attribuée à l'instance narrative, particulièrement lorsque celle-ci est de type hétérodiégétique, c'est-à-dire « absent[e] de l'histoire qu'[elle] raconte¹⁵ », un savoir-dire supérieur à celui des personnages. Ces derniers peuvent s'exprimer dans un sociolecte fortement dévalorisé ou dans une langue de spécialité, être victime d'accidents de parole (balbutiements, interruptions, répétitions, hésitations), avoir des tics de

¹⁴ André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1990, p. 148.

¹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

langage : cela est admis; les exigences de la vraisemblance l'appellent même. Mais l'on s'attend de l'instance hétérodiégétique, maîtresse du récit, qu'elle use d'une langue plus riche, plus soignée, plus « neutre », en particulier dans les segments descriptifs ou diégétiques où les dangers de « contamination langagière » provenant du discours des personnages sont en principe moins élevés. En somme, dans la société intratextuelle, la voix présumément objective et immatérielle de l'instance narrative parle la langue de la norme, du bon usage, ou, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, la « langue légitime ». Dans les cinq récits du recueil qui sont assumés par un narrateur hétérodiégétique (« Quart de nuit », « Armande au printemps », « Le huart », « Cinq à sept » et « La semaine de ski »), j'ai adhéré à cette convention, de même qu'aux règles du récit classique : recours au passé simple (sauf dans « Cinq à sept »), alternance des éléments diégétiques et discursifs, etc. Toutefois, c'est la norme du français québécois que mes instances narratives hétérodiégétiques ont suivie et qu'elles ont imposée au récit, non celle du français hexagonal.

Résultat logique de cette pratique : la double référence lexicale, c'est-à-dire la présence, dans le même texte, de deux signifiants de registres différents pour désigner le même signifié. Ainsi, dans « Armande au printemps », l'instance narrative décrit la vieille dame qui ouvre « la porte du réfrigérateur », alors que dans la note manuscrite laissée par sa fille, comme dans les commentaires des visiteurs du salon funéraire que fantasme Armande, c'est le mot *frigidaire* qui apparaît. Je soutiens toutefois que cette double série lexicale n'est pas le fait d'un « narrateur incertain [...] hésitant entre plusieurs codes », comme disait

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

Belleau du narrateur de *L'isle au dragon*¹⁶, mais bien plutôt celui d'une instance narrative qui tient à son usage normatif (celui du français québécois)... sans pour autant l'imposer à ses personnages. De fait, les discours directs des personnages ne sont que l'une des formes d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le texte littéraire. Le propre du roman ou de la nouvelle est précisément sa capacité d'accueillir, sous diverses formes plus ou moins dissimulées, les « paroles d'autrui », c'est-à-dire autres que celles du narrateur, énoncées dans un langage différent du sien.

« Forme du partage et du rapprochement espacé¹⁷ », nous apprend Javier Garcia Méndez, le discours indirect libre appartient à ces structures hybrides qui permettent d'effacer les frontières entre le discours prononcé et le discours intérieur, mais « surtout », souligne Genette, « entre le discours [...] du personnage et celui du narrateur¹⁸ ». Dans son étude magistrale de *Trente arpents*, Méndez avait toutefois démontré que la puissance occulte de la norme pouvait entraîner la perversion de ce procédé textuel et aboutir paradoxalement à baillonner les personnages, ne laissant place dans le texte qu'à l'omniloquence académicienne d'un narrateur maître absolu de la parole¹⁹.

Le constat m'avait autant frappée qu'alertée, car il se trouve que les passages en style indirect libre, forme vers laquelle tend naturellement mon écriture, abondent dans

¹⁶ André Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1986, p. 191.

¹⁷ Javier Garcia Méndez, *La dimension hylique du roman*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 115.

¹⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹ Javier Garcia Méndez, « Le silence de *Trente arpents* », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, printemps 1987, p. 459.

mes nouvelles. C'est ainsi : mes personnages parlent peu et dialoguent encore moins, mais ils pensent beaucoup²⁰. J'ai donc accordé, en cours d'écriture et après coup, une attention particulière à cette forme, à laquelle j'ai eu recours dans plusieurs monologues intérieurs.

Dans le cas de « Armande au printemps », le défi était double, au début de la nouvelle du moins, car il fallait non seulement représenter la pensée fluctuante de la vieille dame, ses va-et-vient, ses méandres, ses associations, mais aussi évoquer progressivement la désarticulation de cet esprit atteint par la maladie jusqu'à, pendant un certain temps du récit, sombrer dans le délire. Ce qui m'importait avant tout, c'était de rendre cette voix audible, de n'être, comme dit Méndez, « que l'humble porteuse de ce discours²¹ », comme en témoigne ce passage où la vieille dame, peu après son réveil, regarde par la fenêtre :

Elle sourit. Du gel la nuit, de la chaleur le jour. La coulée serait bonne, Mathias n'était pas près de rentrer. Neuf cents entailles, la plus grosse érablière du canton. De l'ouvrage en masse pour un homme travaillant. Heureusement que les garçons étaient là pour l'aider. La neige qui fond, les ruisseaux qui dégèlent, le réservoir qui chauffe à gros bouillons, les chaudières pleines, envoie, verse ! ça doit être plein de bruits d'eau dehors. Tout à coup, une sève qui gonfle en elle, des pieds jusqu'à la tête. Il faut qu'elle sorte, qu'elle bouge. Vite, ça presse, respirer l'air du dehors. Elle en a assez d'être

²⁰ En fait, il y a plutôt là une relation de cause à effet : c'est parce qu'ils ne parlent pas qu'il faut bien que je les fasse penser, sinon il n'y aurait tout simplement pas de texte...

²¹ Javier Garcia Méndez, « Le silence de *Trente arpents* », p. 457.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

encabanée, de zigzaguer entre les cordées de linge, d'endurer le picossage des enfants²².

Dans ce fragment fondé sur la parataxe, qui va du passé au présent, c'est la voix d'Armande qui occupe tout le champ discursif, imposant non seulement ses images, son vocabulaire, sa syntaxe, ses incorrections, mais aussi son rythme, ses intonations, sa vigueur impatiente, ses mandements illocutoires : la parole d'Armande est directive, autoritaire ou, plutôt, elle l'était. Tout le texte s'articule en effet précisément autour de la disparition de cette voix féminine agissante.

Au-delà de la parole

« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi²³ », affirmait Alain Robbe-Grillet en 1986, expliquant la part que l'élément autobiographique avait toujours tenu dans ses œuvres en dépit de leur inscription exemplaire dans la mouvance du Nouveau Roman. Je pourrais dire, pour paraphraser Robbe-Grillet, que de nouvelle en nouvelle, de l'ouvrier de voirie à la déchéance d'Armande, « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de langue et de norme ».

Sur ce point, « La semaine de ski », qui clôt le recueil, offre un contexte fictionnel propice à l'investissement de mes préoccupations linguistiques. Sa longueur, la mobilité de son dispositif narratologique, le nombre de personnages, l'isotopie du haut et du bas, inhérente au référent spatial de

²² Danielle Soucy, « Armande au printemps », *Entre l'arbre et l'écorce, recueil de nouvelles, suivi de Norme(s) linguistique(s) et pratique littéraire*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, p. 17.

²³ Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », *L'auteur et le manuscrit*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 37-50.

mon recueil comme aux notions bakhtiniennes de plurilinguisme et de carnavalesque, la font se démarquer des autres nouvelles.

Dans ce texte, Michelle le personnage principal, femme d'un conseiller municipal, n'a pas une très haute opinion d'elle-même. En se présentant au cours de ski, le premier matin, elle se sent « la petite pauvre du groupe » à cause de sa combinaison de ski démodée, et elle panique parce qu'elle est la seule francophone du groupe. Mais il suffit que ses compagnons de télésiège s'extasient sur sa chance d'habiter dans la région pour que tout à coup, sa confiance en elle « et son anglais » reviennent. Elle envie la vitalité de Janet, qu'elle compare à sa propre léthargie. En se rendant au souper d'adieu, elle prend brusquement conscience que « toute sa vie, elle a vécu dans un trou²⁴ », dans la vallée, alors qu'elle a l'étoffe d'une fille des montagnes, « *a mountain girl* », comme Todd, son jeune amant et moniteur de ski, l'a appelée la veille. « Une montagne était une élévation de terre qui vous menait près du ciel, près des nuages. On y respirait mieux, les gens étaient gais, les couleurs, douces comme l'intérieur d'un coquillage²⁵. » Au lendemain de sa nuit chez Todd, la femme du conseiller municipal qui s'ennuyait et rougissait pour un rien s'est muée en maîtresse rouée, sûre de ses charmes. Mais il suffira d'une conversation en anglais entendue dans les toilettes, des paroles qu'échangent deux femmes dans leurs cabines au sujet de la liaison adultère dont elles ont eu vent, pour que la « nouvelle Michelle » redescende brutalement sur terre, frappée de plein fouet par la conscience de son âge : « *She could be his mother*²⁶ ! » s'esclaffe l'une des médisantes.

²⁴ Danielle Soucy, « La semaine de ski », *op. cit.*, p. 119.

²⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁶ *Ibid.*, p. 122.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

Michelle n'a donc pas une conscience nette de sa propre personne : les traits et les goûts qu'elle s'attribue, la conscience du milieu où elle vit depuis toujours et sa brutale désillusion sont déterminés par le discours de l'autre, dans la langue de l'autre, cette langue dominante qu'est l'anglais. Comment ne pas voir dans l'identité problématique du personnage de Michelle la figure fictive de la sempiternelle fragilité identitaire des Québécois? Comment ne pas établir de parallèle entre la porosité de ce moi fictif et la vulnérabilité du moi collectif réel, laquelle – les sociolinguistes l'ont clairement démontré – découle en grande partie des sentiments d'indignité, de honte, d'ignorance qui imprègnent les relations des Québécois avec leur langue maternelle? Et ce lymphatisme que Michelle se reproche (« elle se sent tellement amorphe, certains jours²⁷ ») ne rappelle-t-il pas avec une troublante acuité cette *fatigue culturelle* dont Hubert Aquin faisait état dans le célèbre article éponyme de 1962²⁸ ?

Le discours théorique s'était donc infiltré à mon insu dans l'univers fictif, investissant divers niveaux textuels : caractérisation de certains personnages, mais aussi des éléments proprement diégétiques et des lieux où se déroule le récit. En haut, la Montagne, lieu du luxe, des plaisirs, où domine l'anglais, langue de l'argent et du pouvoir. Le mot *pouvoir* est à prendre ici au pied de la lettre : telle est la puissance de cet idiome, dans l'économie parolière du texte, que le bavardage de deux inconnues dans les toilettes acquiert une force illocutoire immédiate entraînant le renversement du récit.

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁸ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, n° 23, mai 1962, p. 299-325.

Ainsi en est-il, peut-être, du rôle que la langue anglaise a joué dans ma conscience linguistique et dans ma pratique d'écriture. La puissance de la *lingua franca* de notre ère, les menaces qu'elle a fait et fera toujours peser sur la survie de la collectivité québécoise, les taches et les déchirures qu'elle a laissées dans le tissu de la langue française d'ici ont été déterminantes dans la construction de mon identité sociolinguistique. C'est sous l'éclairage de cette langue dominante, en *réaction* contre elle, que j'ai pris conscience de l'état de ma propre langue, de mon « exil dans ma patrie²⁹ », comme l'écrivait Jacques Brault. J'ai mentionné le désarroi, l'humiliation que cette prise de conscience a d'abord provoqués en moi, exacerbés en amont par la prégnance de la norme hexagonale.

Prise *entre l'arbre et l'écorce*, je me suis tue longtemps. Mais cette double contrainte m'a du même coup forcée à la lucidité : elle a éclairé, fortifié mon amour pour la langue française, mon amour pour toute la langue, celle d'ici et celle de France, celle des temps anciens et celle de demain, la langue verte et la langue de bois, jargons et locutions, *palabres et sparages*, comme dit le poète de Natashquan.

Et l'écriture enfin est venue.

²⁹ Jacques Brault, « Prix David 1987 », *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987, p. 172.

Bibliographie

AQUIN, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, n° 23, mai 1962, p. 299-325.

ALÉONG, Stanley, « Normes linguistiques, normes sociales, une perspective anthropologique », *La norme linguistique*, Québec et Paris, Conseil de la langue française, Le Robert, 1983, p. 255-280.

AUDET, Noël, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BEAUDET, Marie-Andrée, « Langue et définition du champ littéraire au Québec », *Présence francophone*, n° 31, 1987 p. 57-65.

BELLEAU, André, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1990.

_____, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1986.

BRAULT, Jacques, « Prix David 1987 », *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987.

CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène, et Pierre Martel, *La qualité de la langue au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Diagnostic », 1995.

CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène, « Y a-t-il un consensus, au Québec, sur la notion de qualité de la langue? », *Les actes du colloque sur la problématique de l'aménagement linguistique (enjeux théoriques et pratiques)*, Gouvernement du Québec, Tome II, p. 635-659.

CHAMBERLAND, Paul, « Tenir parole, ne pas retenir ses langues », *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987.

DAGENAIS, Gérard, *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, Montréal, Éditions Pedagogia, 1967.

GARCIA MÉNDES, Javier, *La dimension hylique du roman*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

_____, « Le silence de *Trente arpents* », *Voix et images*, n° 36, printemps 1987, p. 452-469.

GAUVIN, Lise, « L'imaginaire des langues : Entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, n° 28, hiver 1993, p. 105-120.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa/Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Klincksieck, coll. « Semiosis », 1989.

MESCHONNIC, Henri, « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone*, n° 31, 1987, p. 5.

PERALDI, François, « La norme et le surmoi », *La norme linguistique*, Québec et Paris, Conseil de la langue française, Le Robert, 1983, p. 335-363.

POIRIER, Claude, « Identité québécoise, norme et lexicographie », *Terminogramme*, n° 64, printemps 1992, p. 1-5.

ROBBE-GRILLET, Alain, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 37-50.

SOUCY, Danielle, *Entre l'arbre et l'écorce, recueil de nouvelles, suivi de Norme(s) linguistique(s) et pratique littéraire*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

ENTRE L'ARBRE ET L'ÉCORCE

VANASSE, André, « Black Watch », XYZ. *La revue de la nouvelle*, n° 40, hiver 1994, p. 65-73.

LA VOIX DU TEXTE

Yann Ropers

Université du Québec à Montréal

Postures de l'Apprenti : (Malaise) esthétique d'une écriture embryonnaire morcelée

Il se dit apprenti écrivain : apprenti d'une discipline à temps dérobé, écrivant dans son atelier public aux heures de pointe, de voyageant, carnet sur les genoux, plume à la main. L'Apprenti est en apprentissage, bien sûr : tissage d'apprenti, couturier, tisserand, il est celui qui apprend à tisser les mots, le décousu, qui constitue au fil de tentatives une esthétique propre à sa démarche, éthique, *poétique*.

Tôt le matin, avant les rumeurs, à l'écritoire laboratoire déjà, il précède le jour. Tôt pour disposer de temps, prendre du temps, le temps qu'il faut. À chaque jour ses pages. C'est lui qu'on voit assis sur les marches ou accroupi derrière les buissons, à l'affût d'une parole, à l'écoute d'une voix, en quête d'un idéal de beauté d'expression verbale. La langue, pour lui, constitue une matière première.

Adeptes de l'éphémère, il porte des mots qui sont des objets fragiles. Il écrit par inspirations, par souffles, toujours peu à la fois, jamais lassé quand, forcé de s'interrompre comme un enfant contraint de suspendre son jeu, il pose la plume, range le carnet. Il s'exerce par plaisir, sans obligation. Claude Bertrand rappelle de « ne jamais faire de

Yann Ropers, « Postures de l'Apprenti : (Malaise) esthétique d'une écriture embryonnaire morcelée », Le groupe Interligne [éd.], *Atelier de l'écrivain 1*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », n° 11, 2004, p. 141-153.

POSTURES DE L'APPRENTI

l'écriture un travail¹ ». Le risque qu'on s'en lasse croît avec la contrainte. Tant qu'on reste libre, on agit par plaisir, pour soi-même. On se fait un cadeau.

Ici et là, l'Apprenti pose ses thèmes : sur feuilles, feuillets, carnets, billets, blocs-notes. Il fait d'un rien le prétexte d'un texte, prétexte à l'écriture, embrassant la matière, amassant et dispersant tout dans des enveloppes, des chemises, des cylindres, des contenants vides d'aliments périmés. En outre, il traîne toujours avec lui son carnet de notes, une sorte de journal. Sa forme – déliée, fragmentaire, anecdotique, morcelée – convient à des besoins d'expérimentation et à des exigences d'expression immédiate. Il constitue un espace à l'écrit où réflexions, essais et tentatives d'élaboration de pensées en mouvement, se présentent à différents stades d'évolution.

Au départ, l'idée d'un livre n'existe pas : « le livre devient nécessaire seulement quand j'ai un paquet de notes dont il faut que je me défasse pour regagner une certaine tranquillité d'esprit² », explique Philippe Haeck. De toutes ses miettes, ses parcelles d'écriture, ses croquis, l'apprenti écrivain tire l'essence brute, non raffinée. Ainsi, une note dans le cahier sert de point d'origine à un poème, un récit, un essai, parfois la symphonie des trois : on ne sait jamais quel morceau se jouera avant de l'avoir composé.

¹ Claude Bertrand, *L'attente*, Longueuil, Le Prémambule, coll. « Le Sens », 1989, p. 111.

² Philippe Haeck, *Préparatifs d'écriture : Papiers d'écolier 2*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, p. 28.

L'Apprenti œuvre dans le bref. Ses fictions, par exemple, marquées par la discontinuité des trames narratives, se livrent comme l'actualisation emblématique d'une réflexion sur le court, le vif; la tentative ou tentation de dire par bribes les *flashes* intuitifs de la vie intérieure. Dans une perspective générique, cette forme d'écriture laisse entrevoir certaines affinités avec ce qui, dans l'esprit d'Alain Montandon, constitue un genre : le fragment, l'anecdote (ou fragment anecdotique), dont le recueil se donne comme un « assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significatif ³ », moments qui ont chacun pour fonction de relater « un fait court, saillant, authentique, remarquable, souvent paradoxal, renonçant à toute amplification et à tout développement littéraire⁴ ».

Toutefois, les textes de fiction de l'Apprenti ne sont pas tout à fait des anecdotes au sens traditionnel ou littéraire du terme. Ils conservent cependant un *caractère* anecdotique, de ce fait que chacun est *court, saillant et renonce à toute amplification*. Si l'on y voit une certaine cohérence, elle n'est jamais posée comme une vérité mais plutôt comme une possibilité. Le tout forme un recueil constitué d'alternatives, d'options, de tentatives de résolution ou de raffinement de ce qui n'a pas été parachevé. En ce sens, les morceaux d'écriture se présentent comme des esquisses retravaillées souvent jusqu'à l'excès. Ils portent en eux les embryons de quelque chose de plus grand qui demeure dans un état virtuel ou latent. C'est de ce *quelque chose de plus grand* que l'Apprenti tente de s'approcher, au gré des réécritures, au risque de s'en éloigner, l'ayant à peine effleuré.

³ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

POSTURES DE L'APPRENTI

L'Apprenti écrit de façon morcelée, déliée, comme s'il préparait toujours un livre qui ne sera peut-être jamais constitué, jamais écrit, jamais publié. Peut-être que ces textes brefs constituent les ébauches de quelque chose à venir, et que pour cela ils se présentent en état d'ouverture. Alain Montandon : « L'inachèvement est pour ainsi dire constitutif, le fragment étant promesse d'avenir, signe d'une restauration utopique de l'unité perdue⁵. » L'unité à restaurer, l'Apprenti la considère entièrement d'un point de vue utopique et, puisqu'elle n'a jamais existé dans ses écrits, il l'intègre différemment que sur le plan d'un long récit achevé. Chez lui, une certaine cohérence ou filiation — narrative ou lyrique, parole, voix — par intermittence laisse planer la supposition d'une unité virtuelle.

Si la discontinuité laisse entrevoir une nature désordonnée, qu'elle résulte d'un travail d'écriture irrégulier, l'organisation ultime laisse peu de place au hasard. Pour l'Apprenti, la discontinuité est devenue, au même titre que la poésie pour un poète, une nécessité stylistique et formelle qui possède ses propres exigences. Ainsi, beaucoup de livres morcelés démontrent une logique de succession ou d'évolution, une cohérence qui relève non pas de la linéarité mais plutôt de l'homogénéité d'une instance d'énonciation, parfois de la filiation entre plusieurs instances — cette impression qu'il y a une voix qui raconte, qui porte la parole, ou encore plusieurs voix qui maintiennent une perspective, une posture, un rapport à ce qui est raconté. Une instance d'énonciation n'est pas une entité statique. Elle change, elle se transforme, elle évolue. Le texte qui

⁵ *Ibid.*, p. 90.

l'abrite manifeste un état (ou stade) d'identité de cette instance, identité au sens d'analogie ou de ressemblance entre les sujets auteur et le *je* narratif ou lyrique, lequel s'appuie lui-même sur une subjectivité autonome. Bien plus qu'une représentation textuelle de l'écrivain, le pronom *je* (lorsqu'il se manifeste) se présente comme l'actualisation d'une pensée qui se définit et se positionne dans son rapport à l'univers.

À l'inverse, dans le projet initiatique de l'Apprenti, l'écriture de courtes fictions impliquait, voire imposait, une prise de position narrative spécifique dans le maintien d'une distance d'énonciation – narrateurs-observateurs qui n'interviennent ni dans les faits ni par l'interprétation, livrant tel quel ce qui est là. Fait curieux, cette distance, jumelée à la brièveté du souffle, n'entrave pas la profondeur que l'Apprenti souhaitait atteindre. Par accumulation, on en vient à comprendre que l'itération des ouvertures suggère quelque chose qui n'est pas encore là, aussi bien dans l'utilisation d'un point de vue impliquant une vision limitée des événements que dans la distance – matérielle : le blanc entre les textes; formelle : les récits différents – entre les fragments. De nouveau Alain Montandon : « L'absence de clôture finale, qui laisse libre champ à toutes les hypothèses, crée bien cet "effet qui donne à penser"⁶. »

Certaines choses n'ont pas besoin d'être dites pour qu'elles soient entendues. La supposition – justifiée ou non – a un poids. Le message implicite réside dans le rapport entre les révélations et les conjectures, le visible et le voilé, en toile de fond des textes. Le fragment anecdotique proposé par Montandon prend son sens dans cette complémentarité.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

POSTURES DE L'APPRENTI

Dans la succession des récits de fiction de l'Apprenti, le lecteur, convié à l'univers sensible et intelligible dévoilé par l'intermédiaire du texte, a le loisir de poursuivre le chemin suggéré à partir du point d'arrêt, de la fin du fragment. Ce qui l'inspire, il se l'approprie, il puise l'encre à sa source, il prend la route au point d'interruption. De même, un livre en appelle un autre qui n'a pas encore été écrit. Il y aura toujours plus à dire que ce qui est dit. « On dit toujours plus que CELA⁷ », écrit André Gide dans une sorte d'avant-propos à *Paludes*, plus que « ce que nous voulions dire⁸ ». Plus et moins, en fait, car pour toute part révélée, il y a autre chose qu'on ne dit pas, une part suggérée, subliminaire⁹.

L'Apprenti s'efface au point que, dans l'assemblage final des morceaux, même en état provisoire, il ne reste de lui que l'empreinte d'une subjectivité d'auteur. Ses fictions ne sont peut-être pas conformes à une réalité extérieure, un fait historique, mais elles cherchent en elles un souffle de vérité. L'apprenti écrivain peint des paysages de mots. Sa parole, portée par la voix, transcende le texte et émane du texte à la fois. Elle lui permet de représenter dans le langage une réalité émotive, de la rendre sensible au point qu'elle devienne l'émotion brute : un poème au sens où l'entend Paul Valéry :

⁷ André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1926, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Considérer *subliminaire* au sens latin, littéralement : « sous le seuil ».

[...] l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que *semblent vouloir exprimer les objets*, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie, ou de dessein supposé¹⁰.

À l'époque où l'Apprenti n'écrivait pas encore de poèmes, ses textes possédaient déjà une dimension poétique, c'est-à-dire qu'ils manifestaient, à travers l'articulation du langage, une manière singulière de *représenter* un désir, un doute, une crainte, une mélancolie.

La parole, la voix, personne ne l'enseigne. Il faut l'expérimenter, l'apprendre ou l'appriivoiser par la pratique. La langue, au contraire, on l'enseigne, son système, sa syntaxe, aux premiers degrés scolaires : « [...] à l'école chaque enfant doit porter un costume de grammaire. Vite les enfants ne sont plus des poèmes des nageoires des mers de sable de désir : assis sur une chaise les enfants sont des carrés qui s'ennuient¹¹ ». L'école, ou l'institution scolaire, a ses principes, sa charte, son code d'éthique. Elle forme des individus qui savent lire et écrire une langue à la manière d'une communauté.

Or, l'Apprenti ne s'est pas contenté d'apprendre sa propre langue. Il se l'est appropriée, si bien qu'une fois affranchi des exigences scolaires, il s'en est servi comme

¹⁰ Paul Valéry, *Tel Quel : Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, p. 176.

¹¹ Phillipe Haeck, *La parole verte*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 35-36.

matière et instrument de travail dans la fabrication de son propre langage, sa *parole*, au sens où l'entend Ferdinand de Saussure : acte individuel de volonté et d'intelligence, « l'œuvre occasionnelle d'un sujet isolé¹² ».

À travers les mots, les murmures ou les cris, la parole en mouvement suggère des formules inédites, inouïes, une « nouveauté chimique¹³ » du verbe. Elle actualise l'émotion dans une réalité subjective et littéraire.

Chez l'Apprenti, la parole s'accompagne d'un malaise, d'une urgence à dire de la meilleure façon possible, en peu de mots – par mesure d'économie peut-être, sinon par souci d'efficacité –, ce qu'il y a à voir dans un moment précis d'écriture. Ça n'est pas sans susciter quelques incertitudes, quelques doutes qui entraînent l'Apprenti dans une frénésie de réécriture. Dans la forme qu'il a par conséquent adoptée – qui n'a ni véritable introduction ni conclusion, ne prend jamais le temps de nommer et d'instaurer des personnages, préférant les figures anonymes pour remplir une fonction –, l'impulsion répétée dont chaque texte rend compte se révèle symptomatique d'une obsession entourant la brièveté, l'inachèvement : révélation honteuse à double sens d'une forme d'échec à la longueur. Mais à travers cet échec supposé, le fragment anecdotique suggère l'importance de la matière brute en saillie, comme s'il n'y avait à retenir que l'essentiel de toute chose.

¹² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1995, p. 227.

¹³ Arthur Rimbaud, « Mouvement », *Poésies complètes. Les Illuminations. Une saison en enfer et autres poèmes*, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1960, p. 162.

Au charme de l'inexactitude, de l'élan, s'ajoute la gêne de livrer un texte à l'état supposé d'ébauche, sans avoir pris le temps d'y réfléchir davantage, d'amender ou de rectifier l'incorrect, de soigner les blessures infligées par le crayon. Pour l'Apprenti, il est difficile de décider qu'un texte est rendu à son état final. Toujours en quête de l'insaisissable, ce n'est donc pas sans malaise qu'il consent à laisser un fragment dans ce qu'il a de nudité textuelle ou d'imperfections. Voilà pourquoi, de plus en plus, l'Apprenti s'engage – ou essaie de s'engager – dans une écriture qui renonce à l'utopie de perfection et dévoile l'intermittence de la pensée, son mouvement. À travers le maintien d'une parole, d'une voix, l'Apprenti s'efforce d'instituer une esthétique propre à sa démarche initiatique : esthétique non seulement du fragmentaire anecdotique au sens où le suggère Alain Montandon, mais aussi de l'esquisse, en tant que forme propre, achevée, voire parachevée, en ce qu'elle présente de paradoxal, de dessein contradictoire et dont l'effet de croquis peut être le fruit d'un labeur, de réécritures nombreuses.

Peut-être est-il du devoir, de la responsabilité de l'Apprenti de faire évoluer une lignée, voire une esthétique littéraire conforme à son essence créatrice, de poursuivre les chemins entamés par ses prédécesseurs, de faire vivre une parole et résonner une voix, de se consacrer à des genres tels que l'anecdote, le fragment? Peut-être en est-il de sa responsabilité, à travers ses morceaux d'écriture embryonnaire, ses ébauches, ses esquisses, de se faire le représentant ou le promoteur d'une esthétique à laquelle,

POSTURES DE L'APPRENTI

peut-être, en viendra-t-on à concéder quelque reconnaissance, sans honte, sans nécessité de justification?

« Je ne donne pas un spectacle, ne veux pas éblouir, j'offre ma clarté faite de certitudes et de tremblements¹⁴ », dit Philippe Haeck. Clarté, certitudes, ou clarté dans l'incertitude. Dans une perspective générique, le fragment anecdotique tel que suggéré par Alain Montandon, ou encore l'esquisse, se révèle conforme à la démarche vers laquelle l'Apprenti se tourne naturellement : dans la discontinuité, un assemblage successif de *peut-être*, de thèses et d'antithèses, de paradoxes, de contradictions, de potentialités, dans la forme morcelée et véritable d'un état de pensée.

L'offrande de la clarté, comme celle de l'incertitude, constitue un acte de foi : confiance en sa parole par laquelle on se livre nu; confiance, à travers l'investissement ou la délégation de la voix au texte, en sa capacité d'exprimer de la manière la plus singulière et authentique — même dans la discontinuité et dans un état d'ébauche — ce qui touche, émeut, vibre à un stade précis d'évolution. Comprendre la foi en tant qu'engagement dans une *esthétique* et une *poétique* d'écriture, qui se rapproche peut-être du mysticisme, d'une forme de spiritualité.

Lire et écrire ont ceci en commun : l'abandon. Lire : s'abandonner au texte, se laisser guider par la voix, laisser glisser la voix. Écrire : donner sa parole, s'abandonner à la parole, à la forme. Accepter que le texte dise autre chose

¹⁴ Philippe Haeck, *Préparatifs d'écriture : Papiers d'écolier 2*, p. 174.

que ce qu'on voulait au départ, s'ouvrir à ce qu'il peut dire et à ce que l'on peut lire.

C'est *par* prudence que l'Apprenti se retient de tout à fait s'abandonner; *avec* prudence qu'il risque sa peau. Apprendre l'abandon pour aller à la rencontre, à la découverte de l'autre du texte, comme s'il s'agissait d'un étranger; s'ouvrir à ce que cet étranger peut révéler, enseigner, faire apprendre; accueillir ce qui s'y trouve – ce qu'on nous donne –, s'abandonner à tout cela et vivre l'intensité d'un moment. Ne jamais se demander : *qu'est-ce qu'on veut dire?* mais plutôt : *qu'est-ce que ça dit?* Telle leçon, tel apprentissage. Le fait de ne pas avoir d'attentes préalables prédispose au don de soi et à l'abandon. Qui ne sait offrir que de la résistance ne fait de cadeau ni à lui-même ni aux autres.

Dans tout projet, un deuil se révèle nécessaire. L'écriture achevée de l'inachèvement atteste une tentative de résolution de l'obsession même de l'irrésolu, par d'innombrables réécritures. Or il faut bien se *résoudre*, après s'être abandonné au texte, à le laisser aller, même si l'on a l'impression d'y laisser quelque chose en état d'ouverture, quelque chose d'incomplet, d'inachevé : l'esquisse de quelque chose à venir.

Omissions, points de chute, suspensions, quand il y en a, ne constituent pas des lacunes mais plutôt des temps morts, des sauts, des ellipses, des portes d'entrée. De nouveau Philippe Haeck : « de temps en temps il y a un poème qui pousse au bout de mes doigts ou j'ai envie de la parole d'un

POSTURES DE L'APPRENTI

ou d'une autre entourée de blanc¹⁵ ». Les blancs font partie du texte, de la parole, de la voix, de la mémoire, du silence. Ils constituent l'espace-temps propice à la méditation, à la discussion, à l'apprentissage, à l'écriture.

L'Apprenti écrit dans le blanc : l'espace libre, inoccupé de ses carnets comme des livres qui l'interpellent, l'espace vacant à s'approprier et à combler. Ce qui transcende le texte et à la fois en émane trouve son sens. L'illumination qui en découle, chez Ionesco par exemple, « se passe vraiment dans la lumière¹⁶ », la clarté que l'écriture apporte — à soi-même (appropriation) comme aux autres (partage) —, et que le texte inspire, propose, insinue. De ce blanc, ce terrain vierge, irrésolu, jaillit une lumière qui éclaire le noir des mots sur la page... Paradoxalement, le non-dit s'éclaire de ce qui est dit et c'est le noir des mots qui rend visible le blanc dont il tire sa source, le blanc auquel lui-même donne sens. Or, dans ce clair-obscur résiderait le germe d'une vérité insaisissable à être révélée.

¹⁵ *Id.*, « Je n'aime pas les longs discours », *Voix et images : Gilles Hénault*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 11, n° 1 (61), automne 1995, p. 55.

¹⁶ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France/Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 98.

Bibliographie

BERTRAND, Claude, *L'attente*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Le Sens », 1989.

GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1926.

HAECK, Philippe, *La parole verte*, Montréal, VLB éditeur, 1981.

_____, *Préparatifs d'écriture : Papiers d'écolier 2*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991.

_____, « Je n'aime pas les longs discours », *Voix et images : Gilles Hénault*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 11, n° 1 (61), automne 1995, p. 53-62.

IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France/Gallimard, coll. « Idées », 1967.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

RIMBAUD, Arthur, « Mouvement », *Poésies complètes. Les Illuminations. Une saison en enfer et autres poèmes*, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1960.

ROPERS, Yann, *Ouvrir l'œil, suivi de Sur l'irrésolution*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1995.

VALÉRY, Paul, *Tel Quel : Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941.

Léon Guy Dupuis
Université du Québec à Montréal

Le corps / Le langage

Quand je prends le temps de lire le texte que je suis en train d'écrire, à voix haute ou non, pour quelqu'un ou pour moi-même, je tente une mise en scène. J'essaie alors d'accorder les mots et la vie du corps. Et lorsque j'y parviens, je me dis : c'est ça! On dirait que le corps ajoute du sens aux mots de manière à ce qu'ils témoignent de ses pulsions, de ses affects et de ses désirs, que le corps reconnaît là un langage capable de l'accueillir. L'articulation syntaxique, le rythme, les sonorités et même la forme du poème semblent alors dictés par le corps. Le texte devient une voix, une parole. Il est rendu vivant par une manière singulière que quelqu'un a de le dire, de le *parler*.

« La poésie, dans l'élan premier qui la pousse à l'existence, est antérieure au langage¹. » Elle serait ce que le corps capte et déploie dans le langage lorsque le poète a le sentiment de mieux comprendre les rapports qui existent entre les choses, ainsi qu'entre lui (son corps) et ces choses. La manière dont Zumthor conçoit cette performance augmente la portée de l'expression *intelligence poétique*, qu'il commente par ailleurs lors d'un entretien accordé à André Beaudet :

J'y emploie ainsi l'adjectif *poétique*, parce qu'il présente l'avantage de rejeter où il le mérite

¹ Paul Zumthor, *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1990, p. 123.

LE CORPS / LE LANGAGE

(c'est-à-dire dans les ténèbres de la médiocrité!)
l'adjectif *scientifique*, absurde quand il s'agit de
qualifier l'interprétation des discours. Ce que
j'entends par « poétique » c'est la qualité de
l'intelligence qui sait *dire* les choses².

Médiateur qui contribue à l'avènement de la poésie, le
corps serait dépositaire d'une sorte d'intelligence
inexplicable, d'une connaissance qu'il dissimule, d'un savoir
originel, préalable au langage. Il ferait preuve, pour sûr –
l'expérience de création renforce cette certitude –, d'une
intelligence sensuelle qui ressemble à ce que l'on appelle
l'intuition, l'instinct. Ce serait d'ailleurs de cette faculté
dont on parlerait lorsqu'on dit d'un auteur qu'il a le sens du
langage. Conduit par cette intuition, l'auteur donnerait de
la chair au verbe, il ferait passer la vie du corps dans le
langage :

Ainsi, l'action vocale entraîne presque toujours
un desserrement des contraintes textuelles; elle
laisse émerger les traces d'un savoir sauvage,
émanant de la faculté langagière, sinon de la
phonie comme telle, dans la chaleur d'une
relation interpersonnelle³.

Le point de vue de Zumthor renforce mon sentiment que
la présence du corps, révélée par la voix (avec tout ce qu'elle
comporte de gestuel et de vocal), participe au travail
créateur. Dans le procès qui conduit à fixer la forme du
texte poétique, j'évalue, avec cette voix, chaque tentative
d'assemblage syntagmatique et de construction syntaxique.
De la planification à la réalisation, l'écrit se fait « essayer »

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 127-128.

par le corps. L'épreuve de cet investissement corporel me permet d'exercer un pouvoir discriminatoire, de juger si une forme syntaxique est en mesure ou non d'actualiser dans la langue ce que je sens tendre vers la poésie.

Quand j'écris, je sens avec mon corps le texte qui prend forme, j'identifie progressivement les éléments qui formeront le poème. Je me répète chaque phrase plusieurs fois. Je sens les mots dans ma gorge. Des impulsions incompréhensibles me dictent le débit, le ton. La forme du texte est fixée à travers le plaisir que j'ai à « dire », que j'ai à sentir accueillie ma chair. Un plaisir qui modifie, en même temps, la relation que j'entretiens avec le texte et qui lui apporte un sens nouveau, inédit. Par exemple, le plaisir procuré par un geste dont le mouvement inattendu semble avoir été appelé par une phrase en particulier. La dynamique qui existe entre le texte et le corps n'est cependant pas unilatérale, mais plutôt composée de mouvements réciproques que je perçois comme une étreinte entre le verbe et la chair.

Le corps / L'autre

Toute mon attention est fixée sur le silence du destinataire, sur son absence, sur la distance qui m'en sépare. Il ne m'entend pas plus qu'il ne me voit. Si l'autre était devant moi, cela simplifierait ma tâche. Son corps manque à ma parole. Un hochement de la tête, des mimiques, je pourrais lire sur son corps les signaux de sa compréhension ou de son incompréhension. Et s'il en venait à me dire qu'il ne comprenait pas ce que je m'efforcerais de lui signifier, je pourrais lui mettre la main sur l'épaule. Je lui offrirais ce toucher qui parle en dehors de la langue – un

LE CORPS / LE LANGAGE

geste comme ceux qu'on utilise parfois pour reconforter l'autre, quand nos mots n'y parviennent pas. Si je me trouvais en sa présence, mon corps pourrait dire à son corps ce que je ressens. Il pourrait compléter mon discours, le rendre signifiant. Les mots qui me manqueraient ne m'isoleraient pas tout à fait de mon interlocuteur.

Pour pallier cette absence, je tourne mon corps vers le texte que j'écris comme si je le tournais vers la parole d'un autre. Et si l'écoute que je fais alors de mon corps ne me renseigne pas sur l'interprétation que fera l'autre de ma parole, elle me permet d'identifier le moment où le texte touche le corps. Cela me donne l'espoir que, à défaut de paraître intelligible au lecteur, le texte aura la possibilité de parler à sa chair. C'est dire que j'écris un poème comme un enfant parle seul dans la noirceur pour se reconforter. Comme il chante afin de se distraire de sa solitude, le temps que la fatigue l'envahisse, jusqu'à ce qu'il s'endorme. Je pose des mots sur la feuille. Regarde l'enchaînement syntaxique. Me répète la phrase que cela forme. Ma voix commence alors à être empreinte de ce que je ressens. Mon corps réagit à ces mots. Voilà. Ça va mieux. Je commence à comprendre ce que signifie le tracé de ces mots, à saisir une part du sens qui pourra être reçu par le lecteur. C'est comme si quelqu'un me le révélait. J'adhère à l'illusion de ne plus être isolé. La peur de ne pas être entendu diminue. Je continue à écrire. Apaisé.

« Voir, c'est aussi reconnaître le moment où une perception résonne dans le corps⁴ », dit Alexandre Hollan dans une réflexion sur la peinture. Et percevoir le sens d'un texte procède d'un phénomène semblable à celui qu'il

⁴ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois : Notes sur la peinture et le dessin 1975-1997*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997, p. 11.

décrit. Je reconnais la forme d'un poème quand les mots commencent à résonner en moi. Ce n'est pas un hasard si le tact et l'émotion se trouvent réunis dans la définition du verbe « toucher ». Nous disons du poème qu'il nous touche et nous rejoint. Parfois l'on dira, dans un élan empathique, que son auteur nous a touchés. On croirait alors qu'il s'est présenté à nous. La résonance sentie me semble souvent garante de la justesse de l'écrit et de sa possibilité de permettre une relation entre interlocuteurs. Voilà pourquoi j'accorde de l'importance au fait d'interpréter physiquement l'écrit. Je sollicite mon corps dans une activité qui innerve le poème de sens. Et quand les deux ne font qu'un, que je me sens vivre le verbe, j'ai le sentiment d'être le corps du poème.

Mais serai-je jamais sûr d'être entendu par l'autre? Si la participation du corps à l'écriture est inévitable, si elle peut parfois me rassurer, elle ne garantit pas que mon désir d'être entendu sera satisfait. Il arrive aussi que les réactions corporelles, suscitées par la lecture que je fais du texte que j'écris, augmentent mon désarroi. Elles peuvent me faire vivre un flux d'affects que je suis incapable de comprendre, ce qui me donne à penser que le sens acheminé par le texte est confus et que rien ne va vers un sens commun. Le corps peut ainsi renforcer le sentiment qu'il est impossible d'établir un contact avec l'autre. Dans ces moments de désarroi, l'écriture ne cesse pas. Elle s'apparente plutôt à un cri continu et les mots n'ont d'autre fonction que de dire à l'autre un refus ou une incapacité de communiquer. Je romps volon-tairement le contact, à la manière d'une personne qui n'obtient pas de quelqu'un la réponse qu'elle désire. Elle rature alors tout ce qui l'entoure. Elle se ferme les yeux, se bouche les oreilles, crie afin d'affirmer de tout son être la demande lancée à l'autre. Elle crie jusqu'à ce que l'autre la laisse enfin seule, qu'il disparaisse et qu'il n'existe

plus pour elle; jusqu'à ce qu'elle n'entende plus la réponse indésirable.

Lorsque j'éprouve ainsi l'absence de l'autre, l'attention que je porte aux rapports entre l'écriture et le corps accentue mon impression de ne pas écrire dans le seul but de dire à quelqu'un ce que je pense. J'écris aussi pour me sentir vivre, pour prendre conscience de moi-même à travers l'appel lancé à l'autre. L'écriture satisfait mon besoin de constater que je suis là. Présent. Vivant.

Se révéler

Malgré mon sourire, on me demande ce qui ne va pas. On me dit que mon regard trahit une inquiétude, un malaise. Même lorsque je regarde mon interlocuteur, feignant de porter attention à ce qu'il raconte, il remarque mon absence : « Tu n'écoutes pas! Est-ce que je t'ennuie? »

N'en doutons pas : même quand nous tentons de contrôler notre corps, il produit un discours à notre insu. Parfois, il permet à notre interlocuteur d'anticiper ce qu'on s'apprête à dire, ou de saisir la nature de ce qu'on cherche à taire. C'est dans cet esprit que Michel Serres dit que « [l]e discours et l'abstraction retardent sur le corps qui sait faire et pratique ce que la bouche ne peut dire⁵ ». Un commentaire dont la portée est accrue quand il précise : « Le corps sait dire *je* tout seul⁶ ».

⁵ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Hachette Littérature », 1985, p. 343.

⁶ *Ibid.*, p.16. L'auteur parle dans ce passage d'une autonomie corporelle qui se détache du contrôle du sujet, selon le modèle du réflexe. C'est-à-dire que le corps réagit nerveusement à une action. Il n'attend pas la

Mais le corps pourrait-il avoir cette liberté dans l'écriture? Oui, puisqu'il y participe pleinement. Il influence mes décisions. Ses réactions au langage font en sorte que je préfère un mot à un autre, que je décide de segmenter une phrase, etc. Il m'incite parfois à faire des choix que je ne comprends qu'après avoir terminé l'écriture du texte. À l'écrit ou à l'oral, le corps possède une certaine autonomie. Il sait parler tout seul. Pour cette raison, il est possible que j'aie laissé passer dans le texte un sens que je désire secret. Que le texte révèle sur moi une vérité dont je n'ai pas encore pris connaissance, qu'il expose mon intimité. Et cela me fait ressentir une angoisse qui trouve une allégorie dans *Le procès* de Franz Kafka. Angoisse que la situation de K. peut nous faire ressentir, c'est-à-dire la peur de se faire accuser, juger, condamner, sans en être averti et sans se faire accorder une véritable chance de se défendre. D'une certaine manière, cette présence du corps conférerait à l'écrit le pouvoir de témoigner contre moi-même. On risque de m'y reconnaître coupable de désirs. Je me sens devenir vulnérable.

Car les poèmes que j'écris contiennent en eux les traces (concrètes ou abstraites) de différents états de mon identité. Le corps y a échappé de l'inavouable. Chacun de ces états parle de moi et me révèle. Comme le constate le *je* de ce poème de Paul Chamberland — *je* que j'imagine en train de se parler à lui-même —, la présence du corps, même silencieuse, conduit à une clarté, à la révélation d'un sens :

volonté du sujet. Il l'informe de ce qu'il sent, de ce qui le touche. Cependant, la suite du livre donne une portée générale à cette autonomie. Serres pose le corps comme un organisme qui parlerait constamment d'une vérité dont il serait le dépositaire, une vérité qui échapperait aux perceptions monopolisées par le quotidien. En apprenant à écouter son corps et à interpréter ses signaux, le sujet pourrait améliorer sa connaissance de lui-même.

LE CORPS / LE LANGAGE

[...]

ce que je dis c'est ton silence
silence tout à coup de ta main glissant dans le
jour
à ton insu peut-être
qu'importe
tu existes
au plus creux de tes gestes dormants tu existes
ta main ses cinq doigts moins que rien
parmi toutes choses
mais pour moi la chair même du jour
et ce qui dans le jour est le lait même de la
lumière⁷

Après tout, peut-être que l'inquiétude ressentie devant l'écrit tient davantage de ce que celui-ci montre de moi un portrait que je ne connais pas encore. Il me donne l'impression de me découvrir autre. Étranger à moi-même. Pourtant, cet « inquiétant » n'est « en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais, quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement⁸ ». En cela, l'écriture me convie à éprouver une angoisse semblable à l'inquiétante étrangeté freudienne et cette épreuve est si intense qu'elle m'incite à considérer comme un abandon de soi le don par lequel on désigne habituellement le passage du texte vers un lecteur.

⁷ Paul Chamberland, « L'inavouable », *Terre Québec, suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », 1985, p. 152-153.

⁸ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, p. 246.

Parler pour...

Lorsque je me sens arriver au terme des transformations que l'écoute du corps fait subir au texte, je ressens un plaisir vif. Bien vite, cependant, ce plaisir s'atténue, fait place à une nouvelle impression, un sentiment d'étrangeté. Je ne reconnais plus le texte. Ce qu'il me paraissait dire auparavant et qui me plaisait semble s'adjoindre un contenu que je ne connais pas. C'est comme si le poème, à mesure qu'il se fixe dans une forme, me propose des pistes qui me conduisent ailleurs.

Inévitablement, cette prise de conscience entraîne une tentative de réécriture où je tente de comprendre ce que je dis, ce qui cherche à se dire à travers moi alors même que je réécris. La préoccupation que je ressens à ce moment-là pour la question de l'interlocuteur diminue. En attirant mon attention sur la présence d'un autre contenu, l'écriture poétique modifie l'acte de communication dans lequel s'inscrivait mon désir de m'adresser à un destinataire. Elle donne une nouvelle valeur au message (référentiel) transmis. Ce que j'avais l'intention de dire, quand j'ai commencé à écrire, devient un prétexte pour décoder et transmettre un autre message, secret, dont la saisie intégrale du contenu échappe à ma connaissance. Je deviens fasciné par ce contenu et si, malgré les réécritures, je ne parviens pas à le saisir entièrement, il me semble qu'il parle de moi, qu'il rend perceptibles ce que je sens, ce que je pense, le sens que j'attribue aux mots et la signification qui émane de ma manière de dire les choses.

Dans une certaine mesure, semblable au contenu manifeste⁹ du rêve, codifié, mis en forme par un processus créateur qui s'apparente au travail du rêve, le contenu embrouillé permet à des pulsions d'être évacuées sans qu'elles n'ébranlent trop le sujet. Ceci étant dit, si ma fascination devant le contenu qui se révèle diminue l'attention que j'accorde à l'interlocuteur, je peux peut-être avancer qu'à cette étape de l'écriture, je restreins l'acte de communication à sa plus simple expression, à sa fonction phatique de « contact » avec l'autre. Je me préoccuperais alors du récepteur uniquement parce que sa présence me donnerait une occasion de poursuivre plus loin ma quête de sens. Je me contenterais de lui parler pour ne rien dire d'autre que mon action de chercher à dire. Ce serait un peu maintenir un interlocuteur à l'écoute en lui faisant sentir le procès de ma quête. Comme si je voulais lui faire éprouver le sentiment qu'une révélation est imminente : la révélation d'un message véritable, différent du message référentiel. L'écriture serait alors un moyen de demeurer en contact avec une instance qui m'écouterait penser et qui, du coup, aurait le pouvoir d'orienter ma réflexion. Une réflexion qui me révélerait pro-gressivement son sens.

Parce qu'elle me sensibilise davantage à un aspect égocentrique de la communication, l'écriture poétique affecte la perception que j'ai de la communication en général. Par exemple, lorsque j'écris une lettre ou que je discute, j'ai parfois l'impression d'utiliser mon interlocuteur, de le réduire à un rôle de témoin, de l'asservir à une quête de sens orientée vers mes seuls intérêts. L'interlocuteur serait, pour moi, une occasion de concrétiser le dialogue

⁹ *Id.*, *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962, p. 443.

que j'entretiens avec moi-même en toutes circonstances, ainsi qu'un moyen pour le faire progresser un peu plus. D'ailleurs, en accord avec cette impression, il est parfois difficile, lorsque quelqu'un me parle, de ne pas envisager la possibilité qu'il utilise peut-être mon écoute afin de poursuivre sa propre recherche.

Par conséquent, quand j'ouvre la bouche ou que j'écris une lettre, j'essaie probablement, dans une certaine mesure, de mettre ma parole au service du désir que j'ai d'augmenter ma connaissance de moi-même. Je tente de mieux saisir les rapports que j'établis entre tous les objets que je perçois. Certes, il y a là quelque chose d'inquiétant et je ne peux pas m'empêcher d'envisager le danger qu'une telle démarche en vienne à exclure le souci de laisser à l'autre la possibilité d'occuper une place active dans le texte. Souci que je revendique pourtant dès qu'il est question d'écriture.

Aussi, lorsque j'écris, il me semble primordial de porter une attention particulière à quelques questions. Suis-je vraiment animé par un désir de partage? Est-ce que je donne vraiment quelque chose à l'autre? Si oui, qu'est-ce que je lui donne? Quand je crois faire une place à mon interlocuteur, s'agit-il en réalité d'une feinte? D'une illusion que j'entretiens parce qu'elle me rassure? Tout au long du travail sur le langage, je vis avec la crainte constante de me renvoyer moi-même à un isolement.

Odyssées

Jusqu'à un certain point, tout travail vraiment créateur implique la mise à l'écart des cristallisations aiguës de la pensée rationnelle et de la fabrication d'images. Dans cette mesure, la créativité implique l'autodestruction — ce qui explique peut-être que l'art ait si souvent affaire avec la tragédie¹⁰.

À mesure que je lis et relis l'*Odyssée*, il me semble de plus en plus qu'elle constitue une figure emblématique du renoncement que je rencontre dans l'écriture du poème. J'ai le sentiment que l'effacement auquel je consens lorsque j'écris n'a pas pour but unique de permettre à l'autre d'investir le poème à sa guise. Je sens que cela répond aussi à d'autres désirs.

Ce sentiment s'est accentué depuis que j'ai pris note de l'interprétation que Michel Serres fait de la rencontre d'Ulysse et du Cyclope. L'auteur présente cet épisode homérique comme une allégorie du renoncement à l'autorité de la connaissance de soi que l'on a acquise. Elle mettrait en évidence la place occupée par la mise en jeu de cette connaissance dans l'épanouissement individuel.

Serres développe son analyse à partir de la ressemblance entre Ulysse et le Cyclope, prénommé Polyphème : « Polyphème, cela veut dire : qui parle beaucoup, dont on

¹⁰ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 29-30.

parle partout, aède, illustre et fertile en arguments¹¹. » Déjà, le nom seul du Cyclope rappelle l'identité sociale d'Ulysse. De plus, les deux sont connus de tous, reconnus pour leur force, leur puissance, leur invincibilité. L'un est un homme que l'on considère presque comme un demi-dieu, l'autre est le fils du dieu Poséidon.

S'ils se ressemblent, ils ne sont pas identiques. À l'encontre de son homologue, Polyphème demeure incapable de mettre sa vanité de côté. À cause de l'invulnérabilité dont il a profité jusque-là, il se croit supérieur à tous. Rien ni personne ne peut le mettre en danger. Il trouve impensable de remettre en question la connaissance qu'il a de lui-même. Il se croit parfait et c'est pour cette raison qu'il ne veut pas écouter les étrangers qui ont pénétré dans son antre. Il ne pense pas que ceux-ci puissent modifier quelque chose à son savoir. À *son œil*, ils paraissent inférieurs, sans valeur. Il ne lui reste qu'à les détruire. C'est dire que, bien avant l'aveuglement physique qu'il subira, il se trouve déjà atteint d'une sorte de cécité.

Ulysse réagit autrement et son action révèle l'importance de l'effacement dans le récit. Il ne se laisse pas piéger par l'amour de son image et, en ce sens, le moment où il refuse de révéler son nom devient symbolique. Refusant de prendre pour acquis son invulnérabilité, il ne tient pas à provoquer l'affrontement. Il n'éveille pas la méfiance de Polyphème, ne cherche pas à mettre au défi sa puissance. D'abord, il refoule son orgueil, sa vanité et sa fierté. Peut-être étouffait-il alors un narcissisme qu'il laisse habituellement s'extérioriser. Puis il dit : « Tu veux savoir mon nom le plus

¹¹ Michel Serres, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard/Éditions François Bourin, coll. « Folio/Essais », 1991, p. 110.

connu, Cyclope? [...] C'est Personne mon nom¹². » Devant son adversaire, son double, le héros grec renonce à son propre nom. Et avec ce nom, à la réalité que cela devrait annoncer. Il devient un individu sans identité, personne; il adopte la place de celui qui est prêt à changer, la place de quelqu'un capable de reconnaître la précarité de ce qu'il se sait être devenu. Ulysse prend le recul nécessaire pour réévaluer son rapport au monde et réapprendre qui il est. Il s'efface :

Il abandonne la lucidité intégrale, la science circulaire et totale, la maîtrise du langage, l'empire féroce sur les hommes [...] Il perd la force pour gagner l'humilité : plus que bête sous la bête à quatre pattes et à la tête basse. Personne. Le voici enfin écrivain, créateur, artiste, au moins au chemin austère qui amène à ce métier¹³.

En effet, le comportement d'Ulysse éclaire le phénomène de l'effacement du sujet dans le travail créateur. Cela me

¹² Homère, *Odyssée*, trad. du grec par Victor Bérard, Paris, Gallimard/Armand Collin, coll. « Classiques de poche », 1931, chant IX, v. 350-376.

¹³ Michel Serres, *Le tiers instruit*, p. 111. Dans cette citation, Serres se réfère aux bêtes parce qu'après avoir aveuglé le Cyclope, Ulysse ne peut toujours pas sortir de la grotte dont l'entrée est bloquée par une pierre beaucoup trop lourde pour qu'il puisse la mouvoir. Mais le Cyclope déplace la pierre pour que puissent aller paître ses béliers (seuls objets de son amour) et Ulysse et ses compagnons décident de s'accrocher sous les bêtes. L'aveugle qui contrôle la sortie des bêtes en leur tâtant l'échine, afin d'être certain qu'aucun homme ne s'échappera avec elles en les montant, se fait ainsi berner. Peu après, Ulysse, rendu sur son vaisseau, hors de portée du Cyclope, laisse libre cours à un narcissisme et ne résiste pas au plaisir de signer son méfait. Il crie alors son nom véritable à Polyphème qui, en retour, le maudit en invoquant Poséidon et le condamne à sa destinée d'errance.

fait penser aux doutes ponctuant parfois l'avancée du projet d'écriture : « Que vaut, dans le présent, le savoir acquis au gré des circonstances passées? »; « Quelle valeur ce savoir aura-t-il dans le futur? »; « Qui suis-je pour interpréter une réalité donnée à partir de mes connaissances actuelles? »; « Qui suis-je pour parler d'elle de cette façon? ».

L'*Odyssée* m'apparaît comme le récit de la difficulté qu'il y a à se mettre soi-même en jeu, à se perdre afin de pouvoir se retrouver autre. Ulysse, à la suite de sa rencontre avec Polyphème, refuse en effet de révéler son identité véritable aux hôtes qui l'accueillent et revient chez lui sous l'apparence d'un mendiant. En cela, son périple me rappelle certains aspects du travail créateur. Pour celui qui écrit, le savoir-faire condamne aussi à l'aveuglement et à l'égarement. Mais le renoncement à soi, à la connaissance que l'on possède, à la manière dont on a l'habitude de percevoir et de raconter les choses, le renoncement, aussi, au désir d'être reconnu et d'imposer aux autres la vérité de sa parole; tout cet abandon conduit l'écrivain à la découverte de soi, à la vie et à la poésie. Menacé de mort, Ulysse retourne à la vie parce qu'il consent à se défaire du mythe, à le réinventer en devenant l'aède qui n'a pour histoire que celle des autres et qui offre à entendre la voix de *Personne*. Rendu anonyme, sujet en procès, en quête d'un nom, Ulysse devient le symbole même de la possibilité de remettre en cause le connu :

Le nouveau double quitte cet aveuglement et s'échappe de la caverne sous un second surnom effacé. [...] [D]evenu *Personne*, voici l'auteur authentique, trou absent de l'œuvre belle. Il ne compte plus¹⁴.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

LE CORPS / LE LANGAGE

Devenir personne. J'écris et essaie de devenir personne. Je mets en doute l'omniscience et l'omnipotence que je m'attribue quand je parle de moi. Je me retire de l'œuvre. J'en fais une œuvre écrite par une personne, mais offerte à tous : une œuvre qui attend de devenir celle de quelqu'un d'autre. J'écris pour dire que je ne connais plus le nom de celui qui écrit, pour dire que je suis à sa recherche. Je raconte mon ignorance du lieu d'où il vient et de celui où il va. J'accomplis un acte de foi. Je veux croire que ce sujet n'est pas égaré, mais qu'il va quelque part, à la rencontre d'un lecteur qui saura lui révéler son nom. Un lecteur qui pourra au moins donner un sens à son trajet, à cet état de vivre que l'on appelle *devenir*.

Toutefois, je ne prétends pas que, pour mener à terme la quête créatrice, il faut nier la valeur de la connaissance et lui substituer une intuition guidée uniquement par l'émotion. Il s'agit plutôt d'éviter l'adoption d'une position définitive : le fait de privilégier l'inconnu, la spontanéité, tout cela peut aussi devenir une recette, un savoir-faire, un point d'aveuglement qui éloigne l'écriture du vivant. L'écriture se joue plutôt dans la tension qui joint le connu et l'inconnu, le Cyclope et Ulysse, Ulysse et *Personne*, ce qu'on sait de soi et ce qu'on en ignore.

Une interrogation sans fin

- Pourquoi ce coussin est-il rouge?
- Le fabricant a décidé de le faire comme ça.
- Pourquoi a-t-il décidé ça?
- Les gens aiment cette couleur et ainsi il a pu vendre beaucoup de coussins.
- Aimes-tu le rouge, toi?

- Oui.
- Pourquoi?
- Ça me rappelle des fleurs que cultivait mon père. Ça me procure aussi une impression de chaleur. Tu sais, je dessinais beaucoup en rouge quand j'avais ton...
- Moi aussi j'aime le rouge. Et le bleu. À cause de tes yeux. L'eau et les bonbons. Aimes-tu le bleu, toi?

L'écriture me tient dans une situation semblable à celle de l'enfant animé par un besoin de comprendre. Celui-ci a l'intuition, dirait-on, qu'il existe des liens entre l'identité des gens et leur compréhension des choses. Il demande à connaître l'autre, le monde, afin d'apprendre à se penser lui-même. Plus précisément, l'enfant qui joue, explique Freud, arrange les choses du monde à sa façon, afin d'en soutirer du plaisir, mais le monde fantaisiste qu'il s'invente, il le fonde sur la réalité. Il « aime étayer ses objets et ses situations imaginées sur des choses palpables et visibles du monde réel¹⁵ ». Voilà pourquoi, dans la mesure où l'enfant essaie de créer un univers fantaisiste qui saura satisfaire ses désirs déçus par la réalité, il doit acquérir une compréhension du monde dans lequel il vit, découvrir jusqu'où ce monde permet ou pas à sa vie affective de s'extérioriser. Il reconnaît de manière intuitive cette réalité comme une construction qu'il peut altérer par le jeu pour réussir à obtenir du plaisir.

Quand j'écris des poèmes, j'agis parfois à la manière de l'enfant. Je me questionne jusqu'à ébranler la capacité qu'ont les réponses connues de satisfaire mes questions. J'essaie, quand j'écris, d'assouvir mon besoin de comprendre ce que la présence d'une chose à un moment précis signifie pour moi. Je tente de saisir les relations qui existent entre

¹⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 34.

cette chose et d'autres choses, son propre nom et les noms qui s'y greffent d'une manière ou d'une autre. En un mot, adapter la langue à la vie, afin de mieux percevoir de quelle façon je m'y mets moi-même en jeu. Interroger la limite de ce qui m'est donné par le langage comme une connaissance du réel me permet de demeurer alerte et de ne pas laisser ma singularité se faire définir par le sens qu'on me propose.

Peut-être une part de l'angoisse que je ressens lorsque j'écris relève-t-elle de la prise de conscience des demandes que m'adresse l'enfant qui a continué de vivre en moi. Je suis alors tenté de réagir comme un parent affolé qui ne sait plus quoi répondre à cet enfant qui l'interroge sans arrêt. Sentant que sa connaissance ne suffit plus, l'adulte invente des explications ou il essaie d'attirer l'attention de l'enfant sur un nouvel objet. Sinon, il s'impatiente et lui demande de se taire, de le laisser tranquille.

Mais celui qui écrit n'a pas la chance de se dérober, il ne peut pas céder à cette tentation. Il doit avouer à l'enfant en lui qu'il ne sait pas, qu'il ne sait plus. Sa seule issue consiste peut-être à trouver une réponse qui ajouterait à sa connaissance et le rapprocherait ainsi du vrai qu'il sent lui échapper. Mentir afin de se débarrasser de la question, feindre l'indifférence pour se défaire de celui qui le questionne, refuser d'affronter ses limites? De tels comportements placeraient le créateur dans une situation semblable à celle d'un parent qui n'aimerait pas assez son enfant pour prendre le temps d'explorer le langage avec lui, de chercher de véritables réponses. En d'autres termes, il serait possible de dire que, en se fermant à la part de lui-même qui l'interroge, l'écrivain renoncerait à s'aimer lui-même en entier et, peut-être, à l'espoir de se faire aimer tel qu'il est.

Aimer, s'aimer soi-même et se faire aimer, c'est bien le désir que dévoile la persévérance avec laquelle l'enfant continue d'interroger son vis-à-vis. Car, au-delà d'une volonté d'apprentissage, n'est-il pas tourné vers l'autre avec l'intention de le pousser à la limite d'une connaissance commune, afin de constater s'il aime assez pour recourir à un savoir plus intime? L'autre risquera-t-il la mise à nu? Nudité dont la quintessence est justement l'exposition du non-savoir. Ce que veut l'enfant, c'est aussi que l'autre ne déserte pas son *je* au profit d'un dictionnaire, d'une encyclopédie ou d'un livre de lois. Il désire avant tout qu'il soit présent dans son *je*, entier. Il souhaite que l'autre, à travers sa réponse, lui révèle son identité, ce qu'il est. Il s'agit pour l'enfant d'un geste d'amour et de confiance. D'un geste qui fait de la recherche du vrai un moment d'abandon de soi à l'autre.

L'acte de communication auquel je me livre lorsque j'écris un poème ne diffère pas, en cela, de la complicité qui s'établit entre l'enfant et l'adulte qui échangent. En faisant du texte un lieu où sont mises en doute les valeurs données au savoir et au non-savoir, j'accepte le jeu de l'enfant, je réponds à sa demande d'amour. Le poème accueille alors davantage que du sens. Il devient une manière d'exposer un amour de soi et un amour de l'autre. Il rompt l'isolement.

Bibliographie

CHAMBERLAND, Paul, *Terre Québec, suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », 1985.

_____, *Une politique de la douleur : Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004.

DUPUIS, Léon Guy, *Rebours, suivi de De la chair : pensée en pièces*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962.

_____, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985.

HOLLAN, Alexandre, *Je suis ce que je vois : Notes sur la peinture et le dessin 1975-1997*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997.

HOMÈRE, *Odyssée*, Trad. du grec par Victor Bérard, Paris, Gallimard/Armand Colin, coll. « Classiques de poche », 1955.

KAFKA, Franz, *Le procès*, Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1957.

SERRES, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Hachette Littérature », 1985.

LÉON GUY DUPUIS

_____, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard/Éditions François Bourin, coll. « Folio/Essais », 1991.

ZUMTHOR, Paul, *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1990.

Jean-François Verreault
Université du Québec à Montréal

Entre l'onde et le bruit

La tentation de se fondre à un fil de pensée jusqu'à ce qu'il dépasse l'entendement nous entraîne dans un plongeon vertigineux et sans contrainte dans la réflexion. On se soumet à l'urgence de pousser plus loin le raisonnement, au-delà des contradictions et des obstacles, faisant fi des omissions et du manque de rigueur. Toutes ces analyses, tous ces modèles, toutes ces sciences poussées à bout afin d'en revenir là, à se dire qu'au fond tout nous échappe, malgré nos prétentions d'emprise sur le réel. Tout ce parcours compliqué pour atteindre un semblable état de grâce de non-savoir, alors que l'impuissance qui nous faisait si peur (commandant à la science de calmer nos angoisses) devient maintenant source de réconfort. L'être humain retrouvant sa place dans le jeu éternel des atomes.

La tentation se dissimule derrière chaque parole. D'un seul élan paradigmatique, les mots se relient tous entre eux, forment un tissu immatériel où se retrouvent toutes les possibilités : à partir d'un mot, on peut en atteindre un millier, d'une seule affirmation, toutes les autres jaillissent. La certitude alors n'est plus possible, les mots étant beaucoup trop chargés pour qu'on puisse les maîtriser, réduire leur portée à un message unique.

Alors on plonge. On se lance, on se laisse glisser sur les connotations, on brise toutes les limites de la réflexion, ses frontières, ses contraintes. Il n'y a plus de contradictions, plus de paradoxes, plus de causalités douteuses, plus de

ENTRE L'ONDE ET LE BRUIT

faiblesses dans la logique argumentative. La voie est libre pour que la pensée s'exécute totalement, selon une rigueur qui ne relève que de l'intuition. Graduellement, fatalement, la trajectoire s'oriente vers la seule certitude encore inébranlable. Puis la réflexion arrive à terme, et s'immobilise : *je ne sais rien*.

Le parcours du désordre

La gravité s'élève contre les forces de la dissolution; la phrase cherche à se désagréger mais tient malgré tout en place, se dressant avec arrogance devant le désordre. Le monde se façonne à contre-courant, rassemblant la matière alors qu'elle tend à se disperser – le récit s'élabore comme un corps stellaire noyé dans l'espace gigantesque. La matière se contracte, la densité augmente, l'intensité s'échappe dans un rayonnement d'agonie.

Je tends malgré moi vers un langage hermétique : les mots se replient et pointent vers l'intérieur, annihilant toutes les balises, rendant le sens inaccessible. Le travail de l'écriture est une bataille contre l'entropie et cherche à organiser ce qui tend fondamentalement au désordre. Les premiers jets sont un véritable fouillis, alors que chaque élaboration successive redonne à la substance initiale les repères essentiels à la compréhension. Il importe par conséquent de rajuster la matière textuelle brute afin qu'elle puisse être saisissable par autrui, tout en conservant les éléments d'entropie qui lui donnent sa force vitale, puisque c'est dans les signes de la désagrégation que se retrouve l'intensité textuelle.

Il faut donc tendre, idéalement, vers une écriture qui se situe le plus près possible de l'entropie, tout en demeurant

lisible. C'est la problématique qu'Eco expose dans *L'œuvre ouverte* :

La possibilité d'une communication d'autant plus riche qu'elle est plus ouverte réside dans un délicat équilibre, dans le minimum d'ordre compatible avec le maximum de désordre. Cet équilibre subtil marque la frontière entre le domaine où toutes les possibilités sont indistinctes [par exemple, le bruit blanc] et un champ de possibilités¹.

L'équilibre est donc à la fois crucial et périlleux : les passages les plus hermétiques doivent faire part du désordre, tout en donnant au lecteur assez d'éléments pour qu'il ne soit pas face à un bruit blanc (au sein duquel, pour reprendre Eco, l'information est maximale mais l'organisation nulle, ce qui rend tout contact impossible).

Il faut confronter le désordre. Il faut y plonger jusqu'à frôler le non-retour. C'est le désordre qui me garde éveillé, qui m'empêche de subir le quotidien comme une imposition immuable. Il oriente le parcours de la matière, menaçant constamment les constructions du monde.

Une fois leur château de sable terminé, des enfants prennent plaisir à le détruire, à réduire à néant le fruit de leurs efforts. Ils affirment ainsi leur suprématie sur la matière, choisissant de leur propre chef de rallier l'entropie, de défier les forces de la cohésion en disposant eux-mêmes de leur propre création. Les tiraillements cosmiques trouvent un écho à l'échelle humaine; l'individu se dresse avec arrogance devant les forces qui le dépassent.

¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1965, p. 133.

Essai de rigueur

Don Locke, dans *Perception and Our Knowledge of the External World*², énonce trois théories sur la nature du monde qui nous entoure : la *réaliste* (nous percevons des objets extérieurs *directement*), la *causale* (nous ne percevons pas les objets extérieurs, mais seulement les données sensorielles relayées par ces objets), et l'*idéaliste* (il n'y a que des données sensorielles et aucun objet extérieur : c'est le néant). Selon Locke, on ne peut affirmer quelle théorie est la bonne parce qu'aucune d'elles n'est vérifiable. Par contre, on sait un certain nombre de choses : la réalité est beaucoup trop vaste pour être appréhendée en entier par un individu. Nous avons donc dû apprendre à choisir et à classer les éléments du monde qui nous paraissent importants, et nous l'avons fait à travers notre *perception* de ce monde.

Les sens ne peuvent accorder une importance égale à chacun des stimuli qu'ils reçoivent; ils doivent exercer un choix, selon des habitudes qui se développent dans la petite enfance. Il se fait donc, de manière automatique, une sélection, un tri, une discrimination de ce qui parvient à nos sens. De plus, cette « réduction » du monde opère une déformation inévitable. Par exemple, on finit toujours par « oublier » une odeur désagréable dans la cuisine, même si elle semblait assez forte lors de notre arrivée. Cette discrimination est essentielle au bon fonctionnement de l'esprit, sinon la surcharge d'informations serait paralysante.

² Don Locke, *Perception and Our Knowledge of the External World*, Londres, G. Allen & Unwin, 1967.

À cette discrimination automatique vient se greffer le langage, qui met de l'ordre dans ce que nous voyons, entendons, etc. Il fonctionne tant sur un mode conscient, tel le discours intérieur, qu'inconscient, et c'est lui qui informe notre vision du monde, qui organise les perceptions et les relie entre elles (par le raisonnement, entre autres). Il exerce une influence directe et incontournable sur chacun de nos actes. De plus, il agit comme un miroir déformant, prenant tant d'importance qu'on finit par lui faire davantage confiance qu'au réel. En d'autres mots, on se fie davantage à notre description du monde qu'au monde lui-même. On ne peut plus *voir* les objets environnants sans les interpréter aussitôt par le langage, selon un modèle d'analyse et de description déjà fossilisé. Lorsqu'on voit quelque chose d'inexpliqué, on cherche aussitôt à le formuler, à le classer afin qu'il s'insère au plus vite dans notre vision du monde, sinon tout l'édifice du langage et du moi risque d'être chambranlé.

Lorsqu'on veut écrire, on opère sur le langage une deuxième élaboration visant à créer une autre vision du monde, littéraire cette fois. Cette deuxième élaboration a beaucoup de points en commun avec la perception : là aussi, on doit faire une « sélection », une « organisation » (la forme), un « traitement » (l'histoire), etc. Une partie de ces processus s'exécute de manière inconsciente (l'écriture comporte aussi son lot d'automatismes), mais le travail de l'écriture demeure tout de même un procédé beaucoup moins obscur que celui qui détermine notre vision du monde, et permet un façonnement *conscient* du langage. Le texte est donc un produit de notre perception (du réel) remodelée par un second travail de « perception » : l'écriture. On peut schématiser ce processus en deux temps :

MONDE ----- perception -----> LANGAGE

LANGAGE ----- écriture -----> TEXTE

Le texte littéraire, par cette seconde élaboration, permet donc au lecteur de prendre un peu de recul par rapport à son image de la réalité, de se libérer momentanément de l'emprise de ses discours intérieurs (c'est-à-dire sa constante et omniprésente description personnelle de la réalité qui l'entoure) pour *voir le monde avec les yeux d'un autre*. Il permet aussi à l'écrivain de prendre conscience des mécanismes de sa propre perception, qui fonctionnent selon les mêmes principes que le travail de l'écriture.

Perceptions de synthèse

Il y a trop de cloisons. Chaque périphérique, chaque appendice de perception est en lui-même efficace, mais si restreint qu'il n'arrive pas à rendre compte de la totalité. Le paysage se révèle à travers quelques minces meurtrières, alors qu'il s'allonge en fait de tous les côtés. Le rayonnement du monde est continu, s'étendant sur toutes les fréquences que possède la matière; le spectre s'étale, et je ne peux en saisir que quelques parties, malgré mes efforts pour augmenter ce qui m'est accessible.

Si je tente d'élargir mon échantillonnage du monde, je tente aussi de le faire à l'intérieur du texte. Je veux qu'il soit le plus vaste possible, qu'il englobe le plus grand nombre d'expériences afin de se rapprocher de cet absolu : un texte qui représente la totalité, chaque signe du monde, chaque détail sensoriel d'une perception totale, un texte si riche qu'il deviendrait égal au réel.

Le défi est simple : ouvrir le texte afin qu'il s'approprie un échantillonnage plus grand du réel. Il faut, pour cela, des changements de vision, de point de vue, non pas au sens réduit d'une focalisation narrative, mais à celui, élargi, d'une portion de réel perçue depuis un poste particulier. Par le style, par le vocabulaire, l'auteur contribue évidemment à façonner le point de vue de son récit, mais des techniques plus volontaires sont souhaitables lorsqu'on cherche à inscrire clairement ces changements de point de vue à l'intérieur du récit.

Par exemple, on peut augmenter l'échantillonnage du réel en utilisant la forme du texte comme structure de perception : puisque c'est elle qui façonne le point de vue, en la modifiant on augmente automatiquement l'échantillonnage. Les changements de point de vue trouvent alors leur équivalent dans des ruptures de la syntaxe qui permettent un assemblage inédit des signes. Ainsi, en laissant place à l'indéterminé (par un style plus saccadé, décousu), une réorganisation plus libre des signes s'opère, ce qui donne lieu à une vision différente de l'action. Les structures formelles originales, lorsque habilement intégrées, permettent aussi un changement de vision, ainsi que certains jeux narratologiques menés adroitement.

La forme, c'est le regard, le toucher et l'ouïe qu'on prête au lecteur. L'agencement des mots génère une perception artificielle, capable de rendre compte des plus beaux paysages. Le *support* a donc une importance cruciale dans la vision du monde structurée par le texte, tout autant que les sens nous permettant de saisir le réel. Aucune musique n'est agréable quand on ne peut pas bien l'entendre.

La fébrilité des volutes

Au commencement, il y a le bruit et l'onde : d'une part, une masse chaotique, hétérogène, un magma informe, un non-sens total; d'autre part, l'ordre parfait, l'absolu, le message ultime, la révélation. Les deux pôles s'attirent et se repoussent, mus par un magnétisme brutal qui empêche à jamais le rapprochement, la cohabitation de l'ordre et du désordre, l'émergence du sens au cœur du chaos.

Puis vient le cryptage.

Et depuis j'oscille, tirillé entre le bruit et l'onde que je ne peux retrouver à l'état brut. Je tente de les relier, je perpétue les mythes de pureté et d'absolu. Il doit bien y avoir une clé à la dichotomie entre le non-sens total et le message ultime, un moyen d'appréhender les mécanismes du système; c'est ma seule chance de pouvoir transcender le code, de retrouver le bruit et l'onde à leur état initial. Car, chaque fois que je les approche, ils se dérobent et je ne peux entrevoir leur nature.

Et je veux plus.

L'encodage et le décodage d'informations (ce qu'on nomme la cryptographie) a beaucoup progressé ces dernières années, la puissance des ordinateurs rendant maintenant possibles des techniques d'encryption extrêmement complexes. Dans tous les cas, la cryptographie repose sur l'utilisation d'une clé mathématique qui permet d'encoder et de décoder le message. Plus la clé est longue, plus le cryptage est fort et plus le message est blindé. Pour un message encodé à l'aide d'une clé de cinquante-six

octets³, il faudrait à des centaines d'ordinateurs plusieurs années de calculs pour réussir, sans la clé, à décoder le message. On utilise fréquemment des clés de plus de cents octets, rendant tout décodage sans clé impensable, du moins avec la technologie actuelle.

Pourtant, malgré des encodages de plus en plus complexes, il reste toujours possible – du moins théoriquement – de briser le code. Car le message encodé porte fatalement en lui le message original, et il en reste forcément des traces. Ces traces prennent la forme de récurrences : tout comme un message non encodé est bourré de récurrences (par exemple, des combinaisons de lettres : ai, eu, ll, tt, etc.), le message codé renferme des patterns qu'on peut déceler, et sur lesquels on peut se baser pour tenter de déjouer le code, de restaurer le message original.

C'est la faiblesse du procédé, mais on peut toujours la pallier en utilisant une clé plus longue. Plus elle est longue, moins il y aura de récurrences dans le message encodé. Le but est simple : faire subir au texte un encodage si complexe que le message codé paraisse parfaitement chaotique, produise un *bruit blanc* dans lequel les récurrences sont totalement absentes – le cryptage parfait. Il s'agit d'un passage au chaos qu'on tient en laisse, une descente contrôlée dans le désordre, permettant d'aller toujours plus profondément dans le brouillage. On tend vers le chaos total, tout en maintenant suffisamment d'organisation pour rendre le décodage possible, pour permettre de quitter le désordre et de retrouver l'ordre initial.

³ Par exemple : 1HSU18É**1762&t*SJNM±@#374635SH28N9?&t=2,313SWEDMJ#=#+034.

ENTRE L'ONDE ET LE BRUIT

Le cryptage cherche donc à relier deux extrêmes, passant de l'onde (le message original) au bruit (le message encodé). Et, peu importe la complexité du cryptage ou la nature de l'information, on peut toujours passer de l'un à l'autre *si on a la clé, si on détient le code*. Avec la clé, on peut donner sens au bruit le plus informe, et on peut rendre le message le plus clair parfaitement désordonné.

Dans un système fermé, le cryptage n'est pas absolu : l'information de départ n'est jamais totalement pure, et les données finales jamais complètement désorganisées. Mais dans une perspective globale, qui embrasse l'ensemble de la réalité, tout est différent : l'onde et le bruit sont absolus, et le code régit toutes les interactions de cette polarité. Toute tentative de transcender le code me demande donc d'être un *hacker* du réel : celui qui cherche à trouver la clé du transfert onde-bruit/bruit-onde, afin de pouvoir retrouver dans le bruit la clarté d'un message et, dans l'onde, toute la force du désordre. Seulement alors la dichotomie pourra-t-elle disparaître, et me retrouverai-je face à la totalité.

Mais la clé est infiniment longue, et la complexité du cryptage dépasse l'entendement humain. Le code est d'une richesse si grande qu'aucune calculatrice ne pourrait parvenir à un résultat. Le bruit à analyser se révèle totalement vide de récurrences, et l'onde si pure que sa forme est inébranlable. De plus, impossible de départager le bruit et l'onde, beaucoup trop imprégnés par le code pour qu'on puisse espérer les dissocier. La tâche semble donc impossible.

Pourtant, la possibilité existe. *La clé existe*. Elle est peut-être infiniment longue, aussi complexe que l'univers entier, mais elle est là ! Au cœur d'une loterie cosmique étourdissante, il reste possible de la retrouver, quelque part

dans les 10⁵⁷⁸⁴⁷³⁸³⁹² possibilités que présente le réel (chiffre approximatif). C'est la seule chose dont j'ai besoin, un faible espoir d'échapper à la mort, le mince réconfort d'une possibilité. C'est le mythe que je perpétue, en toute conscience de sa fragilité, et qui me permet de continuer à rêver d'élévation.

Panique

J'y suis. Qu'est-ce que je suis venu chercher exactement? L'entreprise était farfelue, nourrie de désirs impossibles. Je me replace, je ne me laisserai pas envahir par le doute! Je l'aurai stoppé, avant qu'il ne devienne un récit complexe me forçant à regretter, jusqu'à la fin, de ne pas avoir tenté le tout pour le tout. De toute façon, la possibilité n'a jamais existé ailleurs que dans mon esprit embrouillé.

Quel manège inconcevable, qui prend nos visions pour les transcrire sur la terre! Je reprends mes droits sur la fatalité, car j'ai atteint la limite de mes tâtonnements. Porte ce regard jusqu'à la fin de la nuit, jusqu'aux ampoules qui faiblissent au fond des souterrains. Le paysage n'est obstrué que par une violente transparence.

La conscience ne s'élève qu'au profit du réel. Il faut tout colmater. Le réel ne s'immiscera pas au milieu de ma conscience, c'est impensable! Il faut boucher les brèches, recouvrir les fissures. Il n'y a pas de place pour le monde ici! Il cherche à entrer de partout, sa description est beaucoup plus rassurante, alors vite! remplissons l'esprit de discours, décrivons constamment les images du monde pour remplir notre tête et ne laisser aucune place au réel, n'arrêtons pas de penser, surtout, n'arrêtons pas de dire chaque chose pour qu'elle n'existe plus ailleurs que dans ces phrases répétées, constamment, comme une litanie portée jusqu'à la mort!

Décodage

Dans le bruit blanc, toutes les combinaisons sonores cohabitent simultanément : toutes les mélodies du monde, toutes les paroles humaines. Mais le brouillage est si intense qu'il est quasi impossible d'extirper de ce magma sonore une quelconque information. Il en va de même pour la masse de données parvenant à nos sens : les signes que nous livre constamment le monde miment la consistance du bruit blanc.

En conséquence, l'approche du bruit blanc relève entièrement d'un acte de lecture. Tout est dans ce geste de captation, susceptible d'organiser le bruit le plus informe, le signe si saturé qu'il en paraît hermétique. Et je cherche la musique issue des signes que me livre le monde. Je cherche à lire le réel comme un bruit blanc, à y transposer quelque chose dont j'ignore encore la nature, ma conscience agissant comme périphérique de captation, tel un regard ou un toucher.

Et j'ai trouvé un moyen.

On peut naviguer à travers les signes du monde en façonnant une causalité qui repose sur la seule intuition, sur un mouvement totalement libre. On trace un parcours dans le magma qu'est le réel, sans chercher à régir rationnellement ses détours. Il s'agit d'une errance, d'un mouvement pouvant s'appuyer sur n'importe quel signe. La fluidité que cette navigation requiert est extrêmement rigoureuse, mais reste possible, du moins à petite échelle.

En sortant de chez moi, je suis tout de suite monté dans un autobus. Ce n'était pas celui que j'avais prévu, mais, comme il était là, je l'ai pris. Quelques arrêts plus loin, une

jeune femme a trébuché sur mon pied en voulant descendre; j'ai pris ça comme un signe, alors je suis sorti aussi. Une fois sur le trottoir, j'ai entendu un klaxon à ma droite, alors j'ai marché vers lui. Puis, j'ai suivi un chat se dirigeant vers une ruelle et il m'a mené jusqu'à un petit parc logé entre deux triplex. J'ai décidé de m'asseoir à l'ombre d'un grand chêne, parce que l'arbre me plaisait.

Plus les signes choisis pour dicter la causalité sont contingents, hors du commun, plus le trajet qui en résulte devient invraisemblable. Et c'est là, à ce moment précis, que les coïncidences acquièrent une force presque mystique, une aura de destin.

Une voiture est passée rapidement dans la rue voisine, projetant un éclat de soleil directement sur ma figure. À cause de cela, je me suis dit qu'il était temps de partir, alors je me suis levé, suivant un petit sentier dans l'herbe jusqu'au bord de la rue. Là, j'ai attendu un peu. Puis, je suis parti vers la gauche, d'où me parvenait l'arôme d'un barbecue. À une intersection, une voiture s'est immobilisée à quelques pieds de moi; son phare gauche était cassé et une partie de l'aile était abîmée. Ça semblait important, alors j'ai décidé de faire demi-tour puisque voilà ce que le signe m'avait dicté. Et c'est en revenant au parc que j'ai vu, sur un banc public, un cahier abandonné.

Lorsqu'elle se présente à la suite d'un parcours ponctué de bornes injustifiables, la coïncidence semble avoir été générée par notre propre mouvement : c'est mon intuition qui a agencé cette sélection de signes, structurant mon parcours autour de bornes irrationnelles et me menant jusqu'à la coïncidence. Je me suis laissé porter par les signes du monde, ce qui m'a mené à une découverte : une nouvelle avenue dans le bruit blanc du réel. Ce faisant, j'ai

ENTRE L'ONDE ET LE BRUIT

maintenant accès à une nouvelle combinaison, une nouvelle chaîne de significations imbriquée dans le code.

C'est l'intuition qui me permettra de me frayer un chemin dans le bruit blanc, d'y découvrir un parcours sonore valable – c'est l'intuition qui régira chacun de mes gestes, créant un parcours à travers les signes du monde. Cette liberté me portera jusqu'au cœur du bruit, où je découvrirai enfin la musique de la matière.

Le parcours des orbitales

Je cherche encore les quanta macroscopiques, ceux qui régissent les états de ma conscience. J'en suis certain : la conscience est discontinue, ses états reposent sur des valeurs précises. Le niveau d'énergie dicte la position de mon esprit, et je vise l'orbite la plus éloignée, la plus puissante : je veux rayonner avec la force des rayons cosmiques, atteindre le plus haut niveau de conscience.

L'ascension des orbites sera instantanée, mais il me faudra l'énergie nécessaire pour l'effectuer. Afin d'en accumuler le plus possible, je dois donc boucher les fuites. Mon énergie s'étiole de réminiscence en réminiscence, se dissipe en rencontrant le réel, en butant contre les objets du monde à chaque fois que je les nomme; elle se débat en nostalgie. Défaire le passé, reprendre toute l'énergie emprisonnée dans le continuum. S'affranchir des souvenirs, des objets chers, de l'amour et du mépris, se détacher des choses du monde qui s'agrippent comme des parasites, vampires énergivores. Désapprendre complètement son histoire, vivre sans attaches.

Le reste viendra tout seul, et bientôt ma conscience aura décuplé sa puissance. Les niveaux quantiques se

succéderont, automatiquement, et je pourrai m'élancer vers les orbites les plus éloignées. Alors, le monde se présentera à moi dans sa forme véritable, et je pourrai finalement y prendre ma place.

Dénivellations

Tout est énergie. Celle-ci adopte plusieurs formes : plus précisément, elle est *action* (cinétique) ou *possibilité* (potentielle). L'énergie, c'est la tension : quand elle éclate, quand elle provoque le dérèglement, elle est action, cinétique; quand elle se pompe, quand elle se gonfle, quand elle ravale sa rage et la garde couverte, elle est potentielle, tension sous-jacente, prête à changer de forme à tout moment, à se transformer en une explosion de mouvement. Lorsque je gravis une montagne, l'énergie cinétique (mon ascension) se transforme peu à peu en énergie potentielle. Mon altitude est un potentiel d'énergie pouvant devenir cinétique si, par exemple, je tombe dans un précipice.

Sur le plan énergétique, l'univers est un système fermé. Qu'elle soit cinétique ou potentielle, la somme énergétique reste toujours la même. Qu'elle soit flamme ou matière, lumière ou table de chevet, l'énergie totale du système est constante. C'est le principe de conservation de l'énergie.

Le texte est lui aussi un système fermé. Qu'elle soit cinétique (action) ou potentielle (description), l'énergie de son système demeure constante. Il n'y a là que mouvements, changements de forme, métamorphoses. La tension du texte se construit sur ces bases, oscillant entre action et description, mouvement et arrêt. Quelquefois, la manifestation de cette tension est même palpable : il y a *suspense*. Mais comment aller au-delà de ce mouvement

énergétique, comment en montrer les ficelles à l'intérieur même du récit?

La littérature s'élabore sur le langage, comme une forme instable et presque indéfinissable, qu'on ne peut réduire à une simple manifestation linguistique. Comme les briques évanescences de la matière, les particules élémentaires du littéraire reposent sur l'énergie, fatalement insaisissable. Le texte se construit sur des fondations imprécises, sur l'apparente solidité de l'alphabet, qui n'est en fait rien d'autre qu'un arrangement, une forme déjà pleine à craquer. L'élémentaire est ailleurs.

À travers la matière du texte, la recherche de l'élémentaire passe par la nature même de l'énergie. Celle-ci est peut-être saisissable au sein du discours intérieur retranscrit dans le texte : une description alors qu'il y a action (à la première personne, faite par le narrateur ou un personnage), et voilà que les cartes sont brouillées, l'état de l'énergie est mixte. À travers le truchement d'un discours de plus en plus hermétique, s'approchant d'un discours intérieur si privé que même la conscience qui l'opère n'en saisit plus toutes les parties, on peut entrevoir la vraie nature de l'énergie : elle se trouve immobilisée en plein élan de transfert, quelque part entre ses réserves latentes (description/potentielle) et leur utilisation manifeste (action/cinétique). Par le truchement du discours intérieur, le texte a la capacité de révéler ses mouvements énergétiques. Ceci revient à dire : j'ai saisi un instant, j'ai saisi le présent. J'ai tenté de capter un moment dynamique, un état transitoire, ce mouvement du potentiel au cinétique, de l'arrêt à l'action. Ainsi, j'ai pu enfin ouvrir la forme et engendrer l'entropie.

La dérive dérivée

Encore l'absolu, c'est plus fort que moi. Cette envie de pousser jusqu'au bout, de prendre un modèle et de le tordre jusqu'à ce qu'il éclate – ou jusqu'à ce qu'il me propulse au-delà de ses frontières. Je refuse le vocabulaire qui circonscrit l'infini; vaut mieux le montrer, puis se taire, sinon on se met à croire que le monde se loge entre quelques phrases. Je préfère le vertige, un contact aigu avec les limites des mots, des sciences, de la conscience.

Comme un prospecteur acharné, presque fou d'ivresse à l'idée de richesse, je sonde le réel pour y trouver le parcours, le passage qui me permettra de tout dépasser. Je construis des modèles compliqués, je joue du langage pour donner forme à mon parcours, pour en trouver les balises. Je me pointe le chemin du doigt, espérant que ce geste me permettra d'avancer un peu, même si je reste embourbé dans mes élaborations, même si les schémas ne libèrent personne. Pour le moment, je me contente de peu : à peine une intuition, un contact éphémère avec l'absolu, c'est tout ce qu'il me faut pour ranimer l'espoir, pour que je puisse à nouveau me convaincre que la possibilité existe, qu'elle est là, à portée de n'importe qui. Il suffit de la trouver, cette construction de langage qui décrira la conscience. Tous les moyens sont bons, toutes les avenues sont ouvertes.

Il s'agit peut-être d'un paradoxe, que je réussirai un jour à isoler et qui aura pour conséquence de me propulser au-dessus, hors des mots. Je me retrouverai, instantanément, en dehors de tout, étonné de la facilité avec laquelle je me serai affranchi. Une faille dans le système, une petite brèche dans le langage, qu'il suffirait que je nomme pour me libérer automatiquement, sans plus d'efforts. Car il doit bien

ENTRE L'ONDE ET LE BRUIT

y en avoir une. C'est peut-être une formule mathématique, ou un fragment de poème, un accord de musique, un geste de la main...

Je me laisse porter; la parole n'aura plus de substance lorsque je la laisserai m'engloutir, lorsque je me rendrai finalement à l'évidence qu'il n'y a rien d'autre en ce monde qu'elle, que ses signes, que mon discours intérieur incessant et hypnotique. Mais je refuse, je me débats : je tente de concevoir un lieu qui est malgré les mots, sans la parole. Je ne peux être circonscrit par le langage, qui dresse autour de moi des frontières évasives comme l'horizon.

Je ne me laisserai pas engloutir par la parole.

Bibliographie

AQUIN, Hubert, *Prochain Épisode*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965.

AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise (Cité, Revenants, La chambre dérobée)*, Paris, Corps 16, 1993.

CASSÉ, Michel, *Du vide et de la création*, Paris, O. Jacob, 1995.

CASTANEDA, Carlos, *Voir : Les enseignements d'un sorcier yaqui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.

CLASSENS, Constance, *Worlds of Sense : Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres, Routledge, 1993.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation : Essai*, Paris, Grasset, 1992.

_____, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1965.

LAMB, David, *Language and Perception in Hegel and Wittgenstein*, Londres, Avebury, 1979.

LOCKE, Don, *Perception and Our Knowledge of the External World*, Londres, G. Allen & Unwin, 1967.

MONNOYEUR, Françoise, *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, Paris, Belin, coll. « Regards sur la science », 1992.

_____, *Infini des philosophes, infini des astronomes*, Paris, Belin, coll. « Regards sur la science », 1992.

MOROT-SIR, Edouard, *Philosophie et mystique*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1948.

ENTRE L'ONDE ET LE BRUIT

MOULOU, Noël, *Les signes et leur interprétation*, vol. III, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Publications de l'Université de Lille », 1972.

O'CONNOR, Neil, et Hermelin Beate, *Seeing and Hearing and Space and Time*, Londres, Academic Press, 1978.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir : La perception des univers du discours*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992.

VERREAULT, Jean-François, *Phosphènes, suivi de Vignettes*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.

Collection « Figura »

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (dir.), « Désert, nomadisme, altérité », n° 1, 2000.

Anne Élaïne Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (dir.), « Utopies en Canada », n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (dir.), « Archive et fabrique du texte littéraire », n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (dir.), « La science par ceux qui ne la font pas », n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (dir.), « L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses », n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley, (dir.), « Pratiques de l'espace en littérature », n° 7, 2002.

Anne Élaïne Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (dir.), « Imaginaire et transcendance », n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, (dir.), « Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels », n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier, (dir.), « Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain », n° 10, 2004.

Le groupe Interligne, (dir.), « Atelier de l'écrivain I », n° 11, 2004.

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8

Téléphone : (514) 987-4125
Télécopieur : (514) 987-8218

Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>