

L'atelier de l'écrivain 2



Sous la direction du
groupe Interligne :
Denise Brassard,
André Carpentier,
Louise Dupré et
René Lapierre

Avec la participation de
Geneviève Gravel-
Renaud et
Claudiane Laroche

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

L'atelier de l'écrivain 2

(Collection Figura; no 25)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-921764-41-4

1. Création littéraire. 2. Représentation mentale. 3. Imaginaire.
I. Groupe Interligne. II. Université du Québec à Montréal. Centre de
recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. III. Collection: Figura, textes
et imaginaires; no 25.

PN56.C69A832 2010

801'.92

C2010-942003-9

Photographie de la couverture : Denise Brassard, *Paysage bricolé*, 2009.

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Maxime Galand et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

L'atelier de l'écrivain 2

Sous la direction du
groupe Interligne :
Denise Brassard, André Carpentier,
Louise Dupré et René Lapierre

Avec la participation de
Geneviève Gravel-Renaud
et Claudiane Laroche

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 25 • 2010

Table des matières

Le groupe Interligne	
« Présentation ».....	9
Dyane Raymond	
« L'émergence des pierres »	11
Ariane Fontaine	
« Entre gravité et échappée »	27
Hector Ruiz	
« Distance ».....	43
Camille Allaire	
« L'errance féconde »	57
Danny Plourde	
« L'indifférence ou l'inquiétude? »	73
Karine Girard	
« Juste là »	87
Maude Smith Gagnon	
« L'expérience du défilement ».....	101
Simon Lambert	
« Le <i>road beat</i> ou l'écriture vagabonde »	113
Renée Gagnon	
« Nous cherchons. Nous respirons. Nous nous mettons le doigt dans l'œil pour voir plus creux »	129

Alexis L'Allier

« La bouche pleine de terre »..... 153

Annie Dulong

« *Words Written in Dust*. Percer la façade
brillante des tours » 173

Andrée A. Michaud

« Deux dans un. Défier les lois du nombre » 195

Présentation

Tout écrivain se constitue progressivement une représentation de lui-même en tant qu'écrivain, laquelle, convoquant et aiguisant son sens critique, détermine forcément sa pratique. Cette représentation, cette figure (du latin *finigo*, façonner), se fonde non seulement sur les acquis techniques, par la maîtrise de la langue et des moyens de composition, mais aussi sur la réflexion, la compréhension du processus créateur ainsi que des visées esthétique et éthique qui sous-tendent la pratique artistique. Les étudiantes et étudiants de la maîtrise en création littéraire sont invités à faire ce double pari : s'ils présentent, dans le cadre de leur mémoire, une œuvre originale (recueil de poèmes, de nouvelles ou de récits brefs, roman, etc.), ils doivent également soumettre une réflexion dans laquelle ils tentent de saisir et d'assumer la nature de leur rapport à l'écriture.

Ce collectif réunit en majorité des textes produits par des étudiants dans le cadre de la maîtrise en création littéraire et tirés du dossier

d'accompagnement de leur mémoire-crédation. Interrogeant ce qui est en jeu dans leur écriture, les auteurs nous ouvrent la porte de leur atelier, cette construction imaginaire où s'élabore l'œuvre et se précise le rapport au monde de l'artiste; à partir d'objets concrets, de références théoriques, de rapports d'interprétation ou de représentation pertinents à leur travail, ils exposent leur vision de l'écriture, affirment leur posture et leur mode d'énonciation, donnant ainsi cours à leur *voix* singulière. À ces textes s'ajoutent ceux d'Annie Dulong, nouvelliste et stagiaire postdoctorale active au sein du groupe Interligne, et d'Andrée A. Michaud, romancière et écrivaine en résidence à l'Université du Québec en Montréal en 2008-2009.

Nous remercions tous ceux et celles qui ont contribué à la réalisation de ce collectif : les auteurs, nos coordonnatrices à l'édition Geneviève Gravel-Renaud et Claudiane Laroche, de même que Vincent Brault, Marie-Eve Desrochers Hogue et Alexie Morin pour leur collaboration à l'édition et à la révision des textes.

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

Dyane Raymond
Université du Québec à Montréal

L'émergence des pierres

Je me suis étendue sur les aiguilles de séquoias et il m'a semblé descendre le canyon dans la fureur et la confusion d'un cours d'eau, dans un état de bonheur semblable à la naissance oublieuse du sang et de la déchirure. Trop absorbée par le monde en mouvement, la Nature fait fi du deuil et, quelle que soit la dévastation qui la menace, elle accomplit, en un rituel secret, toute sa prédiction¹.

Elizabeth Smart
*À la hauteur de Grand Central Station
je me suis assise et j'ai pleuré*

Éboulements

Le temps, depuis le premier jour, m'est compté. Je vais disparaître sans savoir où ni quand. Les morts ne revivent pas. Ne reviennent pas. Le jour de ma mort, je laisserai une empreinte mémorielle fugace et lente.

1. Elizabeth Smart, *À la hauteur de Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Traductions », 2003, p. 27.

Le temps de la vie n'est ni précieux ni exaltant : divin, sacré, fugace et lent.

Ça s'arrêtera. Mais pas maintenant. J'écris pour braver l'infini. Suis tenaillée par la faim. « Un livre n'a pas sa suite dans le livre suivant² », il se perd, s'achève et recommence. S'inachève plutôt comme la circulation d'un liquide organique. Je suis une poussière terrestre. Tant que l'Homme ne la détruira pas complètement, je serai cette planète. J'ai foi dans l'agir. Bâtir une forêt, une ville : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir³. »

Je ne sais pas aimer, et je tends les bras. Ne sais pas chanter, mais ma voix chante. Ne sais pas nager, et traverse des lacs. Je suis une saltimbanque, une avaleuse de feu, une allumeuse.

J'arpente des villes, splendides, détruites, peuplées d'humains. Je refuse la guerre. Je chante faux. Je dessine. C'est par là que je respire.

Il y a de la douleur partout. Dans l'enfance et davantage dans la vieillesse. Folle vérité.

Je n'enfanterai ni fils ni fille, mais j'aurai fait pousser la mandragore. Jamais je n'atteindrai l'horizon; je ne serai pas sauvée.

Partie des dizaines de fois, sans retour.

Pour survivre, j'ai sucé la moelle des uns et des autres. On m'a aussi demandé ma part.

Je vis seule. Au milieu de musiciens fous d'amour.

Je suis pour l'instant inutile. J'appartiens au temps dans le vent qui agite la lumière, la matière, le désir.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 12.

Je ne me reconnais plus.

Je me demande de me taire.

Qu'importent les distances. J'ai dit à mon amie Joane, musicienne à la voix lucide : maintenant l'Autre, c'est de moins en moins moi. Elle a souri. On a chanté. Trouverai-je ma part de bonté? Comme il y a des siècles quand je savais encore pleurer. Comprendrai-je l'absence? Entendrai-je le bruissement de la fourmilière? Je n'entretiens même pas le leurre du bonheur. Bêtement fidèle, concrète, efficace. Je cherche des accents de vérité.

Les hauts et les bas. Pas besoin d'en faire un drame. Marcher sur un fil n'est pas si difficile, c'est se retourner le plus périlleux.

La joie quand elle arrive. Elle est si belle.

Tropisme

Inachever existe à peine. Pour en fabriquer une définition, il faut se servir du préfixe de négation *in* et du substantif *achèvement*, qui, d'après le *Dictionnaire historique de la langue française*, « désigne spécialement la perfection d'une œuvre⁴ ».

Alors le foisonnement de l'imperfection. La musicalité se crée à partir des interruptions, des reprises, des complexités et imperceptibilités du texte. Ses inquiétudes, ses contraintes. Le monde ne s'est pas bâti en six jours, il ne cesse d'œuvrer à sa destruction et à sa création.

L'aspect téléologique de l'écriture est pour moi une question insoluble. Je considère plutôt l'inachèvement dans un sens exploratoire d'improvisation structurée. On peut parfaire une mécanique tandis qu'un texte se construit, se solidifie. La tension, la concentration, le relâchement forment la spatialité du texte. Deleuze et Guattari parlent

4. Alain Rey [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française. Tome I*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 15.

de pliage pour désigner chaque parcelle de l'écrit comme entité signifiante œuvrant dans la continuité :

le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait des boutures) implique une dimension supplémentaire à celle des textes. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel⁵.

Chaque parole, chaque phrase est la dernière. Là où les mots manquent, je suis à découvert, il y a toujours un risque de fuite, la possibilité de tout perdre; et quand ils arrivent, tout commence, recommence au point de départ. Je pratique une écriture de bifurcations, de chemins creux, d'écarts; effilée, sans autorité, dans un mouvement tantôt aérien, tantôt en creuset. Rien pourtant n'est laissé au hasard. Je ne suis pas dans l'oralité mais dans les hoquets des pleurs, les halètements de l'amour, le mot à mot inégal.

J'entends quelque chose, une respiration qui m'engage, me rend responsable. Je note. Est-ce vraiment ma voix? Je ne le saurai que lorsque j'aurai dépassé les limites, rejoint l'intuition, le dehors. Labyrinthe à ciel ouvert.

L'expérience créatrice témoigne des oppositions et des ralliements qui s'effectuent à même les mythes et les filiations dont je suis constituée. La part concrète de l'écriture n'est pas toujours visible, le désir se révèle aussi dans l'invisible de l'inachèvement. C'est une aventure terrestre, une errance dans les bas-fonds de ma vulnérabilité et de la peur qui me marginalise, me tient à l'écart de moi-même et de l'Autre.

Il est urgent, écrit Claude Lorin, de redonner à l'Homme le sens du précaire, de l'écueil fructueux, de la création disséminée, sans terme ni issue. Il faut en finir avec l'Absolu et le luxe accablant des œuvres fétiches⁶.

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 15.

6. Claude Lorin, *L'inachevé. Peinture. Sculpture. Littérature*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1984, p. 12.

Peu à peu, je touche le cœur de la patience. De la foi. Je tiens parole. Chuchotement lent qui ravive l'émotion d'une pensée ébauchée. Une instabilité qui brusque et débusque le geste. Une écriture tropique. « Un agencement [qui] est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions⁷. »

Dans l'écriture, je suis un *corps sans organe*. Sans beauté, dénuée de caractère, je ne possède plus d'identité ou de traits de reconnaissance. Blanche. Livide. J'ai peur. Il n'y a plus rien. Même pas de désespoir. Je n'en sens pas moins les vibrations du monde. Débutante, sans génie, imparfaite, j'écris sans preuve. En perdant beaucoup de mots et de temps. Beaucoup de sang.

Je parle dans mes mots. Je n'échappe pas aux clichés, à l'erreur, à l'aveuglement et aux turbulences du texte. L'inconscient n'offre aucune échappatoire.

Ni pleurer ni hurler ni partir. Écrire. Le caractère inachevé du texte écrit — et lu —, « dans son invisible présence, entre enfin dans les valeurs de la vie⁸ » par des fissures, dans une réalité fragile et sensible où l'espace et le temps forment ce que Louis Hay décrit comme « l'univers des faits d'écriture » :

Pouvoir sur le temps : une mémoire à la fois stable et plastique, qui tantôt fixe la parole tantôt la modifie [...].
Pouvoir sur l'espace, qui permet de disposer simultanément d'une pluralité de lieux pour une pluralité de registres⁹.

Je commence à écrire là où quelque chose se termine. Là où quelque chose se brise, il se produit une éclosion. « Toute création se dérobe à

7. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 23.

8. Claude Lorin, *op. cit.*, p. 12.

9. Louis Hay, *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions / Hachette, 1993, p. 23.

son terme, perdue dans les taillis du désir¹⁰. » Le désir se confond dans le silence, le silence dans le regard, le regard dans l'Autre. Dans le mouvement de l'écriture, l'enfance dévoile ses secrets. Bien sûr il me manque quelque chose.

Ce qui est donné ne se limite pas à l'objet, au signe, au visible. Il est dans la joie et la continuité de cette joie. À l'intérieur et entre les lignes, dans le travers du texte, son sens oblique, les affrontements d'énonciations. Écrire m'oblige à sortir de mon mutisme, de ma gêne tranquille. Penser l'écriture comme un inachèvement me place dans un état de déséquilibre. Le déplacement est obligatoire : l'avancée à l'intérieur.

Mais il arrive que ce mouvement soit interrompu, cassé par le texte lui-même, un phénomène que Blanchot décrit dans *L'espace littéraire* comme un « moment d'épreuve frappante ». Le texte se retire de soi, devient un objet dénaturé, on nage dans l'irréalité, dans le doute du vide éternel. La séparation est inévitable :

Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est refermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas. Les forces ne lui font pas défaut, ce n'est pas un moment de stérilité ou de fatigue, ou bien la fatigue n'est elle-même que la force de cette exclusion¹¹.

Ce sont pour moi des jours violents où, rejetée par le texte, inepte, je trouve grotesques mes prétentions littéraires et, même si ça fait partie de la *game*, me prévient Joane, j'en perds le rire et la légèreté. Désincarnée. Vaine. Ai-je le choix du risque, d'aller sonder l'impuissance jusqu'à pressentir l'adéquation entre le vide et la cohérence? Je dois laisser une place au flou, à la beauté bizarre, à l'envolée. Mais le seul vrai risque est celui de l'indifférence, de la *libratio* du désir.

10. Claude Lorin, *op. cit.*, p. 89.

11. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 59.

Je marche dans la ville, dans les rues sales où les voitures soulèvent la poussière en hurlant leur impatience. Je marche beaucoup, et en fixant des yeux le bout de mes bottes rouges j'arrive parfois à me retrouver en forêt où ça crisse et craque, où le pépiement d'un oiseau est un événement sonore, le passage d'un chevreuil, l'apparition d'une déité, la vue d'un orignal, une rareté inespérée. Seulement alors je réussis à oublier le texte, faire de la place, m'en détacher pour mieux y revenir quand l'esprit se sera déployé, sera revenu à sa source.

Ma pensée, traversée de ruines et de déchirures, habitée de délires, cherche à suivre un fil rationnel, mais puise la plupart du temps sa force dans ses faiblesses. Il est troublant de se retrouver étrangère en sa propre demeure, allant sur la pointe des pieds à la rencontre de quelque chose ou de quelqu'un, là, dans un espace et un temps inconnus.

Souvent, je me réveille au milieu de la nuit, envahie par l'idée de la mort. Je pense à tous ceux que j'aime et les vois mourir les uns après les autres. J'imagine ce carnage dans ma vie, cette solitude boursoufflée dans mon âme. Puis dans ce rêve, on ne peut plus éveiller, survient ma propre disparition, l'inaccomplissement du texte, l'ultime impuissance.

On ne sait jamais où ça nous entraîne quand on commence un poème, un roman, un essai, on connaît les risques en théorie, de mémoire; alors on y va, et petit à petit l'angoisse s'installe, d'abord discrète, chassée par une tranquille ivresse, jusqu'au jour où le vin exacerbe la maladie au lieu de l'engourdir. On comprend qu'il faut la prendre sur soi, errer, comme le héros de Borges, dans les ruines circulaires, imposer un rêve à la réalité, trébucher, écrire. En se demandant si c'est la dernière fois. Si on survivra. Même physiquement.

Ce n'est pas tant ma propre mort qui m'inquiète que le repliement sur soi, arrêter de respirer. L'inachèvement ne représente pas pour moi qu'un principe d'écriture, c'est aussi un prolongement de soi *durant* la vie; un objet, une idée hors de soi, qui par conséquent n'est pas livrée à la finitude de l'être mais bien à son néant, « un néant qui en étant

“impur” est la matrice d’où doit émerger quelque chose¹². » Ce n’est pas la trace du mouvement, mais bien son aura, quelque chose qui point d’un lointain, issu du plus près de l’objet ou de l’être. *Inachever* est la manifestation de l’énergie vitale qu’on porte en soi, et *finir* l’activité létale de la création. Le mot fin est cinématographique, la page blanche, elle, ouvre plutôt au silence de la continuation.

L’Autre me transmet sa douleur. « [A]insi l’objet inachevable de l’écriture est-il la nomination de la douleur, nomination nécessaire et toujours à recommencer dans une lutte difficile contre l’aphasie menaçante¹³. » Une histoire, entre le devenir et l’infini, s’écrit dans le désordre et l’incomplétude, à partir du vide, mais d’un vide *actif*, comme le mentionne Steiner, à l’intérieur duquel tout et rien commencent.

Il n’y a pas de dernier mot. L’écriture est mobile, modifiable toujours.

Craquements

Je fais le vœu que ça ne finisse jamais, et rêve souvent que j’ai la force et le courage de quitter un confortable appartement de ville pour me mesurer à la mer, au froid, aux vents fous, amoureuse jusqu’à l’impossible. Briser le fatal déterminisme qui recouvre de léthargie les efforts d’existence amoureuse et créatrice. Fracasser ce palais de glaces aux reflets pervers. M’enrager et que ça ne sorte pas en fiel, mais en coulées véhémentes.

La vision que j’ai du monde est modeste, parce que je l’ai encore peu vu, parcouru, regardé. Parce qu’il m’apparaît trop souvent comme une *image unifiée* dont les espaces et les contours sont définis par des frontières et des lois, alors que « [l]’œuvre “ouverte” entend en toute lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas,

12. George Steiner, *Grammaires de la création*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2001, p. 145.

13. Dominique Budor et Denis Ferraris [dir.], *Objets inachevés de l’écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahiers du C.R.I.T.I.C. », 2001, p. 13.

elle *est* cette discontinuité¹⁴. » Il serait bon d'amener l'écrit hors de soi, comme on dit : oui, je suis hors de moi, non pas désincarnée ni irréaliste, mais sur une « ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle [les multiplicités] changent de nature en se connectant à d'autres¹⁵. »

Très souvent je repense à Paris, lorsque je vivais là-bas; j'entends la rumeur barbare des klaxons et des sirènes, me souviens avec précision de cet épuisement permanent du corps et de l'esprit, je dormais partout, dans le métro, l'autobus, au cinéma, aux concerts, parfois même dans les parcs au soleil. Sous des revers d'ironie ou d'exaspération, j'apprenais à démasquer la gentillesse et la bonté chez les familiers et les inconnus.

Aucun enthousiasme n'existe sans débat parce que même de ma joie je ne possède aucune certitude. « Sans cesse des images surgissent dont aucune vérité ne s'exclut. Rares sont celles qui s'effacent à jamais sans laisser de traces dans l'écrit¹⁶. » Dans une mémoire en désordre, encombrée d'oublis, se faufilent l'étrangeté, l'obscur, un cône adventif se forme pour permettre l'apparition d'une nouvelle réalité, d'un autre désir.

Je veille dans l'appartement désert, laisse béer le vide, le ciel devenir encore plus taciturne.

L'inachevé n'est pas une forme du passé, il dessine les voies du présent ouvertes sur l'inconscient scriptural.

On ne dit pas « jouer » de l'écriture comme on le fait avec la musique et pourtant ça zigzague, se dérobe, empile, rature, crayonne, récupère, ouvre des parenthèses.

On ne peut pas tout dire non plus; c'est impossible.

14. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit par C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, p. 124.

15. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 24.

16. Claude Lorin, *op. cit.*, p. 231.

Ni se tenir dans le *juste* milieu; prairie brûlée, stérile, dont je cherche à m'enfuir pour gagner l'orée du bois, la route, le ruisseau.

Pourtant ne faut-il pas que ça s'arrête un jour ou l'autre pour pouvoir continuer? Terminer — et non finir¹⁷ — pour ajouter un nouvel espace blanc au palimpseste de l'écriture.

Le processus d'écriture est ubiquitaire, présent dans l'air, le temps, la matière, l'agir immobile et le *vide actif*.

Je ne me demande plus pourquoi, mais comment.

L'écriture n'est pas raisonnable, elle est transgression. La clause d'un roman ou d'un essai, si elle n'ouvre pas vers un ailleurs, enferme l'écrit dans l'oubli, ne le projette que dans son propre enfouissement en le confinant au seul imaginaire de l'auteur. La liberté de l'écrit renforce son pouvoir d'essaimer, d'aimer, aurait dit John Gardner. L'auteur et le lecteur ne se rencontrent pas, mais chacun accompagne le texte dans l'imperfection et l'imprévu de sa posture.

Je suis une glaneuse, un modèle vivant, qui, comme les personnages du film d'Agnès Varda, se penche pour ramasser des bribes d'écriture, des choux, des mots échappés, répandus, rejetés, des patates difformes.

Je résiste rarement aux tentations. Je récupère, modifie, transforme, défie, reprends. Pour l'instant je ne cherche qu'à être concise et audacieuse, à ne pas me laisser impressionner par les conflits proliférants et menaçants. Mesurer mon écriture à mon aune. Mes sens déficients, mon esprit engourdi m'exaspèrent, mais ces impuissances sont aussi le germe du texte. « Ce qui subsiste alors, ce n'est plus un champ de possibilités, mais l'indistinct, l'originnaire, l'indéterminé à l'état libre,

17. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (tome 3, *op. cit.*), « terminer » a d'abord signifié « destiner (qqch), réserver (qqch) à qqn », et jusqu'à la fin du XII^e siècle, on lui donnait le sens, en ancien français, d'« arriver à guérison »! Alors que *finir*, avant 1660, conserve encore son sens latin de « mener à sa fin », « à un point de perfection »; il est aussi à l'origine du mot *finance*, dans le sens de « mettre à son terme (une transaction) », « payer ».

le tout et le rien¹⁸. » Une écriture d'accrocs, d'impressions, puisque, comme le note Steiner, « [l]e langage exclut l'immaculé¹⁹. »

Surdité

L'écriture matérielle, comme la peau du lac le matin, n'est immobile qu'en surface. Qu'on y plonge et les dimensions connues chancellent aussitôt, l'ordre est bouleversé, on sort de l' pure, réveille le monstre, allume les palais de l'Atlantide. Les crises d'angoisse sont apparues en même temps que la conscience aiguë qu'elles seraient désormais impossibles à éviter. Ce *désormais*, en fait, est pr sompctueux : il réalise un rêve.

Je ne sais pas toujours nommer ce qui se passe. J'invente si peu de choses. Les yeux clos, je coule, je me noie. Sauvée *in extremis* par ce rêve, toujours le même, d'amour et d'écriture. Peut-on, toute sa vie, œuvrer à la seule poursuite d'un rêve? « Devenir chercheuse », c'est ce que je répondais en boutade à ceux qui voulaient savoir pourquoi j'entreprenais *si tard* des études littéraires. Aujourd'hui, je garde ma réponse secrète, mais c'est la même, encore plus inavouable maintenant qu'elle se confirme.

Je me sens petite, comme dans l'expression « petites gens », et ne souhaite aucune autre fortune que celle-ci, cette liberté incommensurable.

Je préfère l'ombre. Je le sais depuis longtemps.

J'esquisse un trait sur le papier. Une ligne, le cœur de l'intrigue autour de laquelle les couches successives se trament, se superposent puis disparaissent pour faire place à la surface écrite ou peinte. Mon pressentiment me donne accès à une sorte de transparence par laquelle je pénètre à l'intérieur du projet de création.

18. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 127.

19. George Steiner, *op. cit.*, p. 229.

Je comble des espaces vides que je voudrais remplir d'une densité qui porte au-delà de ma seule intervention. Un complément au commencement de la pensée. Je veux pratiquer aussi une brèche dans la concision du texte pour que s'en échappent quelques traits obliques, nerveux, et qu'on perçoive sa musicalité atonale, déroutante, inspirante, peut-être.

Tintamarre

Écrire sur l'écriture, c'est sentir sa chair sous l'écorce, une blancheur implacablement douce, une sève qui suinte de la branche, une vive blessure qui dévoile « les accidents intimes de la passion humaine²⁰. » Écrire me rallie à moi-même. La musicienne garde les yeux fermés pendant que ses doigts courent sur son instrument, son regard alors est plus perçant que jamais, elle est petite, mais grande. Quand je glisse dans cet aveuglement, j'arrive à entendre une voix, à émettre un son. C'est ce que je souhaite, écrire comme cette musique indéfinissable, posséder ce pouvoir d'amour, cette force de désir, cette audace, cette liberté et cette spontanéité jusque dans les lenteurs les plus accablantes.

Mon corps flotte dans l'apesanteur de la mort. Objet, matière, désir entravent son passage. La lenteur circule en moi et me garde en éveil. Je n'ai que cette lumière pour me guider, une lueur sur la ligne des pages écrites. Le temps happé n'a plus de fin, l'espace à voir est celui de la musique quand je la traverse enfin.

L'oubli; la vérité se dérobe, une partie du ciel s'ouvre en bleu. Un jour je redeviendrai visible. Je me déroberai moi aussi pour de nouveau être atteinte par le dehors. Je cesserai d'écrire. Un temps. J'offrirai mon visage aux gouttes d'eau qui se perdent dans l'océan et le franchirai. J'irai croire d'autres vérités, narguer d'autres destins. J'hésiterai, reviendrai sur mes pas.

Mot à mot dans le tracé circulaire de l'écrit.

20. Claude Lorin, *op. cit.*, p. 47.

J'entends les pleurs des hommes seuls, le grincement de leurs os sous la chair, le silence buté de leurs yeux baissés. Quels sont ces bouleversements, ces conflits secrets qui heurtent leur fugitive beauté? Les Haïtiens de mon quartier me regardent droit dans les yeux. Toujours. Ces hommes ne sont pas des étrangers, ne sont pas étrangers à eux-mêmes. Ce qu'il y a d'invincible en eux, je l'approcherai peut-être quelque part dans l'écriture : l'amour du prochain, l'attrait irrésistible que l'humain exerce sur l'humain quand justement il possède encore en lui cette part d'humanité qu'il a reçue en naissant, quand sa richesse et sa puissance n'annihilent pas l'énigme de son existence. Pourquoi le mirage ne serait-il pas aussi réel que la soif qui l'a provoqué?

Ce que je sais est infime à côté de ce que j'ignore. Évidemment. Dans les dimensions inconnues de l'écrit, je me déplace dans les formes et les structures, m'ajuste aux commencements. Les matériaux que je possède et utilise sont aléatoires et sans fin, car les limites de l'imaginaire se trouvent dans cette impossibilité que j'ai d'être exhaustive. L'architecture du texte dessine des rhizomes. À partir de là, je creuse des souterrains pour mieux sentir la volatilité de l'être. C'est l'unique pouvoir auquel me donne accès mon inconscient. Pouvoir constamment bousculé cependant par les imprévus et résistances qui ne manquent pas de se glisser dans l'espace d'inachèvement du texte. Ce sont ces interférences, ces hésitations qui fondent sa liberté. L'écriture érige ses propres lois, assemble ses fragments pour marquer sa cohérence et sa différence; vibrant et mobile, un texte ne se referme pas sur lui-même.

Écrire est incessant, et pourtant le texte ne s'avance qu'en laissant derrière lui lacunes, trouées, déchirures et autres solutions de continuité, mais les ruptures elles-mêmes sont rapidement réinscrites, du moins aussi longtemps que...²¹

La genèse et l'accomplissement du texte proviennent du néant, dans les cassures et les poursuites de l'activité intellectuelle et créatrice. Suspense, attente au-dessus du vide.

21. Roger Laporte, cité par Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 156.

J'essaie de ne pas offrir de résistance à la captation, de demeurer singulière malgré les répétitions et les ressemblances, de voir en l'existence de l'Autre « un événement de la sensation, de la pensée, pouvant aboutir à un acte, mais qui sera toujours un acte affectif²². » Les fragments qui façonnent une histoire illustrent un parcours d'existence, intime, amoureux, créateur, dans lequel je m'insère. Je ne peux envisager d'achèvement; j'ai besoin de l'erreur et de l'incertitude pour poser des signes qui me mèneront peut-être vers l'invisible, appréhender les détours d'une errance attentive, les élaborations suspendues. « L'inachèvement pose donc les bases d'une recherche qui prévoit, mais qui ne sait pas où elle peut aboutir, où ses forces et puissances vectrices risquent de la faire aboutir²³. » Chaque étape, malgré parfois certaines ratures importantes, est une continuité, une chance de poursuivre le travail.

À Paris, mon instinct me portait vers une solitude toujours de plus en plus grande, non pas hermétique, au contraire. Cette solitude exacerbait mes sens, rendait mon œil plus vigilant, mon oreille plus sensible, dirigeait mon geste vers l'ambre de la lumière. J'ai atteint une « solitude des horizons²⁴ » grâce à laquelle la beauté m'est apparue dans sa grandeur et sa simplicité. Hors de tout giron amoureux ou familial, je n'étais plus en danger; responsable de mes joies et de mes malheurs.

Je suis aussi l'horizon de mon écriture, c'est-à-dire que pour parvenir à mes fins dans la forme artistique de l'inachevé, je dois regrouper des forces multiples et diverses, les dits et les non-dits, la matière déjà existante et le néant de tous les commencements; ce qui est écrit, raturé, effacé apparaît dans le texte. Inventer n'est pas le plus important si l'inachevé porte le dynamisme de l'écriture. Les contraintes n'entachent pas la réalisation de l'ouvrage dans la mesure

22. Jean-Paul Manganaro, « Construction et espaces de l'inachèvement dans l'œuvre de Daniele Del Giudice », Dominique Budor et Denis Ferraris [dir.], *op. cit.*, p. 240.

23. *Ibid.*

24. George Steiner, *op. cit.*, p. 272.

où il reste ouvert; elles s'inscrivent aux limites des réflexions et des résistances entre lesquelles l'écriture se fraie un passage. L'ensemble du texte, divisible et indivisible, emprunte sa vraisemblance à ce que Steiner décrit comme *la présence insistante de l'imaginaire* :

L'« ébriété » de l'heure créatrice, le vertige autistique qui est le lot de toute pensée soutenue de quelque envergure, ne va pas sans gueule de bois. La solitude redouble avec l'engendrement. Quelque chose d'essentiel et d'organique a été arraché. L'œuvre n'est plus entièrement celle du poète, de l'artiste ou du penseur²⁵.

C'est là, pour moi, que se situe l'exaltation du travail de création et de réflexion. Je ne pourrais me borner, quelle que soit la nature du travail, à la satisfaction de l'achèvement. La complexité des choses et des êtres, le chaos bourdonnant qui m'entoure n'ont de sens et de forme que s'ils irradient en dehors de moi. Je n'ai pas l'âme d'une anonymographe ni d'une misanthrope : j'écris pour préserver ma force d'aimer. Pour atteindre cette présence qui émerge de l'errance, de la blessure, d'un monde éteint ou d'une étrange clarté.

Je ne me consolerais pas de mes peines, mais guérirai des amours sauvages qui m'ont tatouée.

Perméable aux émotions qui circulent à l'intérieur comme à l'extérieur de moi, sans corps immun pour me protéger, j'écris. Une force vitale accompagne l'aura certaine de ma disparition. Aucune vérité n'est immuable. Je tente d'agir avec discrétion.

J'ouvre les yeux.

25. *Ibid.*, p. 289-290.

Ariane Fontaine
Université du Québec à Montréal

Entre gravité et échappée

Je ne sais pas où tout cela a commencé, comment tout cela a commencé. Je pose un pied, puis l'autre, j'ouvre les bras, fléchis les genoux, et un mouvement prend forme. Je tremble. Pas à pas, au fil des gestes, certaines images s'alignent dans ma tête, des mots se rayent sur la page : des voies s'ouvrent et se ferment, quelque chose se trace.

Je soulève de la poussière, je déplace de l'air.

Tomberai-je? M'égarerai-je?

Écrire. Remuer. S'élaner. Au risque de tomber, mais aussi de s'accrocher, de tenir — *debout, quelque part*. Reprendre son souffle, trouver son souffle, portée, emportée. Danser en quelque sorte.

Je comprends alors un peu mieux pourquoi « entrer » dans l'écriture ne relève pas de l'évidence et constitue un moment difficile à définir :

c'est comme s'il fallait me lancer dans le mouvement, m'y projeter et poursuivre une cadence indicible, sensible, une ronde qui me précède et m'appelle, entrer littéralement dans la danse. Comme si l'« origine » de l'écriture était son élan même.

Le chorégraphe et danseur Paul-André Fortier, parlant de l'origine d'une pièce, du « point de départ » du travail, affirme ceci : « La danse me prend, me happe en elle-même¹. »

Je pratique la danse et j'écris, et même si cela ne relève pas de la même expérience artistique, je vois s'esquisser des liens entre ces deux pratiques. Écritures du mouvant, de l'instable, du déséquilibre, qui questionnent et travaillent, à leur façon, le mouvement singulier du corps jusqu'à l'élaboration d'une œuvre.

Je danse et, dans l'enchaînement des gestes, des sauts, des torsions, quelque chose se déploie dans l'espace de mon corps. Jusqu'au bout de mes doigts, de mes lèvres, de ma langue.

Par l'écriture, par la poésie, je découvre peu à peu ces forces physiques et psychiques de déplacement qui m'habitent, me fondent. Ce tourbillon silencieux qui m'emporte, qui cherche à prendre forme d'une manière ou d'une autre, à laisser trace. Trait par trait. Sur la page.

Comme si le mouvement du corps était lié à une certaine lecture du monde, de soi, à un travail du langage. Comme s'il s'avérait porteur de signifiante. Comme si l'écriture, en fait, était une question de transport, de mouvement dans l'espace et le temps, de changement incessant de posture, de position, de direction. Comme si cette forme d'écriture convoquait toujours en quelque sorte le « monde de la danse, cette danse du monde² ».

1. Paul-André Fortier, cité par Guylaine Massoutre, *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2004, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 263.

Je parle de transport, de cette mise en branle du corps. *Aller vers*. Voir où *ça va*, ce que *ça donne*... Comme le soutient l'artiste-peintre Paul Klee,

la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. [...] Bonne donc est la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action³.

Je parle du fait d'être transportée. *Em-portée*. Dans et par le mouvement de l'écriture. Jusqu'au vertige, jusqu'à l'élaboration d'un dire possible.

Prise dans cet élan, j'ai l'impression que quelque chose cherche à s'écrire, à prendre forme dans l'espace complexe du poème. Peut-être n'est-ce alors que ce mouvement (ces secousses, aussi subtiles soient-elles) qui cherche à se déployer au-delà du corps, à s'étendre sur la page, dans l'espace de la langue qui se façonne continuellement.

Certes, tout *cela* (il est difficile de mettre des mots sur ce qui nous apparaît mouvant, déstabilisant, insaisissable) se passe d'explication, mais ne se passe pas de poésie.

Passé par la poésie.

Des forces, même invisibles ou inconscientes, apparaissent signifiantes. Ces forces initient la forme, l'exigent, font que *ça* prend forme, que *ça porte*. Telle, peut-être, la force centrifuge de l'écriture,

3. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 60.

dessinant des ondes, creusant des sillons, créant des modulations, des enchaînements.

La trace d'un mouvement qui appelle justement et toujours le mouvement.

L'élan fait trace. La trace fait élan.

Un geste, une poussée, puis un trait, une « piste », à partir de quoi l'écriture s'élanche, à l'infini, devient frayage. Frayage de voies et de voix.

Tout mouvement, parce qu'il témoigne d'une manière d'être au monde, de dire, de se dire, s'avère signifiant, s'inscrit dans une chaîne énonciative et laisse des traces. Ces traces qui font que l'on existe (comme sujet de langage), que l'on « consiste » sur le plan symbolique, que l'on « tient », relativement, à travers le temps, l'espace, l'histoire. Ces traces qui appellent un certain passage... qui marquent une énonciation.

L'écriture s'inscrit, de fait, comme expérience du corps et du langage conjointement — en tant que les deux sont indissociables. Elle travaille une matière mouvante, une matérialité signifiante. « Les mots, elle les travaille au corps⁴ », le corps à la lettre. Elle prend corps, s'incarne, parce qu'un corps — le mien — lui donne forme, s'y investit *littéralement*.

Écrire quelque chose, c'est nécessairement ouvrir un espace, une brèche, marquer une séparation, montrer la *différence*, l'écart entre soi et l'autre, entre les mots et les choses. C'est essayer de tenir quelque part entre ce qu'on imagine et ce que la réalité nous renvoie, entre ce qui nous échappe et ce qu'on essaye de saisir, entre le fait de laisser aller et de ne pas tout perdre, de s'égarer et de ne pas disparaître tout à fait. C'est tenter de fixer ce qui ne se fixe pas. C'est en outre essayer de prendre pied dans l'optique d'une finitude.

4. Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1995, p. 76.

Écrire, c'est tenter de tenir. Écrire, c'est aussi perdre pied.

Éternel paradoxe. Voilà pourquoi on écrit encore, toujours, après des milliers d'années. Justement parce qu'on ne peut tenir que dans la mesure où, incessamment, on perd pied. Et qu'on ne peut perdre pied que si on tient, un peu du moins, que si on prend pied.

Écrire suppose donc de se placer en déséquilibre. Être en déséquilibre. Et l'écriture articule, travaille sans cesse ce déséquilibre.

Comme le soutient Bernard Noël, « c'est vrai que dans le poème, il y a du gestuel. Alors qu'il n'y a pas de geste. Un peu comme une arabesque⁵ », cette posture dynamique où le déséquilibre guette le danseur se trouvant sur un pied, étiré en tous les sens.

Ainsi, à travers les figures de style, le rythme, la prosodie, le poème devient une sorte de danse dans la langue, de la langue. Il relève d'une gestuelle singulière et ouvre alors non pas seulement un espace à deux dimensions, mais aussi un volume. Une caisse de résonance où une tension s'incarne. Une chorégraphie s'exécute. La chorégraphie d'un dire.

Des lignes verticales, des lignes horizontales, des diagonales se dessinent, s'entrecroisent dans cette sorte d'espace scénique qu'est l'espace du poème. Ces lignes esquissent — *disent* — l'élan de la danse, ce travail du corps et de la langue comme matières mouvantes, ce déséquilibre et ce rééquilibre perpétuels qui marquent l'écriture.

Quelque chose de l'ordre d'un bouleversement du corps, d'un mouvement physique fonde l'écriture, traverse l'énonciation. Il y a énonciation et donc texte parce qu'un corps est mobilisé par certaines forces, un désir, parce que le corps est frappé, marqué par le langage,

5. Bernard Noël, *L'espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L, 1998, p. 33.

et qu'il décèle alors une manière d'être et d'énoncer. En effet, selon la théorie psychanalytique, l'enfant est nommé, mais apparaît aussi *parlé* avant même de naître : par exemple, la mère, l'entourage parlent de l'enfant, projettent sur lui leurs attentes, leurs peurs, tentent de se le représenter, etc. Son corps est d'emblée lié à une parole, pris dans du langage.

Crier, se taire, dire, écrire, c'est une affaire de corps, de ce corps engagé dans une syntaxe, voire une « typographie ». Un corps qui se donne, se ressent, se représente et se signifie toujours à travers le langage. Le vécu du corps s'inscrit dans le langage. Il s'avère donc investi dans une certaine poétique et, inversement, le langage a à voir avec le vécu singulier du corps, il s'y enracine, s'en dégage. Dans l'écriture, qui convoque une énergie, des forces, un corps énonce, s'énonce sans cesse. Un corps danse, ça danse.

Pour Benveniste, le rythme renvoie à la forme, certes, à la forme en tant qu'elle est modifiable, mais il est aussi la recherche d'un certain équilibre, il organise le mouvant. Le rythme est la danse. Un travail sur la rythmique, la langue en tant que matérialité, ainsi que la mise en espace d'une pensée fondent le processus de création, l'écriture en tant qu'« *acte corporel d'énonciation*⁶ », pour reprendre l'expression de Michel Bernard.

Comme l'affirme Jean-Luc Nancy dans sa correspondance avec Mathilde Monnier, « la pensée, donc, ne pense rien si elle n'est au dehors : dans des gestes ou dans des mots; il n'y a pas de pensée qui ne soit immédiatement elle-même quelque mouvement, même infime, du corps⁷ », de ce corps pris dans le langage, de ce langage qui prend au corps. La pensée a lieu dans l'acte de penser, elle est toujours

6. Michel Bernard, « Danse et texte », *De la création chorégraphique*, Tours, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, p. 133. L'auteur souligne.

7. Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001, s. p.

éminemment physique, relevant d'un bouleversement du corps, de sa mise en forme et en rythme dans la langue. La pensée s'articule dans la consubstantialité du corps et du langage.

Étymologiquement, « penser » vient de « peser ». Il s'avère par conséquent impossible de dissocier le mouvement de la pensée d'une réalité physique, car elle est affaire de pesée. Elle est « rythmique, espacement, battement, donnant le *temps* de la danse, le *pas* du monde⁸ ».

Voilà aussi pourquoi écrire, c'est travailler une gestuelle, les potentialités d'une gestuelle. C'est, comme je le disais, en quelque sorte chorégrapier, entrer dans la danse, prendre le risque d'y entrer, d'y entrer littéralement et sans doute de ne pas en sortir indemne. C'est mettre en scène ce transport de l'être, une *métaphore* (*metaphora* en latin signifie « transfert », « transposition », et *pherein* en grec renvoie à « porter »), et ainsi voir apparaître des traces. L'unité et le sens de l'œuvre ne renvoient pas alors à l'idée que l'on peut avoir ou se faire de cette œuvre, mais à la trace, au tracé, au tracement dans l'espace-temps. Et c'est d'ailleurs pourquoi, même si l'œuvre est dite achevée, il y a et il y aura toujours dans l'écriture « de l'instable, de l'incertain, de l'inorganisé, de l'ambigu⁹ », de l'*infini*.

Vertige. Tension.

Ça gronde, ça s'interroge en moi, ça interroge mon rapport au monde et ça cherche à prendre forme. Ça m'amène *forcément* à me déplacer.

Le ça, pour Freud, c'est le réservoir des pulsions, « ce qui n'est pas du registre de la représentation et qui de ce fait cherche à se faire représenter, constituant ainsi le moteur énergétique de l'appareil

8. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2000, p. 100. L'auteur souligne.

9. Guylaine Massoutre, *op. cit.*, p. 208.

psychique¹⁰ », résume Marie-Jean Sauret. C'est en outre ce qui du corps, de la sensation interne, *ne se formule pas*, mais tend à se dire. La pulsion, en quelque sorte, explore cet espacement, cette béance entre le dicible et l'indicible, elle cerne indéfiniment, et de façon presque paradoxale, ce « trou » dans la représentation.

J'utilise le mot *ça*. Peut-être est-ce parce que je ne sais pas nommer « autrement » ce qui se trame dans l'écriture, ce qui est en œuvre, ce qui œuvre, *çà et là?* Et cet indicible, ne renverrait-il pas à ce qui du pulsionnel, justement, se dérobe, mais cherche à se signifier et me pousse à *aller vers*, à tendre, à m'accrocher à quelque chose, un objet, un mot?

Car l'écriture poétique est bel et bien affaire de pulsions. Elle renvoie à ce qui du corps laisse des traces dans le texte. À ce qui du corps compose, se donne à entendre dans le travail sur les mots, les blancs. À ce qui du corps passe dans le texte, devenant la scène d'une énonciation singulière.

Ça remue, *ça* me remue et, dans l'espace — l'espace imaginaire, l'espace de la langue, l'espace du poème —, *ça* laisse des traces. *Ça* énonce, *ça* s'énonce. *Ça* résonne. Et de fait, « les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire¹¹ », soutient Lacan.

De même, comme le souligne le psychanalyste et linguiste François Peraldi, « le corps pulsionnel investit, sculpte, donne sa forme au corps textuel, à la tessiture même du langage, et lui confère sa densité poétique¹² ». La poésie, ajoute-t-il, met au jour « la consubstantialité du jeu pulsionnel et de la production langagière¹³ ». Elle agence, modèle

10. Marie-Jean Sauret, *Freud et l'inconscient*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1999, p. 58.

11. Jacques Lacan, cité par Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 75.

12. François Peraldi, « Corps du texte et corps érotique », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 4, « Traduction/Textualité », 1985, p. 177.

13. *Ibid.*, p. 184.

les pulsions qui la travaillent. Bref, elle façonne une certaine *voix*. Une voix qui porte...

Ça « nous mèn[e] quelque part, qui ne sera jamais ça, définitivement, mais qui aura à *voir avec ça*¹⁴ ». Ça laisse des traces de son chemin.

C'est donc l'expérience toujours réactualisée du corps vécu, du déséquilibre qui *a lieu* sur la page, qui fonde un dire et prend forme. Cette « expérience qui se paye autant de mots que d'ébranlements nerveux¹⁵ ». Cette expérience signifiante. L'écrivain, dans ces conditions, « n'est plus seulement l'écrivain mais [...] intègre un danseur dans la *poïesis*¹⁶ ».

D'ailleurs, c'est bel et bien un mouvement, une tension (soit aussi un ton, un tonus, une tenue) que je travaille sur la page. Un élan vers, un élan pour. Pour quoi? Peut-être pour *toucher*.

« [É]criture » veut dire : non la monstration, ni la démonstration d'une signification, mais un geste pour *toucher*. Un toucher, un tact qui est comme une adresse : celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *begreifen* = saisir, s'emparer de, qui est le mot allemand pour « concevoir »), mais il touche sur le mode de s'adresser...¹⁷

L'écriture, parce qu'elle marque un espacement, une *différance* ou un écart, constitue une forme d'adresse qui s'inscrit dans le corps même. Elle est cet élan pour *toucher*. Expérience du corps vécu, expérience aussi de l'être-en-mouvement, de l'émotion, de ce qui *touche*.

14. Jean-Bertrand Pontalis, cité par François Gantheret, « Traces et chair », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 50, « L'inachèvement », automne 1994, p. 83. L'auteur souligne.

15. Christophe Fiat, *La ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer éditeur, coll. « Manifeste », 2002, p. 50.

16. *Ibid.*, p. 37.

17. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 19.

La poésie, dans le mouvement de sa *corps-et-graphie*, a à voir avec les émotions, au sens où celles-ci génèrent une agitation, une réaction, un certain déplacement (motion) chez l'individu, et peut-être même une transformation, aussi minime soit-elle. Étymologiquement, « émotion » vient d'« émouvoir », de « remuer », en latin de *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement ». L'écriture, une fois de plus, est transport, elle travaille l'émotion, le déplacement physique et psychique de l'être dans l'espace et le temps, elle travaille le sens (en tant que voies, avancées, frayages), la poussée de la pulsion, ce mouvement d'adresse, ce mouvement pour *toucher*.

Effleurer. Saisir.

Comment donner consistance à ce mouvement dans l'espace de la langue, comment le rendre signifiant, autant pour moi que pour les autres? Faut-il chercher à saisir, à deux mains si nécessaire, l'insaisissable et à l'étendre sur la page? Peut-être est-ce cela que je fais, inconsciemment, lorsque j'écris. C'est-à-dire tenter de donner forme à l'informulable, de tenir alors que tout s'effondre ou s'envole, d'amarrer alors que tout m'emporte, de dire alors que les mots manquent, me manquent. Une fois de plus l'écriture renvoie à un déséquilibre, et c'est celui-ci, dans toute sa singularité, qui se manifeste au bout du crayon, sur le bout de la langue.

Chercher l'équilibre?

Et justement, je ne le trouve pas. Peut-être aussi est-ce parce que je ne le trouve pas, qu'il s'avère introuvable, que je continue d'écrire, de danser dans l'espace de la langue, de vouloir défier la gravité. Parce que j'aime être emportée. Tanguer entre l'insaisissable et le fait de saisir une parcelle du monde. Parce que je me tiens droite, mais que je suis fragile, que je vacille.

Tendre quelque chose, tendre vers quelque chose (l'équilibre, l'unité, une forme, une finalité...?) sans jamais y parvenir totalement

(et heureusement sans doute), mais y tendre encore, parce que c'est de ça qu'il s'agit. De cet élan, de ce déséquilibre, de ce mouvement pendulaire. Une sorte de jeu de flux et de reflux, de flexions et d'inflexions : un véritable jeu de forces.

Maurice Blanchot, dans « La littérature et le droit à la mort¹⁸ », dit que la littérature commence au moment où elle devient un doute. Marguerite Duras¹⁹ l'a formulé ainsi : douter, c'est écrire. Écrire renvoie donc à une forme d'instabilité, d'incertitude, de mobilité (liée au questionnement, au doute continu). C'est parce que quelque chose ne *tient* pas parfaitement, ne *colle* pas, que les mots ne *collent* pas avec les choses, que les images ne *collent* pas avec la réalité, que l'être ne *colle* pas avec lui-même, qu'il y a mouvement, pensée, adresse et symbolisation possible. C'est dans cet espace, dans cette ouverture (où émerge la possibilité de s'interroger et de se déplacer), qu'un dire se donne à entendre, résonne, que sens il y a.

L'élan est le sens. Le sens est l'élan. Il n'est que transport, ce qui *tend vers* et qui, à travers un réseau de voies (et de voix) — soit l'enchevêtrement des possibles vers une forme (en tant que processus) —, compose une certaine signifiante :

Ce qui est important, c'est le mouvement. Il n'y a pas de vie en dehors du mouvement. Mais il n'y a pas de sens non plus, et le sens n'est pas un pouvoir, c'est un partage. [...] Le sens, ce n'est pas ce que cela veut dire, c'est ce vers quoi ça va²⁰.

Le sens est ce mouvement de lancée, de chute, de relance qui, paradoxalement, fait que l'œuvre *tient* au cœur même de cette mouvance. Cet élan « trame » quelque chose, donne texture et rythme au poème, chorégraphie une manière d'être, de dire. Cet élan *œuvre, livre*.

18. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 125-135.

19. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 125 p.

20. Bernard Noël, *op. cit.*, p. 14.

Le texte s'avère en somme la trace de cet emportement, de ce transport signifiant, de cet élan pour saisir et tendre, offrir, donnant à voir et à ressentir le monde par le biais d'un corps dansant, d'une matière mouvante, faisant valoir une certaine *articulation*.

La poésie travaille une langue ouverte, mobile. Une langue qui n'est pas fixe, qui se conçoit à travers ses chutes, ses échappées, ses problèmes, ses maux, ses écarts.

Traversées.

L'écriture chorégraphique

ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés et retraversés de façon différente à chaque occurrence²¹,

dit Frédéric Pouillaude, en parlant des arts de la scène actuellement. L'interprète n'exhibe rien qui soit préétabli, il s'actualise dans le mouvement de l'œuvre, dans l'espace ouvert de l'écriture chorégraphique, il est amené à se déplacer, à se transformer.

Et la poésie? N'est-elle pas aussi en quelque sorte l'expérience de cette ouverture, de cette mouvance, de ces traversées infinies dans l'espace de la langue? Forces, énergie cinétique, élans, chassés-croisés. De geste en geste, d'image en image, battre la mesure et voir alors se déployer une certaine danse. Une danse dans laquelle le sujet se transporte, s'invente constamment. S'invente en mouvement, s'invente comme mouvement. Une danse toujours nouvelle, inédite, liée aux différentes manières d'aborder et de travailler la poésie, aux différentes lectures que l'on peut faire d'un texte, autant de la part de l'auteur

21. Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, n° 44, « Penser la danse contemporaine », 2004, p. 18.

que du lecteur. Car l'écriture poétique constitue aussi une expérience subjective, à chaque instant renouvelée. Elle implique des trajets fous, hasardeux, elle découvre des pistes inattendues, sans fin.

Des passages.

Une tension qui génère une mobilité au sein de laquelle s'articule, de fait, une énonciation, où ça œuvre.

La poésie révèle « ce transport et ce déport qui porte le sujet à la rencontre de ce qui le déborde du dedans comme au-dehors [...] et à travers lequel seul il peut *ek-sister* et s'ex-primer²². » D'une certaine manière, le sujet poétique, le sujet lyrique, se crée indéfiniment. Il se transforme au gré des voix, il emprunte diverses voies. Il incarne, dans l'espace ouvert de l'écriture, une « force de déplacement²³ ».

Sujet aux contours poreux, flous, le sujet lyrique se « façonne » donc à travers tous ces déplacements énonciatifs. Comme le soutient Dominique Combe, il s'agit d'un sujet « en perpétuel devenir » : il « se crée dans et par le poème, qui a valeur performative²⁴ », dans l'acte même d'énonciation. Une tension le fonde.

À travers tout un potentiel de voix, de figures, de postures énonciatives, de jeux de mots, ce sujet s'actualise et cherche l'équilibre. Il est un *corpus*, « une collection de pièces, de morceaux, de membres, de zones, d'états, de fonctions », un *corpus* « dont l'unité [et la fixité] reste[nt] une question pour elle-même²⁵ ». Sujet du « entre », du *vers*.

22. Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 114-115.

23. Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », Dominique Rabaté [dir.], *op. cit.*, p. 66.

24. Dominique Combe, « La référence dédoublée », Dominique Rabaté [dir.], *op. cit.*, p. 63.

25. Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2005, p. 42.

N'est-ce pas alors ce déséquilibre, cette mouvance qui le crée, qui le fait sujet? Cela le compose. Cela compose.

Des traces sont laissées dans l'espace, le volume du poème. Espace de tremblements, d'incertitudes. Espace de rencontres, de relations.

Espace des pas, des « pas perdus ».

Grand jeté.

Le mot « ballet » vient de « bal » et signifie en grec « jeter » (*ballein*). « Parler » provient de la même racine, soit de « jeter » (*para-ballein*). On oublie que le ballet s'est défini au Moyen Âge à partir de cette technique de l'en-dehors, qui consiste à ce que les pieds, les hanches et le bassin s'ouvrent, soient tournés vers l'extérieur ou l'en-dehors du corps. La danse, mais aussi la parole et même l'écriture, quoique différemment, ne se conçoivent pas sans cette ouverture primordiale, cet espacement signifiant — « par quoi seulement quelque chose peut advenir²⁶ ». Bref, c'est au cœur de cet élan (et donc de ce déséquilibre), de cet *aller vers*, qu'une énonciation s'élabore, qu'écriture et sens il y a.

Lancée, emportée, projetée dans l'espace de la langue, je tanguer, je chancelle. Je vais en perdant pied, mais aussi en ayant la délicate impression d'aller, de tenir quelque part, de tenir quelque chose (quoi?) entre mes mains, de faire tenir quelque chose...

Sinon, justement, ce serait *intenable* et sans doute qu'alors je n'écrirais pas.

Tension. Désir d'emplir l'espace, de l'occuper, de rejoindre quelque chose ou quelqu'un, de *toucher*. D'*aller vers*. Viser l'équilibre?

26. *Ibid.*, p. 82.

Par l'écriture, j'ai le sentiment de tendre vers quelque chose, de tendre quelque chose (ce qui suscite d'emblée un débalancement). S'agit-il d'une forme de don? Un don qui ne se formule pas, indéfinissable, qui ne s'énonce peut-être uniquement que par le truchement de ce *geste*? De cet élan (silencieux, mais signifiant, infini)?

...toujours entre gravité et échappée.

Distance

Sa présence, sans doute, n'est plus rien que l'absence qui le tient au monde. De même, c'est possible — de façon moins désespérante, pourtant —, en est-il de la Main. Là aussi un envers porte cet endroit. Un envers du décor creusé par ces passages que les immigrants subissent avant d'être en mesure, un jour, de se mettre à l'endroit¹.

Alain Médam
Ils passent la Main

La dépression et la douleur liées au processus d'immigration peuvent mener l'individu jusqu'à « la crispation de sa solitude [...] et à la relation avec la mort² ». Cette détresse place paradoxalement l'immigrant « sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. Relation avec l'autre qui ne sera jamais le fait de saisir une

1. Alain Médam, *Ils passent la Main*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Lieu dit », 2005, p. 28.

2. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, p. 64.

possibilité³. » La mort ne peut pas être une possibilité. L'immigration, la dépression, l'appréhension de la mort : ces expériences obligent l'immigrant, l'individu, à réaliser le caractère possible / impossible de la relation à la mort et, par extension, à toute altérité radicale. Cette altérité radicale ne peut pas être assimilée par le sujet, qui peut seulement la comprendre comme distance. Une distance qui, à ses yeux, demeure énigme et fascination. Chaque fois qu'il s'approche, cette altérité s'éloigne. Et quand il en est loin, s'approche-t-elle? *La profondeur de la mort* — ou de l'altérité — *persiste*, mais l'individu doit entreprendre et poursuivre son travail, sa « démarche fondamentale [...], [...] dénouer le lien entre le soi et le moi⁴. »

La mort et l'altérité radicale ne peuvent pas être conquises, je ne peux qu'accueillir les fragments du mystère. L'appréhension de la mort tel un suspens, la dépression telle une énigme; suspens et énigme que ma pensée convoite, mais le mystère demeure intact et je dois recommencer à chercher des pistes. Meschonnic, sur cette question de l'incessante interaction entre « forme de vie⁵ » et « forme de langage⁶ », répond qu'« est poème tout ce qui, dans le langage, réalise ce récitatif qu'est une subjectivation maximale du discours⁷ ». Le poème accomplit son parcours à travers moi, et rejoint ensuite sa source; ainsi je demeure en deçà de la source du poème, transformé sans doute, mais au point où il me faut toujours recommencer. Pas question de raconter, de témoigner ou d'atteindre la *cible*, mais plutôt d'expérimenter, « sous la condition d'entendre strictement le mot — l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger⁸ ». Il s'agit de cette forme de renoncement auquel on doit toujours se soumettre, de la part d'inconnu que cela implique, et de la conquête que cela engage chaque fois que l'on assume l'interaction

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 44.

5. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 35.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 248.

8. Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1997, p. 30.

d'un mode de vie et d'un mode de langage. Je ne peux pas saisir ce qui m'échappe parce que c'est précisément ce qui m'échappe qui me saisit, et c'est également cette part d'inconnu qui saisit l'écriture. L'une et l'autre, la fuite et l'inconnu, en interaction, altérés l'une par l'autre. L'attrait du dehors, la possibilité de délaissier l'appellation *immigrant* pour *étranger*, *étranger* pour *piéton* et *piéton* pour *piéton-étranger*... La possibilité du devenir et la possibilité de l'autre, tout cela travaille l'écriture. « Elle serait là, toute Main en toute ville à travers le monde, pour nous aider à franchir, en nous-mêmes, cette distance qui sépare l'homme du repli⁹. »

Il me semble que l'attrait du dehors réside dans sa presque imperceptible promesse de nous mettre à *l'endroit*, de nous affranchir. La possibilité et la nécessité de sortir de soi, d'aller à la recherche de connaissances d'abord pratiques, physiques, spatiales pour ensuite les mettre en jeu dans le travail du langage et de la pensée, se font de plus en plus pressantes. Ce parcours mène à une présence dans le monde, sollicite aussi un devenir. Il s'agit d'un parcours unique, paradoxal, qui oblige à faire face au monde et à oublier la destination, à la nier afin que la voix du poème puisse intervenir. Aujourd'hui, c'est ainsi que je fais face au monde, c'est ainsi que j'entrevois et assume ma posture d'écrivain. Je mets à distance mon passé à travers des stratégies déambulatoires et je suis à l'affût de la voix qui peut émerger de ce qui est nié.

Je prends la liberté d'appeler ici suicide philosophique l'attitude existentielle. Mais ceci n'implique pas un jugement. C'est une façon commode de désigner le mouvement par quoi une pensée se nie elle-même et tend à se surpasser dans ce qui fait sa négation¹⁰.

Nier la tentation autobiographique

Un jour est enfin venu où le désir de rendre compte de mon immigration s'est révélé dans son insuffisance : énumérer mes morts

9. Alain Médam, *op. cit.*, p. 61-62.

10. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1942, p. 63.

ne suffisait plus, ce n'était pas assez de dresser la liste des pertes et des manques. Le temps passait, le souvenir de la douleur s'estompait, mais la douleur était toujours là, quelque part en moi ou hors de moi; dans le moindre détail elle s'insérait pour me rappeler qu'elle existait encore. Le deuil se faisait à pas de tortue, certes, mais qui pourrait nier le mouvement de la lenteur? Je me rendais compte que, dans l'écriture, au moment même d'écrire, quelque chose m'échappait, qu'il m'était impossible de rester fidèle à ma propre histoire, que l'écriture se dirigeait vers ce qui ne relevait plus de mon vécu, que le moment arrivait où je ne savais plus ce vers quoi l'écrit pointait. Je me voyais alors obligé de repenser mon rapport à l'écriture, je devais réviser ma posture, l'écriture autobiographique ne me suffisait plus parce que désormais je percevais cette écriture comme un leurre ou plutôt comme une sorte d'imposture. *Je ne peux pas imposer de projet à l'écriture, à mon écriture : c'est l'écriture qui s'impose à moi et c'est à moi de la suivre.* L'écriture me précède, elle est là et je dois la rejoindre sans cesse :

Les poètes n'inventent pas les poèmes
Le poème est quelque part là-derrrière
Depuis très longtemps il est là
Le poète ne fait que le découvrir¹¹.

Poème action

La tentation — serait-il possible de parler de pulsion, de la pulsion du moi? — autobiographique est incommensurable. Cette tentation a à voir avec l'identité. Sans doute qu'écrire est un acte de mémoire, mais écrire c'est aussi transformer cette mémoire. Il ne s'agit pas d'écrire pour confirmer une image ou quoi que ce soit, il s'agit plutôt d'écrire en me référant à la mort, à l'énigme, et de donner à l'écriture la possibilité d'accomplir à travers moi « une subjectivation maximale du

11. Jan Skacel, cité par Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1986], p. 121.

discours¹² ». Il s'agit alors de me taire. Écrire, c'est se taire; écrire, c'est écouter; écrire, c'est tracer une ligne qui ne m'appartient déjà plus. Le poème, s'il tente de dire l'expérience de la traversée de la ville *désert*, le fait à travers moi mais en se réalisant comme *acte de langage*. Je peux toujours revendiquer, assumer, endosser l'expérience d'immigration comme fondement de ma personne, mais je ne peux en aucune façon comprimer le poème à l'intérieur de ce cadre. Mon expérience personnelle n'est, dans le meilleur des cas, qu'un prétexte au poème.

Le poème action est une idée qui m'est venue par la juxtaposition de deux extraits différents. D'abord un extrait de *Poésie et réalité* de Roberto Juarroz :

Et dans ce procès sans circonstances atténuantes, en rompant également avec l'usage normal, calleux, voire encanillé des mots, en assumant la transgression rédemptrice et inévitable du langage, pour aller au-delà dans l'expression du réel et de l'humain, en cherchant cette « profondeur de forme » à laquelle aspirait Hebbel et qui est inséparable de la profondeur de sens, la poésie crée plus de réalité, ajoute du réel au réel, elle est réalité¹³.

Et puis Mishima :

Philosophie de l'action, le *Hagakuré* pose pour valeur essentielle la subjectivité; il considère l'action comme la fonction de la subjectivité et la mort comme la conclusion de l'action. La philosophie du *Hagakuré* fait de l'action le moyen le plus efficace d'échapper aux limites du moi pour se plonger dans une unité plus vaste¹⁴.

Le poème action revendique l'autonomie de la voix et du rythme issus de l'interaction entre réel et imaginaire. Voix et rythme tendent vers le présent. Marcher est présent. Écrire est présent. L'émergence

12. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 248.

13. Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Tours, Lettres Vives, coll. « Terre de poésie », 1995, p. 16.

14. Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, p. 44.

de la voix du poème est présente. Le poème le sera-t-il à son tour? Je fais face au défi que m'impose l'écriture d'un poème, je fais face au présent. J'engage alors ma pratique poétique dans des stratégies déambulatoires pour mettre à distance mon histoire personnelle, pour donner au poème la possibilité d'inscrire le présent de sa traversée, pour que le poème puisse accomplir son parcours langagier. C'est à partir de stratégies déambulatoires qu'il m'est permis de me mettre à distance et de prendre position dans l'écriture, c'est à partir d'elles qu'il m'est permis d'entrevoir l'autonomie du poème, l'action du poème à travers moi.

Le voile, la voix, sans sacrifice ni tourisme

Je me couche pour la sieste ou pour une nuit de sommeil, la pensée poursuit un peu son cours mais lentement elle s'estompe, le sommeil me gagne, je suis entre deux eaux. Et là, au moment précis du départ vers le sommeil, le corps vit un choc si brusque qu'il me réveille. La pensée s'éveille aussi et je songe alors à une phrase d'Emmanuel Levinas :

Concevoir une situation où la solitude est dépassée, c'est éprouver le principe même du lien entre l'existant et son exister. C'est aller vers un événement ontologique où l'existant contracte l'existence. J'appelle *hypostase* l'événement par lequel l'existant contracte son exister¹⁵.

Cette phrase, je la transforme en proposition : écrire un poème (concevoir une situation), réaliser le récitatif (la solitude dépassée) de cette contraction. Serait-il possible qu'en même temps que je contracte de l'exister, je contracte de la voix?

L'irruption de la voix du poème me rappelle le souffle des tableaux de Mark Rothko. L'autre qui nous interpelle. *Écoute-moi*. Cette voix qui émerge entre les couleurs — espaces des tableaux. J'écoute cette voix, ses déplacements. Je veux la laisser agencer son récitatif.

Je déambule parce que je crois que dehors, lors de la marche, lors de l'interaction entre réel et imaginaire, une voix et une « pensée

15. Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 22-23.

poétique¹⁶ » peuvent intervenir. La figure d'un piéton-étranger traverse ce processus. L'irruption de la voix altère le piéton, qui se trouve dessaisi par l'exister qu'il contracte et saisi par la voix qui émerge. Le piéton écoute la voix, il note. À la table de travail, il écrit à partir de la voix ce qui a été noté. Il écrit à partir de la tonalité et des débris de l'événement; il laisse la voix agencer le poème qu'elle porte, agencer l'espace du poème. La figure du piéton agence et elle s'avère agencée. L'espace du poème n'apparaît pas parfaitement imperméable ni délimité. N'est-ce pas absolument comme un tableau de Rothko? L'espace du tableau altère l'espace intérieur du spectateur, de l'individu. Ces interactions et altérations semblent à chaque fois relancées l'une par l'autre.

La figure du piéton, l'autre en moi

Il y a donc absolument nécessité de sortir et de marcher. Peut-être cette nécessité provient-elle du fait que les quatre murs de la chambre ne suffisent plus à contenir le désir, et que le manque, plutôt que d'annihiler le désir, l'aspire vers le dehors? Quoi qu'il en soit, cette nécessité du dehors est certainement liée à la situation dans laquelle se trouve la pensée, situation qui serait semblable au désarroi d'un homme dans une chambre dont il voudrait sortir. Mais elle est aussi sûrement liée, comme le dit Louis-René des Forêts,

au refus de rester en place, soit par instabilité congénitale, soit par haine des temps morts, parce que chaque halte lui apparaît plus ou moins consciemment comme une répugnante préfiguration de l'état cadavérique¹⁷.

La nécessité de sortir et de marcher évoque ainsi l'exigence de confronter le réel à l'imaginaire. J'accepte volontiers la confrontation réel / imaginaire comme une condition préalable au processus de création littéraire. Tendre vers le dehors, c'est croire que quelque part là-bas se trouve ce qui manque à la rencontre et à l'appréhension de

16. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 35.

17. Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1985, p. 34.

l'autre. Accueillir les débris de cette confrontation, c'est croire que, quelque part là-bas, il existe une tension avec le monde et un rapport avec l'autre, même s'il n'y a pas de réponse immédiate qui se manifeste. Croire au dehors, c'est aussi croire que *le poème est quelque part là-derrrière*. Toute croyance, toute exigence, toute action reposent sur une incertitude. La vérité, la langue, l'écriture sont véritablement en ce sens déficitaires, et c'est ce déficit qui relance l'écriture. Écoutons à ce sujet Marcel Labine :

D'une part, je m'obstine à taire des choses sur moi (exit le biographe) et d'autre part, j'aimerais que mes textes se branchent sur la pulsion, le désir, les angoisses, les fantasmes, les souvenirs, la « vraie vie », etc. C'est peut-être une illusion, mais je crois que le langage et l'exercice de l'écriture ne peuvent pas se substituer à l'émotion. [...] Écrire est un geste symbolique. C'est un acte de remplacement et aucune formule, aucun mot ne peut prendre la place de ce qui se vit. Et c'est pour cela que je crois que l'écriture est toujours déficitaire. Pour tenter de façon bien utopique de combler ce déficit, on continue à lire et à écrire¹⁸.

Ces quelques phrases mettent en relief la dialectique autobiographie / imaginaire. En effet, l'exigence du dehors se présente initialement comme une tentative de sortir de la relation soi-moi-soi pour aller vers la relation soi-moi-autre. L'exigence du dehors instaure ainsi une distance vis-à-vis du moi. La tentative d'écrire déconnecté de soi et de sa douleur existe, mais, malgré mon désir d'aller vers l'autre, vers l'ailleurs, l'inscription de l'intime fera toujours partie des agencements du poème. L'exigence du dehors, sa stratégie déambulatoire contraint dès lors la biographie, soutient la voix, fonde le *je* de la langue, le sujet du poème. Revenons à Marcel Labine :

Le « sale petit secret », c'est tout ce que je veux taire de moi, de mon passé, de mon enfance, etc. C'est tout ce qui ne peut figurer dans mes textes que par une forme « en creux » ou fantomatique. Si l'on veut, ma vie privée ou personnelle

18. Marcel Labine, *Papiers d'épidémie* suivi de *Le chiffre de l'émotion (entretien avec André Lamarre)*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, p. 114-115.

n'apparaît que défigurée, masquée et maquillée. C'est ainsi que je comprends mon acharnement à construire des canevas et des plans si contraignants¹⁹.

C'est également ainsi que je comprends mon acharnement vers le dehors. Il n'est plus question ici de soif d'Absolu, du Bien, de la Vérité, mais de soif de l'autre. Il n'est plus question d'exposer son intimité malgré le fait que l'écrivain écrive avec elle et qu'il utilise la force qu'elle recèle. Il ne s'agit plus de plonger au plus secret de soi pour trouver sa vérité, mais d'instaurer un autre rapport au monde, à moi-même. Mon acharnement vers le dehors est justement la recherche de la possibilité que

ça ouvre autrement qu'en opérant du moi et de l'identité. Autrement qu'en produisant implicitement du vous et prétendument de la différence — mais en réalité de l'indifférence — à l'égard de tout ce qui dans la promotion des valeurs identitaires ne devient pas soi²⁰.

Devenir autre. Moi autrement, ou, à la manière de Borges, persister dans le piéton et non en moi. Il s'agit d'un point de vue dynamique, d'un processus, d'une transformation ou, mieux encore, d'un jeu.

Le piéton ouvre la porte de la chambre pour aller dehors et il ouvre alors la porte au désir. Il marche, le désir le transporte. Il n'a aucune idée de ce qu'il cherche, c'est le désir qui va à l'affût d'un objet, et le plus souvent, « il cherche ce qu'il ignore et le but de sa recherche, il ne l'entrevoit que confusément dans la brusque déchirure d'une éclaircie²¹ ». Le piéton résiste à la tentation d'être somnambule; marcher n'est pas dormir, quoiqu'il y ait du rêve dans la marche. Le piéton-étranger résiste à ses préoccupations quotidiennes, existentielles, il s'efface parce que son désir veut sortir de l'abattement pour se fondre au battement de la rue, des êtres et des choses dans la ville. Selon

19. *Ibid.*, p. 114.

20. René Lapierre, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 90.

21. Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 16.

le piéton-étranger, le mouvement est vital. Le désir du déambulateur cherche à se fondre au rythme de la rue, à « une unité plus vaste²² » que le moi afin de rompre la monotonie du mouvement identitaire soi-moi-soi, il cherche à entrer en relation avec le mystère, avec l'autre. Le désir du marcheur le pousse à croire que « [l]e mouvement [est] l'essence des choses, l'acte de placer un pied devant l'autre et de se permettre de suivre la dérive de son propre corps²³ ». Toutefois, il ne doit pas être dupe de sa propre entreprise. Le piéton est une figure, une modalité de déplacement qui va du soi vers l'autre, et je sais qu'à travers cette figure, si je suis assez attentif, je pourrai trouver dans *la brusque déchirure d'une éclaircie* le pivot qui mène vers l'écriture.

En vérité, comme l'écrit des Forêts, tout aventurier digne de ce nom trouve son plaisir à aller de l'avant sans se préoccuper de savoir où le conduisent ses pas, quand bien même le doute en lui et la peur s'y conjuguant étendraient leur empire jusqu'à l'acculer dans ses derniers retranchements²⁴.

La marche interrompue

Comme le vent, le piéton-étranger est « attentif à ce qui passe et se passe²⁵ ». Il souhaite habiter l'espace extérieur et, à la limite, il aimerait épouser l'exil, puisqu'il désire demeurer continuellement étranger dans le monde. Ce n'est pas qu'il ne souhaite aucunement s'intégrer au lieu qu'il habite, non; c'est qu'en tant que piéton-étranger il choisit de maintenir un état de disponibilité et d'étonnement. À travers ses déambulations, le piéton amorce un rapport avec l'espace qu'il arpente, il remarque les lieux qu'il traverse et qui le traversent, et il se rend compte que son espace intérieur est sans cesse altéré. La figure du piéton-étranger relève d'une stratégie, d'une manière d'affronter le

22. Yukio Mishima, *op. cit.*, p. 44.

23. Paul Auster, *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, traduit par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1991, p. 16.

24. Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 29.

25. Jean Duvignaud, « Esquisse pour le nomade », *Nomades et vagabonds*, Paris, Cause commune, coll. « 10/18 », 1975, p. 20, cité par Jean-Jacques Wunenburger, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, n° 2, automne 1991, p. 137.

monde, d'une manière d'être. Sa démarche le pousse au nomadisme existentiel et intellectuel, l'obligeant à se rappeler que

[l]es grandes formations nomades sont celles du désir qui convoite un assouvissement qui ne sera jamais épuisé dans son accomplissement. La possession n'est pas la fin des *empires nomades* [...]. C'est le ressassement infini du désir²⁶.

Il déambule donc en périphérie, préfère les ruelles aux rues principales, le souterrain au très aérien, et marche jusqu'à se trouver en retrait de lui-même, presque à côté de soi. Sa langue et ses yeux lui font avaler l'énumération du monde, une énumération qu'il ne cesse d'intégrer, une énumération qu'il cherche à adopter ou qui au contraire finira par l'adopter. Il habite le mouvement, il habite la ville — ou est-ce le mouvement et la ville qui l'habitent, qui le travaillent? Parvient-il même parfois à se transformer en jonction, carrefour ou gare? Habiter le mouvement, être traversé par l'espace, c'est pouvoir en fin de compte activer le devenir : « On pense trop en termes d'histoire, personnelle ou universelle. Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties²⁷. »

Marcher, c'est lire. Marcher, c'est construire du sens; marcher, c'est aussi construire du paysage. Lire l'espace, lire la rue. Lire altère la marche, l'esprit; à force d'avalier l'énumération du monde extérieur, on s'aperçoit que le quotidien s'interrompt, se transforme en voix, en prétexte. Le prétexte, ce serait justement dans ce cas le moment où le lieu cesse d'être vécu comme un espace pragmatique pour être reconnu plutôt comme la possibilité qu'il y ait du texte, du poème. Le prétexte désigne le moment où le sujet, marchant autant dans la ville que dans le désert, autant dans la rue qu'à l'intérieur de soi, est dessaisi. Sans doute la rencontre entre une image du quotidien et une émotion peut-elle créer un état d'ouverture, d'enchantement. Mais il y a quelque chose d'autre qui se trame derrière cette rencontre, quelque chose de

26. *Ibid.*, p. 138. Duvignaud souligne.

27. Gilles Deleuze et Claire Panet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000, p. 8.

plus fondamental pour l'individu. Je songe à Levinas, à la « situation où la solitude est dépassée²⁸ ». Je ne peux m'empêcher d'associer cet « événement ontologique où l'existant contracte l'existence²⁹ » à l'événement où le piéton-étranger est traversé par de la voix. Levinas, je l'ai dit, appelle hypostase « l'événement par lequel l'existant contracte son exister³⁰ »; mais comme le mentionne le philosophe, faire référence à l'hypostase « n'est pas encore introduire le temps dans l'être³¹ ». Il me semble à ce propos que les notes, les bribes recueillies, ne sont pas encore du texte, du poème, mais qu'il y a déjà là, dans le prétexte, dans la voix, quelque chose qui frémit, qui exige forme, qui exige d'être mis en rapport :

D'un côté, c'est encore un pur événement qui doit s'exprimer par un verbe; et cependant il y a comme une mue dans cet exister, déjà quelque chose, déjà existant. Il est essentiel de saisir le présent à la limite de l'exister et de l'existant où, fonction de l'exister, il vire déjà en existant³².

La marche interrompt ouvre bel et bien à une perception différente du quotidien et de l'identité. Lorsque l'interruption survient, je suis dessaisi, je cesse momentanément d'être. Je m'efface. Et une voix survient. Elle traverse du corps, de l'espace. Elle transporte du sujet. Le piéton-étranger note alors le plus d'éléments possible, autant des éléments physiques que des éléments psychologiques qui ont trait à cet événement, qui ont trait à cette contraction, à ces noces, dira même Deleuze :

Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir ou des noces. C'est au fond de cette solitude qu'on peut faire n'importe quelle rencontre. On rencontre des gens, mais aussi des mouvements, des idées, des événements, des entités. Toutes ces choses ont des noms propres, mais le nom propre ne désigne pas du tout une personne ou un sujet. Il

28. Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 22.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 22-23.

31. *Ibid.*, p. 32.

32. *Ibid.*

désigne un effet, un zigzag, quelque chose qui passe ou se passe entre deux comme sous une différence de potentiel³³.

Le piéton n'est pas là pour penser de façon rationnelle; moins il pensera, plus efficace il sera. Moins il pensera, plus il sentira. En somme, il tente d'épuiser le lieu jusqu'à ce que ses notes deviennent le mouvement même de l'événement sur la page. S'il est absorbé par le mouvement qu'il tente de noter, il devient lui aussi mouvement. D'ailleurs à un certain moment les mots ne lui suffisent plus; il trace alors des lignes, à la manière de Michaux lors de ses expériences avec la mescaline. Le piéton-étranger, à sa table de travail, devient un sismographe. Il note l'événement et tente aussi de noter le mouvement derrière l'événement, *l'effet, le zigzag, ce quelque chose qui passe ou se passe entre deux*. J'ajouterais encore qu'à cet instant le piéton prend en compte la tonalité qui émerge parmi les débris de l'instant qu'il écoute, pour appréhender la tonalité juste, émergée de *la brusque déchirure d'une éclaircie*. La tonalité de la voix est ce qui précède et préfigure l'existence du texte, elle est la ligne de son devenir. Ce que le mouvement est à l'événement, la tonalité de la voix l'est au poème.

Le travail de l'écriture commence alors, là où il y a du matériel et de la voix pour écrire un poème. La marche se poursuit au rythme de la voix qui travaille déjà les lignes, qui transforme la mémoire, qui creuse des reliefs. La voix agence maintenant le silence du monde et le silence que nous portons :

Il semble y avoir, au tréfonds du réel, une demande de narration, d'illumination, de vision et peut-être même d'argument à laquelle les hommes doivent pourvoir, qu'il y ait ou n'y ait pas d'autre sens. [Il s'agit] de cet enchaînement secret de faits profonds qui constitue la véritable histoire de l'humanité — et peut-être davantage. [Cette] opération poétique consiste dans l'inversion et dans la conversion du flux temporel; le poème n'arrête pas le temps : il le contredit et le transfigure³⁴.

33. Gilles Deleuze et Claire Panet, *op. cit.*, p. 13.

34. Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 10-12.

L'errance féconde

Tu portes en toi le vestige d'un visage, il te reste l'errance pour arriver jusqu'à lui¹.

Joël Pourbaix
Les morts de l'infini

Je crois qu'on est toujours à mi-chemin entre ces lieux d'où l'on vient et ceux vers où l'on va. On transporte dans ses valises les marques du passé et on conserve des attaches à ces lieux antérieurs. Il est donc toujours question à la fois du désir de se surpasser — et parfois de s'oublier — en jouissant de sa liberté de créateur, et de l'impossibilité de se défaire de l'histoire qui nous a fondés, des vestiges qui nous habitent. Inscrits dans nos profondeurs les plus essentielles, les vestiges sont « ces images minuscules : inaltérables, logées dans la vase de la mémoire, ni enfouies ni totalement récupérables.

1. Joël Pourbaix, *Les morts de l'infini*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 62.

Et pourtant, chacune d'elle est une résurrection éphémère, un instant qui échappe à la disparition² ». Je les imagine comme ces fossiles qui travaillent la pierre ou modifient le relief d'une grotte. Les vestiges sont les preuves d'un soi d'origine.

Dedans / Dehors

On regrette parfois d'être tombés sur ce qui nous fait plonger au plus profond de nous, puis jette un éclairage cru sur ce qu'on ne veut pas admettre. On rencontre des défis qui nous semblent insurmontables et auxquels on ne trouve aucune justification. Si juste que soit le modèle nous apparaissant logiquement comme le bon, il faut l'intégrer, le faire sien, et cela demande du temps. Du temps pour labourer en sens inverse la terre qui nous porte, du temps pour détricoter ce qui a été fait maladroitement, avec amour et foi. Le regard qu'on porte sur soi et sur ses espérances est teinté par sa propre histoire, et de cela on ne se défait jamais vraiment. Non, il n'y a pas de deuxième naissance, pas de traits noirs et gras qui puissent s'écrire aussi intensément que ceux de l'enfance. Et c'est précisément ce qui provoque l'angoisse. Car quoi qu'on fasse, décide ou dise, on demeure toujours aux prises avec ce qui nous manque, avec nos désirs les plus primaires.

[N]ous broyons le noir de nos origines enfouies, d'une naissance inhumée, toute notre vie durant, car c'est un goût de terre qui nous relie au plus lointain passé. Non pas celui qui est hors de nous, derrière nos pas, dans notre dos, mais celui même qui est au-dedans, dans notre bouche et dans nos bronches. Le passé intérieur. Qui coule en nous sa poix de cendres : la bile amère qu'on mâche et puis remâche, rumine et finit par cracher sur un tableau ou un bout de papier³.

2. Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1988, p. 47.

3. Pierre Ouellet, *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 21.

D'ailleurs, Roland Barthes affirme que « l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir⁴ ». Liberté d'invention, de transformation, de métamorphose, d'oubli, liberté d'interprétation. Et souvenir; d'une douleur, d'un temps passé, de bonheurs, de rêves.

Certains éléments de notre histoire reviennent et laissent leur marque, s'enfoncent là où il faut, afin qu'on se rencontre vraiment. C'est sans doute pour cela qu'il se trouve des souvenirs et des états dont on accepte le retour, et d'autres qu'on repousse, refusant de les revivre, en partie parce qu'ils renvoient à un temps qu'on a souhaité définitivement révolu. S'il y a des fois où l'on préférerait être complètement neufs, il faut avouer qu'on s'appuie aussi sur ses souvenirs pour reprendre des forces, pour se consoler, se rappeler à soi et à la vie. Or, la mémoire, dans ses fragiles limites, ne peut tout conserver. Jean-Bertrand Pontalis considère l'oubli comme « nécessaire pour donner de l'épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible. [...] La mémoire est ce qui en nous est en sommeil, elle est notre eau dormante⁵ ». Cette métaphore évoque la possibilité d'un recommencement. La chose est là, latente, endormie. Combien d'instantanés passés et éternellement présents patientent en nous?

Dans ce « monde où tout est double, où tout arrive toujours deux fois⁶ », envisager l'existence dans la perspective du recommencement revêt un certain sens. Recommencer, c'est re-partir, se propulser. La mémoire et l'oubli sont les deux côtés d'une même médaille. La médaille qui fournit à la fois la force de ne pas revivre uniquement ce qui a été, et cela en imaginant une suite (l'oubli), et le droit d'être en proie à la crainte de revivre ce qui macère dans cet étang d'eau dormante (la mémoire). Et si cette inquiétude de voir réapparaître quelque chose d'étrangement familier m'empêchait d'écrire? L'acte d'écrire implique de prêter flanc au surgissement, à l'*Unheimliche*. Sans être obsédée

4. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953], p. 20.

5. Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 107.

6. Paul Auster, *op. cit.*, p. 132.

par la fatalité du retour, je sais néanmoins que quelque chose est là. Fébrile et divisée entre le besoin de dire et la peur de retrouver « la série intégrale de toutes choses⁷ », je sais la nuit peuplée qui ne disparaît jamais, cette nuit où l'Autre en soi se manifeste.

Deux. L'autre et moi, moi racontée et moi racontant, moi avant et moi maintenant; compléments et contraires, attentes et déceptions, mémoire et oubli. « Dedans. Dehors. Nous nous trouvons toujours à l'intérieur de ce que nous tentons de comprendre, si éloigné de nous qu'il nous paraisse⁸. » Même si je pense être située à des kilomètres de mon sujet, ce sujet qui me concerne à un point tel que je m'acharne à trouver la meilleure manière d'en parler, j'ai toujours les deux pieds dedans. J'imagine que c'est cela, l'inaccessible objectivité dans la création. L'inévitable subjectivité de l'écriture est aussi la réalité d'une création qui me révèle à moi-même. Les vastes territoires inconnus qui me divisent et me (dé)forment engendrent une écriture personnelle. Leur seule présence donne à ma voix une couleur et une texture uniques. La rédaction de *Entre nous, l'instant* m'a contrainte à admettre cela, à y obéir, car en fait il s'agit d'une certitude à laquelle je peux m'accrocher. Celle qui garantit que mon écriture vient de quelque part, qu'elle parle. « Les mots [...] sont à la fois la forêt où nous sommes perdus, notre errance et le chemin pour en sortir⁹. »

Écrire ce qui résiste

Il y a des instants, des jours où les mots me fuient. Je me représente alors un désert immense entre l'écrit et moi. J'ai les mots et les mains liés et ne suis qu'attente; attente d'une parole qui épouserait mes idéaux, ma conception du monde, de l'écrivain, de la littérature. Que d'exigences envers celle qu'on ne sait plus nommer : l'inspiration.

7. Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 26.

8. Alain Médam, *L'oubli prochain. La vie qui va*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2003, p.179.

9. Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 47.

Elle attend un peu de clémence de ma part. En réfléchissant à ce mot, « clémence », je me dis qu'il occupe une place étrange au sein de notre vocabulaire : un mot sous-utilisé, ayant donné son nom à celle qui pardonne et consent à l'apprentissage. Oui, la clémence dans l'écriture facilite l'accueil de ces choses recroquevillées en moi. La clémence gonfle l'espace destiné à recevoir les fruits de ce qui est fécondé jour après jour et qui fait l'unicité de mon écriture. Dans ce contexte de liberté, le surgissement — l'avènement incontournable de la création, sans égard pour le sens ou la pertinence de la matière qui se pointe, mais seulement pour son authenticité — peut advenir plus aisément et plus fréquemment. Le surgissement est cette grâce espérée depuis qu'elle nous est apparue, ne serait-ce qu'une seule fois. Elle me propulse dans un espace-temps où je suis en accord avec ce que je fais et ce que je suis : l'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur ou la sensation reposante de ne pas devoir comprendre, puisque ce qui se produit relève de l'évidence. C'est le geste d'écriture qui s'est mis en branle.

De fait, certains mots émergent sans d'abord cogner à la tête; ces mots-là sont des mots passion, des purs, des forts, de ceux qui n'ont pas besoin d'approbation, qui connaissent avant de naître le sens de leur existence. Ces mots passent par des souterrains sur lesquels je n'ai aucun contrôle, je ne décide pas du moment de leur apparition; je fais avec leur venue, surprise mais heureuse de savoir que tout ne dépend pas du travail conscient, et que certaines choses surviennent sans mon intervention, voire malgré moi. D'autres mots sont lents à se former, tels de petits êtres lovés contre leur mère, attendant d'être prêts à se détacher, à devenir des morceaux de vie indépendants et signifiants en eux-mêmes. Ces mots-là sont attendus, chéris, patiemment encouragés à se dévoiler. Le surgissement implique parfois de longs moments d'apparente immobilité. Écrire sur des flots continus, c'est à cela que j'aspire. Non pas travailler à une écriture prévisible, sans rebondissement et sans magie, mais arriver à concevoir l'écriture comme une « dérive qui n'est pas menaçante¹⁰. » Se laisser dériver signifie composer avec des

10. Jean Pierre Girard, *Le tremblé du sens. Apostille aux Inventés*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 65.

données nouvelles, accepter de mettre de côté le besoin irréprouvable de tout prévoir, de tout savoir, au cas où cela me conduirait ailleurs, dans un endroit qui risque de me relancer. Un lieu virtuel qui m'ignore et fuit dès que je l'approche, attendant de m'avoir vue déployer de multiples efforts pour se laisser aborder, amadouer :

La sagesse de l'incertitude. Il s'agirait de la disposition particulière d'un scripteur à composer avec ce que l'écriture est susceptible de soulever, d'impliquer, de résoudre et *de ne pas résoudre*. [...] L'écriture suppose donc ce nécessaire *dessaisissement de soi*, selon le mot de Blanchot, un nécessaire abandon, une dérive¹¹.

Maurice Blanchot écrit : « Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons¹². » Le travail de l'œuvre est patent. Il agit sur moi et me transforme. Et pour que l'écriture, dans sa plus grande authenticité, puisse advenir, il me faut accepter de plonger dans les eaux troubles de l'œuvre à venir, retrouvant dès lors un *je* sans contours. Dans l'écriture, je ne suis pas la seule dépositaire de mon *je*. L'idée d'un être fixe, établi, connu est perturbée; voué à l'acte d'écrire, le *je* est en constant devenir. À partir du moment où j'accepte de constituer à la fois la source et l'objet de ma confusion, je peux me permettre de laisser sa place au texte, à ce qui est préexistant, mais à découvrir¹³. L'écriture implique des instants de vide angoissant qui, dans l'acceptation de la dérive, se muent en abandon, en risque contrôlé. Il s'agit de risque, de courage et de confiance. La confiance n'est pas la certitude, elle constitue plutôt une « fuite vers la source¹⁴ », ou encore une sorte d'errance vécue à la fois en soi et dans le monde. Cette errance implique le doute, le questionnement, l'indécision, mais aussi la multiplication des possibles.

11. *Ibid.*, p. 118-119. Girard souligne.

12. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], p. 109.

13. Max Bilen, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Éditions Greco, coll. « Figures libres », 1989, p. 19.

14. *Ibid.*, p. 19.

Dans l'écriture, le doute sert à quelque chose ou à tout le moins mène quelque part. On ne peut pas écrire sans le doute. Le doute fait qu'on écrit. Il y a celui qui vient de la contestation, au sens d'une opposition, d'une résistance. Résistance face à une incohérence, celle de se sentir en décalage par rapport au monde. Opposition à la difficulté de construire une réalité qui nous rendrait aptes à vivre dans le réel. Et il y a le doute qui prend racine dans une insatisfaction globale, qui nous fait remettre en question la pertinence de la parole en soulevant ses innombrables handicaps ainsi que l'incapacité du langage à dire l'innommable. Douter toujours en générant de multiples possibilités, et par cela inventer, imaginer sans cesse. En écrivant et en réhabilitant son regard, on peut espérer dire un peu de cet Innommable, cette Poésie, ce Quelque Chose qui nous fait tant parler et qui nous échappe — « la majuscule est l'indice de ce que ces noms sont là comme substituts magiques de l'innommable¹⁵ ». Raymond Depardon, photographe et reporter, écrit à propos de son livre *Errance* :

Je crois qu'il n'y a pas de message dans *Errance*, c'est plutôt un questionnement. Je crois que tous les photographes doivent passer par ce questionnement, cette errance à un moment donné, pour voir quel est leur regard à l'état pur¹⁶.

Ce « regard à l'état pur » ne serait pas dans le style ni dans la forme mais dans « l'intention humaine¹⁷ », dirait Barthes. Le regard constitue sa marque à soi, un des outils de l'individu. « Le poète n'a rien de spécial à dire, car tout a été dit. Il n'a pas à se justifier, pas plus qu'à justifier la poésie aux yeux des autres. Il doit l'exprimer, à sa manière et, avant tout, s'efforcer de la vivre, de vivre en poésie¹⁸. » Je crois que vivre, c'est regarder, dans le sens de percevoir par tous ses sens le monde et la vie. Le poète, ici, c'est moi, et vivre en poésie est un peu ma quête.

15. Christian Prigent, *L'incontenable*, Paris, P.O.L., 2004, p. 24.

16. Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 116.

17. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18.

18. Jacques Flamand, « Poésie et mystique », Jacques Flamand [dir.], *Du vide au silence. La poésie*, Ottawa, Editions du Vermillon, coll. « Essais et recherches », 2001, p. 79.

Errer, c'est savoir que la route mène là où je suis attendue. Errer, c'est avoir confiance en sa parole. Lorsque le photographe invente une réalité par la photo, il donne à voir sa vision à travers elle. L'écrivain, lui, a la parole pour matériau; c'est avec et par elle qu'il tente de se tenir au plus près du réel.

Valère Novarina écrit : « La parole *invente* devant soi que le monde nous apparaît; la parole ne rend pas compte, ne raconte pas, ne rapporte pas, ne récite pas, ne résume pas, ne se retourne pas, ne suit rien : elle *voit* devant elle; elle *marche*, elle fait *apparaître* l'espace devant soi, elle *va* [...]. » Bref, elle met la vue en marche — mettant le monde sous nos yeux et nos yeux au monde dans un même mouvement paradoxal, où elle « invente » ce qui lui « apparaît »¹⁹.

L'acte d'écrire est un acte de création, au sens d'invention. Une chose à faire : mettre au monde du texte, encore et encore, sans jamais céder à la tentation de cesser pour décider et, dans une perspective vouée à l'échec, mettre fin au doute. Sans interrompre le mouvement de la parole ou obstruer la vue, garder active la pensée et observer afin de poursuivre, dans la mouvance de l'écriture, la quête du lieu.

La pensée, le regard

Dans un essai intitulé *La conversion du regard*, Pierre Bertrand affirme qu'il « faut remplacer la pensée par une autre dimension, celle de la perception²⁰. » Il est vrai que la pensée est parfois tonitruante. En créant un bruit ambiant, une bulle opaque dont les parois ne laissent passer aucun stimulus, elle empêche de percevoir, de sentir et même de se sentir au monde. Pourtant il me semble improbable, et non souhaitable, d'arriver à faire taire la pensée. La pensée n'existe pas seule, elle n'est pas logée dans un grenier éloigné de notre conscience et de nos émotions. La pensée est dynamique : elle procède par allers-

19. Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion/Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 247, citant Valère Novarina, « La parole est une image », *Quai Voltaire*, n° 5, printemps 1992, p. 74-75. Ouellet souligne.

20. Pierre Bertrand, *La conversion du regard*, Montréal, Liber, 2005, p. 16.

retours, elle va et vient dans le labyrinthe changeant de nos volontés, de nos croyances, de notre histoire et des conventions qui modèlent nos vies. Penser m'apparaît essentiel dans un contexte de création, voire de disponibilité à l'écriture ou à l'art en général :

Penser signifie user du pouvoir du langage et le déployer; penser signifie dire, décrire, construire et finalement, faisant retour sur l'origine latine du mot, *juger*. [...] Nous avons besoin de juger pour continuer de vivre; non pour nous ériger en censeurs, mais pour comprendre le sens de nos actions, et dans quel monde nous sommes capables de les inscrire²¹.

Comme l'écriture, le mouvement de la pensée est affaire d'errance, de tâtonnements, d'essais, de rencontres, d'éclairs. On ne transcrit pas la réalité dans l'écriture et on n'y calque pas la pensée ou une pensée. On suppose plutôt que l'écriture peut témoigner, voire participer à la construction de la pensée (et à ses tribulations) par un travail du — et avec le — langage. Danièle Sallenave utilise le terme « juger ». Lorsqu'on le dépouille de ses racines, « juger » apparaît négativement connoté. Or, refuser tout processus de jugement revient à insinuer que l'être évolué ne devrait plus émettre une opinion, qu'il devrait comprendre, et non pas respecter, mais accepter les idées de tous. Juger, c'est en fait retourner en soi, se remettre en contact avec ce qui nous fait, notre mémoire, nos désirs, nos préoccupations, nos inquiétudes. Je ne parle pas de pré-juger (préjugés), puisque, pour oser croire à l'avènement d'un monde meilleur, il est capital de mettre fin à toute attitude fondée sur la peur — peur de l'inconnu, peur de la différence, peur de l'autre, etc. — et ainsi de rétablir le jugement, justement. En cessant tout jugement, on risque de ne pas comprendre, et de ne pas se connaître.

Mais quelle importance cela a-t-il dans le fait d'écrire? Lorsque la pensée est placée sous le joug de la peur, elle peut, comme l'écriture, s'emballer et tourner sur elle-même; devenir obscure à en perdre toute signification et toute personnalité. Lorsque le regard se voile

21. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 152. Je souligne.

sous la pression d'une voix propulsée par l'inquiétude et fermée à tout échange — cette voix qui n'est qu'exigences ne pense pas et est en dehors de la parole, de la perception —, il n'appartient ni à l'expérience, ni à ce qui est vraiment nous-mêmes. Le regard est alors répulsif et rien ne l'atteint ni n'est en mesure de transformer celui qui regarde sans voir. De fait, il ne s'agit pas de mettre de côté l'être en soi qui s'attarde à comprendre afin d'inventer un monde qui lui ressemble davantage, l'être en soi qui insiste pour que l'œuvre (le texte) lui corresponde. Il faut reconnaître la nécessité d'un regard qui soit préhensif et qui participe à construire son rapport au monde :

L'œil n'est pas un organe réceptif, qui se contente de capter les stimuli de son environnement; organe préhensif, il va chercher, chasser, même, puisqu'on parle de capture, au sein du monde dans lequel il baigne, les aspects qui non seulement l'attirent par leur saillance propre, mais qui sont également attirés par lui grâce à sa propre prégnance²².

Écrire, c'est penser; c'est aussi dialoguer. Dialoguer avec cet Autre qu'on porte en soi. Pour Marguerite Duras, l'écriture,

[c]'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. *Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger de perdre la vie*²³.

J'aime cette idée de « faculté », qui sous-entend que ce qui écrit fait partie de moi tout en étant à mes côtés... L'écriture exige une reconnaissance de cet inconnu qu'on a à côté de soi et qui, sans nous enlever à notre pensée, nous offre de nous détourner de cette manie d'exiger sans cesse des réponses, nous offre d'explorer en nous renseignant sur nous-mêmes : « Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait²⁴ ».

22. Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 246.

23. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 52. Je souligne.

24. *Ibid.*, p. 53.

Lorsque Blanchot affirme que « [n]ous n'écrivons pas ce que nous sommes, [que] nous sommes selon ce que nous écrivons²⁵ », il ne s'agit pas de faire taire la voix disant « ce que nous sommes » — d'ailleurs, je ne crois pas qu'elle puisse jamais être dissoute ou disparaître, puisque c'est elle qui procure à l'être multiple une certaine unité. Cela pourrait simplement signifier qu'écrire implique une disponibilité à ces changements nés de l'errance ou de la traversée des territoires inconnus qui nous habitent.

Si Blanchot parle d'être « selon ce que nous écrivons », Paul Auster, lui, affirme « qu'il faut devenir soi-même avant de pouvoir affronter les exigences de la fiction²⁶ ». Devenir soi-même pour pouvoir céder sa place, car l'écriture exige une posture de mise à distance de soi, inscrivant ainsi l'écrivain au cœur d'une cartographie identitaire complexe, bourrée de ratures et d'impasses. Devenir soi-même implique de posséder assez de confiance en soi pour bâtir une certitude nécessaire, celle d'être capable de « revenir » de son écriture, de conserver sa voix à soi, et ce, malgré l'errance et les travestissements inhérents à la fiction. En ce sens, mon geste — celui qui me meut vers l'écriture chaque fois que la parole me porte, que les mots se bousculent, que le doute et l'attente abdiquent devant les symptômes d'une fébrilité montante — témoigne du sentiment que j'ai d'une certaine impossibilité de lier le temps, de m'unir au monde et, parfois, à ma propre vie. Ce geste, écrire, s'impose lorsque mes désirs, mes observations et mes souvenirs glissent dans les mailles de mon incompréhension et m'apparaissent dénués de sens. Écrire m'aide à repérer une cohésion entre les mondes que j'habite, génère des possibilités et propose un ordre : « il n'est point de genre ni de forme qui, dans le néant de toutes choses, ne nous revigore en nous donnant l'exemple d'une ordonnance possible, évidemment fictive²⁷. »

25. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 109.

26. Paul Auster, *Le carnet rouge suivi de L'art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 406.

27. Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 125-126.

La poésie dans les genres

Les mots doivent dire l'instant, le fugitif, la disparité, dire ce qui résiste, sans agencer, coordonner, structurer, signifier, car la réalité se charge bien d'homogénéiser, et ce, en nouant entre elles les choses du monde (des liens parfois insensés mais productifs et posés comme naturels). Je donne à « réalité » le sens de construction en même temps que de valeur objective. Le réel, lui, constitue la résistance, le réfugié, l'immortel, le dissimulé, l'impossible, dirait Lacan. Ce réel n'est pas aisément accessible, encore moins dicible, car la réalité construit le masque. Ainsi ce n'est pas tant la réalité que le réel qui se prête au jeu de la fiction en transformant mes observations. L'art existe pour éclairer le réel :

L'art — la fiction — inversent [*sic*] le rapport entre la figure et le fond, le jour et la nuit. Ce n'est plus la lumière qui éclaire les choses obscures, mais l'ombre qui fait apparaître du sens sur un fond de clarté. La nuit qui était à l'intérieur des êtres les rend visibles; les contours de l'ombre, sans rien trahir de leur secret, l'exposent au grand jour²⁸.

C'est en cela que l'écriture de la fiction me semble nécessaire : afin de permettre un jeu dialectique entre réel et réalité. Pas tant pour raconter une histoire, bâtir une intrigue ou inventer une réalité parallèle que pour faire ressentir l'inquiétude, le doute, partager l'incertitude et la résistance. La fiction que j'aime regarde par les mots ce que la réalité ne donne pas à voir. Écrire de la fiction, c'est ouvrir une boîte d'impossibles dans laquelle le monde, les autres, le moi n'ont rien à voir avec un quelconque modèle. Être en mesure de s'approcher du réel est surtout une affaire de regard, et, comme je l'affirmais plus tôt, la poésie est dans le regard et dans la manière. « J'appelle poésie la symbolisation d'un trou. Ce trou je le nomme réel. Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence là où le sens s'arrête²⁹. » La poésie dit cette absence, la part d'ombre cachée par la réalité, qui soulève tant d'interrogations.

28. *Ibid.*, p. 136-137.

29. Christian Prigent, *op. cit.*, p. 17.

Écrire est une façon de composer avec cela qui (nous) pose problème. En ce sens, « la finalité de l'écriture n'est peut-être pas [...] le projet de ressusciter, dans un mouvement de création et de recréation, le réel mais bien plutôt de s'en débarrasser, de l'épuiser³⁰. » Si l'épuisement du réel est utopique, la tentative fait bouger. Là où Dominique Rabaté écrit « réel », on pourrait aussi bien lire *nuit, mémoire, indicible, poésie*. Peut-être est-ce de tenter d'épuiser le réel par l'écriture qui rend plus tolérables toutes les histoires et les marques qui nous entraînent dans une mouvance créatrice.

Tout projet suppose son lot de questionnements. La gestation même d'un projet est souvent caractérisée par des allers et retours, des remises en question. Au début de la rédaction du mémoire, j'ai ressenti le poids de l'inconnu, bien sûr, mais je portais aussi en moi des certitudes qui, d'une façon ou d'une autre, allaient trouver le moyen de se faire entendre. J'avais choisi de travailler sous le signe de la brièveté, de cela au moins j'étais persuadée. J'ai tâtonné à propos des formes, transposant les mêmes contenus dans un genre, puis dans l'autre, revenant au premier, etc. Je ne trouvais pas le contenant idéal, l'enveloppe qui épouserait adéquatement ma parole. Puis j'ai envisagé l'idée d'un recueil hybride, mariant des textes appartenant à plusieurs genres. Je cherchais à écrire des textes qui parviendraient à marier les éléments séducteurs de l'un et l'autre des genres que je pratique (la poésie et la nouvelle). Je ne voulais pas choisir, ne me sentant totalement à l'aise ni dans l'un ni dans l'autre sans doute... Il devait bien y avoir une façon d'écrire ma voix, d'écrire une nouvelle, non pas poétique, mais qui serait un poème. Certains textes pourraient d'ailleurs se retrouver dans un recueil de poèmes en prose. Dans son ouvrage sur le poème en prose, Michel Sandras cite ainsi Suzanne Bernard :

Le poème en prose non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des contraires : prose et vers, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art

30. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 133.

organisateur [...], de là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme³¹.

J'ai fait le pari qu'il devait être possible de retrouver cette « essence » dans la nouvelle, laquelle est aussi fondée sur une tension perpétuelle. Les « antinomies profondes », elles, sont dans ma plume.

Bien souvent, l'impossibilité même de dire à quel genre appartient une œuvre est aussi révélatrice, sinon davantage, que l'enfermement dans un genre. En considérant la matière pour ce qu'elle fait et non pour l'étiquette qu'elle commande, il devient possible d'explorer des dimensions qui autrement résisteraient aux implications des termes génériques de « roman », « poème », « nouvelle », etc. La question du genre n'est cependant pas impertinente et inutile, puisque le genre littéraire pratiqué traduit jusqu'à un certain point une lecture singulière du monde. Lorsque j'évoque les genres, les mots « restrictions », « étiquettes », « règles » me viennent à l'esprit. Ces règles sont omniprésentes, à la fois dans le quotidien et entre les lignes du texte. Or, je conçois l'écriture comme un lieu extensible voué à l'exercice de mes désirs, de mes exigences et de mes apprentissages. Il se trouve en moi des interdits avec lesquels je dois composer, que je dois identifier afin de m'en méfier, et ainsi permettre à la création d'advenir. Les règles interviennent entre moi et l'écriture, entre ce qui veut se dire et ce que telle ou telle règle dicte ou condamne. Les règles et les balises sont nécessaires; toutefois, si elles sont respectées sans avoir été remises en question et dépassées, elles se muent en éteignoirs et en carcans. L'écriture nécessite la mise à mort de l'être sourd et aveugle qui obéit.

L'idée de choisir un habit qui me permettrait de procéder à toutes les acrobaties dont je rêve, un habit unique et ajusté à ma taille, corrobore la position théorique de plusieurs chercheurs et écrivains, Bakhtine en tête. Celui-ci affirme que

31. Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, cité par Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1995, p. 21. Je souligne.

[l]e vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le choix d'un genre du discours. [...] Après quoi, le dessein discursif du locuteur [...] s'adapte et s'ajuste au genre choisi, se compose et se développe dans la forme du genre donné³².

Je suis convaincue qu'il ne s'agit pas de choisir un genre et de s'y consacrer pour sentir une appartenance avec lui. Il faut ressentir son texte, être habité par lui. Les règles attachées au genre pratiqué sont destinées à être reprises et mises à la main de l'auteur. Il y a donc bel et bien une

troisième voie qui consiste à concevoir toute pratique en tenant compte à la fois de la persistance des formes du discours et de *leur perpétuelle adaptation* ou de leur transformation à l'intérieur de ce qu'on appelle un genre ou une sphère générique³³.

Voilà enfin la possibilité d'un costume caméléon; cette possibilité d'écrire exactement ce qui veut se dire, sans autre contrainte que celle de l'authenticité. Ce « laisser dire » signifie pour moi une incroyable liberté. Au terme de maintes considérations génériques, totalement dénuées de charge créative, soit dit en passant, prenant conscience que mon plaisir se trouvait aussi, sinon justement, dans ce jeu d'équilibre et de contamination entre les genres, j'ai commencé à abandonner la résistance. Je me suis plu à jouer avec la confusion, à faire qu'on n'arrive pas à cataloguer les textes du recueil.

Il m'a fallu du temps pour intégrer l'idée que l'écriture n'était pas d'abord une question générique :

Car le genre n'est jamais à honorer. Voilà une admirable fausse piste d'entrée en écriture. Le genre est à respecter, mais uniquement afin de le *dépasser* — du moins dans une

32. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 [1979], p. 284, cité par Michel Lord, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », Agnès Whitfield et Jacques Cotnam [dir.], *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, GREF/XYZ éditeur, 1993, p. 51.

33. Michel Lord, *op. cit.*, p. 52. Je souligne.

logique de création (je pourrais écrire : d'invention de soi, ou de mise en forme d'un rêve)³⁴.

Cette fausse piste, je l'ai suivie, jusqu'à ce que je parvienne à gagner assez de confiance pour m'abandonner à ma propre parole et à l'évidence de l'efficacité d'une démarche axée sur l'observation plutôt que sur les idéaux. Je devais reconnaître la valeur de mon regard, celui par lequel j'observe le monde et l'interprète. Il existe différentes manières d'envisager le monde et de l'ordonner afin de mieux le comprendre, ou simplement de pouvoir y vivre; diverses façons de l'appréhender, de s'en échapper. Appréhender le monde en poésie signifie porter une attention particulière aux articulations joignant mondes extérieur et intérieur. La poésie trouve refuge dans une voix qui procède par questionnements plutôt que par réponses, qui tisse une toile entre les mots, les objets, dans le rythme des phrases et les silences. L'écriture, au-delà du genre ou de la forme, doit être en mesure de montrer la faille, de dire le doute, de dire ce qui dessine des couloirs entre les êtres, entre les vérités et les sensations.

Finalement, je me suis mise à écrire, seulement écrire, afin de cerner ce qui me concernait au-delà de toute forme, au-delà du langage. J'ai mis de côté la

part de [moi-même] qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées³⁵

pour descendre là où ça parle haut et fort. Être à l'écoute de la matière sans trop d'égards pour le genre pratiqué promet alors de donner naissance à une écriture personnelle et libre. Il n'y a là rien d'aisé, puisqu'il s'agit de mettre au jour des réalités qui me soulèvent et me traversent. Rien d'aisé, car le fait de les côtoyer pourrait aussi me transformer... Les textes de mon recueil, rassemblés sous le titre générique de « nouvelles », sont donc avant tout de l'écrit et de la voix.

34. Jean Pierre Girard, *op. cit.*, p. 57. Je souligne.

35. Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 31.

Danny Plourde
Université du Québec à Montréal

L'indifférence ou l'inquiétude?

Ce dont nous désespérons, c'est de nous-mêmes¹.

Paul Chamberland
Une politique de la douleur

Devant le spectacle de notre destruction, il faut choisir : l'indifférence ou l'inquiétude? L'engagement c'est d'abord ça : un choix. Le mien est clair. Je suis inquiet. Je lis les journaux, je regarde le téléjournal, j'écoute la radio, je clique sur les sites d'information, je suis l'actualité pour me rendre compte que je ne sais même plus combien il y a de guerres ou de catastrophes écologiques tellement il y en a. Et cette banalisation de l'horreur m'inquiète. Tous les jours des rebelles, des soldats se font tuer; des civils se font bombarder par erreur; des enfants meurent de faim, de froid, terrorisés, dans les ruines des cités assiégées. Je suis confortablement installé

1. Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, p. 167.

chez moi et j'apprends leur mort entre deux publicités; la misère et la souffrance se transforment peu à peu en chiffres, en nombres. Je deviens à mon tour un pourcentage censé représenter la portion de la population qui s'intéresse encore à ce qui se passe dans le monde, et cette réduction de l'humain à de la quantité m'inquiète. J'assiste en direct au réchauffement de la planète. Je le vis, j'en suis victime ici au Québec, pays pourtant nordique. Autour de moi personne n'ignore que la plupart des scientifiques, à l'exception de ceux qui travaillent pour les compagnies polluantes, s'entendent depuis longtemps pour dire que la fonte de la calotte glaciaire du Groenland provoquera une hausse catastrophique du niveau de la mer. Mais les gouvernements néolibéralistes ou néoconservateurs persistent à prétendre qu'il y a des raisons valables (dictées par le dogme du marché et de l'individualisme) pour ne pas respecter le protocole de Kyoto. On préfère se réjouir à l'idée que la déglaciation permettra le forage de nouveaux sites pétroliers et ouvrira enfin le passage nord-canadien aux paquebots en leur évitant ainsi le long détour par le canal de Panamá, ce qui devrait épargner aux armateurs des sommes considérables dont ma descendance et moi ne profiterons jamais. En fait, si je me concentrais uniquement sur mon sentiment d'impuissance (ce qui à notre époque est devenu tout à fait banal), quand la question de l'engagement me serait posée, j'aurais tendance à choisir l'indifférence.

J'écris de la poésie et j'ai espoir. Loin de l'affolement, que j'associe plutôt aux diverses crises que les médias aiment à nous vendre (boursière, aviaire, pétrolière, identitaire, etc.), mon inquiétude prend racine dans ce que Paul Chamberland appelle la *vigilance existentielle*². En choisissant l'inquiétude, j'ai senti s'imposer une réflexion critique sur l'engagement et j'ai dû, avant même l'écriture du premier vers de *Cellule speranza*, déterminer une posture à adopter afin d'être intègre et conséquent dans ma démarche créatrice. Une posture, en ce sens, ce n'est pas un costume que l'on enfle le temps d'un numéro, d'un

2. L'expression est du philosophe Peter Sloterdijk, mais c'est Paul Chamberland qui, dans *Une politique de la douleur* (2004), la reprend pour expliquer le « choc éprouvé à la vue de l'extrême danger qui menace l'humanité ».

mémoire. Seule une posture moderne pouvait répondre à mon besoin d'offrir et de partager un lieu où la langue des peuples (celle qui met le corps à mal), assujettie au pouvoir économique, à sa technicité³, à sa plus basse définition utilitaire, peut être renouvelée afin de donner un souffle (ne serait-ce qu'une brise) à une humanité en devenir. Moderne au sens où Christian Prigent l'entend, c'est-à-dire « [qui défait] le confort formel et [propose] moins du sens qu'une inquiétude sur les conditions mêmes de production d'un sens communément partageable⁴. »

Je me suis appliqué non pas à définir ce que devait être l'engagement littéraire, mais bien à mettre en pratique cet imaginaire de l'engagement où la vigilance, l'urgence d'agir, l'empathie, l'altérité et la compassion font écho à une esthétique de la rupture. En effet, choisir l'inquiétude et l'imaginaire qu'elle engendre comme moteurs de ma démarche créatrice m'a confronté à un système de valeurs néolibérales à partir desquelles j'ai constamment dû me repositionner. J'ai donc écrit non seulement pour renouveler le langage afin d'ouvrir le politique sur le poétique, mais encore pour déconstruire le confort formel et intellectuel dans lequel on isole trop souvent les lecteurs. L'écriture en tant qu'acte s'est du coup traduite par un refus catégorique d'obéir aux mots d'ordre esthétiques du système néolibéraliste. Le capital symbolique, la sensiblerie ou cette prétention à vouloir divertir coûte que coûte sous prétexte que tous les goûts sont dans la nature ne m'ont jamais inspiré une traître ligne. Si le poème est un lieu de conséquence, de contact avec l'autre (un lieu qui fait resurgir l'inconfort du citoyen quant à la légitimité des pouvoirs militaires et économiques qui maintiennent l'humanité en « détention »), il va de soi qu'une esthétique de la rupture s'impose. Je veux écrire contre l'objectivation de nos rapports sociaux, mais aussi contre le

3. À ce sujet, un groupe de chercheurs de l'Angleterre, baptisé *Voice of young scientists*, a dénoncé tout récemment certaines compagnies canadiennes qui utilisent des termes techniques et scientifiques non fondés. Dans la plupart des cas, le groupe en venait à la conclusion que les compagnies avaient « recours aux déclarations publicitaires hyperboliques » pour tromper les consommateurs. Voir « Attention au langage "scientifique" », www.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2007/11/20/002-publicite-trompeuse.shtml (20 novembre 2007).

4. Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes?*, Paris, P.O.L, 1996, p. 10.

confort intellectuel et l'indifférence qu'entraîne par sa résignation la posture réifiée du poète-écrivain libéral qui « tend à ne porter que peu d'attention au [pouvoir] car sa conviction première est que tout pouvoir corrompt et que la constance du progrès exige une disparition constante du pouvoir...⁵ »

J'écris de la poésie et j'ai espoir. Dans la vie, je m'efforce de n'entretenir ni la haine ni la colère, qui, comme nous l'enseigne le bouddhisme, ne font qu'engendrer davantage de souffrances. Je ne cherche donc pas à discréditer ceux et celles qui pour une raison ou une autre ont choisi l'indifférence. Au contraire, à cause d'un profond sentiment d'interdépendance⁶, je me sens rattaché à eux; et parce que cette tension entre l'indifférence et l'inquiétude ne m'est pas étrangère, j'ai fait ce qu'on ne fait pas d'habitude, c'est-à-dire que j'ai cherché à leur redonner une humanité, un corps. Cette tension, je l'ai vécue, je la vis encore et la vivrai pour le restant de mes jours. Elle est nécessaire, car elle vient en fin de compte prouver qu'il y a place pour l'empathie, qu'il n'y a pas que l'indifférence. J'ai donc fait appel à ma propre expérience de désespéré tout en me mettant dans la peau de ceux et celles qui ont abandonné l'espoir de voir les choses s'améliorer. La compassion, l'altérité et l'empathie sont des armes subversives qui ont beaucoup plus d'impact que la stricte dénonciation. « La complaisance dans la déploration ne sert pas la pensée⁷. » Une pratique du compromis vient par conséquent appuyer mon besoin de rompre le cycle de la haine. J'entretiens la compassion dans un besoin d'exprimer mon attachement avec les humains et la nature, mon interdépendance avec eux, peu importe les choix qu'ils ont faits, qu'ils font, qu'ils feront.

5. Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003 [1968], p. 128.

6. L'interconnexion des choses, des humains et des phénomènes est liée à la notion bouddhique d'interdépendance. Aucun phénomène n'existe de façon isolée. Toute chose dépend des autres, dans une relation de cause à effet, d'action et de réaction. Depuis son exil du Tibet, le dalaï-lama ne cesse de développer cette idée au cours de ses conférences, consacrées à la *responsabilité universelle* à laquelle fait écho la *vigilance existentielle* de Paul Chamberland dans *Une politique de la douleur*.

7. Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 43.

Cela étant dit, s'il n'y a pas de *nous* sans *je*, il ne peut pas davantage y avoir de *je* sans *nous*. Ce principe d'interdépendance jette les bases d'une énonciation où l'expression subjective prend forme et sens dans l'affranchissement radical du *je* conventionnel. J'ai donc construit mon recueil en m'efforçant de donner la parole, dans un premier temps, à un *nous* fondé sur l'altérité et l'empathie et, dans un deuxième temps, à un *vous* tout aussi interdépendant, mais surtout motivé par l'espoir et l'injustice du combat inégal entre une génération en devenir et les valeurs destructrices d'un système périmé qui la maintient dans l'isolement.

Une poésie donc de l'engagement, de l'espoir, de l'action, inscrite en faux contre l'objectivation de nos rapports sociaux, contre l'inertie et la fin de l'histoire. Une poésie de l'inquiétude qui fait appel à la compassion pour rompre le cycle dévastateur de la haine. Une poésie vigilante qui milite en faveur d'une réappropriation du territoire et du corps, dernier lieu peut-être où il est encore possible de penser et de rêver le monde librement.

Pour une esthétique de la rupture

J'écris de la poésie et j'ai espoir. Mais comment se fait-il que l'ensemble de la population ne soit pas en mesure d'apprécier la poésie pour ce qu'elle est, sans y voir l'expression d'une prétention élitiste et superficielle déconnectée de la réalité? Si, encore aujourd'hui, on disqualifie le poème en prétextant qu'il ne sert à rien sinon à nous divertir (ce qui est assez négligeable compte tenu du nombre incalculable de divertissements déjà présents autour de nous), c'est précisément qu'on veille à ce qu'il en soit ainsi, c'est-à-dire qu'on le définit *ontologiquement* par son inutilité. Un poème serait bon en ce qu'il n'est bon à rien... Mais comment se fait-il alors qu'un tel fossé se soit creusé entre le lecteur et le poète? Comment se fait-il que la dépréciation d'une forme fondamentale de liberté de pensée et de discours soit devenue « si naturelle⁸ »? Serait-ce qu'à notre époque

8. Viviane Forrester, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997 [1980], p. 37.

toute appréciation n'est concevable qu'en fonction d'un utilitarisme maladif? Crier haut et fort contre l'utilitarisme pour justifier la grandeur subjective de l'inutilité n'est légitime que dans la mesure où le poète refuse toute éthique fondée sur une responsabilité sociale. Ce n'est pas mon cas. Rien à mon avis ne peut justifier le mutisme quand, dehors, les gens ont besoin d'espoir pour combattre le sabotage de leur quotidien.

Partout nous cherchons à nous reconnaître, mais nous ne sommes que des chiffres, des notes de bas de page. Et il est encore plus difficile de se reconnaître à travers la sensiblerie des poètes complaisants. Ne sommes-nous, poètes, qu'un pourcentage de vente parmi tant d'autres? Un recueil n'est-il rien de plus qu'un livre? Un beau livre, un « objet d'art »? Un important organisateur de festivals de poésie m'a dit un jour qu'un poète n'est poète que s'il publie un ouvrage. Peu importe l'ouvrage ou sa qualité intrinsèque, le code ISBN s'impose comme la condition première. Ce qui revient à dire que l'objet prime le sujet. Cet homme, lui-même poète, fut pourtant incapable de me répondre lorsque je lui ai demandé si Gaston Miron était un poète avant la publication de *L'homme rapaillé*.

Je suis un chiffre de vente et un numéro ISBN. En fait, je ne suis pas grand-chose. Ceux qui détiennent les capitaux sont assurément conscients du pouvoir que l'on obtient par la maîtrise et le bon usage d'une langue. L'effort publicitaire le prouve. Dans une société qui célèbre le spectacle, et où prime le divertissement, le poète qui désire établir un contact sensible de sujet à sujet doit constamment se battre pour retrouver sa place ailleurs qu'au service des mécènes castrateurs. Ceux-là, par procuration, s'engagent à faire de la littérature une priorité pour autant qu'elle ne dérange personne, la poésie (généralement limitée à un rôle de vitrine) permettant dans ce contexte aux grandes maisons d'édition d'obtenir des subventions auprès des ministères. Il importe que le poète persiste malgré tout et s'inscrive contre l'idée populaire qu'il ne sert à rien d'autre qu'à *faire joli*. Le poème n'est pas un bibelot de salon. Ainsi, une esthétique de la rupture s'impose.

Bien peu de poètes se vantent de ne servir à rien, à moins qu'ils ne le fassent par un souci de gratuité existentielle. Un poète engagé ne

s'extirpera jamais concrètement de sa sphère sociale. Il ne peut non plus pour écrire s'extirper de son corps, de sa planète ni de son humanité. Si mon silence ou mes paroles blessantes peuvent nuire à quelqu'un, cela signifie aussi — et cette idée est centrale — que je peux malgré tout prendre parole pour faire bouger les choses, aider les gens. Il me faut cependant admettre qu'écrire le mot « sang » en lettres majuscules sur une page blanche ne la tachera pas pour autant. Je réfléchis au faible impact que peuvent avoir mes poèmes et je me pose sérieusement la question : suis-je utile à ma société en tant que poète? À première vue, le P.D.G. d'une compagnie de polystyrène l'est davantage, car au moins celui-ci offre des emplois et produit des marchandises. Mais non. Il ne faut pas céder. Le poète doit s'inscrire en faux contre l'idée qu'il est un simple producteur de divertissement. Le lecteur n'a pas besoin d'un divertissement supplémentaire, il y en a assez autour de lui pour lui faire oublier sa condition misérable. Il a besoin d'un lieu où il soit possible de penser autrement qu'avec les seuls outils que le système impose, c'est-à-dire le commode, le rentable et l'éphémère. La poésie n'est pas ce baume sacré qui nous permettrait, au même titre que les autres substituts de réel, d'oublier la plaie ouverte que cause en nous la conscience que l'humanité se dirige tout droit vers la catastrophe. Au contraire, la poésie doit rompre par un effet de déstabilisation le rapport confortable et pourtant si destructeur qui unit le lecteur au reste de la tribu humaine.

On entend souvent dire : l'art ne fait rien advenir. Mais alors pourquoi le censure-t-on? Ou plutôt, pourquoi s'efforce-t-on de ramener sa portée sociale à celle d'un divertissement mièvre, élitiste et égocentrique? Dans *L'assujettissement philosophique de l'art*⁹, Arthur Danto se penche sur cette question polémique en soulignant l'opposition ontologique selon laquelle l'art se définit d'un côté par son inutilité, et de l'autre par sa potentialité à être dangereux. Or, si l'art peut être dangereux, il peut à l'inverse tout aussi bien être salutaire. J'écris et je prends conscience

9. Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1993, p. 37.

des limites de mon écriture tout comme en vivant je prends conscience de celles de mon corps. Ce qui importe, c'est la prise de conscience du *possible* de mon écriture et de mon corps. Et ce possible prend tout son sens dans le nombre, c'est-à-dire dans le rassemblement. Mon écriture en reconnaît toute la nécessité. Le *nous* a une place privilégiée dans mes poèmes, bien qu'il soit un *nous* de désespoir, d'abandon et d'impuissance. Mais cette unité est cruciale. Et je la retrouve aussi en la projetant dans le *vous*. Nous avons peut-être échoué, mais il *vous* reste l'espoir. La pluralité des voix ici se distingue nettement du modèle courant qui tend, par l'exposition abusive de la diversité des points de vue, à banaliser la *grogne* et l'*inquiétude*.

Le pouvoir de la poésie se trouve enfin dans sa capacité à provoquer un doute, par un rapport déstabilisant de sujet à sujet. Si je peux me reconnaître dans les autres, alors les autres aussi peuvent se reconnaître en moi. J'écris pour partager mon inquiétude sur la culture de consommation et la célébration de l'indifférence. Je concède cependant qu'il m'est impossible d'empêcher les cyclones provoqués par la hausse du niveau des océans; je ne peux rien faire contre l'exploitation industrielle ou militaire des enfants; rien non plus contre les cancers causés par le stress et la malnutrition; mais il m'est tout aussi impossible, dans une pratique de rupture, d'encourager leur déni. Je ne veux pas alimenter le spectacle de notre anesthésie et participer ainsi à l'aliénation globale.

Une pratique de l'engagement

Je considère tout ce que je viens d'écrire, et je me sens perdu dans le dédale de mes contradictions. Je continue. J'avance dans l'écriture. Malgré l'inconfort, malgré tout, j'ai le sentiment de faire ce qu'il faut. Je marche. Je ne sais pas vers où, vers qui, vers quoi, mais je vais en marchant. J'appelle ça vivre.

Mon corps est en mouvement. Le poème aussi. Cellules, cœur, sang, tout bouge à l'intérieur. Dehors, ça grouille. Les gens, les voitures. Ça s'agite. Les feuilles, le vent. Les peuples. Partout où je vais, mon

corps traverse l'espace. Le territoire me traverse et laisse sa marque, sa parlure, ses espoirs. Je dois rester en vie. Pas de verbe sans corps. Aucune action sans mes nerfs, mes muscles, ma sueur. Rien ne se fige. Je me détériore. J'appelle ça être. Ma parole est née quelque part entre mon crâne et mon thorax. Dans mon cœur. Dans mes poumons. Sur le bout de ma langue. Ça pend encore. Le papier n'y est pour rien. Je suis sauvage. C'est un souffle, une bourrasque, un soupir. Je n'arrive pas à le dire. À le saisir. Mon esprit est ailleurs. Je ne touche jamais plus loin que le bout de mes doigts. Je n'en demande pas plus. Parler à quelqu'un, à plusieurs. Briser le silence. Me laisser porter. Me battre. Rompre. Ouvrir les yeux vers le ciel. M'unir autre part. Traverser la ville, la nature et l'existence.

La rivière a raison.

Le silence, ça n'existe pas.

« Je » n'existe pas sans « nous ».

Si « Je est un autre¹⁰ », j'écrirai de la poésie sans *je* afin d'être moi-même.

Le flocon est unique. Il a traversé le temps et l'espace. Il est l'œuvre d'un mouvement. D'une traversée. D'une chute. Dans la tempête, chaque flocon porte son propre déclin.

Des arbres s'arquent et cassent. De la broussaille en dessous. Je me sens nombreux, mais insuffisant. Il arrive que je ne sache pas combien il faut être. Je regarde autour de moi et ressens de l'abandon. J'écris le retrait, la volte-face. J'écris ma disparition. Et les poèmes prennent forme dans la trajectoire. Autour de nous.

Ce qu'il en reste.

Mes paupières ne se ferment plus. Mes yeux s'assèchent. Les phrases se déconstruisent. J'ai du mal à voir. À travers d'autres yeux; de la

10. Arthur Rimbaud, « Lettre dite du "voyant" », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 2000 [1871], p. 200.

colère, du désespoir, du dégoût. Beaucoup de souffrance. Un grand désir de changement.

Mais rien. La poésie ne suffit pas.

J'écris dans ma chambre, ma cellule. Dehors je ne me reconnais plus. Il n'y a aucun *nous*. Il m'échappe. Que la pluralité des *je*. Aucune tempête. Tout est calme, trop calme. Des flocons ici et là fondent sur l'asphalte. Il fait froid. Je pense à demain. Il y a urgence.

Un film de guerre dans le logement d'à côté. De nouvelles bottes chez la voisine d'en haut. Je ne sais plus quoi faire pour oublier. Le gâchis. Au lieu de nous unir, la souffrance nous a séparés. Il aurait fallu l'affronter, ne plus chercher à s'en détourner. Quand je nous cherche, je me perds.

L'espoir ne m'a jamais dit où aller.

Je vais vers vous.

L'appel de l'harmonica

J'écris de la poésie comme je joue de l'harmonica. C'est une question de souffle. Quelque chose me traverse. Les mots me manquent pour exprimer ce qui suit. Ça s'éprouve. Ça se dit difficilement. Jouer de l'harmonica, comme l'a dit quelque part Jean Giono, « c'est devenir musique depuis le fond de l'être jusqu'au ras des lèvres ». Le souffle, ça ne s'apprend pas. Ça se fait. Il en va de même pour l'écriture d'un poème.

Le poème s'écrit en marchant. Il se dit à voix haute. Il emprunte des détours; il faut les suivre. Les dire. Je souffle et aspire ce que je ressens. Il y a des cris, des rires, des pleurs. Il y a du bruit. Je creuse les anches diatoniques de ma Blues Harp et pousse des sons qui n'existent pas. Ce sont les miens. Je m'approprie l'espace et impose ma voix. Pour qu'elle existe, pour qu'elle se réinvente dans ce paysage fabriqué par l'homme contre l'homme. Je tape du pied, je saute dans les airs. Je fais un kata en me battant avec le vent. Mon corps tout entier participe au souffle. J'arrête seulement quand ma tête cogne contre quelque chose ou quand

on me dit que je suis en train de saigner du nez. La fougue me pousse, je ne la maîtrise pas toujours. Tout ceci est inexplicable. Mais c'est comme ça. Écrire un poème c'est aussi une action très intense. « La douleur creuse les mots et astreint celui qui parle à en éprouver la charge. Seule certitude, la pure douleur ne ment pas¹¹. »

Je déplace de l'air. Je « vécris », pour reprendre l'expression de Jacques Godbout.

Avec mon corps, mon harmonica, mon poème, tous les sons deviennent possibles. La consonne est un marteau qui frappe. Je parle à quelqu'un et je veux qu'il m'entende, mais, surtout, qu'il m'écoute. Pour cela il me faut souvent briser l'instrument, la phrase. Peu importe, l'harmonica est conçu pour être brisé.

Ce n'est pas un bibelot.

Éthique et politique du poème

La vie, comme en témoigne la première Noble Vérité du bouddhisme, ne peut échapper à la souffrance. Il importe peu qu'elle soit physique ou psychique. Il est ici question d'un mal-être. Cette souffrance donc, plus souvent qu'autrement, est l'expression d'un désir non assouvi. Or, le système du néolibéralisme est justement une monstrueuse fabrique de désirs. Avec la bénédiction de nos gouvernements, les compagnies maximisent leurs profits en créant chez nous une dépendance à l'égard de tous ces nouveaux besoins, ces nouveaux désirs. Le désir nous unit alors dans notre incapacité, tout humaine, à renoncer; mais il peut également nous unir, et c'est précisément là le sens de ma démarche, dans la vigilance et la possibilité de le sublimer. Seule la nature du désir peut témoigner d'une saine souffrance. Il faut admettre que toute l'industrie directement responsable de la fabrication de ces produits censés nous faire oublier que l'on souffre, que l'on perd le contrôle de notre propre vie, est d'une violence inégalée. Non seulement elle détruit la nature en imposant ses pratiques de production et de contamination,

11. Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 148.

mais elle réifie nos rapports sociaux en faisant de nous de simples consommateurs avides de consommation.

Le poète, par sa sensibilité (à ne pas confondre avec la sensiblerie) et le regard particulier qu'il porte sur le monde, est peut-être plus que quiconque en mesure de travailler la langue en vue de témoigner de cette abomination. Pourquoi devrais-je me ranger du côté des marchands de silence lorsque je peux, grâce à l'exercice poétique de ma liberté de penser, placer le commun des mortels face à l'avancée du désastre? La posture moderne que j'incarne répond ainsi à l'éthique d'une responsabilité sociale. Dans nos sociétés de consommation, nous exigeons tous les droits et nous rejetons systématiquement les moindres responsabilités. En refusant de prendre ouvertement position et d'agir en conséquence, nous participons à notre propre destruction. S'il est un droit que je réclame, c'est celui d'être responsable vis-à-vis de celles et ceux qui me prêtent l'oreille. Tenir compte de l'autre, non pas sous le joug de l'influence directe, c'est-à-dire non pas en fonction de ce que l'autre veut entendre, mais bien par la médiation d'un rapport déstabilisant axé sur le bien commun.

Ma poésie pose une exigence : transmettre mon inquiétude en me plaçant en contradiction avec le spectacle qui tend sans cesse à nous rassurer pour nous divertir du désastre, à nous faire oublier notre asservissement au déploiement de ce désastre. J'écris dans la souffrance, parce que le regard que je porte sur le monde me fait souffrir. J'ai aussi un désir. Un désir de changement. Je désire plus que tout que l'humanité emprunte un autre chemin. Je suis conscient que de mon vivant je risque fort d'être déçu. Mon attente est immense. Je suis sévère envers les autres parce que je le suis d'abord envers moi-même. Seuls mon espoir et ma compassion viennent justifier mon désir. Ma souffrance n'est cependant pas moindre. Elle m'unit au reste de l'humanité. Toutes les souffrances s'équivalent.

Cela m'amène à constater qu'il y a de grands auteurs ouvertement engagés et d'autres moins, ou pas du tout. Le traitement manifeste du politique dans un poème n'est pas garant de sa qualité esthétique. Si

je peux reprocher aux uns l'erreur partisane, il me faut admettre la retenue des autres. Il y a largement consensus : un poème, en tant que poème, ne doit pas être un instrument de propagande. « Mais il est impossible, [pour] certains poètes, comme le dit Martine Broda, de ne jamais rencontrer la question du politique sur leur chemin¹². » Je suis l'un d'eux. Et l'engagement s'est imposé comme un impératif relevant de l'éthique. Il m'est nécessaire de témoigner, de résister. La compassion permet au poétique de *faire* du politique. Et parce qu'il m'est impossible d'agir sans tenir compte de la répercussion de mes actes à l'échelle de l'humanité, il m'est tout aussi impossible d'écrire un poème sans témoigner de mes préoccupations sociales et environnementales. « C'est souvent une époque de tragédie historique qui sera l'occasion d'une exceptionnelle effervescence poétique¹³ », souligne Martine Broda. La véritable poésie n'a jamais pu, ne peut et ne pourra jamais faire abstraction de son lieu de production, de son époque et de ses acteurs.

Bien que le politique et le poétique soient tous deux de l'ordre du discours, cela ne veut pas dire que l'un doit dominer l'autre. Et puisque l'écriture est pour moi un acte qui permet de prendre part au débat public sur le sort de l'humanité, il m'importe que le poétique soit indissociable du politique. La question de la responsabilité sociale s'impose d'elle-même. Tout simplement parce que l'autonomie du discours poétique ne peut être confondue avec le droit moral de dire ou de faire n'importe quoi « sans se soucier, comme le dit Chamberland, de la portée ni de la teneur de ses énoncés¹⁴ ».

Ce désir que j'ai de témoigner d'une tension vitale entre l'indifférence et l'inquiétude fait conséquemment de moi un sujet éthique. Le poème

12. Martine Broda, « Éthique et politique du poème », Georges Leroux et Pierre Ouellet [dir.], *L'engagement de la parole*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p. 198.

13. *Ibid.*, p. 200.

14. Paul Chamberland, « Une parole réfractaire », Georges Leroux et Pierre Ouellet [dir.], *op. cit.*, p. 189.

est un lieu où il est possible de créer des liens sociaux, sensibles et psychiques. Je n'aurai jamais à répondre aux lois pseudo-identitaires qu'imposent « les puissances de toutes sortes, économiques et militaires¹⁵ ». Mon travail en tant que poète consiste alors, comme l'écrit Pierre Ouellet, à faire « entendre avec force la violence de vivre et de mourir contre les bruits de crécelle ou les claquements d'armes automatiques de la violence sociale [et] politique¹⁶ ». Et malgré la nécessité du travail langagier, de l'acte discursif qui vise à inquiéter le confort formel de la langue, je ne peux en rester là, c'est-à-dire à l'art. J'écris toujours avec la crainte de tomber dans le verbiage. Le poème est un pari qu'il faut tenir. Il est l'enjeu d'un risque non calculé, car on n'est jamais assuré qu'il trouve écho.

15. Pierre Ouellet, « La charge de l'insensé », Georges Leroux et Pierre Ouellet [dir.], *op. cit.*, p. 147.

16. *Ibid.*, p. 158.

Juste là

Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point*¹.

Gilles Deleuze et Claire Panet
Dialogues

Il m'arrive parfois de penser que je suis punie. Que les mots m'évitent avec acharnement. Comme si je les avais brusqués. Les mots sont donc si frileux qu'il faille les approcher, chacun, à pas feutrés, presque sournoisement? Et les effleurer, venir à eux de biais pour pouvoir les longer tout en respectant leur espace propre? Peut-être que l'écriture, alors, ce n'est plus chercher ni rendre compte, mais accompagner.

Je reste aux abords des mots, je n'insiste plus. J'apprends bientôt que les angles morts recèlent de ces comforts, souvent ignorés, qui

1. Gilles Deleuze et Claire Panet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 34. Les auteurs soulignent.

permettent de regarder sans être visible, d'approcher sans faire fuir. L'effacement, ici, ce serait donc l'effort d'exister moins et de dépendre. Et voir autrement serait une consolation à l'éloignement.

Comme il est curieux de s'attacher à certains mots, de s'éprendre d'eux. Je suis sûre alors qu'ils ont quelque chose à voir avec notre présence au monde. À force de s'en remettre à eux, de les parler, de les faire résonner dans les creux du corps, ils prennent des traits familiers, se transforment de nous avoir traversés et se déposent chez l'autre. Ce sont ces mots, je crois, qui nous inscrivent dans le monde parlant et nous préservent de l'engourdissement.

Je me place derrière les mots, j'assiste à l'événement de la parole. Dès que je participe à la conversation, que je tente de partager quelques connaissances ou impressions, je comprends assez vite la complexité de ce que je viens d'entreprendre. Pour parler les mots de façon intelligible, je dois user de structure, de spontanéité, de rigueur, d'attention. L'acte de la parole demande beaucoup de délicatesse. Parfois, quand j'ai un détail important à mentionner, les mots se bousculent dans ma gorge, ils s'embourbent et se bloquent. Afin de les démêler, de les aligner correctement, je dois les écrire. Ainsi, je les prononce plus facilement. C'est probablement cet automatisme de défense qui m'a menée à l'écriture. Une visualisation du langage, une obsession de vouloir matérialiser les paroles, les mots que j'entends pour mieux les faire vivre.

Tout à coup je sens que je parle trop, ma voix me lasse. Je me tais. Je me demande pourquoi il me faut parler autant pour montrer que je tiens à faire partie du monde. Et si j'avais seulement peur que les mots me désertent et que, pour conjurer le sort, pour les garder près de moi, je me sois mise à les solliciter sans réserve, à les surexploiter?

Et si la parole n'était qu'un canal, un support pour se rendre d'un corps à un autre? Un canevas? Novarina le suppose : « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. De l'un à l'autre, elle est notre passage par l'intérieur des mots, notre voyage, notre ouverture et

la façon que nous avons de passer avec eux². » Parler revient à tracer une ligne hasardeuse jusqu'à l'autre en espérant qu'elle l'atteigne au plus sensible. Qu'elle pratique une faille dans l'indifférence ou l'insensibilité.

Toujours, après m'être évertuée à aligner les mots, à en faire des artifices pour habiller le langage, je me rends compte qu'il reste malgré tout un pan de l'être, juste là, qui se languit de ne pouvoir s'animer à sa façon.

Cette déception survient chaque fois que la parole a lieu. On pourrait même dire que la parole se produit la plupart du temps en l'escamotant.

En juxtaposition

L'éclosion des mots ne se produit qu'à condition d'intimité. Novarina prétend qu'« énormément de travail, beaucoup de méthode et de soins méticuleux sont nécessaires pour parvenir au *laisser-faire* : c'est le moment où la matière se délivre d'elle-même et où les choses se donnent dans leur fugue³. » Je ne dois pas presser l'apparition des mots. Juste les aimer inconditionnellement.

Le poème est une attente patiente des mots, une main tendue, un appel continu. Un désir ample qui ne s'avoue jamais vraiment, mais qui pousse à exister en dehors d'un monde qui s'impose à nous d'emblée, à exister sous un autre langage. Le poème révèle les irrégularités, les laideurs, les désordres du monde que l'on ne peut changer; les livres aussi. Danièle Sallenave croit que l'on a « à la fois tort et raison de dire qu'on s'évade lorsqu'on lit. Car on s'évade alors du monde non pour le quitter, mais pour le rejoindre⁴. » J'aime bien l'idée de retrouver le monde en lui faussant compagnie; je peux alors m'arracher de ses enclaves pour le remettre en perspective, pour avoir une vue d'ensemble, pour me resituer par rapport à lui et recommencer à y vivre.

2. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1997, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 63. L'auteur souligne.

4. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1997 [1991], p. 54.

Ce dégourdissement du langage implique une reconstruction. Elle lui est intrinsèque. Saboter ainsi le langage, c'est lui porter une attention particulière, lui vouloir du bien, le sortir de ses liens habituels pour l'actualiser, le réveiller, le dessaisir.

En poésie les mots réagissent; ils se dérobent. Ils ne veulent pas se donner comme des blocs interchangeables. Ils demandent plutôt à être renversés, revisités, cassés puis réparés. Ils ressemblent à la gousse, écorce dure, qui renferme de petites saveurs douces d'été. Il faut cueillir les univers qu'ils contiennent. Novarina le fait à sa manière. Pour lui, « les mots sont comme des noyaux qu'il faut briser pour les libérer par respiration⁵ ». Dans le poème, c'est ce que j'entends le mieux : leur souffle précaire, leur souffle frais, leur souffle nouvellement né.

Les mots ne sont pas des objets manipulables, des cubes agençables à empiler, mais des trajets, des souffles, des croisements d'apparences, des *directives*, des champs d'absence, des cavernes et un théâtre de renversement : ils contredisent, ils chutent⁶.

Je ne dirai plus jamais que je joue avec les mots mais que j'écris avec eux, que je témoigne d'eux. Il y a les mots et il y a moi, en juxtaposition.

Les mots sont farouches. Ils n'aiment pas être dérangés, seulement se faire entendre pour ce qu'ils sont : des empreintes légères, des traits jetés au hasard des corps, des emportées. J'essaie de leur donner ce qu'il leur faut : du recul, de l'espace et de l'encre.

Je cherche le mot juste, le moyen de reconnaître la musicalité d'une phrase, d'atteindre le climax du long poème. Quand je me relis bien sûr le texte manque de chair, de fébrilité, d'authenticité. Je me convaincs alors de prendre les mots comme ils me viennent, naturellement, à la volée, juste là. Après je m'attarderai au travail de la forme, à la profondeur, au sens, au souffle.

5. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

Dire que certaines personnes croient qu'en poésie il suffit de lever la tête et de laisser descendre l'inspiration jusqu'aux mains. Il est vrai qu'il faut passer par les contrées du corps, mais le travail y est pour beaucoup. Le temps aussi : il faut s'asseoir devant le poème, se pencher sur sa construction, s'acharner, revenir à lui assidûment. Au fond, je suis une ouvrière du poème, véritable fille de bûcheron. En poésie, il y a fondamentalement désobéissance à l'endroit de la langue et de ses conformités. À chaque vers je recommence à décomprendre, à désapprendre les usages, à me débarrasser des manies langagières, des formulations imprécises tout en évitant d'éparpiller le sens, de perdre les points de repère, d'aliéner l'écriture. Le travail du poème vise alors à éviter le piège du beau vers sans substance, ou du vers à la sonorité valable mais dépourvu de clarté.

Si je désobéis à une langue, je le fais par nécessité d'écrire de l'unique. Autrement, je la parlerais sans souci. Tant que j'espère, je sais que le poème n'est pas fini, que les mots ont encore à sécréter de leur essence, à se livrer. Faire confiance aux mots est la seule manière d'écrire pour vrai, de percer l'enveloppe de la langue et d'arriver à la poésie en dégageant « tous les sucs du langage⁷ ». En s'exprimant ainsi, Bakhtine insiste sur l'importance d'aller chercher le meilleur de la substance langagière, de considérer tous les aspects qualitatifs et quantitatifs de chaque mot, d'user du matériau avec minutie et précaution. Les mots deviennent alors, dans le poème, des champs de sonorités, de nuances, de possibilités.

L'espoir du poème : recommencer le monde

Toutes les pages d'un poème sont des questions laissées en suspens, des hochements de tête qui demandent en silence ce qu'il y a ou ce qui ne va pas. La meilleure réponse que j'aie trouvée, la plus valide, c'est le souffle plein et retenu, celui qui vient tout juste avant de parler.

7. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 60.

À chaque réponse une autre question survient, ne serait-elle que le prolongement de la question initiale. Rien ne se résout vraiment. Il reste des dialogues et l'illusion que nous procurent parfois des formules sans réplique. Les poètes tentent parfois des réponses. En vain. La question du poème, c'est le vaste même, la pluralité du réel. À chaque réponse reviennent les incertitudes, l'éventail des possibles, l'imprécis. À chaque réponse, le ressac. Le poème n'est pas une fin.

Le sommet d'une montagne non plus. Après l'ascension, entrecoupée d'arrêts, de retours au camp, et l'atteinte du point culminant du mont, il faut redescendre. Affronter tout ce qui suit, les histoires à raconter, le sommeil à rattraper. Puis, peu à peu, les souvenirs s'installent et l'être se voit transformé. Il n'y a pas vraiment de fin, mais des lignes qui ondulent, des trajectoires brisées, des fils mêlés, des trajets imprévus.

Ce doit être cela la poésie, l'espoir placé dans la promesse d'une réponse qui tarde à venir. Poésie quand on est pris au dépourvu, et que les issues manquent.

Une phrase n'est pas terminée tant qu'elle oscille, tant que son rythme est instable. Pour achever une phrase, je dois user d'outils syntaxiques, de mots de transition, de formes textuelles établies. Or ce que je cherche dans les vers, dans les phrases, c'est l'état d'apesanteur, le soulèvement du langage, la grâce d'une association inattendue de mots. J'ai toujours redouté la syntaxe. Son utilisation demande tellement de précision, de certitude, de savoir-faire et de désinvolture en même temps. Elle est le schéma de ce qui se dit, fait éclore la voix, colore, nuance. Elle confère un caractère au texte. Elle permet aux phrases de se démarquer, d'être originales, de me ressembler.

Parfois les mots s'embourbent, alors je dois revenir sur mes pas. Je décelère. Il y a embouteillage, plusieurs idées se tamponnent dans un même espace en peu de mots. Le vers en chantier se voit alors subdivisé, déplié, ouvert de tous côtés. Dans les vers en cours de construction, il y a des poèmes entiers à deviner. Ce qui fait écrire à Pierre Alferi que

« la force engagée dans la formation d'une phrase n'est que l'élan de la profération⁸ ».

Toutes les phrases qui se suivent, qui se juxtaposent d'une drôle de manière, qui semblent disloquées, lancent un appel de détresse. Elles veulent seulement trouver une place où se poser solidement, une escale. Le style en fait est un système nerveux, un geste de nervosité, un contournement des trous béants de l'être. En poésie, nous sommes tous un peu autodidactes, un peu chercheurs. Nous apprenons par nous-mêmes à approcher de l'authenticité, du rythme organique qui habite chacun d'entre nous et ne se trouve nulle part ailleurs. À mesure que nous écrivons, les défaillances, les faiblesses syntaxiques, les doutes servent à enrichir le poème, en leur insufflant sans dissimulation une part de l'individu. Rien de spectaculaire dans le travail d'écriture. On retrouve d'un côté le corps engourdi, de l'autre, le langage enkysté; quelque part entre les deux, le monde en suspens, le flottement des sens. À peine de quoi faire un paragraphe.

Aux endroits du corps

Quand je m'arrête de parler, que je laisse s'éteindre les mots, ce qui s'était scellé, étouffé dans les fibres du corps, juste là, s'ouvre et s'élançait sans bruit. Cet essor est d'abord imperceptible. Il pourrait se comparer à la naissance d'une longueur d'onde qui, en un mouvement ténu, tranquillement, altère l'alignement des molécules. Une sorte de basse fréquence inaudible s'active, ensuite, pour que s'étende un champ vibratoire autour du corps, une étendue aérienne chargée d'espoirs. Surtout celui de toucher vraiment, d'entrer dans d'autres chambres noires, dans d'autres territoires secrets.

Cioran écrit : « Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par la présence muette, par l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure⁹. »

8. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 27.

9. Émile Michel Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 14.

Il existe bel et bien des échanges qui se produisent sans parole. Soudain les mots ne suffisent plus, en même temps qu'ils encombrant. La danse qui va sourdre d'entre les corps qui se taisent, la gestuelle fine, les traits changeants du visage m'en racontent beaucoup plus sur toi que toi. Continue de t'adresser à moi par l'absence pleine des mots. Ce sont les échanges que je préfère.

J'existe autrement que par les mots. La force d'une tension intenable et vibrante m'assaille alors. Le sensible arrive à moi sans détour. Ce qui se dit juste là n'est pas déformé, pas égratigné, pas mâchouillé, pas amputé. C'est comme si je pouvais enfin parler proprement. Plus tard, je me plais à penser que c'est l'une des plus belles formes de pureté. Une forêt de silences rappelant que l'on est vivant.

Le regard est le non-dit le plus troublant que je connaisse. Il m'embarrasse très souvent. Ce qu'il porte, montre, raconte se trouve libéré de codes. On se rend compte rapidement qu'il laisse s'échapper des parts de soi restées ensevelies jusqu'alors et qu'on ne peut empêcher de sortir. Est-ce possible de soutenir le regard de l'autre paisiblement quand autant de secrets se disent? Les espaces vides d'un poème me rappellent la franchise du regard, sa densité, son imprudence. Chaque blanc entre les strophes se pose telle une tempête de neige subite et momentanée, qui surprend, dérange. J'en viens à penser que dehors, il y a le corps, la capacité de parler et les mots en permission; à l'intérieur, de l'organique et le souffle en cavale. Le poème, lui, oscille entre les deux, avec des mains pour s'accrocher.

Egon Schiele peignait son corps déformé, inachevé, tordu, rachitique. Autour de certains autoportraits, il disposait une bande de peinture blanche comme soudée à la surface de son corps taché par le fusain. Avec cet encadrement blanc autour du corps, Schiele veut traduire son rayonnement énergétique, la « lumière astrale¹⁰ » dont il parle dans une de ses lettres adressée à Oskar Reichel. On peut interpréter cette lumière comme une aura qui se dégage du corps.

10. Reinhard Steiner, *Schiele*, Köln, Taschen, 2000, p. 12.

« Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette une ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche¹¹. » La présence de la matière se retrouve dans une texture, une aura, une tension, le voile d'une force mystérieuse. Pour moi, la voix se présente telle une aura; elle est invisible, mais riche d'une incroyable densité organique. Si je suis malade, triste, en colère, les tonalités de ma voix l'exprimeront bien avant que je dise quoi que ce soit. La voix, comme l'aura, le charisme, me sert de poignée de main, de vêtement pour habiller ce qui se vit à l'intérieur. « Voix abstraite, substitut, essence de toutes les voix, voix sans corps, mais non sans chair, douce, ou âpre, modulée¹² », pleine de musicalité et d'enchantement.

Je me demande comment le voile de la peau arrive à faire tenir tout ce qui la structure : les pores, les stries, les tissus. Sur ma main, les innombrables lignes qui filent dans toutes les directions ont de quoi fasciner, mystifier. Elles me rappellent des gravures fines, des esquisses quasi immatérielles.

Le poème aussi est épidermique. Il travaille contre l'éclatement du sens, contre l'écartèlement des réels. Il rassemble les fils ténus de ces deux éléments pour tisser la membrane du sensible.

Dans la faille

Paul-Marie Lapointe, en entrevue : « Je voulais que les mots prennent leurs sens particuliers, que ce soit eux qui fassent surgir les univers. Je voulais que les mots jouent, qu'ils montrent ce qu'ils peuvent faire. Les mots portent la réalité. Ils ne trichent pas¹³. » Ils sont des pierres riches de fossiles, pleines de strates qui racontent, dans leurs infimes constitutions, le langage, les décors où ils reposent, le réel qui les habite

11. Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*, Paris, 10/18, 2000, p. 20.

12. Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 59.

13. Gérald Gaudet, « Pour la liberté de ce que l'on est », *Estuaire*, n° 93, « Le Vierge exquis », septembre 1998, p. 27.

et qu'ils dressent. Ils sont des accumulations lentes d'intempéries, du minéral brossé par le temps.

Cela me rappelle la grande faille géologique qui traverse une partie du village fantôme de Val-Jalbert. Elle fracture la roche, dessine la falaise et garde en elle le sillon d'un glacier qui aurait sculpté, en partie, le bassin du Lac-Saint-Jean. Juste là, la terre s'ouvre d'être comprimée et c'est le Nord qui s'y imprime. Quand je considère la faille avec persistance, j'y reconnais la nordicité qui m'habite.

Il y a aussi des maisons en ruine, un village vide, une chute, le vieux moulin à scie désaffecté. Je me promène lentement à travers les terrains. La nature a repris son cours par-dessus les solages. Le gazon pousse sous l'autel de l'ancienne chapelle. La maison sur le plateau s'est effondrée depuis des années. Un escalier se dresse en son centre jusqu'à l'étage qui n'existe plus. Combien de fois a-t-on pu l'emprunter avant la désertion? Pourquoi continue-t-il à résister aux intempéries, au temps, à l'abandon? Debout devant lui, je prends conscience de chaque moment passé à contre-courant, à la dérive. On est tous un peu rescapés, un peu entêtés, un peu révoltés, et cet escalier me renvoie l'image de la persistance.

Un autre escalier a été construit à même le flanc de la falaise. Je monte les centaines de marches jusqu'au sommet pour profiter du panorama. Juste en bas, le Lac prend une dimension hors du commun. Impossible de dire où il s'arrête. Les terres agricoles d'Hébertville empruntent les couleurs changeantes de l'arc-en-ciel. Je n'ai pas assez de regards pour emmagasiner les moindres détails du décor. Je tourne la tête dans tous les sens pour ne rien manquer, mais chaque fois je suis vaincue par le multiple. Je baisse les bras puis je comprends ces mots de Didi-Huberman : « quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là¹⁴. » Je perds, je délaisse, j'abandonne ce qui m'est accessible. Je ne vois qu'une infime partie de ce que je vois.

14. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 14.

Après avoir fait le tour du village, je repars. Moi aussi j'abandonne les lieux. Je reviendrai pour trouver autre chose, pour accéder à d'autres éléments, visibles-invisibles, qui se sont dérobés cette fois-ci.

Tout près

En voyant, j'accepte l'incomplétude, la fugacité, l'éphémère; et si j'écris c'est justement que, parfois, je vois. Mon œil consent à s'ouvrir de l'intérieur. « Voir, c'est aussi reconnaître le moment où une perception résonne dans le corps¹⁵. » Une perception toute particulière, inhérente au senti, au pressentiment. L'œil attend la matière, en retire des parcelles de vie, en garde le vibrant, l'essence. C'est une vision qui arrache, qui s'approprie l'espace pendant un temps indéterminé; le vide qui reste après, les marques du passage me mènent à l'écriture. Je veux retrouver dans mes vers les instants pleins, les sens du monde dévoilés par le regard dans un simple objet.

J'écris donc « quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là¹⁶. » Perdre quoi, au juste? L'illusion de posséder, momentanément, de se retrouver soi-même dans ce que nous voyons. Pourtant, à chaque fois, la vision s'éteint, les objets retournent à leur forme habituelle. Voir, c'est plus que perdre, c'est se perdre. Je me départis des présupposés, des rationalisations confortables, des ancrages. J'accepte d'oublier pour que s'installent les bulbes de la poésie. Je mets mes sens à l'épreuve. Je cède au chaotique pour suivre ses chemins tortueux, presque aveuglément.

Parce que la poésie se trouve bel et bien là, je suis bien obligée de dire qu'elle est à notre portée, presque partout. Là, aux plages de l'être. Simplement. Crûment. Souvent brutale. Surtout tenace. Quand Paul

15. 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. 16.

16. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 14.

Chamberland écrit que « [l]e poème n'arrive que par accident¹⁷ », il est sans doute proche d'une réalité première de la poésie. De sa rugosité. Son fracas. Son état brut. Avec elle, pas de détour. Elle déploie tous ses chevaux-vapeur et percute directement le sensible. L'impact est grand; il marque le corps, saccage le confort du connu, brise l'intime. La poésie est inadvertance. Et si elle frappe une fois, elle reviendra pour sûr. Elle n'abandonne jamais.

Elle apparaît toujours dans un moment de profonde inattention, au cours d'un trajet mille fois emprunté, dans un paysage que l'on connaît par cœur, dans le visage d'un parent. Quand l'accident se produit, en ces diverses circonstances, des détails, momentanément, portent le poids du monde, la gravité de toutes choses. Une telle apparition, chez Alferi, constitue « la marque de ce qui vient en son lieu propre sans aucune provenance¹⁸ », la manifestation « d'une chose qui n'est pas encore un objet, donnée avant d'être présentée¹⁹ ». C'est un survenant. Je ne suis jamais disposée à recevoir la poésie, mais j'encaisse, j'accumule, je remplis les espaces du dedans. C'est exactement ce que Paul Chamberland évoque : « faire place est la seule réponse au ne pas savoir quand²⁰ ». Il faut laisser de la place, laisser venir à soi. Emmagasiner. Entasser. Comme si je prenais des notes à profusion et que je les inscrivais dans ma chair. Comme si je me remplissais pour mieux affiner la matière recueillie dans les moments d'écriture.

« Lentement les dessins de la veille se réveillent et s'étirent. C'est bon en fin de compte d'avoir du matériel à détendre²¹. » Le dessin demande également qu'on lui donne du temps, qu'on s'approprie les lignes, qu'on laisse reposer le travail. Dès lors, il reste en soi et mature. Quand on revient à la planche à dessin, il a déjà pris de l'expansion dans l'être.

17. Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident », *Estuaire*, n° 89, « De l'écriture du poème », novembre 1997, p. 33.

18. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 36.

19. *Ibid.*, p. 36.

20. Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 34.

21. Alexandre Hollan, *op. cit.*, p. 19.

Juste là, tout près, tellement proche que je dois reprendre le regard et le ramener en deçà. Didi-Huberman nomme ces endroits que je ne vois pas toujours, parce qu'ils me sont trop familiers, « évidence visible²² »; si une chose quelconque n'est pas vue, elle n'existe pas, elle est gaspillée et devient une œuvre visuelle « de la *perte*²³ ». J'essaie donc d'exercer l'œil à revenir sur ce qu'il voit, à être vigilant devant les manifestations du vivant qui peuvent contenir des richesses malgré leur apparente banalité.

Quand ce qu'il y a à voir se trouve trop près de l'œil, la focalisation est presque impossible. Les détails se confondent avec les textures, et les couleurs s'agglomèrent comme lorsque l'on regarde les arbres défiler au cours d'un trajet en automobile. L'œil ne distingue pratiquement rien, ne voit pas vraiment. En fait, il flotte au-dessus de la mêlée du paysage. Il dérive, incapable de suivre la cadence du défilement.

22. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 14. L'auteur souligne.

Maude Smith Gagnon
Université du Québec à Montréal

L'expérience du défilement

*O*n marche ou on roule pendant quelques heures. Il ne se passe, pour ainsi dire, rien. Ou plutôt, on aperçoit tant de formes balayer l'espace de chaque côté de la route que tout ce qui vient à notre rencontre finit par nous paraître insensé. Quand on rentre chez soi, une impression ténue nous habite : les lignes d'un vieux bâtiment, un bouleau surplombant une colline. Un détail qui nous apparaît insignifiant quand on y songe après coup, par rapport à l'infinité d'autres détails dont on sait ne plus se rappeler.

Les deux parties de mon mémoire témoignent, chacune à sa manière, d'une même expérience du dehors, soit celle du *défilement*. Loin d'en faire l'éloge, cependant, je m'intéresse surtout au sentiment d'insuffisance auquel donne lieu ce genre d'expérience, qui semble mal répondre à notre intérêt tout naturel et spontané pour l'« événement ».

Mais au fait, pourquoi accorder une importance particulière, dans le cadre d'un mémoire, au défilement? Pourquoi cette expérience-là plutôt que celle de l'horizon, par exemple, ou de la photographie, ou tandis qu'on y est des halls d'entrée? Et surtout, quel rapport s'établit-il entre le défilement et l'écriture?

Peut-être suffit-il simplement de rappeler que nous avons tous à un moment ou à un autre (et sans doute même quotidiennement) l'occasion d'éprouver un sentiment de lassitude en présence d'une suite ininterrompue de détails. Des détails ordinaires, qui traversent le champ du regard sans jamais véritablement nous distraire, ni combler quelque attente.

Lorsqu'on se déplace dans l'espace, on ne remarque pas isolément chaque brin d'herbe, chaque feuille ou chaque carré de trottoir, comme si chacun d'eux possédait une sorte d'autonomie identitaire, un *nom* propre. L'imprécision naturelle de l'expérience, ce défilement dans l'espace de formes floues et indistinctes, paraît nécessaire pour que certains détails se dégagent peu à peu de l'ensemble. Quant aux formes qui se fondent dans la masse, elles donnent l'impression, lorsqu'on s'y attarde, d'exister vainement, sans qu'il soit possible d'en tirer le moindre sens. Que vaut en effet un paysage sans ses reliefs, ses lignes de force et ses contrastes? Convient-il, par ailleurs, de donner à ce défilement de formes dans l'espace le nom de « paysage », si l'on tient compte du fait qu'il rend toute représentation presque impensable?

Le défilement est un mouvement anonyme, un dehors qui se soustrait à l'expérience en même temps qu'il apparaît. Il n'arrête pas le regard. On ne raconte jamais les longues heures durant lesquelles apparaissent des milliers de branches qui s'évanouissent pour laisser place à des milliers d'autres branches. Et pourtant, certains phénomènes ne peuvent parvenir à notre conscience sans qu'un état particulier nous prépare à les recevoir. Ce sont là des phénomènes qui se manifestent de manière discrète, mais qui s'avèrent complexes dans leur discrétion. Pour qu'on les perçoive, rien autour d'eux ne doit nous en distraire. Ils nécessitent toute notre attention. Ce serait précisément à ce mode

particulier de disponibilité (et de présence distanciée) que travailleraient progressivement la longueur et la monotonie de l'expérience.

Mais que l'on reconnaisse ou non l'importance du processus dans l'expérience du défilement ne nous empêche pas d'attendre malgré tout que quelque chose survienne pour nous distraire enfin. Or, souligne Michael Edwards, « ce que l'attente semble exiger de nous, selon son étymologie, c'est non seulement de "tendre vers" quelque chose, mais de "faire attention"¹ ». Une attente qui, selon la perspective d'Edwards, demeure ouverte et sensible à ce qui vient, qui consent donc à l'écoute et redonne, par le fait même, tout son sens au présent.

Si l'essentiel alors « n'est pas d'avoir attendu, mais d'attendre, maintenant, ici² », ne devrait-on pas dans ce cas cesser de craindre la multitude, et nous ouvrir pendant l'instant qui passe aux arbres et aux feuilles, jouir de leurs singularités sans chercher l'exception dont on ne manque jamais, en raison de sa rareté, de souligner le prix?

Avec le recul, je suis tentée de croire que cette relation idéale au monde est possible. Mais en pratique, il faut bien l'admettre, les choses ne sont pas aussi simples. Difficile, en effet, de concevoir que notre attention puisse un jour faire abstraction de sa nature *intéressée*, qu'elle puisse se soumettre entièrement à chacune des formes qu'elle rencontre sans ordre de préférence, qu'elle s'oublie dans un tourbillon de détails. Si je persiste à croire que cet abandon au dehors est possible, je dois reconnaître qu'il ne dure jamais plus de quelques secondes. Nous ne sommes apparemment pas faits pour supporter cette épreuve très longtemps. Et même si l'on y parvenait, souligne Edwards, « [u]ne attention pure serait silencieuse³ ». Silencieuse, donc sans histoire.

1. Michael Edwards, *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1996, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 9.

Entre le défilement et l'écriture, il y aurait sans doute un rapprochement à faire. Ce rapprochement peut sembler vague pour le moment; ne nous rappelle-t-il pas néanmoins le besoin évident que nous avons d'une *forme*, devant une expérience qui semble en être dépourvue? Expérience du passage, de la fuite, qui pourrait tout aussi bien se produire, cependant, lorsqu'on est immobile.

Comment, par exemple, puis-je rester calme et me réjouir à la vue des épinettes noires qui se dressent par milliers devant moi? À la lisière de la forêt, sous le poids des troncs morts que le vent n'a eu aucun mal à renverser, quand il ne les a pas déracinés complètement, elles arrivent à peine à se tenir debout. Derrière cette frange à l'équilibre précaire, à l'abri des rafales, s'élèvent d'autres épinettes, et derrière elles d'autres encore couvrent le versant de la montagne. Une abondance dont le nombre dépasse l'imagination, mais dont l'uniformité, comment dire, déconcerte par son manque total d'imagination. Toute ma raison me dit qu'en disposant d'aussi peu d'espace et d'aussi peu de lumière, rien ne peut vivre. Et cela vit quand même. Devant moi des épinettes, au-delà des épinettes, et toutes, jusqu'à la crête hérissée de la montagne, me surplombent.

Mine de rien, je pourrais me répéter, comme on l'entend souvent dire, que les choses ennuyeuses n'existent pas, qu'il ne s'agit que d'apprendre à renouveler son regard, quitte à me blâmer d'en être incapable. Abandonnée au milieu de ces arbres, j'ai beau chercher cependant, je ne trouve pas la moindre chose à laquelle je puisse me rattacher. Comment se fait-il que dans ces moments-là il n'y ait jamais personne avec qui je puisse au moins partager le sentiment d'insignifiance que le monde semble alors me réserver? Dans tous les cas, j'ai l'impression de m'ouvrir à une multitude par rapport à laquelle je ne peux rigoureusement pas me situer. Une multitude qui finit par me faire comprendre en retour que ma présence, en ce moment même et en ce lieu même, n'est qu'une chose parmi d'autres. Rien de plus. Et cependant rien de moins, c'est-à-dire rien de cette espèce de vacuité qui me permettrait de jouir, avec insouciance et légèreté, du non-sens de mon existence. De toute évidence, c'est loin d'être le cas.

Le 30 avril 1991 — en l'espace d'un seul jour — 138 000 personnes se sont noyées au Bangladesh. Au dîner, j'ai dit à notre fille, qui avait alors 7 ans, qu'il était difficile d'imaginer 138 000 personnes en train de se noyer. « Mais non, c'est facile, a-t-elle répondu. Des tas et des tas de petits points dans l'eau bleue⁴. »

Nous nous sentons tous terriblement vivants et terriblement complexes dans notre singularité. Où pourrions-nous trouver le détachement nécessaire pour comparer, comme cette petite fille, le monde à un tableau de petits points? À une échelle qui ne fait pas grand cas de l'intensité de nos désirs, de nos hésitations, de nos angoisses et des petits miracles qu'il nous arrive parfois d'accomplir, saurais-je me dire, de la manière la plus insouciante qui soit : un de plus, un de moins? « Comment un individu peut-il compter?⁵ »

Je me rappelle ce moment particulier l'an dernier, sur une plage enneigée de la Côte-Nord, un matin où il n'y avait personne. La marée déposait sur le sable une ligne de débris. Certains jours j'apercevais, emmêlés dans les algues et les coquilles brisées, un morceau de styromousse poli par la mer, une planche cassée, un bout de métal. J'attachais, je ne saurais dire pourquoi, de l'importance à ces débris. Peut-être m'apparaissait-il plus évident, en les voyant ainsi échoués devant l'immensité qui s'étalait sous mes yeux, que j'aurais pu les manquer; il aurait paru plus vraisemblable, en termes de probabilité, que la marée les emporte ailleurs et que j'ignore tout simplement leur existence.

Un matin, aux premières lueurs, j'ai remarqué sur cette plage un fil de soie dentaire noué autour d'une algue. Comment avait-il pu se retrouver là? Je n'en sais rien, et qu'il me soit possible ou non de l'imaginer n'a bien sûr aucune importance. Ce qui par contre me

4. Annie Dillard, *Au présent*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Fictives », 2001, p. 57.

5. *Ibid.*, p. 86.

semble en avoir davantage, c'est que j'ai soudainement cru qu'il était de mon devoir d'examiner attentivement ce fil, que si je ne prenais pas conscience de son existence, personne d'autre que moi n'allait le faire. Je suis donc restée accroupie une longue minute, peut-être deux, scrutant le plus sérieusement du monde le fil de soie, tentant d'imprimer dans ma mémoire la forme de chacune de ses boucles, sa façon de s'étendre délicatement dans l'espace et de s'effiloche par endroits. Une fois cette tâche accomplie, je me suis relevée.

Le fil, lui, est resté bien en place. Comme à l'habitude, les vagues venaient lécher les ombres sur le rivage, tandis que les épinettes grinçaient ici et là dans la forêt.

À quoi pouvais-je donc m'attendre? Qu'aurait-il pu se produire, à ce moment, pour que le sens fatalement individuel de mon expérience me paraisse, disons, un peu moins difficile à supporter?

Il est vrai qu'une chose qui ne fait sens que pour soi finit souvent, à la longue, par paraître insensée. Et bien évidemment je ne souhaite pas, contrairement à ce que semble suggérer mon histoire, consacrer tout mon temps à « sauver » les objets de la négligence ou de la distraction des hommes. Pour qui le ferais-je? Et au détriment de combien d'autres choses encore? Il n'en demeure pas moins que je reste aux prises aujourd'hui avec les mêmes questions. Pourquoi un oiseau rare, par exemple, mériterait-il plus d'attention qu'un goéland ou un moineau? Et pourquoi une pancarte nous fait-elle oublier la présence des arbres autour d'elle?

J'hésite encore aujourd'hui à raconter l'anecdote du fil, car je vois le danger, en insistant tout particulièrement sur ce détail — qui me distrait d'un dehors pauvre, semble-t-il, en expérience communicable —, de retomber dans une pensée de l'exception. Une pensée qui cherche dans l'événement une justification à l'attente, et qui voit dans la rareté du détail une valeur de récompense. Le défilement, en ce sens, ne resterait jamais qu'un intervalle de temps, une durée dont le détail lui-même demeure l'ultime enjeu.

Que je le veuille ou non, cependant, j'éprouve un intérêt particulier pour certains êtres, certains lieux, certaines choses, et cela demeure pour moi un mystère. Devrais-je pour autant me méfier de ce que j'éprouve quotidiennement, de la façon la plus naturelle qui soit, sans que jamais je ne puisse le prévoir ni tout à fait le comprendre? Après tout, comment pourrais-je m'empêcher d'éprouver de la reconnaissance pour ces choses inexplicables — et pour le sentiment de solitude qui les a rendues possibles — puisque c'est grâce à elles que je me sens incluse dans le monde?

Tout ce qui nous entoure ne peut évidemment pas faire, à titre individuel, l'objet d'une attention consciente — il suffit pour s'en convaincre d'imaginer un paysage réduit à ses lignes les plus simples, une colline enneigée par exemple, et de songer au nombre intimidant de grains de neige nécessaires pour les former —, mais prendre conscience de cette impossibilité change certainement notre façon d'appréhender nos relations avec le dehors, avec l'autre. Elle nous rappelle qu'en regard de cette surabondance de détails, à laquelle nous ne pouvons absolument pas nous mesurer, tous nos rapports particuliers (qu'importe l'être, la chose ou le moment dont il est question) reposent d'abord et avant tout sur le simple hasard d'une rencontre. Alors le moins que je puisse faire, pour reprendre les mots d'Annie Dillard, « c'est essayer de [m]e trouver là⁶ ». Sans autre mérite que celui de demeurer, dans les moments d'attente ou d'ennui qui semblent n'avoir rien à m'offrir, attentive à la possibilité qu'une chose arrive et puisse, ne serait-ce qu'un instant, compter à mes yeux.

Il pourrait s'agir d'un fil, d'un arbre, d'un moineau. L'essentiel ne se trouve pas dans le détail lui-même; que vaut-il, en effet, sans les liens de l'expérience? Sans la suite infinie d'événements qui le précèdent?

Un moineau ne s'ennuie pas. Un arbre ne s'ennuie pas. S'il m'arrive parfois de les envier (ou du moins d'envier un certain niveau de

6. Annie Dillard, *Pèlerinage à Tinker Creek*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Fictives », 1990, p. 27.

conscience qui semble se contenter du monde tel qu'il est, qui s'abîme dans le *maintenant* des choses), je me dis aussi que l'insuffisance que j'éprouve, devant la monotonie des heures ou en présence d'une abondance où tout se perd, me donne la possibilité d'accéder à une autre forme de conscience. Une conscience particulière qui me permet de travailler le monde dans lequel je vis, de lui donner une *forme*, grâce à laquelle l'expérience du défilement, plutôt que de s'interrompre, continue d'œuvrer en moi, de me rendre sensible au dehors et à une petite part des possibles qui attendent en lui.

Car le fait le plus étonnant est peut-être celui-ci : qu'au moyen de l'écriture, je ressente à mon tour la nécessité d'ajouter encore à la multitude de choses déjà existantes. Non pas pour m'approprier ce qui, dans la vie quotidienne, échappe continuellement à mon emprise (car si l'expérience engage l'écriture dans une relation d'influence étroite, celle-ci, de toute évidence, n'est jamais la simple reproduction de l'expérience), mais plutôt, comme le souligne avec justesse Michael Edwards, pour répéter les choses d'une autre manière, afin de découvrir grâce au langage ce que seule rend possible la répétition :

Le langage est déjà répétition. La question à lui poser n'est pas de savoir s'il est propre à nous donner les choses par ses mots, comme si le goût de l'amande pouvait résider dans le mot « amande » ou la saveur d'une promenade en montagne dans les mots « promenade en montagne », et il n'est pas nécessaire de conclure, avec une détresse sincère ou bien le plaisir d'une incrédulité triomphante, que le monde nous demeure inconnu ou n'est qu'un produit du langage⁷.

« Le langage, ajoute Edwards, est déjà un monde autre et même. » Alors pourquoi écrire — et pourquoi lire — si ce n'est, en fin de compte, pour apprendre à vivre *parmi* la multiplicité des possibles.

7. Michael Edwards, *Un monde même et autre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 79.

Je réalise à présent une chose fondamentale à propos du projet d'écriture, intitulé *Une tonne d'air*, qui constitue la partie création de mon mémoire : qu'il a été porté principalement par le désir d'une forme qui *hésite* à user de son pouvoir. Une forme qui ne saurait véritablement se prétendre achevée en regard d'une expérience du dehors qui en elle-même *ne l'est pas*.

L'écriture, par principe, isole certains détails d'un ensemble et paraît, de ce fait, aller à l'encontre de l'expérience comme telle du défilement. Cette impossibilité pour l'écriture de coïncider avec son contenu m'aura néanmoins permis de poser une question essentielle : *d'où nous vient ce besoin de donner forme au monde qui nous entoure?* Et c'est en fonction de cette question, plus que toute autre, que mon projet de poésie s'est élaboré en fin de compte; moins dans le but d'y répondre, du reste, que pour tenter de l'éprouver.

Il ne s'agit donc, dans les poèmes, que de ceci : des *détails* isolés d'un ensemble. En raison de leur apparente insignifiance, de leur absence de singularité, ces détails nous font, par ailleurs, prendre conscience du nombre infini d'autres détails qui ne cessent d'échapper, au sein de l'expérience, à notre attention. Or, c'est justement en évoquant cette *somme oubliée* que les poèmes parviennent à se libérer de toute forme d'attachement, à trouver autrement dit leur propre mode de relation au défilement.

Par conséquent, l'écriture qui se déploie dans *Une tonne d'air* n'entretient pas un rapport électif avec les détails qu'elle cherche à approcher, et qu'elle laisse simplement entrer dans le champ du poème, de la réflexion, du regard, sans se montrer plus insistante qu'il ne faut à l'endroit de leur existence, sans leur ajouter une grandeur ni une beauté qui risqueraient autrement de se signaler comme *arrêt* dans l'expérience.

Il y a aussi autre chose. Parce qu'elle n'offre à la mémoire aucun cadre, parce qu'elle est sans attrait et donc sans histoire, l'expérience

du défilement nous prive, pour ainsi dire, des autres hommes. Cette solitude à laquelle nous sommes constamment rappelés dans l'expérience éclaire en grande partie plusieurs choix de forme et de composition dans le projet *Une tonne d'air*. Ces choix portent principalement sur la voix, que j'appelle *la voix documentaire*. Elle m'a permis en quelque sorte de tenir l'humain à distance, tant en ce qui concerne les sujets traités par les poèmes qu'en ce qui a trait à leur mode (impersonnel) d'énonciation. Elle m'a également permis d'éviter, dans la mesure du possible, d'anthropomorphiser la nature, et de la récupérer ainsi à d'autres fins (symboliques ou émotives par exemple).

L'expérience du défilement ne semble pas faite pour nous correspondre (pour correspondre, du moins, à notre façon habituelle de comprendre et d'interpréter le monde comme *récit*). Ce que la parole échoue à traduire — cette impression de finitude — nous invite à prendre conscience du profond besoin que nous avons de *l'autre* dans l'expérience, pour assurer à celle-ci une certaine forme de prolongement, serait-il provisoire.

Je crois, en somme, comprendre que l'écriture des poèmes d'*Une tonne d'air* a commencé véritablement à prendre forme à partir d'un désir très simple (et probablement aussi très commun) : celui d'un *silence partagé* avec une autre personne.

On imagine un lieu quelconque. Un stationnement par exemple.

Les gens se faufilent entre les rangées de véhicules. Les tintements de clés se mêlent au ronflement des moteurs. Une portière claque. Les feux arrière d'une voiture s'allument. Devant les pare-chocs alignés, un sac de plastique bleu, gonflé par le vent, tourbillonne en effleurant par bonds l'asphalte. Au même moment, du haut d'un lampadaire, un goéland écarte ses ailes et se laisse chuter en spirale. Une force émane du sac et de l'oiseau. Une force qui n'est pas contenue dans les éléments eux-mêmes, mais en regard de laquelle tout le reste de l'activité semble

soudainement en retrait. Que se passe-t-il? Quelle est cette tension qui parvient à mettre en relation un morceau de plastique et un oiseau?

Spontanément, on se dit qu'il s'agit d'une simple coïncidence : le goéland, à un moment ou à un autre, aura plané au-dessus du sac.

Mais non, la géométrie n'explique rien. Une complexité naturelle surgit de la chose, qui échappe à nos raisonnements logiques. On s'arrête au milieu de la place quelques secondes. Quatre ou cinq, tout au plus.

Ce qui vient de se produire n'est pas spectaculaire. Si on remarque, à ce moment-là, ce détail plutôt qu'un autre, ce n'est probablement qu'un hasard. On aurait pu s'attarder aux feuilles mortes collées contre les pare-brise, aux traces de pneus sur le sol, au bruit des pas pressés. Qu'y a-t-il d'étonnant alors au fait qu'un sac de plastique et un oiseau aient retenu notre attention? Après tout, ce n'est pas un cas unique; il arrive fréquemment que l'on soit frappé par un détail apparemment banal, que l'on décide d'y accorder une importance ou non, que l'on décide de s'arrêter ou non.

Sans trop s'en rendre compte, on recommence à marcher parmi le va-et-vient des hommes et des voitures. Mais le doute persiste. Quelque chose a eu lieu. On ne saurait dire quoi, et ça n'aurait de toute façon aucune importance si on ne s'était pas senti atteint pendant ces quelques secondes. À peine cependant avons-nous la chance de le réaliser que déjà ce qui nous était offert disparaît sans laisser de traces. Cette impermanence est sans doute la raison pour laquelle on se détourne un peu lâchement de ce qui nous entoure. Pourquoi, en effet, accorderions-nous de l'importance à une chose s'il est impossible de s'y attacher?

On ne sait trop quoi répondre. Mais en dépit de tout espoir, il nous est permis de croire pendant un instant que le réel ne tient peut-être qu'à ces moments — pourtant ordinaires et, en raison de leur apparence familière, d'autant plus inexplicables — où nous sommes *touchés* par le dehors.

Le vent faiblit. Notre regard se perd dans une traînée de poussière et de feuilles mortes, pendant que derrière nous le sac flétri s'immobilise dans une flaque d'eau.

Se pourrait-il, contre toute attente, qu'en cessant de craindre que les choses passent, on leur donne tout simplement la possibilité d'avoir lieu?

Simon Lambert
Université du Québec à Montréal

Le *road beat* ou l'écriture vagabonde

Dans ma jeunesse, année après année, j'allais voir un charlatan qui s'arrêtait en ville au printemps. Habillé en gitan, l'homme criait à pleins poumons sa phrase intrigante : « Allez, venez voir le seul cochon à trois têtes du monde, allez, allez, approchez. » Immanquablement, j'étais curieux. Je payais les deux dollars et je passais derrière le rideau rouge. Même si, très souvent, une longue file d'attente se formait devant le kiosque du fin parleur, presque personne n'osait dévoiler le secret du mystère une fois ressorti. Ce qui comptait, c'était de vivre une expérience qui transgressait les normes du quotidien. Je respectais secrètement ce charlatan tout droit sorti du Far West parce qu'il me vendait du rêve et de l'absurde avec une si grande conviction que je me devais d'aller le voir et le revoir. J'aboutissais dans une petite pièce sombre traversée par le mince faisceau d'une lumière pointée sur un bocal. Chuchotant presque, l'homme me demandait d'avancer vers la table éclairée. S'y trouvait un porc dans le formol avec, eh oui, trois

têtes. Stratagème de foire. Mais pas une seule fois je n'ai été déçu. Parce que j'aimais le rituel : le kiosque mystérieux, l'homme qui crie, le rideau à franchir et l'idée farfelue de présenter un animal dans le formol. Ce rituel, à mon sens, ressemble à l'écriture. À l'aide d'une ruse habile, on se construit le scénario plausible d'une fiction. Puis, on doit étoffer l'idée de départ pour faire oublier qu'il s'agit d'un artifice adroitement disposé. Ensuite, on amène les gens, un par un, derrière le rideau. Chacun y vivra une expérience de lecture singulière qu'il interprétera à sa façon. C'est un peu ça, écrire : inventer une histoire qui tient la route.

Comme chaque flocon a sa géométrie, chaque route propose son histoire singulière à raconter. D'où le choix de travailler sur le *road book* : c'est un sujet qui ouvre des avenues interminables. Enchaînement de lieux, défilement de villes, accumulation de paysages, le *road book* est comme un vieux routard; il a beau changer de vêtements, il conserve quand même ses rides. Toujours, le *road book* a son point d'ancrage dans un monde palpable avec des référents précis : rues, villes, noms, etc. Il est une apologie du monde dans lequel on vit.

Déambuler dans l'écriture, c'est marcher à l'envers; le décor bouge et le voyageur-écrivain, lui, reste immobile. Malgré de nombreuses haltes dans des endroits précis, l'auteur du *road book* ne change pas le monde; il le transforme en un lieu sans origine ni destination. Sans point d'attache ni comptes à rendre à la routine, il consent à une longue dérive qui n'a qu'une seule direction : celle de l'errance. C'est dans le vagabondage du corps, le voyage sans direction précise, que se définit la sensibilité. C'est quand on sort des sentiers connus de la routine que se fragilise le regard. Par exemple, quand je suis allé en Inde pour l'écriture de mon mémoire, je devais évidemment manger tous les jours. Lors de chaque repas, je notais de nouveaux détails sur mon expérience gustative. Et pourtant, ingurgiter de la nourriture est une activité banale pratiquée par tout un chacun au minimum deux fois par jour. Pour moi, définir la sensibilité, c'est positionner son corps de façon à ce qu'il réinterprète les détails du quotidien. Et le voyage est ce qui me permet de régénérer l'œil, de transformer la routine quotidienne en un spectacle inédit.

Quitter un lieu, c'est laisser des ruines derrière soi. Qu'il s'agisse de souvenirs ou de rencontres, de villes visitées ou de pays parcourus, on ne peut les quitter et demeurer intact. D'où l'importance de tenir un carnet de notes pour entasser des impressions sur le vif. L'écrivain se trouve coincé entre l'expérience de la perte de ce qu'il laisse derrière lui et l'enthousiasme du double appel de l'horizon et de la force à naître. C'est à ce moment précis que se saisissent et se dessinent les formes qui constitueront, avec le temps, un carnet de route. Ce moment tampon où l'on est partagé entre la renonciation et l'enthousiasme participe d'un doute nécessaire et d'un désaisissement constitutif du processus d'écriture. C'est un peu ce dont parle le chorégraphe Edouard Lock lorsqu'il dit que, dans chacun de ses pas, il y a un moment d'incertitude où le danseur se demande s'il arrache son pied du sol ou s'il le dépose. C'est ce tiraillement qui, pour lui, anime la danse. Ce même déséquilibre stimule ma recherche d'une écriture vagabonde : le bruissement des langues, les personnes ou les villes que je laisse derrière se trouvent confrontés à l'intrigue de ce qui attend devant. Pour moi, « le point d'origine du cœur d'où la parole s'est efforcée de jaillir¹ » est cette période d'agitation où je suis partagé entre deux courants opposés. Le réconfort de la stabilité ou la passion du déchirement? Pris en étau, je renonce à la stabilité. Par peur de m'enliser dans le confort, dans ce qui signifie pour moi une forme de routine. J'aime quitter des lieux avec, en poche, un carnet de route bourré des vestiges de ce qui a été laissé en plan derrière. Ça donne l'impression d'avoir investi un espace, d'avoir pris le pouls, senti l'ambiance d'un lieu. Une fois mis à distance, ces lieux cartographiés dans des carnets de route sont devenus des domiciles fixes prêts à accueillir la venue d'un probable narrateur.

Impossible pour moi d'écrire le mot « road book » sans penser à la *beat generation*. Rejetant le mensonge social des années 50, les beatniks ont incarné la mentalité vagabonde inhérente au *road book*.

1. Claude Louis-Combet, *Ouverture du cri*, Sainte-Anastasia, Cadex, 1992, p. 16.

Car le *road book* est d'abord et avant tout une position d'écriture inconséquente. Kerouac, Ginsberg, Cassady, Corso, Ferlinghetti et Burroughs ont lutté pour vivre dans un monde où la conformité faisait office de mode d'emploi pour une vie réussie. Remettant en question les valeurs d'une société bourgeoise bien établie, avec maison, enfants, voiture et emploi fixe, les beatniks ont plutôt choisi d'accumuler les expériences troublantes à travers les lieux visités. Sans domicile fixe, presque clochards, ils ont vécu dans la peau des laissés-pour-compte de la société. En optant pour le droit à la différence, la liberté sexuelle et la consommation excessive d'alcool et de drogues, ils ont prouvé que le statut social n'avait rien à voir avec l'ouverture d'esprit. L'intelligence et la culture ne se mesurent pas à l'importance du compte en banque mais à la richesse des expériences vécues.

Dans leur sillage, des milliers de jeunes gens se sont opposés à la guerre froide, à la menace atomique, à l'apologie du progrès scientifique, à la glorification de l'économie et à l'organisation hiérarchique. Ils ont formé des groupes d'intellectuels débauchés qui s'appuyaient sur un mépris farouche du productivisme. Engagés dans un processus de libération individuelle, ils ont jeté par-dessus bord toutes les formes de contrôle social. Le mouvement *beat* est, en quelque sorte, la représentation d'une vie coincée entre l'appel du départ et l'aspiration sédentaire. Vaut-il mieux développer sa curiosité en multipliant les déplacements ou approfondir ses origines en se fixant dans une communauté? Les beatniks ont réussi l'impossible, c'est-à-dire à faire les deux. Amoureux fous de l'Amérique, ils en ont fait l'apologie et en ont aussi été les plus grands détracteurs. Ainsi, ils ont passé leur vie à quitter un pays aimé et à y revenir pour le détester : ce va-et-vient continu entre exil et stabilité amène leur parole à jaillir en dehors des limites du discours usuel. De par leur vagabondage, ils ont donné à voir ce que Julien Gracq appelle « un monde non pas transfiguré mais simplement repassionné² ». Les départs continuels ont permis aux beatniks de réinterpréter et de revigorer leur critique du monde occidental; inlassable conquête d'un regard neuf sur leur lieu d'origine, l'Amérique.

2. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 2002 [1960], p. 45.

Leur langage flamboyant dénonce l'impérialisme américain sans aucun détour ni politesse. À force de passer la nuit dans des gares, de rouler en voiture nuit et jour et de dormir dans des hôtels minables, ils voient leur écriture se recouvrir d'une couche imperméable de crasse : c'est le voile de l'indifférence. Parce qu'ils sont marginalisés, ils apprennent à faire la sourde oreille au discours oppresseur véhiculé par le pouvoir en place à la fin des années 50. Et à force d'être marginalisés, ils écrivent dans la marge du code linguistique. De là est née une langue déliée qui repousse toute hiérarchie; avec les beatniks, les mots n'ont plus de comptes à rendre à qui que ce soit. Pour eux, la hiérarchie doit être déboulonnée de son socle, autant sur le plan langagier que sur le plan social. D'où l'importance du voyage et du déplacement à leurs yeux : dans le réconfort du mouvement, ils ont l'impression de se tenir à l'écart de l'aliénation hiérarchique. Pour eux, bien écrire, ce n'est pas transfigurer son discours pour le faire avaler par la masse; leur écriture repose plutôt sur un désir de cracher l'oppressant embâcle congréganiste qui leur bloque la voix. Les beatniks finissent par abandonner leur quête de sens au profit de la conquête sauvage d'un monde sans port d'attache. Épreuve trop intense pour être vécue simplement, la vie, pour eux, se résume en un chant tumultueux en l'honneur de la route. Ils ne cessent de crier haut et fort que c'est lorsqu'ils sont affranchis des soucis du lendemain que le monde offre les plus grandes promesses.

En changeant continuellement de ville ou de pays, ces vagabonds donnent l'impression de faire avancer les choses. Illusion passagère, la vie semble défiler plus vite lors d'un voyage. Un voyage est généralement entendu comme un déplacement provisoire, un changement spatial qui mène à une destination. Mais qu'arrive-t-il s'il n'y a pas de destination au bout des routes? Il faut s'en inventer, s'en créer une. C'est pourquoi l'écriture et le vagabondage vont si bien ensemble : c'est avec des mots qu'on apaise les doutes éprouvés lors d'un trajet sans but apparent. Dans un vagabondage, tout ce qui reste à faire pour éviter l'engourdissement mental, c'est ouvrir les yeux et s'émerveiller : apprécier les changements de décor, de personnages, de culture avec « une attitude d'emprunteur

névrotique³ ». Quand on vagabonde, on devient le témoin d'un narrateur externe. Il ne reste qu'à figer, qu'à fixer des trousseaux d'images ou des sensations morcelées dans un carnet de route.

Je suis constamment déchiré entre la posture de l'écrivain et celle de l'écrivain. Pour Bernard Pingaud, l'écrivain est celui qui « voit toujours à l'horizon le produit de son travail — le texte achevé, l'œuvre —, [tandis que] l'écrivain se contente d'écrire, indéfiniment⁴ ». L'un ne va pas sans l'autre; mon projet d'écriture est un pont tressé entre les deux. Écrire se résume à choisir un chemin plutôt qu'un autre. Choix continu qui implique qu'on laisse une piste d'écriture mûrir ou pourrir, selon le cas. Moi, c'est à partir des ruines amassées dans les carnets de route que j'avance vers quelque chose. Disons plus précisément que, pour construire quelque part, il me faut démolir ailleurs. Mon travail est beaucoup plus marqué par les déconstructions que par les édifications. Comme pour les vitraux, c'est avec des bribes que j'arrive à créer une mosaïque qui se tient.

Le matériel d'écriture d'abord mis à l'écart de mon projet romanesque a finalement été ce avec quoi je l'ai bâti : « Ainsi, il est possible que la destruction d'une structure s'impose afin de voir derrière, ailleurs, plus loin⁵ ». Pour moi, une période de décantation est nécessaire pour laisser la fiction se greffer à l'expérience vécue. Lors de la rédaction d'un projet, il n'y a qu'une seule règle suprême à respecter : celle de l'écoulement du temps. Parfois, un texte épuise son souffle mais pas sa respiration. En restant le nez collé sur l'expérience personnelle, on essouffle l'inspiration. Je crois donc qu'il faut digérer les lieux avant de pouvoir les traduire. Ce qui, pour moi, différencie le carnet de route du

3. André Carpentier, « Le dit du carnetier », Hélène Guy et André Marquis [dir.], *Le choc des écritures. Procédés, analyses et théories*, Québec, Nota bene, 1999, p. 13.

4. Bernard Pingaud, *Les anneaux du manège. Écriture et littérature*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

5. Jean Pierre Girard, *Le tremblé du sens. Apostille aux Inventés*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 45.

projet d'écriture, c'est que l'un prend le moment sur le vif et ne contient que des impressions, alors que l'autre force les idées ou les images à s'ériger en phrases construites.

Je crois qu'on pourrait nommer écriture vagabonde ce langage mal léché propre aux beatniks. Incarnée par des salves de mots lancés par des gens qui s'insurgent contre toute forme de procrastination, l'écriture vagabonde est une parole hostile et impatiente. Elle est une matière fuyante qu'il faut attraper quand elle passe. Dans l'écriture vagabonde tout comme dans celle des beatniks, « le monde [n'est] pas conçu comme une proie à saisir, une matière à transformer [...] [m]ais comme un lieu où quelque chose advient et, dans sa splendeur muette et fugitive, est indiscutablement là⁶ ». J'aime laisser advenir, être témoin d'accidents. Mais pour moi, ce type d'écriture est strictement réservé au carnet de route. Je crois en effet en la nécessité de prendre le temps de rapailler ces notes jusqu'à ce qu'elles convergent vers un projet d'écriture.

L'écriture vagabonde est beaucoup plus la mise en place d'une mentalité que la restriction à un genre d'écriture défini. En fait, je crois que l'état d'esprit que j'ai voulu illustrer dans la partie création de mon mémoire est celui d'un *road beat* : écriture ouverte à toute destination et sans contraintes de genre.

Les carnets de doutes

La route favorise l'apparition de doutes. Ainsi, les décisions prises lors d'un trajet sont toujours incertaines; l'obscurité dans laquelle baigne l'avenir d'une décision est ce que j'appelle le moteur du doute : on écrit « un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer la dimension d'après l'écho⁷. » Pour moi, il est clair qu'il vaut

6. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 20.

7. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 144.

mieux formuler ce qu'on n'arrive pas à comprendre que l'inverse, ne pas comprendre ce qu'on formule. L'inconnu fait partie de la démarche d'écriture. J'ai peur du noir de l'avenir. Et ce qui me rebute m'anime. Autant l'incertitude des routes que la nuit englobant l'écriture forment de l'encre noire, et l'ultime défi consiste à tailler en pièces, en mots des ombres jusqu'à les rendre évocatrices. Pour avancer dans l'écriture, on tâte l'obscurité d'une main leste et on tente de s'appuyer sur du solide : des phrases simples qui éclairent le sens de ce qu'on veut dire. Lorsque j'écris, je n'ai pas nécessairement l'impression d'éclairer un chemin, simplement d'enlever un peu d'ombre sur le monde qui m'entoure : « là où la lumière n'éclaire pas, l'ombre [...] éclaire peut-être⁸ ». Vain combat qui rappelle Sisyphe : j'ai beau écrire tout le noir de la nuit sur une feuille, elle n'en sera pas pour autant vidée de son obscurité.

Piège à moments pris sur le vif d'une sensation, l'écriture vagabonde est une longue route faite d'histoires courtes qu'il faut rapporter dans ses valises, dans ses carnets. Mais qu'est-ce qu'un carnet, au juste? Louis Hay le définit comme suit : « le lieu privilégié d'une pratique de l'écriture qui enregistre pêle-mêle l'éphémère et l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées⁹ ».

Le carnet de route est le calepin où s'empilent des impressions spontanées, des expressions particulières ou des sensations personnelles. Écrit sans contrainte ni souci de style, il est ma recette de base, ma potion énergisante. Cela rappelle le carnet d'esquisses dont parle Louis Hay. Pour lui, ce dernier est le lieu « des premiers instantanés textuels : vers, idées, expressions épinglés sur le coup pour ne pas échapper à la mémoire¹⁰ ». C'est dans ces carnets que se retrouvent des bribes d'idées ou de mots qui, plus tard, prendront place dans un poème, une nouvelle

8. Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, Paris, José Corti, 1993, p. 23.

9. Louis Hay, « L'amont de l'écriture », Louis Hay [dir.], *Carnets d'écrivains I*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 12.

10. *Ibid.*, p. 10.

ou, comme dans le cas présent, un roman. Mais ce qui caractérise le carnet d’esquisses, c’est son travail de capture; il est rempli de trouvailles plutôt que de travail.

J’ai accumulé au fil des voyages des suites de mots incompréhensibles qui, pour moi, représentent des impressions de lieux. J’ai noirci des pages comme d’autres prennent des photos, pour marquer la mémoire et tracer le contour d’une sensibilité personnelle. Bien souvent, je prends des photos qui évoquent un moment fébrile ou une impression particulière : « Photographier c’est retenir son souffle quand toutes nos facultés convergent pour capter la réalité fuyante¹¹ ». Il en est de même pour le remplissage d’un carnet de route. Dans un esprit de vagabondage, la prise de notes s’impose même s’il n’y a pas de projet d’écriture précis en cours : « Les écrivains qui savent d’avance ce que sera leur livre ne sont pas des écrivains mais des créatures de Dieu atteintes par la folie du raisonnable, du sérieux, du devoir à rendre¹². » Le carnet de route est dépositaire de l’écriture vagabonde, il est le réceptacle d’une ambiance particulière qui se traduit rarement en prose continue. Si, pour Danièle Sallenave, « les villes et les livres ne font qu’un[, s’]ils imposent au désordre du monde l’ordre d’une lecture possible¹³ », pour moi, ils sont les uns comme les autres des lieux où le mouvement du monde se capture par quartiers, par fragments.

Cahier rempli de phrases incongrues, bouts de conversations, numéros d’autobus, noms de villes ou descriptions de chambres d’hôtel, bref, d’« instantanés textuels¹⁴ », le carnet de route est un point de départ vers quelque chose que je ne connais pas. Je n’y prétends à

11. Henri Cartier-Bresson, « L’imaginaire d’après nature », *Henri Cartier-Bresson. Catalogue d’exposition* (Budapest, Musée d’art contemporain et Institut français de Budapest, 22 mars – 26 mai 2002), Budapest, Le Musée Ludwig Budapest, 2002, p. 20-21.

12. Christian Bobin, *L’épuisement*, Paris, Le temps qu’il fait, 1994, p. 9.

13. Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 16.

14. Louis Hay, *op. cit.*, p. 10.

aucune recherche syntaxique ni cohérence, car « passer en revue une vie, un voyage, n'est pas un récit ordonné¹⁵ ». Il relève d'une écriture collée à la réalité du monde, impatiente, sans artifice ni maquillage. Dans un carnet de route, le contenu est une matière brute où « les mots sont comme des noyaux qu'il faut casser pour les libérer par respiration¹⁶ ». Faire respirer les mots, leur donner vie, c'est les intégrer à un projet d'écriture continu. Pour ma part, j'associe directement le carnet de route au déplacement, au changement de lieu, à l'écriture vagabonde. Les deux vont de pair; la prise de notes se fait dans l'affolement du départ ou de l'arrivée, c'est selon. Ce qui différencie le carnet de route du carnet d'esquisses, c'est cette condition *sine qua non* du voyage, du dépaysement.

Je me dois ici, tout comme Michel Collot,

de parler d'une *écriture en marche*, en un double sens : épousant le déplacement du sujet dans le temps et dans l'espace, prenant en marche le monde et les événements comme ils viennent; mais aussi écriture en cours, en voie d'élaboration et de transformation¹⁷.

L'écriture des carnets de route naît hors des lieux familiers, dans un état d'émerveillement ou de déception. Faite de notations lacunaires et fragmentaires, elle va vers quelque chose sans trop savoir ce que c'est précisément; c'est un élan capté entre le décollage et l'atterrissage d'un projet. L'écriture y est en marche vers un projet encore indéfini. Tout ce qui compte, c'est de réussir à prendre au vol ce qui se trouve *en soi* ou *devant* soi et de l'enfermer dans un carnet de route.

15. William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Brion Gysin et Jack Kerouac, « Ultimes notes de William S. Burroughs, du 3 mai au 2 août 1997 », *The Beat Generation*, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2005, p. 993.

16. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 21.

17. Michel Collot, « Les carnets d'André du Bouchet : une écriture en marche », Louis Hay [dir.], *op. cit.*, p. 180. L'auteur souligne.

Le lecteur bouge, il passe du temps à promener son œil pour enchaîner les phrases les unes aux autres, à tourner les pages, à édifier un sens global qui va au-delà de la simple construction grammaticale. En déchiffrant les mots, il leur découvre un sens. Ce qui importe, c'est la progression, la circulation entre lecture et écriture, entre écrivain et lecteur. Un livre que je referme à chaque page est comme une vie mise en doute tous les jours; l'interruption du mouvement de la lecture finit par épuiser. Le mouvement donne naissance à la vie : mouvement de bassin, course des spermatozoïdes, battement de cœur, circulation du sang; le mouvement est nécessaire à la vie comme il l'est à l'écriture des carnets de route. Le déplacement physique et l'écriture sont liés par un même défi : rendre sensible un trajet.

Dans un carnet de route, les mots sont engrangés dans un état germinatif. Donc prêts à bouger, à pousser pour s'en aller ailleurs. C'est un langage rudimentaire et sauvage entassé dans des pages sans cadre restrictif. Parole prise sur le vif, l'écriture vagabonde qui prend forme dans les carnets de route est le ruissellement d'un cœur qui éclate en silence.

Les carnets de route, dans leur fonction d'avant-texte, me permettent de rapatrier « toutes sortes de notes documentaires [...] pour mieux élaborer [l]es "effets de réels" ou tout simplement pour donner une matière première à [m]a rêverie créatrice¹⁸. » Car dans une fiction romanesque, le raccord aux situations vécues se fait grâce au déploiement et au déchiffrement des sensations retenues sous forme de prise de notes — mentales ou écrites — dans des carnets ou d'autres lieux d'avant-textes.

18. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert. Carnets de travail, édition critique et génétique*, Paris, Éditions Balland, 1988, p. 7.

Il y a tout un travail entre le remplissage d'un carnet et la rédaction d'un livre. C'est le parcours qui détermine le livre et non sa destination, sa fin. Il en est de même pour ma conception de l'écriture; les notes rapatriées dans les carnets de route doivent subir des contorsions linguistiques et des acrobaties langagières jusqu'à ce qu'elles prennent sens. C'est en remaniant des bribes d'idées et de notes ou des accumulations significatives de mots que se construit le squelette de mon écriture; comme le précise Dominique Noguez, j'essaie de devenir celui qui « se laisse guider, emporter par le langage, mais en même temps le fait travailler, le plie, le dompte, comme une monture qu'on dresserait mais en tenant compte de ses muscles ou de ses capacités respiratoires¹⁹ ». Écrire, c'est rapiécer une vie avec des mots ou des phrases, serrer chacun des morceaux les uns contre les autres jusqu'à ce qu'un sens se dessine, un peu comme les fils d'une corde : aucun des fils qui la constitue ne la parcourt de bout en bout, mais chacun est nécessaire au maintien et à la cohésion de l'ensemble. Un projet d'écriture aura beau être planifié et structuré, c'est l'élaboration de sa forme qui importera. Contrairement aux beatniks, je me lance dans l'écriture comme je le fais sur un chemin : pour rendre hommage au détour, à l'exploration de l'espace et à la perte de temps. C'est ce détour qui, pour moi, révèle la sensibilité à vif : « on écrit parce qu'on a une maladie de peau, parce qu'on s'aperçoit qu'on est venu au monde sans peau et que le plus léger des contacts entraîne des résonances²⁰. » Pour Kerouac, Ginsberg ou Burroughs, il semble que l'écriture soit plutôt une course folle contre la montre qui, à chaque seconde, menace de s'arrêter. Avec acharnement, dans des bagnoles filant à toute allure, les beatniks tracent le portrait d'une vie trimballée entre deux paysages, entre deux souffles coupés. Ce sont des adeptes du chemin le plus rapide entre deux points : la route. Ils prônent non pas la sensibilité à vif mais la liberté à vif dans l'écriture, le souffle unique, celui de l'écrivain qui s'attache à suivre le flux intense des perceptions, quitte à s'y engouffrer

19. Dominique Noguez, *Tombeau pour la littérature. Essais*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Littérature », 1991, p. 79.

20. Christian Bobin, *op. cit.*, p. 80.

et à se perdre dans l'accumulation. Pour eux, l'écriture ne s'aménage pas, elle déménage sans cesse vers de nouvelles pistes, de nouveaux horizons; ils s'acharnent à transcrire des sensations, ce qui les empêche d'avoir recours à la réécriture : très souvent, les beatniks donnent à lire des tâtonnements exploratoires.

C'est dans l'acharnement que j'ai appris à bricoler un sens; à force de retravailler les carnets de route et de coller des phrases sur un schéma d'ensemble, un *corps* du texte s'y dessine : « Ainsi, la syntaxe est bien plus que le squelette de la phrase, c'est son système circulatoire : ce qu'il y a de rythmique dans le sens²¹ ». Écrire, c'est donc cultiver l'espoir de réanimer, par le biais d'un texte, ce qu'on côtoie tous les jours et considère comme mouvant : la langue. L'écriture est la marque incontestable de la présence d'un bruissement de langue. Il me semble qu'on pourrait facilement comparer la langue au cœur, cet organe qui s'articule clandestinement dans la nuit du corps. Ce n'est pas la présence du cœur ou de la langue qui donne vie, mais ce qui les signale : le sifflement des mots et la respiration du corps. Le cœur pompe le sang alors que la langue, elle, fait circuler le sens. Les deux sont signes de vie. Animer l'écriture, c'est mettre sa main dans le corps du texte et l'en ressortir seulement quand il y a un cœur qui y bat, faisant circuler un sens dans l'engorgement des phrases.

J'ai souvent tenté d'écrire avec l'intention d'exprimer une idée précise. Mais, chaque fois, j'ai paradoxalement été confronté à la confusion. Je suis de ceux qui prônent le louvoiement, la déambulation à travers le parcours. Maintenant, je tente de mettre l'accent sur le temps passé à travailler les phrases plutôt que d'axer mon travail sur la rapidité du défilement. J'essaie de ciseler les phrases, de les figner

21. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 25.

au premier jet et de m'y arrêter d'entrée de jeu, comme si je n'allais jamais y revenir. Ce qui me permet de doser mon éparpillement, de réduire l'accumulation de phrases. Ce détour d'écriture représente, pour moi, le chemin le plus escarpé, car toujours il y a cette crainte de ne pas retrouver mon chemin, de perdre le fil du récit en cours. Risque et danger d'une écriture qui ne se fie pas à un plan de travail précis, mais à des mots et à des sensations souvent contenus dans des carnets de route. Trop souvent, j'ai l'impression que beaucoup d'efforts se résument à peu de mots, mais la densité d'un texte n'a rien à voir avec la quantité de mots qu'il contient. Voilà ce qui a été, pour moi, très long à comprendre, puisque j'ai longtemps imaginé que plus on insèrait de détails, d'adjectifs et de précisions, plus l'écriture gagnait en clarté. Très souvent, je me sens démuni devant la possibilité infinie du vocabulaire, j'ai l'impression que je manque de mots pour arriver à dire. Il me faut briser cette peur du trop et m'emparer de la langue avec audace, comme je le ferais avec une gomme à mâcher trouvée au hasard, par terre. Sans égard pour le regard des autres, la prendre même si elle ne m'appartient pas, la mâcher, la déformer dans ma bouche et, finalement, me l'approprier pour la moduler comme je l'entends. Une fois qu'elle est marquée d'une empreinte singulière, je peux sans problème la recracher. Parfois, écrire, c'est mâcher longtemps ses mots.

Il est très difficile de « s'opposer à la tentation de faire dire quelque chose à l'œuvre, s'opposer à ce qu'elle défende un discours²². » Par exemple, j'ai essayé par tous les moyens d'insérer une virulente critique sociale dans mon projet romanesque et, chaque fois, j'ai rebroussé chemin parce que j'avais justement cette impression désagréable de vouloir faire dire quelque chose au récit. « Rester ouvert au vulnérable, à l'inconnu, perméable à la puissance de l'infinitésimal, de l'invisible, qui veut jaillir d'un texte²³ » est une entreprise ardue. Il faut être à l'écoute

22. Jean Pierre Girard, *op. cit.*, p. 23.

23. *Ibid.*, p. 25.

des phrases et non du sens global. Seul le détail des tournures de phrases peut dynamiser (ou dynamiter, c'est selon) une écriture romanesque. De toute évidence, « la clarté n'a rien à voir avec la simplicité. Une phrase simple est la condensation rythmique de plusieurs phrases usées. La clarté est donc la justification de l'invention des phrases dans l'économie du langage²⁴ ».

Désabusés, parce que « chaque poignée de main, chaque sourire, chaque applaudissement débile est hypocrisie latente, est luxure et concupiscence politique²⁵ », les beatniks revendiquent une écriture vagabonde, libérée des visées institutionnelles. *Journaux indiens*, *Sentiments élégiaques américains*, *Mexico City Blues* sont des livres dont la parole est minérale, encore à l'état germinatif d'un carnet de route. Mais c'est justement là que se trouve leur enjeu vital : présenter le monde sans polissage, sans teinte ni coloration. Personnellement, il me semble encore impossible d'aspirer à une telle exigence dans un projet d'écriture; entre deux voyages, le carnet de route doit passer par un remaniement, une remise en forme. Les mots sont remous, échos, éruptions ou déluge; leur mouvement désordonné, lent ou précipité doit être, dans mon cas, posé et contrôlé. Sinon, je m'égare à outrance dans le trop-plein extensible d'une écriture quantitative et non qualitative. Je laisse reposer mes carnets de route parce que après la fureur, il y a l'affaissement, le point mort où tout circule en silence vers un sens plus large.

Comme rien ne flue sans un dénivellement, la structure d'un projet d'écriture emprunte à la description telle que l'entend Julien Gracq : « une dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont

24. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 61.

25. Jack Kerouac, « Après moi, le déluge », William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Brion Gysin et Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 1010.

un ruisseau renvoie à sa source : en lui tournant le dos²⁶ ». Il y a un intervalle qui sépare le point d'origine d'une écriture et le point de chute : c'est le moment où s'esquisse un projet sans que je ne prenne un crayon. Je mets de côté des choses qui, avec le temps, convergent d'elles-mêmes vers un projet. Vient alors le moment où le besoin d'écrire devient une force agissante et agitante qui me pousse à m'enfermer, à me cloîtrer dans le but unique de redonner un sens à *quelque chose* d'encore inconnu. C'est dans l'attente qu'on se laisse emporter dans un sillon d'écriture, l'écoulement du temps fait aboutir à un sens comme le ruisseau à sa rivière, et on emprunte un parcours sans jamais regarder ce qui est laissé derrière.

J'admire le culot des beatniks; ils ont rendu publics des textes qui, selon moi, sont des carnets de route, des états primaires. Kerouac n'a-t-il pas passé une bonne partie de sa vie à crier partout qu'il avait écrit *Sur la route* d'un seul souffle sur un rouleau de papier à dactylo? Stimulé par la benzédrine, il aurait pondu son récit d'un trait en n'ayant que les modulations rythmiques d'un orchestre de jazz comme souci d'écriture. La sensation esthétique est trop préoccupante dans mon écriture pour que j'ose dévoiler mes carnets de route. Pudeur capricieuse, besoin de plaire ou peur du regard des autres? Je ne sais pas, peut-être est-ce la simple peur de donner à voir une ébauche. J'espère seulement écrire des textes qui imposent une voix déclinée dans une variété irréductible de tons, de tours, de formes et de vitesses. J'aime retourner ma langue sept fois avant d'écrire, parce que les mots « se tiennent prêts, alertes, à s'associer en d'infinies combinaisons toujours nouvelles, toujours à renouveler²⁷ ». Et pour associer ma langue au monde, je dois lui laisser le temps de rassembler les marques laissées par la sensation de l'expérience. L'écriture vagabonde est un terrain vague que je dois labourer minutieusement. Et après, seulement, il sera possible d'y ériger un projet d'avenir.

26. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 14.

27. Pierre Chappuis, *Le biais des mots*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1999, p. 74.

Renée Gagnon

Université du Québec à Montréal

Nous cherchons.
Nous respirons.
Nous nous mettons le doigt
dans l'œil pour voir plus creux

Comment commencer alors que tout l'est déjà, commencé, voilà des heures, des années, on dit des lustres (cette poussière); ce qui s'est répandu, comme déposé, me redemande de parler, de redire encore que le feu, que la terre, que et que c'est possible, parler des mêmes choses à nouveau, relever les traces, resoulever les mots.

Je parlerai donc de parler, des lieux, de l'espace et du temps, du corps et de ce qu'il faut pour que je comprenne écrire, pour que je sache d'où je viens, où je m'en vais. Rien que j'invente, sinon la manière d'aborder l'intangible, la matière.

Ici, il n'y aura que des lois. Que des lois. Je parlerai doucement, hésiterai, me secouera (cette poussière), céderai la place.

Mais comment commencer alors que tout est lié, si finement? Tout est lié parce que je le veux, n'est-ce pas, parce que je construis ma pensée en soudant les uns aux autres les objets de ma compréhension.

Ainsi, de quel élément partir, lequel montrer comme fondation du texte, celui que j'écris à présent, malgré tout, malgré que je ne sache quoi décider?

Et cependant. Il semble que j'aie déjà commencé, que rien ne m'ait empêchée d'écrire et que le texte se poursuive comme si de rien n'était, comme si je n'avais rien demandé.

Et pourtant. J'avais demandé un mot. Je ne le demandais pas au hasard, mais à quelque chose comme à ma conscience, qui aurait saisi l'importance du début, qui m'aurait dévoilé que logiquement, d'après ce que je sais, ce que je pense, tout devient possible à partir de ce mot.

Or, j'entends maintenant qu'il s'agirait du corps.

Mais je doute malgré tout; le fait est que je ne veux pas commencer, que j'ai peur de ce que me demandera ce texte. Quelque chose comme me mettre tout à l'envers. Voilà possiblement la raison pour laquelle le corps m'est apparu comme le premier des mots.

Commençons donc, quelque part.

Le corps est un lieu de transition. Le passage obligé entre la parole et l'écriture, c'est-à-dire entre deux états du langage. Un lieu de bouleversements, de vacarme. On pourrait dire un donjon. On n'en voit pas les pierres trembler. Pourtant, à l'intérieur, ça gronde, c'est infesté de bruits : on pourrait quasiment les voir affleurer des fissures. On écrit avec — avec, c'est-à-dire en commun, grâce à, depuis — son corps, avec ses mouvements, ses brisures, ses torsades, sa nervosité. Le corps est un espace de rencontres et de tortures. Mais un si petit espace, si petit espace à l'échelle de la parole, si rapidement débordé, dépassé, submergé — comme désuet quand il s'agit d'entendre et d'écrire.

Au rythme du corps, à cet espace qui se tend, se serre, se retourne, répond le mouvement de la main. Écrire. Bouger dans les mots. C'est que la main communique avec l'oreille, cette oreille qui entend déjà ce qui n'est pas dit. Mais ce n'est pas que l'oreille, c'est tout le corps qui s'entend débattre.

Tortures de la parole en soi et d'une main qui tente de l'agripper. Tortures infligent rythme. C'est ce qui advient des chamboulements.

La parole, selon *Le Petit Robert*, est la « faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés (langage) ». Le mot provient du latin *parabola*. Parabole, donc, allégorie, comparaison, enseignement. La parole se situe ainsi au niveau de la réalisation, contrairement à la langue, qui en est le système de référence.

En marge de ces définitions, j'affirme pourtant que la parole est à la fois le langage et la façon dont il a été utilisé depuis ses débuts, une sorte de gigantesque tournoiement des mots dans toutes leurs acceptions possibles et s'offrant à toute éventualité. Mais elle est également constituée, pour moi et contrairement au langage, du mouvement, de mots inachevés, de surmenage, de bruits — cette poussière — et de silences.

Ce sont des paroles en l'air.

En l'air. Je parle du lieu où la parole se situe. Car où se trouve-t-elle, la parole qu'on ne touche pas, qu'on ne voit pas, mais dont on entend constamment le bruissement, dans le silence, dans la cohue, dans la nuit des dormeurs? Si j'ai d'abord l'impression qu'elle m'habite, qu'elle loge réellement dans mon corps, je me ravise, car je sais trop qu'elle ne m'appartient pas, que je ne la génère pas, que je ne peux que l'appréhender sans tout à fait la connaître, que je n'ai aucune prise sur elle... Je me dis — parce que j'ai besoin de savoir, j'ai besoin de situer la parole pour pouvoir en parler — qu'elle investit l'air. L'air dans lequel nous existons, humains, aussi.

La parole, ce toujours chuintement des mots — rien qu'on puisse distinguer lorsque nous n'écoutons pas —, se présente comme une nuée de fantômes; l'air, comme un lieu hanté. Nous, petits entre les courants d'air, sommes terrifiés ou fascinés et nous tentons de saisir cet environnement à la fois réconfortant — parce qu'il offre une certaine stabilité — et affolant dans sa mouvance cyclothymique. À notre tour d'être hantés par ces brèches qui se sont ouvertes dans la parole et qui nous ont donné des mots, des images, une manière de langage dont nous ne pouvons nous défaire.

Dans ses apparitions, la parole, dont nous sommes en même temps victimes, bénéficiaires et tributaires, arrive en bourrasques. En déflagrations qui nous *stigmatisent*, nous laissent des brasiers entre les mains.

C'est parce que la parole est dans l'air que je comprends son passage en moi par la respiration. La parole est toujours tenue sous la tension du dehors et du dedans, de la prise et du rejet, de l'appel et du manque. Elle m'habite donc dans cette dynamique nécessaire de l'inspiration et de l'expiration.

Le phénomène de la respiration, tout comme celui de la parole, passe inaperçu. Il m'arrive de prendre conscience qu'il y a un moment à peine je respirais à mon insu. Nous oublions que nous respirons comme si nous oublions de respirer. La nécessité vitale s'ancre dans l'habitude. Ainsi la parole qui se terre : nous oublions sa présence, sa portée, jusqu'à ce qu'elle devienne un presque silence. Un murmure qui ne nous parvient plus qu'au ralenti et qu'on ne se donne pas la peine de percevoir. Et quand nous sentons la soudaine, inexplicable nécessité d'écrire, nous nous mettons tout à coup à respirer, comme si nous nous étions tenus en apnée et que l'air, les mots manquaient... « C'est le grand caractère épileptique, cet acte explosif que rien ne fait prévoir, que le sujet lui-même ne prévoit pas, qui n'a pas de commencement et qui se clôture sans qu'on sache pourquoi¹. » Dans ces moments où il nous faut écrire,

1. Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Éditions Chahine, 1928, p. 62-63.

le corps ressent vivement, douloureusement l'absence et appelle, crie à l'inverse : un rythme s'empare de nous, s'approprie notre corps comme s'il s'agissait d'une peau à battre. Il se met à nous frapper, à chahuter nos côtes, nos veines, à nous étourdir les sens, à nous rentrer dedans non pas dans une cadence, dans la prosodie, mais dans une mêlée, avec le vacarme des tempêtes sur la tôle : il nous arythme et voilà notre rythme, celui par lequel nous entendons la parole. La parole se déchire et se gonfle; nous lui dérobons, comme par morsure d'air, des mots et des silences. Nous lui arrachons des morceaux de tumulte. D'où l'essoufflement.

La parole ne nous est pas donnée. Lorsqu'elle s'ouvre, nous devons nous y agripper comme à un coup de vent, comme à un coup de feu, écouter surtout, écouter ce qui passe, si vite, et capter, dans le vertige extraire des mots pour en faire des monceaux sur une page — ce qu'on appelle poème, toujours; puis quand on sent que c'est la fin, qu'il n'en reste plus que l'écho, gruger son os.

C'est cette course aux mots dans la parole qui rythme l'écriture. Je veux dire, nous sommes tous asthmatiques lorsqu'il s'agit d'écrire. Notre respiration se transforme, nous manquons d'air alors que nous nous épuisons à suivre le mouvement fulgurant de la parole. Je suis épileptique quand je me retrouve chair de parole, qui me bouleverse l'estomac et les veines et la gorge : sur une feuille, je m'essouffle, je bégaie, je mords ma langue, je m'absente pour revenir à l'assaut, pour tout bousculer, je ne vois pas ce que j'écris, j'ai les yeux révulsés, en dedans, qui me regardent me débattre avec moi-même et m'essouffler. Le passage de la parole dans le corps rythme notre façon de nous vivre, de sortir de nous-mêmes, et inscrit dans la poésie le rythme qui s'est formé de ces collisions.

Lorsqu'on relit, on croirait voir passer un fantôme.

La parole. Ce monde que nous habitons, ce monde plus que vivant, qui invente, plus vivant que nous-mêmes parce qu'il nous invente. La parole, nous la poursuivons comme s'il s'agissait d'un corps en fugue; elle court devant, tourne, montre une infinité de chemins possibles, disparaît dans les angles. Elle nous esquinte et devient, si nous la rejoignons, ce corps que nous habitons, une chair que nous saignons : « elle est devant, elle va devant elle, elle agit, elle est un verbe; elle prononce le temps; elle marche, elle fait apparaître l'espace où elle avance, elle montre comment l'espace est né parlé². »

C'est grâce à la parole que l'espace et le temps nous sont concevables; nous cohabitons dans ce mystère sans cesse renouvelé chacun tel que nous l'entendons, je veux dire tel que nous entendons la parole. Nous nous éparpillons, toujours à l'affût de rumeurs, du moindre fracas qui s'ouvrirait à nous, qui résonnerait en nous. Et c'est cette dynamique différente pour chacun — ce que nous entendons, comment nous écoutons, les routes choisies, comment nous avançons — qui fait que nous nous inscrivons dans un rythme particulier. Nous possédons tous les mêmes mots.

C'est la syntaxe — la façon dont les mots se choquent, se répondent ou se manquent; les vitesses qu'ils génèrent, ce qu'ils charcutent — qui établit le rythme : le sens profond du texte. Le sens au fond du texte, qui travaille et se façonne sous la signification des mots. Alferi parle de la syntaxe comme d'un système circulatoire : un fin réseau de sens. Le rythme donne sens au texte avant que le processus de compréhension des mots ne se mette en branle. En fait, il l'anticipe. Et les mots trouvent leur sens réel à partir de sa réception.

L'élan vers l'écriture du poème n'est jamais la volonté de communiquer un message, de poursuivre un propos. Il est d'abord toujours l'espace du geste, de l'inscription tourmentée de la parole. Sa source : la nécessité d'écrire une première phrase parce que son rythme a surgi en nous.

2. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 36.

L'idée d'un sujet de l'énonciation, l'idée d'un désir mû par des objets et l'idée même de quelque chose à dire sont des effets secondaires de la phrase, de son instauration rétrospective; elles se forment après coup. L'illusion que ce sujet, ce désir et ce vouloir-dire existent avant la phrase n'est que l'image déformée, passivement contemplée de cette première rétrospection active. Ce qui semble déterminer la phrase de l'extérieur en fait partie. L'instauration de la phrase est la phrase³.

En ce sens, l'élan vers l'écriture est suscité par le discernement d'un rythme, la parole qui au loin se déchire, se prononce : nous inscrivons le rythme, nous prononçons la parole. S'il y a un vouloir-dire instaurateur, il faudrait l'appeler un vouloir-écrire, c'est-à-dire un désir d'affronter la parole ou de l'enlacer, une volonté de parler dans l'absolu, d'arriver au-delà des frontières qui séparent chaque humain, frontières qui obsèdent tout écrivain⁴ et qui le confrontent toujours à l'échec de l'écriture, à l'échec d'un échange parfait. Encore une fois, l'écrivain se trouve sous tension, entre l'espoir et le désespoir. Pourtant, malgré notre lucidité — devant ce projet impossible que nous voudrions improbable —, nous entendons toujours Artaud nous souffler que

[notre] monde a bien perdu sa magie. Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuses illuminations, et que nous avons besoin de nous retremper à des sources encore vives et non altérées⁵.

Et c'est ce vouloir-écrire / vouloir-parler qui s'instaure dans l'appel de la parole. Malgré notre lucidité, l'espoir subsiste. Nous croyons pouvoir arriver un jour à communiquer, c'est-à-dire à nous faire comprendre

3. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 35.

4. Voilà, je l'ai dit, ce mot que j'essaie d'éviter, parce que je ne sais plus tout à fait ce qu'il veut dire, à quoi il renvoie dans le système du marché culturel d'aujourd'hui.

5. Antonin Artaud, « Le Mexique et la civilisation », *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1980, p. 131.

comme si nous étions réellement connectés aux autres. C'est cet espoir, même si nous le rejetons, même si nous dissertons sur l'échec constant de l'écriture, qui nous replonge chaque fois dans l'écriture. Cet espoir fait exister les écrivains.

Je trouve dans le rythme un moyen de m'approcher de cette communication, de cette parole transmise profondément. J'entends que le rythme traverse d'un corps à un autre, qu'il franchit les limites de l'intellect pour rejoindre l'intelligence sensible. Il a le pouvoir de nous faire résonner ensemble. Puis raisonner. Toutefois, cette compréhension à laquelle nous nous accrochons n'est pas celle des mots, d'un sujet, d'un contenu; c'est celle de l'élan, de la « vivance » du geste, de tout ce qui nous traverse dans l'acte d'écrire. Et c'est fondamentalement par le rythme que cette compréhension dite totale pourrait avoir lieu : « Comprendre une phrase, c'est suivre un mouvement rythmé irréductible à une image⁶ ». Ce que je veux, d'autres le veulent aussi : que nous respirions ensemble, que nous poursuivions les mêmes mots, que nous nous essouffions, que le texte soit un fantôme assis à côté et que ce soit terrifiant de l'entendre parler, parce que jamais, jamais, on n'a entendu personne parler de cette façon-là.

« Le rythme reste en disparaissant, non dans une transparence, une vision du dehors, mais au contraire dans une clarté opaque et résistante, une pure surface : dans l'impression⁷. » L'impression, c'est-à-dire une marque à la fois physique et abstraite, un sentiment par rapport à quelque chose. Le rythme est imprimé physiquement par la façon dont les mots, les traits, les parenthèses, les assonances se suivent, s'ignorent, se culbutent. Mais l'impression, c'est surtout ce nerf qui palpète sous la peau. Le texte « respire »; une voix naît dans l'air.

J'étude complètement l'importance des signifiés. Ce qui est premier dans l'écriture d'un poème, dans la création en général, est également

6. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 58.

7. *Ibid.*, p. 62.

dernier; je veux dire, ce qui ne cesse de battre lorsque nous terminons la lecture, c'est le rythme. Les mots, on ne les comprend vraiment qu'après avoir saisi le rythme. Il est le pressentiment, l'intuition du sens qui se travaille au niveau des mots, mais au-delà de la langue — ou entre les mots. En réalité, « [le] rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signes. Le poème passe à travers les signes⁸ ». Accorder la primauté au rythme, c'est accepter une syntaxe hors norme, c'est découvrir les nouveaux chemins que la parole peut emprunter, c'est enfreindre des limites, et on approche, ce faisant, de cette métaphysique du langage que percevait Artaud :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre des intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée⁹.

Le rythme constitue ce langage-source, englobant, qui soutient les autres, qui cherche à réduire — sinon à abolir — notre incapacité à faire apparaître des mots pleins, c'est-à-dire des mots qui contiendraient tous les sens possibles.

Écrire exige une poursuite de la parole, une course, presque une chasse, une chasse aux mots dont on n'entend parfois que l'écho; et puis tout va si vite, nous sommes perdus, je dis perdus, nous courons nous ne

8. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 72.

9. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998, p. 69.

savons où pour rattraper tout ce qui manque, on manque d'air, on avale tout ce qu'on peut, on écrit, on écrit. Ce qui se précipite, s'assouvit, manque, vide, appelle, nous force à avancer, nous le permet. L'angoisse de la parole fuguée, de ce qui nous échappe encore depuis toujours... Ne plus savoir où nous nous trouvons dans ce mouvement d'absorption de l'extérieur et d'expulsion de l'intérieur, ne plus discerner la limite entre soi et l'air : la question n'est plus de savoir qui je suis mais où je suis, où j'habite. C'est Valabrègue qui avance que, dans les moments d'asthme, l'intérieur — le corps — n'offre plus de point de repère, mais qu'il demeure tout de même l'espace d'un bouleversement qui prend toute la place : « Le dedans qui ne sait où il habite mais qui est la seule épaisseur, tousserait, protesterait : ce serait Asthme¹⁰. »

L'asthme de l'écriture nous ramène constamment à cette impuissance des mots à nous exprimer¹¹ parfaitement, à cette impression que nous ne sommes jamais aussi justes que nous le voudrions. Lorsque nous écrivons, cette limite dans laquelle nous souffrons le langage s'insinue inévitablement. Comme l'indique Meschonnic, l'écrivain « [expose] son "manque-à-dire" comme une expérience, d'où une "posture", celle d'un "supplicié du langage"¹². » On peut donc supposer que les écrivains adopteraient tous la même position face au langage, celle de « suppliciés », constamment déçus de la langue qui ne parvient pas là où ils le veulent, qui ne peut pas traduire en mots leur rapport exact à la vie, à la parole, qui ne les affranchit pas du manque. Et voilà la raison pour laquelle l'écriture se réinvente constamment, se démarque, se libère jour après jour des préceptes dont on la croyait prisonnière. Nous cherchons.

10. Frédéric Valabrègue, *Asthme*, Paris, P.O.L, 2002, p. 183.

11. Le mot « asthme » provient en fait de deux origines : du latin *asme*, qui signifie « angoisse », et du grec *asthma*, qui veut dire « essoufflement, respiration difficile ».

12. Christian Doumet, *Pour affronter le monstre. Preuves et épreuves d'une poésie actuelle* suivi de *Propos et billevesées d'un entrepreneur de poésie*, par François Boddaert, s. l., Editions Obsidiane, 1997, p. 26, cité par Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 43.

Nous ne pouvons créer d'autres langues que celles qui existent, mais chaque écrivain invente une langue dérivée. Écrire, c'est, en détournant la langue, réinventer les façons de se parler. Aussi faut-il s'en remettre non pas au seul sens des mots mais à ce qui mène le geste d'écrire : le rythme, la respiration, l'asthme, cette angoisse du manque. Valabrègue sent bien que l'asthme court après son air, après ces mots que nous ne savons pas trouver : « J'entends bien que le mot d'asthme imite la strangulation, que c'est de l'indicible, un bloc d'indicible fracturé¹³. » Nous reste donc le rythme; au-delà d'eux-mêmes, les mots expriment une réalité en inscrivant la trace exacte de notre course. Il demeure dans l'écriture l'inscription des sauts, des trébuchements, des poursuites effrénées, des hoquets de l'air dans notre gorge, de notre respiration courte et irrégulière. L'asthme, c'est aussi pour Valabrègue le point de départ du rythme, c'est-à-dire que là où la respiration chute et se cherche, le rythme nous trouve.

C'est dans cette façon extravertie de gémir et de geindre que réside une solution temporaire. Je vais saisir un rythme, m'y accrocher. N'importe quelle possibilité de mesurer le temps, de maîtriser les sons de mon usine à gaz apparaît comme un sursis. Trouver dans la panique une amorce de rythme, une régularité arrachée au désarroi... Est-ce que ça peut faire de la musique?¹⁴

Quand nous arrêtons — comme si nous ouvrons les yeux, comme si nous revenions d'un lieu sans pouvoir concevoir le temps que nous y avons passé —, nous n'entendons plus rien qu'on puisse écrire. On se pose, on ne sait pas tout ce qu'on a écrit, on est d'un coup fatigués, on revient à soi, dans un calme qui ne nous dit rien. Malgré l'anxiété d'une respiration qui ne semblait plus nous appartenir, il ne fallait pas que ça s'arrête. Nous manquons d'asthme.

Bien sûr, je dis nous, pourtant je sais que je parle de moi seule, de ma relation à la parole. Je sais qu'il existe, ce *nous*, sans savoir qui,

13. Frédéric Valabrègue, *op. cit.*, p. 16.

14. *Ibid.*, p. 70.

combien, où. Je ne sais pas, ce texte, à qui je l'adresse. À vous, à nous, à moi?

J'ai tendance à dire que tous les écrivains sont asthmatiques. J'aimerais pouvoir l'affirmer.

Mais je sais : tout le monde respire.

L'hyperventilation, c'est cette respiration qui enfle et que nous ne contrôlons plus, qui engourdit le corps, tord la poitrine et coupaille la gorge; c'est ce trop-plein d'oxygène au cerveau qu'on ne peut empêcher, ce trop-d'air que nous continuons à respirer trop, trop vite, et dont nous croyons manquer. Comme lorsque la parole se met à nous souffler tous les mots en même temps, qu'elle nous en étourdit à force, et que nous n'avons plus assez d'écoute, de mains pour tout écrire, pour tout contenir : trop d'oxygène, trop de mots. Quand un moment nous sommes lucides, nous nous prenons à attraper la matière, par poignées si nous le pouvons, à tasser les mots déchirés que nous ne comprenons pas, à nous tailler un chemin dans un univers de fantômes, espérant qu'ils se dévoilent enfin dans une matérialité que nous puissions écrire.

J'écris quoi? Ce que la parole me redonne de mes propres fantômes, de mes propres hurlements? J'écris souvent pour me sortir de moi-même, pour déjouer la solitude, et la parole remet dans ma bouche les formes de ma détresse :

On prend l'air encore, quand on croyait reprendre vie dans les seuls mots, reprendre son souffle dans la parole, qui nous étouffe bientôt, trop dense pour nos poumons : trop de sens, en elle, pour notre frêle respiration, qui veut du vent, du vide¹⁵.

15. Pierre Ouellet, *La vie de mémoire*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2002, p. 37.

L'hyperventilation est le résultat d'une boulimie émotionnelle : ingurgitation, rétention d'émotions, de mots, jusqu'à n'en plus pouvoir, jusqu'à ce qu'une énorme boule se forme dans le ventre. Une boule plus grosse que le ventre, qui tourne et respire, qui vous pèse, vous entraîne vers le sol... Vous n'entendez rien qu'un son sourd qui vrombit. Puis. Parce qu'il faut que ça sorte, vous rejetez tout violemment : les mots et la gorge. Vous êtes abasourdis. Malaise dans la rétention, puis libération prodigieuse qui, pensait Artaud, a tout à voir avec la parole magique : « Il y a quelque chose qui participe de l'esprit d'une opération magique dans cette intense libération de signes, retenus d'abord et jetés ensuite soudainement dans l'air¹⁶. » Magie, oui, d'expulser, même s'il nous semblait impossible de le faire, les mots — l'air — dont nous croyions manquer. Opération magique de la respiration qui se poursuit malgré tout, malgré qu'on ait pensé « tout cessera, cette fois » tant nous empoignait le vertige.

Puis passer de l'hyperventilation à l'asthme et vice versa : nous ne savons plus qui respire et quoi au juste. Appartenons à un autre temps, un autre espace.

On pourrait presque dire que ces difficultés respiratoires assujettissent mon écriture; elles y organisent une syntaxe syncopée. La respiration difficile, tendue entre une inspiration et une expiration qui ne semblent ni l'une ni l'autre bénéfiques, entraîne une syntaxe hésitante, se tournant et se retournant entre les désirs de rapprochement et de séparation. Je dirais que la syncope donne ses impulsions à mon écriture — qui se hache, se suspend, s'interrompt, crée du manque comme un manque à elle-même.

Poumons trop petits pour qu'enfin une seule respiration suffise.

Quelque chose reste toujours, après la lecture, qu'il est difficile de nommer. Un nuage. Quelque chose qui continue de parler, de nous

16. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 93.

envelopper par en dedans, mais qu'on ne saurait répéter. Il s'agit de la voix. La voix écrite : l'impression de tout ce que le texte nous a donné. Et cette voix s'est façonnée par le rythme, par ce qui nous a conduits au fil du texte. La voix, c'est l'expérience de l'écriture vécue dans le corps, dans la parole, qui se transmet par le rythme.

La voix, c'est ce qui reste d'un texte, sa mémoire résiduelle, son empreinte, la manière unique dont ses lignes se courbent et se rompent. Le corps, traversé par la parole, s'inscrit dans le poème, et sa présence occupe toujours la voix. Dès lors, il ne s'agit plus de notre corps tel que nous l'avons vécu, mais d'un corps transformé par la parole; une présence toujours singulière — marquée par son origine — mais composée de tout ce qu'elle a agrippé et de ce qui l'a agrippée dans ce transport :

Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet¹⁷.

Quelque chose de plus vivant, un condensé du corps, de l'émotion, de la matière transformée en nous : tout le processus d'écriture réchauffe une machine d'où la voix sort brûlante. Et le texte en est tout imprégné. C'est la voix seule qui donne son homogénéité au recueil : « La cohérence minimale d'un texte, son unité la plus libre ne lui vient pas du discours, mais de la voix¹⁸. »

Cette voix — ce don de soi qu'on voudrait total — appelle, interpelle l'autre, lui répond, le brusque, le reconforte, lui redit qu'il n'est jamais tout à fait seul. Nous nous reconnaissons, nous savons qu'il y a de l'humain dans l'humain. D'autres comme nous ont peur de ne jamais se faire comprendre.

17. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 23.

18. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 65.

Toute écriture est menée par le manque. Toute parole énoncée tente de remplir un vide. Le vide en soi, le vide du réel, le manque des mots — de l'air —, le manque à dire ce que nous n'arrivons jamais à dire, le manque de la chose absente : « Tout ce dont nous disons le nom manque¹⁹. » Si nous avons l'impression d'un vide en nous, c'est que nous n'entendons rien, c'est que, même penchés en nous, recroquevillés, grattant pour trouver que nous parlons, nous ne percevons rien qui vaille, nous creusons dans le vide : « Au plus profond de la personne : personne. Dans le fond de nous et plus intime que notre nom : le langage²⁰. » C'est lorsque même ce langage demeure muet, inexistant, que nous ressentons cette douleur d'être une gaine qui ne contient rien — une série d'organes rassemblés qui ne fait pas sens. Cependant le vide n'est pas hors tension, il est lui-même une force d'appel, d'absorption. Vers quoi? Vers où?

Le mot renaît constamment, émerge de sa mort, et la chose se manifeste, apparaît dans un soudain, elle nous passe dedans et remonte les artères dans la fulgurance de sa venue. C'est son manque que le mot inscrit sur la page. Le mot est le manque.

Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit. Le mot dit à la chose qu'elle manque et il l'appelle — et en l'appelant il tient réunies dans un même souffle son apparition et sa disparition. Comme si ce mouvement amoureux de la parole avait appelé le monde²¹.

L'être manque à tout ce que nous nommerons, à tout ce que, dans la prochaine seconde, dans le prochain laps d'écriture, nous aurons nommé. Lorsqu'il se présente enfin, lorsque nous avons trouvé que c'était celui-là que nous appelions, que nous devions écrire, il se met à exister. Il dit que nous sommes des humains, il permet de nous croire

19. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 25.

20. *Ibid.*, p. 34.

21. *Ibid.*, p. 33.

vivants, de nous penser existants, de nous dire que nous sommes là, il nous meut; par la traversée du langage, de la parole, nous savons que nous occupons un corps à la fois plus vaste et plus près que nous ne l'avions pensé, la langue, qui est à la fois étrangère, comme si toujours elle nous apparaissait pour la première fois, et proche, si proche que nous l'habitons davantage que notre propre corps.

Nous nous sentons plus vivants lorsque nous écrivons. Souvent, le fait de ne pas écrire pendant une longue période de temps nous affole : nous nous demandons ce que nous devenons. Nous pressentons ce qu'est la mort. Un seul mot, demandons-nous, pour nous sortir de cet état cataleptique : « Cette expérience du mot qu'on sait et dont on est sevré est l'expérience où l'oubli de l'humanité qui est en nous agresse. [...] C'est l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois²². » Parce qu'au fond notre plus vraie manifestation, celle dans laquelle nous nous découvrons le plus authentiquement, agit dans l'usage de la parole : « [c]ar on a lieu dans ce qu'on dit, dans ce qu'on pense, bien plus que dans son corps²³. » Nous vivons dans notre corps, nous en faisons continuellement l'expérience, mais parler, c'est chaque fois l'affirmer.

Tout se passe comme si nous nous trouvions dans un espace vide que nous devons ouvrir, comme si le monde, la parole devaient se déchirer, comme si nous devions nous-mêmes être troués pour qu'un courant (d'air) passe, pour qu'une traversée soit possible, pour qu'un échange ait lieu. C'est troués que nous pouvons entendre, parler. C'est par les brèches que nous voyons le monde apparaître, que nous nous voyons aussi apparaître, nus dans le désordre des choses, et c'est parce que nous brisons les mots que ceux-ci arrivent à signifier, à respirer avec nous, que leur matière se mêle à la nôtre et pulse.

22. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 59.

23. Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 19.

Il y a un appel, un coup porté par le moindre mot. Chaque mot divise un morceau du réel dans ta bouche. Ici est un lieu, dans ta bouche, où il y a écartèlement de l'homme par l'espace et où nous écoutons apparaître le vide, l'espace venir battre. Il s'entend un souffle. Le réel respire²⁴.

Cet appel comme un cri, toujours investi du désespoir de ne pas trouver — comme dire : en désespoir de cause, j'écrirai ce que j'écrirai, mais finalement je n'écris pas, parce qu'il me faut saisir le mot qui ouvrira ce cri, qui le laissera filer de l'intérieur à l'extérieur. Je nous vois tous, la bouche ouverte, devant l'horreur²⁵, l'angoisse, cherchant à signifier ce désespoir, à remplir le vide; la bouche ouverte, sans un mot qui puisse en sortir, qu'un pauvre filet de son — on pourrait dire une larme — qui s'est épuisé dans le corps, à rouler, à s'effiloche sur les parois vives de la chair; la bouche béant au bout de son souffle dans l'attente d'être entendue. Dans l'espoir d'être entendue. Ainsi toujours, l'écriture ni blanche ni noire, circulant entre ses paradoxes, oscillant entre le désespoir et l'espoir. Et ce cri, enfin. Ce cri jaillit quand la parole s'ouvre au-dessus de nous, comme un autre gouffre que nous avalons — le feu plongeant dans une trappe d'air —, à la fois se vidant et aspirée dans notre seule bouche. Puis aspirante. Ce cri, réconfort de la rencontre attendue, de la respiration rétablie, et pénétration violente du tumulte : le soulagement, l'asthme, l'abandon. L'avalement de la parole alors qu'on avait ouvert la bouche pour appeler au secours. Pour que ce cri advienne, pour que les mots surgissent enfin et que nous soyons là pour les intercepter, le vide et le manque, ouvreurs de trous, de passages, étaient nécessaires : ils constituent ce qui nous mène à nous tourner vers la parole : « le vide — futur et dérélition confondus, moteur du mot²⁶. »

24. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 18.

25. De nous voir nous-mêmes ainsi; les mains nerveuses d'écrire sans un mot à leur portée, de nous voir à la merci de cette parole qui nous dépasse, qui est déjà devant et qui ne se déchire pas; l'horreur de ne pouvoir proférer un seul mot vrai sans son ouverture.

26. André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 34.

Le passage de la parole en nous l'aura transformée; la parole aura été mordue, broyée, mangée. Incorporée. Régurgitée, restituée à l'air. Nous l'aurons tordue; sa matière, nous l'aurons faite nôtre. Il adviendra que les mots détiendront la signification précise que nous leur donnerons : l'écriture est « [u]ne parole seulement *soufflée* — entre explosion et soupir — une pulvérisation du sens²⁷. »

C'est dans les déchirures qu'une respiration est possible : le flux, le reflux. Les entailles permettent le passage de la matière. On ne peut pénétrer la matière sans que celle-ci se soit préalablement déchirée. C'est seulement lorsqu'un mot se déchire que nous lui trouvons un sens; c'est seulement lorsque la parole se troue que nous pouvons aussi l'être et qu'un échange est possible :

Le pouvoir de l'air (son coloris, sa poussière, sa diaphanéité) ne va jamais sans l'événement (rai, tache, blessure) qui le déchire. Le pouvoir du temps (sa patience, son attente, son désir) ne va jamais sans l'événement (scansion, coup, chute) qui le déchire²⁸.

Cet événement, nous ne pouvons le nommer; il se peut qu'un presque-rien d'un coup tranche et nous permette de voir qu'enfin nous avons traversé l'espace qui nous séparait de la matière, de l'écriture.

« Ici : où nous sommes prisonniers des mots et délivrés par la parole, prisonniers de l'espace et délivrés par la respiration, prisonniers du temps et délivrés par la mémoire²⁹. » Ici, c'est cet intervalle plus ou moins long entre le moment où nous voulons écrire — le moment où tout nous pousse à écrire — et le moment où nous le pouvons. Ce moment où nous sommes cois et celui du surgissement. Ouvrir la bouche pour

27. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 46. L'auteur souligne.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 31.

parler, c'est chaque fois ouvrir un nouvel espace, c'est laisser apparaître, comme enfin s'abandonner à l'apparition d'un monde. Ouvrir, c'est offrir à l'espace sa propre possibilité. Bâiller : avaler un espace jusqu'au fin fond des bronches. Quand nous ouvrons la bouche, que nous respirons, que nous happons et nous laissons happer par la parole, nous cessons aussi de croire à la succession des secondes, nous cessons de nous abîmer dans la pensée d'un écoulement continu du temps pour entrer pleinement dans une temporalité multiple, constituée de temps superposés. Les stades temporels (passé, présent, futur) rassemblés en une tresse, mais une tresse fissurée, remplie de boucles et de cassures : « Le fil du temps est couvert de nœuds³⁰. » Un temps rythmé, oui, qui suppose la perte du présent comme seul temps habitable.

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu — son travail du lieu, sa fable du lieu — par un travail et une fable de temps, un *mime de temps ajoutés* : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une *composition d'anachronismes*³¹.

Même si nous écrivons alors, même si nous sentons cette brûlure d'écrire, qu'un événement précis la suscite, nous n'écrivons jamais en faisant abstraction du passé. L'écriture le remue, le ramène à la surface. De même l'avenir — l'inconnu, l'espoir — est appelé par les mots : l'avenir semble se souvenir de nous. Un corps parlant dans le présent se donne entièrement; ce corps n'a pas le pouvoir d'écarter son souvenir — il se connaît autrement —, ses intuitions et ses désirs. Il n'écrit pas dans la continuité du temps, mais dans une simultanéité des temps. Dans leurs possibilités. C'est un corps qui vit l'instant présent et le relie par le fantasme — la fiction — à ce qui fut et à ce qui vient.

Les mots mêmes sont signes de cette coïncidence des temps. Au-delà du dictionnaire, nous avons façonné leur signification, et chaque

30. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 67.

31. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 39. L'auteur souligne.

utilisation d'un mot constitue une évolution de son sens. La répétition d'un mot à l'échelle d'un recueil de poésie fait résonner toutes les valeurs qu'il a portées³². Nous marchons avec les mots, et nous ne savons plus toujours qui, des mots ou de nous, précède l'autre.

Le livre en tant qu'objet possède un commencement et une fin définis. Mais, dès lors que la dernière page est tournée, ce début et cette fin s'effacent, laissant place à une voix qui occupe une durée qui ne connaît plus ses limites, une durée inscrite dans l'indéfini ou plutôt dans l'infini. C'est une voix qui dure, c'est un livre auquel nous continuons de répondre : « La continuité n'est que notre émotion, notre trouble, notre mélancolie³³ ». Nous continuons d'y répondre, non seulement par la persistance de l'émotion, mais par la compréhension du texte, qui ne se donne pas totalement au moment même de la lecture. Nous l'assimilons graduellement comme dans un lent processus de digestion. Parce que nous l'avons écouté, nous en faisons toujours la découverte, nous le réentendons autrement :

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau, un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible³⁴.

Le poème investit un temps existentiel, c'est-à-dire qui, comme l'espace, est indéfini, inégal, qui crée des abîmes, des accidents. Le poème ne s'inscrit pas dans le temps, il occupe, il libère; le texte commence avant, finit après, et nous ne saisissons plus ce qu'avant et après signifient.

32. Mais on arrive parfois, à cause de ce jeu d'échos, à fétichiser un mot : il nous semble alors que ce mot est plein d'une signification toujours appropriée pour dire les choses justement.

33. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 44.

34. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 19.

Nous connaissons par cet état des choses que le temps n'est pas tel que nous l'avons construit, mais tel que nous le vivons, tel qu'il s'écrit. Nous savons qu'il peut se retourner, se propulser, se détendre, se gonfler, s'arrêter. Que le temps n'est pas régulier mais saccadé, syncopé, répétitif.

Il faudrait ici longuement s'arrêter sur le rythme : il n'est pas autre chose que le temps du temps, l'ébranlement du temps lui-même dans la frappe d'un présent qui le présente en le disjoignant de lui-même, en le dégageant de sa simple *stance* pour la faire *scansion* (montée, levée du pied qui scande) et *cadence* (chute, passage dans le battement). Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi »³⁵.

En fait, cette façon d'appréhender le temps nous mène à écrire dans du temps pensé, c'est à dire du temps vécu, incorporé, inévitablement et continuellement manié par l'esprit. La pensée transforme le temps, crée dans l'espace de la mémoire des enjambées et des fixations, du temps qu'on oublie et du temps qu'on tord dans tous les sens : la mémoire est toujours plus ou moins une fiction. Et c'est bien ce qui caractérise toute création, cette fiction de soi, cette altération de soi et du monde.

[L]e temps pensé est du temps vécu à l'état naissant, autrement dit, [...] la pensée est toujours par certains côtés l'essai ou l'ébauche d'une vie nouvelle, une tentative de vivre autrement, de vivre plus ou même, comme le voulait Simmel, une volonté de dépasser la vie³⁶.

Dans le rythme que nous donne notre corps réverbérant, la pensée travaille sans nous — sans que nous y fassions appel —, s'infiltré dans les mots qui, eux, nous excèdent, nous amplifient. Une pensée, une mémoire, une pensée de la mémoire, une pensée dans le temps, pensée du temps. « La pensée est le temps³⁷ », dit Novarina. La pensée,

35. *Ibid.*, p. 37-38. L'auteur souligne.

36. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 79.

37. Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 74.

un indéfinissable nuage, serait ce temps plein : le temps, notre temps, celui dans lequel nous vivons, dans lequel nous nous définissons. Cette pensée, malgré qu'elle soit omnisciente, la poésie bien sûr la déplace, mais l'ampute aussi. La syntaxe peut créer des écrans, des vides; nous le savons, nous en faisons usage. Je me dis parfois que les mots, dans une syntaxe nouvelle, brouillent la pensée, nous sont un refuge.

Écouter, ce ne serait pas comprendre au sens propre, ce serait comprendre, ce serait être là, attentif, se retourner complètement vers — résonner au texte. Écouter bien sûr les mots, mais aussi les silences de l'écriture, tout ce qui n'est évoqué que par un vide, par un blanc, et laisse apparaître l'impossibilité de dire. Mais dans ces silences, le cri demeure. Là où il n'y a pas de mot : le cri dépouillé. Écouter, c'est au-delà de ce qui écrit; entendre la voix, ce cri lancé par un parlant dans l'écriture.

Le sujet de l'écoute ou le sujet à l'écoute [...] n'est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance, de sa tension et de son rebond infinis, l'ampleur du déploiement sonore et la minceur de son reploiement simultané — par quoi se module une voix dans laquelle vibre en s'y retirant le singulier d'un cri, d'un appel ou d'un chant (une « voix » : il faut comprendre ce qui sonne d'une gorge humaine sans être langage, ce qui sort d'un gosier animal ou d'un instrument quel qu'il soit, voire du vent dans les branches : le bruissement auquel nous tendons ou prêtons l'oreille)³⁸.

La voix, on y revient toujours. Cette voix particulière à chaque parlant, qui ne signifie rien de particulier mais qui se donne tout entière — comme un corps nu et seul dont on ne saurait quoi penser, sinon qu'il bat devant nous et appelle, demande à être écouté encore; nous entendons ce cri, il n'y a pourtant aucun son, mais c'est tout notre corps qui est saisi.

38. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 45.

Écouter, ce serait alors parler avec. Non pas parler avec l'écrivain, mais avec la voix qui s'échauffe en nous et qui reste dans l'air : répondre, relancer. Le texte est comme avalé. On l'écoute qui descend, qui se déploie, qui résonne. On s'écoute résonner et voilà comme on parle avec lui : « L'espace du corps à l'écoute n'est-il pas, à son tour, une telle colonne creuse sur laquelle une peau est tendue, mais aussi de laquelle l'ouverture d'une bouche peut reprendre et relancer la résonance? »³⁹

Ensuite — après avoir lu — on entend un écho, non, davantage qu'un écho, encore des mots, mais ce ne sont plus tout à fait des mots, ce sont des « bruits de voix sans signification⁴⁰ », des *mutus* : des « bruits de voix » perdus entre mots et mutisme. Subsistent un pincement, un pincement sourd au ventre et, dans les mains, le sentiment d'avoir tenu quelque chose qui nous aurait brûlés... Ces entailles que le texte aura, peut-être, réussi à laisser chez l'autre constituent le souvenir d'une voix. Ce qui reste, c'est la cicatrice, la brèche que nous aurons pu ouvrir et par laquelle nous existerons dans l'air, dans la parole. Comme l'écrit du Bouchet à propos de l'irréversibilité : « tout ayant disparu, *il reste ce qui ne peut disparaître*⁴¹. »

La voix serait, si on pouvait imaginer la chose, un brouillard inséparable et dont on ne peut dire où il commence, où il finit; si elle est entendue, si on l'appelle, elle se serre, se condense sans toutefois laisser imaginer ses limites, pour que celui qui la convoque puisse l'aspirer dense. Puis l'expirer, qu'elle retourne dans la parole, dans l'air. Ou encore, la voix c'est ce feu qui s'assoupit mais ne s'éteint pas. Une braise : « Le feu : ce qu'on ne peut éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre⁴². »

39. *Ibid.*, p. 82.

40. Dans l'étymologie de « mot », on note « mutus ».

41. André du Bouchet, *op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

42. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 45.

Alexis L'Allier
Université du Québec à Montréal

La bouche pleine de terre

Comme nous admirons ceux de nos maîtres qui ne parlent plus, la bouche pleine de terre! L'hommage vient alors tout naturellement, cet hommage que, peut-être, ils avaient attendu de nous toute leur vie. Mais savez-vous pourquoi nous sommes toujours plus justes et plus généreux avec les morts? La raison est simple! Avec eux, il n'y a pas d'obligation. Ils nous laissent libres, nous pouvons prendre notre temps, caser l'hommage entre le cocktail et une gentille maîtresse, à temps perdu, en somme. S'ils nous obligeaient à quelque chose, ce serait à la mémoire, et nous avons la mémoire courte¹.

Albert Camus

La chute

C'est sans doute la bouche pleine de terre qu'on apprend à parler. Puis, dégoûté par ces entrailles de mère naturelle et de terre paternelle, on apprend à écrire pour parler autrement. Si je dis dégoûté, c'est que ma génération semble avoir un problème

1. Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 37.

avec le passé. C'est vrai, notre petite origine, notre paradis perdu ne nous ont jamais autant préoccupés : séances de *rebirth*, psychanalyses lacaniennes, travail sur soi par la gouache et le yoga, journal de la créativité, retour aux blessures d'enfance pour expliquer ses névroses d'adulte en devenir, toujours en devenir; l'homme moderne ne se connaît jamais assez. C'est sans doute le cœur du problème, le petit moi au cœur torturé, mais autour du noyau, il y a de la chair, parfois de la pourriture; un monde plein de poussière qui demande à être déterré. Bien sûr, le monde, le passé, c'est vague, comme idées, c'est tout et rien, c'est tellement vaste, l'horizon derrière, ça ne ressemble à rien. Et c'est sans doute ce qui provoque notre désintéressement, notre peur de ce passé à charge qui nous pèse dans le dos et qu'on ne peut soutenir qu'en l'ignorant. Nous avons la mémoire courte et la chair faible.

Si le roman est mort, comme Carlos Fuentes le donne à supposer², c'est peut-être que les écrivains ne savent pas quoi faire avec cette terre plein la bouche, cette lanière du maître³ qui les serre à la gorge comme si une force toute-puissante voulait extraire des chefs-d'œuvre de leur corps de martyr. S'il y a lieu d'éprouver ce poids, d'en souffrir et d'arracher de notre chair les lambeaux de notre petite souffrance personnelle, il y a surtout lieu de se demander ce qu'on peut en faire plutôt que de l'ignorer. De cette question en découle une autre, plus pointue : comment l'écrivain arrive-t-il à se dépêtrer dans cette langue des héros du passé, des monuments de la littérature, à imposer sa petite voix de jeune premier?

Petit héros s'ouvrant la trappe. Ses failles

Pendant longtemps, le héros n'a pas su écrire. Même aujourd'hui, malgré toutes ses prouesses, a-t-on déjà vu Superman en train d'écrire,

2. En fait, Fuentes pose la question : « Le roman est-il mort? », *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997, p. 9.

3. Il s'agit d'une référence à une citation de Franz Kafka : « La bête arrache le fouet au maître et se fouette elle-même pour devenir maître, et ne sait pas que ce n'est là qu'un fantôme produit par un nouveau nœud dans la lanière du maître » (« Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin », *Préparatifs de nocé à la campagne*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1957, p. 140).

ne serait-ce qu'une petite note sur le frigo, du genre « Parti sauver la populace, de retour pour le dîner »? Le superhéros, étant partout, transcendant le temps et l'espace, pourrait être un narrateur omniscient, si seulement il avait quelque chose à raconter. On peut en dire autant du héros épique. En ce temps où ses pouvoirs n'avaient rien à voir avec le langage, ce dernier n'avait pas à s'écrire, à se représenter dans l'action : il s'y trouvait. Et un autre se trouvait au-dessus de lui, guidant ses pas vers les chemins infinis de l'exploit. Celui-là, qu'on l'appelle Dieu ou narrateur omniscient, nous fait oublier que l'histoire s'écrit. Qu'il est bon de se laisser bercer par ce regard englobant, cette instance qui sait tout et qui ne se pose pas de questions, qui ne pose pas de regard sur soi-même, ne venant de nulle part! Marthe Robert évoque d'ailleurs le caractère de ce narrateur sans origine :

Embrasser le Tout, être la matière elle-même pour savoir ce qu'elle pense et la voir se faire, régner sur toutes choses par la seule puissance d'une psyché bien retranchée de sa propre splendeur, et par là, se mettre soi-même à l'origine de la vie⁴.

N'est-ce pas là la prétention de tout narrateur, et celle de l'écrivain, de faire passer inaperçue cette narration?

Malgré tout, l'écrivain en moi n'est pas dupe, ne se laisse pas bercer longtemps par l'illusion : le héros épique est dirigé. S'il est constamment dans l'agir, c'est que cet agir se voit contrôlé par une force qui le transcende : c'est celui qui tient le crayon qui trace la voie à l'exploit, c'est lui qui se prend pour un surhomme en racontant le monde à distance. Cet auteur autoritaire, à la fois narrateur et héros, plus héros que son héros, a pourtant mis du temps à inscrire l'expérience d'écrire dans la quête héroïque. Dans les mains du narrateur, cette toute-puissance, ce sentiment des hauteurs s'est peu à peu transformé en vertige, en possibilité de passer de l'extériorité à l'intériorité, de pousser le personnage à s'égarer dans d'autres chemins, ceux de sa conscience, quitte à ce qu'il se rebelle contre celui qui prétend le diriger et qu'il finisse par prendre possession de la parole, son nouveau Graal.

4. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, coll. « Tel », 1972, p. 336.

Avec la pensée nietzschéenne, une autre conception de l'héroïsme est née, plus contradictoire et plus exigeante, qui a orienté l'agir du héros :

S'émanciper de son emprise [l'absolu], voilà la première épreuve que devront traverser les esprits audacieux. Elle oblige à une attitude héroïque différente de l'héroïsme wagnérien, une attitude hautement contradictoire parce que capable de renoncer au caractère impartial et définitif du vrai sans pour autant renoncer à la connaissance comme telle⁵.

On a beau parler d'agir par rapport au héros classique, ce n'est que lorsqu'il s'est transformé en chercheur, en poseur de questions qu'il est devenu véritablement actif, libéré d'une manipulation infligée par un conteur en puissance. En conséquence, dans le roman moderne, le lien entre le narrateur et le héros est de plus en plus privilégié, souvent jusqu'à la fusion totale : le héros a ouvert sa grande trappe pour raconter ses périples intérieurs. Bien que la culture moderne soit encore marquée par les grandes figures de la littérature épique, le héros est devenu peu à peu narrateur de sa propre vie, ce qui implique nécessairement qu'il s'inquiète de son identité, de son propre devenir, au détriment de celui du monde. Le XX^e siècle a vu naître l'antihéros, qui n'est qu'un premier état de ce que sera le héros contemporain, souvent nihiliste, narcissique et exhibitionniste à outrance.

Au-delà du nihilisme, la disparition des figures de l'absolu se voulait d'abord garante d'une liberté d'expression, d'une remise en question constante du devenir du monde et de l'altérité en tant que réalité terrestre; les autres sont à nos côtés et non dans les cieux :

En effet, la promesse que contient la Mort de Dieu se révèle à ceux qui s'entendent à la fêter; être de la fête signifie d'abord simplement se mêler aux autres, se préoccuper de l'âme publique plutôt que de se crispier sur son salut individuel. La modernité n'est désenchantement que si l'on évalue nostalgiquement la destitution de la vérité transcendante.

5. Antonia Birnbaum, *Nietzsche. Les aventures de l'héroïsme*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2000, p. 22.

Mais cette destitution peut aussi ouvrir sur une nouvelle forme de lucidité dégrisée parce que toujours remise à l'épreuve de l'autre, jamais sûre d'elle-même ni définitive⁶.

Évidemment, il n'est pas possible de dater la mort du héros (pas plus que celle de Dieu) : pas d'avis de décès, même pas d'obsèques, parce qu'elle est symbolique et donc perpétuelle; elle se répétera. On peut se demander, toutefois, ce qui reste après Dieu, après le narrateur omniscient et les superhéros contrôlés par une force qui les transcende. Il reste le *je*, bien sûr, l'énonciation à son degré le plus direct, le plus personnel. Mais pour ne pas tomber dans les pièges du témoignage, qui fait partie de cette quête moderne du salut individuel, le *je* doit se faire plus grand que nature, héroïque, sans tomber dans la toute-puissance. En équilibre, ou plutôt non, en perpétuel déséquilibre, tiraillé entre la langue du commun et celle du monument; un héros indécis, qui trébuché dans la face du monde.

Aujourd'hui, celui que j'appelle le petit héros — un Petit Poucet égaré dans un monde d'Ogres —, au lieu de combattre dieux, monstres et merveilles, évolue dans la culture, lutte contre les forces de la civilisation. Souvent affaibli, rendu malade par cette société dans laquelle il doit vivre malgré lui, malgré ses aspirations à une plus grande liberté, ce héros avance à petits pas, tourmenté par son propre malaise, son incapacité à agir dans le monde. Mais il avance, cherchant une petite lueur parmi ces forces insaisissables qui l'entourent, ces forces politiques et capitalistes, souvent âmes sœurs, qui ont pris la place laissée vacante par Dieu et ses actionnaires religieux. Contrairement aux héros chrétiens, multiples incarnations du Christ dont la quête est intimement liée à l'appel du divin, le petit héros ne sait plus à quel saint se vouer. Quand il ne s'épanche pas devant la grandeur de son président, puisqu'« il arrive que, pour louer tel chef d'état, on l'appelle le plus illustre des héros historiques⁷ », il choisit de se vouer à lui-même, désabusé et incapable de chercher au-delà de sa propre image.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. Maurice Blanchot, « La fin du héros », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 540.

Sans rien autour de lui, ni dans le temps, ni dans l'espace, le petit héros n'a plus qu'à se dire : « Je suis la fin. »

Dans la littérature comme dans la vie, l'espace entre l'action et l'introspection s'est graduellement réduit : l'action s'est intériorisée, l'introspection s'est activée. En conséquence, le lien entre le monde extérieur et le monde intérieur s'est parfois dénoué : il n'y a plus que soi devant sa propre image. Sont alors nés les héros de l'immédiat, n'aimant le monde que si on les projette sur les écrans de la gloire. Les écrivains qui en sont n'adorent-ils pas regarder briller leur nom et leur photographie un peu partout dans les journaux, sur les tablettes des librairies? Soudain, « le héros devient *son* héros⁸ », vivant à la gloire de son propre corps qu'il croit contrôler, alors qu'il n'est qu'un objet de la culture, dirigé par des forces qu'il ne comprend pas, à l'image du héros épique. Umberto Eco va encore plus loin en parlant de l'homme hétérodirigé :

Un homme hétérodirigé est quelqu'un qui vit au sein d'une communauté à niveau technologique élevé, dotée d'une structure socio-économique particulière [...], auquel on suggère constamment [...] ce qu'il doit désirer et comment l'obtenir selon certains canaux préfabriqués qui lui évitent d'avoir à faire des projets de manière *risquée et responsable*⁹.

Impossible pour cet homme d'agir héroïquement, de se révolter contre l'ordre établi, ne serait-ce que par la pensée. Si Nietzsche percevait « la transcendance comme une entreprise de dévalorisation du monde¹⁰ », aujourd'hui, c'est l'absence de transcendance qui engendre la dévalorisation des idées, de l'imagination, au lieu d'engendrer la liberté de savoir et de créer. Trop souvent, le petit héros, se croyant libre, fait ce qu'il veut avec la connaissance, sans aucune hiérarchie de valeurs ou d'idées, parce qu'il est facile de confondre la liberté et la possibilité de faire n'importe quoi. L'envie lui vient alors de passer par le plus court

8. *Ibid.*, p. 555.

9. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 150. L'auteur souligne.

10. Antonia Birnbaum, *op. cit.*, p. 26.

chemin pour briller au sommet de la gloire, de sauter à la littérature sans avoir entendu sa parole, son silence¹¹.

Au-delà du petit héros, j'ose espérer qu'il y a un héros-écrivain cherchant une manière de retisser des liens, de refaire le pont entre l'intériorité et l'extériorité, habité par un fougueux désir de s'inscrire dans le monde, d'y laisser une trace qui ne disparaîtra pas au prochain balayage médiatique. Cette conscience du temps permet au créateur de distinguer l'art de la culture, parce que la civilisation est vouée à l'effondrement, et l'art à la regarder s'écrouler dans l'ombre, peut-être, en tenant bon. L'écrivain, avec son œil attentif, la voit sans cesse chanceler, parfois s'affaisser puis lutter pour se refaire une beauté. Une beauté refaite en quelques heures, *facelift* après *facelift*, alors que le romancier passera des heures à fignoler l'esthétique de son œuvre. Écrire ne pourra jamais se faire contre la montre. Ces écrivains de l'heure qui s'entraînent et qui transpirent, qui reçoivent des accolades et des mentions d'honneur pour leur force de caractère, leur endurance, ces hommes d'affaires qui produisent des livres à défaut d'en écrire, ils finiront tous par s'effondrer. Et personne ne sera là pour ramasser leurs débris, parce que d'autres superhéros de la littérature viendront vite les remplacer; les fidèles n'y verront que du feu.

Pendant ce temps, le héros-écrivain, ce survivant, ce résistant, se servira de la parole comme moyen de défense; il a donc à se défendre de quelque chose. C'est qu'au-dessus de sa petite tête trop pleine, des hommes en béton dirigent le monde dans des édifices qui font tenir la société. Ils figent leur puissance dans un lieu fixe comme certains chefs d'État figent la parole dans un temps arrêté en faisant des discours

11. « À ce moment, l'on voit les candidats-héros hésiter entre écrire et dominer, briller par la redondance d'un style de prestige et briller par le prestige d'un personnage redondant; mais, comme deux sûretés valent mieux qu'une, ils se font leur propre héraut, se pourvoient d'une légende en écrivant leur histoire et veulent faire de chacune de leur parole un exploit [...]. Le héros devient l'aventurier, et l'aventure devient le tour de force d'un discours bien retenu, bien prononcé [...]. Entre-temps, il est vrai, la littérature s'est retirée discrètement, ayant enfin découvert que, là où elle se joue, il ne saurait être question d'immortalité, de puissance, ni de gloire. » (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 555)

opportunistes, en s'imaginant détenir « la parole comme un pouvoir¹² ». Ce sont des héros sur parole qui mettent à mort toutes les voix alentour; celles qui croient en lui, du moins. Le héros épique, de son côté, trouve sa puissance, sa naissance même, dans la parole, en se faisant raconter à répétition, exploite après exploit. Et ailleurs, dans un autre espace-temps, le héros qui se fait écrivain (ou l'inverse) tient sa force du fait que sa parole en éveille d'autres, qu'il n'est pas le seul à régner sur son territoire romanesque. Cette parole, au lieu de courir à la gloire, prend son temps, réveille des voix qu'on croyait mortes, déterre ces mots du passé, ces bouches pleines de terre et de racines qui pendant des siècles ont dialogué dans les entrailles du monde, dans notre dos. J'imagine que ces voix ont quelque chose à raconter à ces petits héros pressés de devenir grands.

Carlos Fuentes évoque cette exigence de lenteur dans un monde où la performance, la vitesse et la brièveté sont à l'honneur. Il parle de « l'écrivain dont le temps est lent, sédimenté; lenteur que l'information nous refuse mais que l'écriture romanesque comme sa lecture obligent¹³ ». La question de la mort du roman a donc tout lieu de se poser, avec tout ce temps qui semble manquer au petit héros, avec tous ces services à rendre, non seulement aux amis, mais à la grande société, et encore plus à soi pour manger et bien vivre, se faire des forces afin d'être assez puissant pour l'écrire, ce chef-d'œuvre qui attend dans l'ombre. Le monde moderne n'est pas conçu pour accueillir des chefs-d'œuvre, par contre; pas assez d'espace, pas assez de temps. Ceux qui persistent se verront mourir avant leur heure, avant leur espérance de vie, parce qu'ils auront trop écrit et pas assez cherché le bonheur. Cette idéologie de l'immédiat contribue sans doute au malaise de l'écrivain, qui ne sait plus comment écrire, comme le constate Roland Barthes :

On voit par là qu'un chef-d'œuvre moderne est impossible, l'écrivain étant placé par son écriture dans une contradiction sans issue : ou bien l'objet de l'ouvrage est naïvement

12. *Ibid.*, p. 544.

13. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 13.

accordé aux conventions de la forme, la littérature reste sourde à notre Histoire présente, et le mythe littéraire n'est pas dépassé; ou bien l'écrivain reconnaît la vaste fraîcheur du monde présent, mais pour en rendre compte, il ne dispose que d'une langue splendide et morte¹⁴.

Refusant l'écriture du passé, celle des monuments et des génies, l'écrivain contemporain s'approprie la langue du présent, de la société, qui parle le langage de l'utile, de l'avenir, de la réalité objective, celle qui met à mort toutes les âmes alentour. Le faible ignore que rompre avec la littérature (parce que l'écrivain n'a pas besoin des autres écrivains, et surtout pas de ceux qui sont morts), c'est enterrer la profondeur du langage, se rendre impuissant devant le monde et ses mots d'ordre. Au lieu de dialoguer avec l'autorité littéraire, qui pourrait lui servir de force contre l'autorité culturelle, le petit écrivain la renie et produit de la littérature à l'échelle de son point de vue unique, qui ne dépassera jamais les limites du témoignage au présent — des romans témoins de leur époque, qui resteront prisonniers de leur période de production, qu'on ne regardera que comme des souvenirs du temps passé, des curiosités historiques. Entre deux rendez-vous, cet auteur de la vie moderne produira des romans de surface, beaux et plastiques comme les visages de la télé, des téléromans qui racontent de banales histoires d'amour et de rupture, avec des phrases écrites en vitesse, vite oubliées. Cherchant comme un héros, on a emprunté un autre chemin. Le chemin du héros qui se cherche.

Petit héros deviendra grand. Ses armes

Le petit héros, lorsqu'il veut se faire plus gros que le bœuf, non pas Dieu ou sauveur de son peuple, mais écrivain, erre dans la ville en bon à rien. Et bien qu'il n'ait l'air de rien, que d'un grain de sable dans le tourbillon de la vie, ce bon à rien est un résistant¹⁵, toujours en

14. Roland Barthes, « L'utopie du langage », *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 63.

15. Selon *Le Petit Robert*, un résistant est un patriote s'opposant à l'occupation de son pays. Disons alors que l'écrivain résistant protège son territoire romanesque de l'invasion culturelle.

devenir plutôt que bon à quelque chose, performant et rentable. Fidèle à cet héroïsme de tension, d'émancipation proposé par Nietzsche, libéré d'un héroïsme monumental au service d'un roi ou d'un dieu, le héros-écrivain est prêt à « faire le monde et d'abord [à] en créer le sens¹⁶ ». Avec ce que Nietzsche nomme l'être-ensemble, l'homme lié au monde dans lequel il vit de manière créative, le héros peut restituer la liberté, le bougé des êtres et des choses. Le personnage romanesque s'interroge sur son origine, son fondement, sa raison d'être au monde, en vue d'un devenir et non d'une récompense divine. L'intérêt de cette recherche ne réside pas dans l'unicité d'une origine qui serait clairement révélatrice, mais dans ce qui lui est externe, accidentel et successif. Dans le roman moderne, le héros cherche constamment à se situer par rapport au monde, à coïncider avec l'histoire de manière symbolique, et donc à créer du sens, en étant non pas enfermé dans sa propre tête, mais en relation avec l'extérieur.

Fuentes souligne d'ailleurs le caractère dynamique du roman par rapport à l'épopée, son caractère d'inachèvement :

[L]'épopée parle de mondes achevés, le roman de mondes en transformation ou en gestation. Le roman est la voix d'un nouveau monde en train de naître. [...] Le roman nous dit que *nous ne sommes pas encore*. Nous sommes *en train d'être*¹⁷.

Le héros mythique est donc mort, déjà mort, sculpté dans une pierre d'immortalité; il est d'un autre temps, son action est faite, derrière lui, et elle se répète par la narration de ses exploits, toujours au passé. Le héros du commun, de son côté, est victime de l'angoisse du temps : il fouille avec peine dans son origine pour trouver une réponse à ses problèmes et il s'en fait avec l'avenir qui paraît encore plus obscur que son passé; entre les deux, il a son quotidien pour le reconforter. Souvent, il tombe dans la déprime, voire la dépression, et il se laisse mourir.

16. Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 218.

17. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

Dans toute cette histoire, le héros-écrivain serait un héros du commun à qui on donnerait un coup de pied au cul, une colonne vertébrale et un peu de vision; le souffle de l'écrivain pour pousser dans le dos du bon à rien. Il se situerait quelque part entre l'action et l'observation, en plein dans l'expérience du regard :

Que vit l'être qui ne se mêle pas au commun, qui s'en tient à l'état de fait? — Rien. Que veut vivre l'être toujours prêt à s'exalter, désireux d'être en avant des autres, au-dessus de la mêlée? Tout. Que peut vivre l'être dégrisé, lucide quant aux circonstances, prêt à se risquer pour la part d'invention qui transforme l'existence commune en une aventure sans fin? Quelque chose¹⁸.

Vivre une aventure sans fin, se risquer à l'invention, transformer l'existence, être lucide, pouvoir vivre. Pour un portrait héroïque, ça me semble assez complet. Et qu'est-ce que ça donne, d'écrire héroïquement? Quelque chose, impossible de dire quoi, tout comme il me semble impossible de raconter de quoi parle un roman, parce que ça parle de tout et de rien, d'infinis petits riens à l'intérieur d'un tout qui ne se dit pas. Mais cette explication risque de laisser insatisfaits les héros sur parole. Pour eux, le roman, comme toute forme d'art, doit rendre des comptes à la réalité, dire exactement de quoi ça parle et répondre à la célèbre question de famille : « Qu'est-ce que ça raconte? », question qui en contient une autre, qu'on n'ose pas poser directement : « À quoi ça sert? » Aujourd'hui, la littérature doit être autre chose qu'elle-même, se lier à une forme de science exacte ou à une forme d'art plus accessible, plus divertissante (information, science, politique, danse, photo, cinéma, etc.). Pour qu'elle ait du sens socialement, elle doit répondre à « la demande excessive et permanente [qu'elle] soit autre chose qu'elle-même et que cette chose fasse la preuve de sa réalité¹⁹ ».

S'il est un héroïsme de la liberté, il doit se justifier, parce qu'il est un contre-emploi. Que la société de consommation le veuille ou non, le

18. Antonia Birnbaum, *op. cit.*, p. 20.

19. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 18.

roman ne fait rien avancer qui n'avance déjà. Au contraire, il avance en faisant reculer le monde. Parfois, il se retourne et regarde derrière lui pour apercevoir, au loin, quelques maîtres anciens la bouche pleine de terre, ruminant leur autorité tranquille. Mais l'écrivain moderne, trop souvent pressé, agenda à la main, cellulaire à l'oreille, de la fumée dans les yeux, trouve à peine le temps de s'asseoir pour écrire; alors lire les auteurs du passé, on n'y pense même pas. Cet homme d'affaires, performant, connaissant la clé du succès, s'entourera de gens comme lui, dans ces cercles où les écrivains s'adulent en se remettant des prix entre eux, des invitations à d'autres soirées où on se serre les mains pour s'échanger des faveurs. Ainsi, en se projetant dans le monde, l'écrivain d'affaires se verra partout, et quand il admirera les autres, ce ne sera que parce qu'il aime se voir en eux. Bref, ces petits héros n'ont rien à faire de l'autorité des maîtres anciens : si je ne regarde pas derrière moi, c'est qu'il n'y a rien à voir.

Si aucune époque n'a autant écrit que la nôtre, jamais les écrivains n'ont aussi peu lu. En conséquence, jamais les livres publiés n'ont été aussi peu écrits. Les mains de l'écrivain d'affaires me serrant à la gorge, m'obligeant à cracher le morceau, j'avoue préférer lire les morts que les vivants, et parmi les vivants, lire les agonisants, ceux dont on sent la mort dans le langage, la bouche pâteuse, la langue qui pend vers la terre. Et je les lis dans la peur, en me sentant petit, voire médiocre, trop humain, en cherchant un chemin où écrire à travers leurs voix. Un jour, elles seront peut-être apprises et prises dans quelque chose de la mienne, peut-être interrompues, coincées dans la gorge, mais là, quelque part dans une langue impure, crasseuse, trop pleine de je-ne-sais-quoi venant de je-ne-sais-où. Les maîtres anciens, lorsqu'on les lit, peuvent nous faire sentir que nous ne sommes pas à notre place dans la littérature. « Dehors, sale vaurien! » qu'ils nous crieraient, si de leur tombe ils pouvaient nous lire, « Dehors, les mortels! » Par le roman, par le dialogisme, il est possible, par ailleurs, de faire chuter les dieux de leur socle, d'en faire des anges déchus dont l'autorité devient malléable.

Comme Thomas Bernhard l'exprime dans *Maîtres anciens*, cette perfection du passé ne sera jamais qu'une image : la perfection comme

finalité n'apparaît pas dans les plans du langage — peut-être dans les plans d'attaque du héros sur parole. Les écrivains tendent peut-être vers un idéal, cherchent sans cesse à mieux dire, mais cette vie ne restera jamais qu'une suite de tentatives de se sortir de l'obscurité, tentatives vouées à l'échec, au recommencement. Si l'écrivain ne joue pas avec l'autorité de ses maîtres, comment pourra-t-il trouver une place dans la littérature en tant que filiation? Les écrivains ne sont pas des pères comme les autres, des Noms-de-Dieu qui exigent de leur succession soumission et sentiment de culpabilité. À partir du moment où la littérature nous intéresse, la question de l'autorité devient fondamentale : quoi faire de ce poids du passé, et quoi faire avec l'autre autorité, la culture, qui encense des moins que rien, qui crie au génie alors que tout ça, ce serait chose du passé? Quoi faire de son propre malaise face à ces grands écrivains qu'on aime parfois jusqu'à l'adoration, même si on sait qu'ils puniraient notre impatience de les rejoindre, de créer une œuvre aussi grande que la leur, mais sans l'effort, sans la mort qui l'accompagne?

L'agir du héros-écrivain n'a donc rien d'une action au sens viril du terme. Cet homme en questionnement, tout plein de problèmes et sans solution, à l'image de l'écrivain, ce héros indécis, sans doute comique²⁰, ne sait plus sur quel pied danser. Alors il essaie, se casse la gueule, perd la face et recommence. Voilà son action! On sait que dans le monde des affaires et en politique (excusez le pléonasme), on ne règle pas les problèmes, on les élimine, on les dynamite ou on les range dans un classeur. Et dans la littérature nihiliste, on se complaît dans des problèmes qui semblent insondables, sans solution, sans possibilité de transformation en quelque chose de mieux, de plus grand; on donne l'image d'une lâcheté qu'on croit universelle. Dans la fiction, l'écrivain travaille sur ce qui cloche, ce qui ne tourne pas rond, ce qui résiste à être écrit, ce qui échoue, tout comme le héros déchu. Il travaille à partir des problèmes modernes au lieu de se rendre malade et de se combattre lui-même à coup d'antidépresseurs. Il agrandit ces problèmes s'il le

20. « [Un] héros indécis est un héros comique. » (Maurice Blanchot, « La fin du héros », *L'entretien infini*, op. cit., p. 547)

faut, en fait des monstres, se laisse effrayer par la noirceur, s'y lance tête première, la tête bien prise, pour écrire l'aventure.

Certains défenseurs de l'immédiat prétendront qu'écrire un roman, c'est se prendre pour un autre, alors que se prendre pour soi-même, ce serait raconter sa vie et la prendre pour un roman. En effet, il y a un pas à franchir pour passer du côté du roman; se prendre pour un autre va presque de soi. Pour faire de l'écriture une expérience de dépassement, l'écrivain doit transcender ses possibilités humaines, lire les monuments et rêver de les écraser, de les enterrer tous, tout en sachant qu'il n'y arrivera pas, mais en continuant à s'entêter. On a beau glorifier le fait d'être soi-même et crier haut et fort qu'on le demeure, le romancier préfère se prendre pour un autre, écrire une œuvre qui le dépasse, une œuvre qu'il est incapable d'écrire, au départ, afin d'aller au-delà de l'image qu'il se fait de lui-même. Bref, sa parole doit dépasser sa pensée, et en toute impunité. Selon la définition de Nietzsche, reprise par Blanchot, le romancier peut même être défini comme un surhomme : « Le surhomme est celui qui seul conduit l'homme à être ce qu'il est : l'être de dépassement, en quoi s'affirme la nécessité pour lui de passer et de périr en ce passage²¹. »

Ce héros du langage, héros de passage, se met au défi d'entreprendre un péril qui tend vers la mort, un projet démesuré qui tente de contenir la somme du monde. Le long de la route, peut-être se laissera-t-il écraser par cette somme, mais il se relèvera et la prendra par petits morceaux pour en faire un tout qui ne ressemble à rien, qui lui ressemble. Si le héros moderne hésite parfois à s'embarquer pour l'aventure, c'est qu'il préfère rester en terrain connu. Quand il lit les maîtres anciens, peut-être se met-il à avoir peur de la connaissance, de l'érudition, et, là-dessus, je ne peux pas le blâmer. Alors il se résigne et tente de se débrouiller avec ce qu'il sait, ce qu'il connaît déjà, de raconter le monde avec toutes les failles dans la toile de sa connaissance. Parfois, il mêle les genres pour ne pas avoir à approfondir, à affronter un objet dans son

21. Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini*, op. cit., p. 221.

ensemble : tout devient alors fragmenté, et il lui reste la possibilité de créer des liens entre ces parties; à défaut d'une connaissance globale du monde (et donc achevée), le romancier crée un univers dont la connaissance se fonde sur la forme. La question de Blanchot a donc tout lieu de se poser par rapport à ce héros démuné, ce bon à rien devenant narrateur : « Est-il prêt à devenir celui qu'il est, l'homme lucide qui ne peut s'appuyer sur rien et qui va se rendre maître de tout?²² »

Le danger guette dans l'ombre toutefois, défie l'écrivain contemporain de ne s'intéresser à la connaissance sous aucune forme, pas même à la connaissance langagière, stylistique, au nom du nihilisme. Si la quête de sens liée à l'origine n'est plus qu'une recherche des petites *bibittes* personnelles remontant à l'enfance, la littérature ne sert plus qu'à refléter l'absence de vision et d'imagination des écrivains. La peur du monde extérieur pourrait expliquer cette tendance à ne s'en tenir qu'à soi, à ce qu'on connaît de soi, à écrire sur soi, à partir de soi, pour être certain de ne pas dire n'importe quoi, de ne pas enfreindre la réalité en parlant à tort et à travers. L'écriture, pour devenir cette aventure héroïque du langage, doit plonger dans le passé collectif, dans une connaissance antérieure à sa propre connaissance, pour que l'écrivain entre dans sa naissance comme être de perception, comprenne comment ce passé s'est forgé entre ses deux oreilles, à son insu. Sans se désintéresser totalement de la connaissance et sans en faire une science, le romancier cherche une manière bien à lui de la faire agir dans son écriture. Pas à pas vers pas grand-chose, vers des bribes comme des obstacles, il cherchera à soutenir la somme du monde en tissant des liens.

Parlons-en, de cette somme. Parce que le monde est de plus en plus complexe, même si les médias tentent désespérément de nous faire croire qu'il est tout simple et que la voie vers le bonheur est toute tracée, l'écrivain doit vivre avec une multitude de nouvelles réalités, de nouvelles manières d'appréhender le réel, de nouveaux médias d'information, en plus de faits politiques de plus en plus complexes, sans

22. *Ibid.*, p. 220.

parler du passé chaque jour un peu plus lourd. Le romancier, éparpillé, égaré, incomplet malgré tout ce bourrage de crâne qu'on lui fait subir, doit faire le tri, sinon, il ne s'arrêterait jamais d'écrire, il écrirait l'œuvre d'une vie jusqu'à sa mort. Quand je dis soutenir la somme du monde, j'emploie de grands mots, bien sûr, des mots héroïques, peut-être. Je ne parle pas d'écrire un roman qui contienne tout, ce qui serait non seulement irréalisable, mais illisible (ou bien une suite de faits tout juste notés, faute de temps pour les écrire). Comme l'écrit Hermann Broch, capter le monde sans s'y pencher serait l'utopie du reportage :

S'il [le reportage] voulait en effet capter le monde, le monde entier tel qu'il est, donc sans choisir, il lui faudrait non seulement devenir illimité comme le monde lui-même, devenir aussi illimité que la noirceur illimitée du journal où se reflète le monde. Il lui faudrait non seulement aligner les faits les uns aux autres, mais être privé même de la possibilité d'établir une liaison, quelle qu'elle soit, entre les faits ponctuels²³.

Le pouvoir du héros-romancier réside dans sa faculté de tisser des liens entre les parties de sa vie et du monde au lieu de simplement les accumuler dans son bagage, pour donner sens à un monde décousu. Ainsi, la forme romanesque ne se limite pas à une facette du monde, à un thème : un roman sur quelque chose, destiné aux lecteurs qui aiment ce petit quelque chose et qui achèteront donc le livre. Si le roman en tant qu'esthétique polymorphe est en perte de vitesse ou d'intérêt, c'est peut-être parce que les lecteurs et surtout le discours ambiant exigent qu'un livre parle de quelque chose, traite d'un sujet, d'un thème, voire qu'il se spécialise et donc qu'il remplisse une fonction : un livre à l'image d'un bon citoyen, sagement classé sur sa tablette, dans sa section.

Une position n'a donc rien de ferme : le mot tremble sous le poids qu'il supporte, il chancelle comme l'écrivain qui hésite devant chaque phrase. C'est vrai que le roman a beaucoup à voir avec la vision de grandeur, la volonté de puissance, jusqu'à la tyrannie, peut-être, la tyrannie de la

23. Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 231.

perfection, de la globalité. L'écrivain rêve de son œuvre achevée comme d'un beau tout parfait, uniforme, comme un château, mais pas un château de sable, un château dont la pierre résistera au temps. Parfois, son aventure est accompagnée d'un brin de mégalomanie, pour résister aux exigences de la brièveté qui sont des exigences de marché et non une esthétique contemporaine; une esthétique sur demande, peut-être. Mais c'est justement parce qu'il périt en ce passage qu'est l'écriture qu'il ne s'arrête jamais au sommet, qu'il n'est jamais à l'aise dans les chaussures du Tout-Puissant.

Au lieu de la fermeté et de l'hermétisme d'une somme, le tissage romanesque permet un bougé, un mouvement qui invite à une plus grande liberté, à une quête plus étendue de sens. Par la narration, le héros s'extrait de lui-même, voit le monde sous divers angles, tout en restant toujours tout près de son identité, mais sur une route parallèle. En se racontant, le héros-écrivain se dédouble, son image se fragmente et, ainsi, il peut parcourir plusieurs avenues du réel, ne pas remplir une case dans l'échiquier du rendement social. Cet espace de liberté donne des ailes au plus petit des héros, au *je* en apparence le plus limité, le plus enterré par les voix des maîtres du monde. Même du fond d'une ruelle, un itinérant peut se faire héros et prendre la parole, parcourir le monde par le langage, un criminel peut s'exprimer comme jamais il ne le pourrait dans un tribunal, puisque « [cette voix qui nous questionne] crée, avec nous, le terrain commun où les déniés peuvent se rejoindre et se raconter les histoires interdites par les dénégateurs²⁴ ».

Dès lors, les oubliés de l'histoire peuvent habiter le territoire romanesque qui leur a toujours échappé. Les Québécois qui écrivent en français en font partie, avec les Africains, les Antillais, et toutes ces cultures gravitant autour des grandes cultures canonisées de l'Europe et des États-Unis. Au Québec, nous sommes pris en plein dans cet entre-deux où nous cherchons à nous définir. Entre l'Europe de nos ancêtres et l'Amérique, terre d'abondance et d'avenir, on croit qu'il n'y a que

24. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 232.

le néant, l'inexistence. Ce pied tremblant, enraciné ni dans la nation ni dans la langue, peut enfin trouver une place où s'exprimer, dans ce terrain ouvert de l'imagination, où chacun peut bâtir sa demeure. Si une nouvelle nation est possible, peut-être l'est-elle à l'intérieur du roman, comme le révèle Fuentes, qui propose

une nouvelle géographie du roman, faisant disparaître la frontière artificielle entre « réalisme » et « imaginaire », et situant les romanciers, par-delà la nationalité de chacun, dans le territoire commun de l'imagination et de la parole²⁵.

Dans le pays de la résistance

J'entends déjà les petits héros crier à l'utopie, mais je crois qu'il y a lieu d'espérer et de tenter sa chance, au risque de se casser le cou et d'aller réfléchir un peu dans le néant. Ce qu'on peut dire, c'est que par la narration, l'écrivain se donne une puissance, non pas dans son sens politique, mais dans cette possibilité d'élargir le monde, de le voir sous divers aspects; il insuffle cette force à ses héros. Si cette puissance n'a rien à voir avec celle des dirigeants du monde, c'est qu'elle ne prétend pas mettre un terme à l'interminable. Je pense à Leonardo da Vinci, à toutes ses œuvres inachevées, à toutes ces facettes de l'univers qu'il a explorées sans jamais aboutir à une conclusion. La création artistique ne tend pas toujours vers l'achèvement, qui est affaire de toute-puissance et de mythe immortel, monumental.

Ce que le héros-écrivain doit prendre en considération, c'est sa mission éthique, dans un monde où il a tout lieu de se sentir impuissant, désengagé. En créant un territoire romanesque, il ajoute quelque chose au monde, le complète sans l'achever :

L'écrivain et l'artiste ne savent pas : ils imaginent. Leur aventure consiste à dire ce qu'ils ignorent. [...] Le roman ne montre ni ne démontre le monde, il lui ajoute quelque chose. Il crée des éléments verbaux qui complètent le monde²⁶.

25. *Ibid.*, p. 20.

26. *Ibid.*, p. 19.

Le roman serait donc un genre de communauté de personnages gravitant autour d'un ou de plusieurs narrateurs dont les mots permettent l'organisation. Et si le narrateur se croit tout-puissant, il se rendra bien compte en cours de route que son pire ennemi est le langage, et qu'il travaille en étroite collaboration avec cet ennemi. Ce qui peut expliquer pourquoi la communauté romanesque prend du temps à s'élaborer, à se mettre en place, à former un ensemble harmonieux. Fuentes ajoute que dans l'œuvre de fiction,

[les] faits et les images se succèdent, surabondants, répétitifs, sans forme ni suite. Et pourtant, qu'est-ce que l'imagination si ce n'est la transformation de l'expérience en connaissance? Et cette transformation n'exige-t-elle pas un temps, une pause, un désir[?]²⁷

L'auteur-héros donne forme au surplus de faits et d'images, façonne la terre avec son imagination, pas en sept jours mais en une infinité de moments, jusqu'à toute une vie, s'il en a la force. Ainsi, le monde n'est pas tel qu'il est, ni tel que l'auteur le décide, ni tel que le lecteur l'anticipe, mais tel qu'il se meut dans cette aventure vivante du langage en action²⁸.

Évidemment, je ne parle pas d'un héroïsme de tout repos, pas plus que d'un guide avec étapes faciles à réaliser pour se bâtir un beau monument. S'il y a un jeu de puissance dans cette façon d'appréhender l'écriture, il me permet de me faire une armure pour résister aux tendances de la littérature actuelle et à la manière dont on la traite

27. *Ibid.*, p. 12.

28. Référence implicite à un passage de Hermann Broch : « Que celui-ci [le héros] soit réellement vainqueur de tous ses adversaires et qu'il prenne à la chasse tous les animaux ou qu'il se fracasse tragiquement contre le monde empirique environnant après une victoire intérieure, c'est toujours l'identification avec ce vainqueur qui, au vrai sens du mot, maintient tendu et haletant le poète comme le lecteur, qui incite l'un à la création, l'autre à participer à cette création et qui, dans l'œuvre littéraire, fait précisément naître ce monde qui n'est pas tel qu'il est réellement mais tel qu'il est désiré et redouté. » (*op. cit.*, p. 227)

socialement. Et « qu'est-ce que la liberté, si ce n'est la quête, peut-être sans fin, de la liberté qui ne s'acquiert que par sa quête même?²⁹ » J'assume donc que cette liberté ne signifie pas faire ce qui me plaît, mais sous-tend une extrême exigence; prendre son temps au lieu de le passer à faire les choses à moitié.

En bout de parcours, la question gravite toujours au-dessus de la tête du héros, chancelante, prête à lui tomber dessus à tout moment : « Le roman est-il mort? » Il n'en tient qu'au romancier de faire des gestes héroïques, à commencer par des gestes d'écriture, et de le garder en vie.

29. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 34.

Annie Dulong
Université du Québec à Montréal

Words Written in Dust.
Percer la façade brillante des tours

Ce n'est pas un temps heureux pour les gens qui ont de l'imagination¹.

Israel Horovitz
Trois semaines après le paradis

La poussière est tombée. Ce ne fut pas lent. Elle s'est abattue sur tout ce qui se trouvait à proximité, a recouvert objets, visages, hommes, femmes, voitures, chaussée. Elle ne se ressemblait pas : elle dont le mouvement est silencieux, imperceptible, elle dont on constate avec étonnement la présence, elle s'est abattue, en quelques minutes, en même temps que ce bruit ressemblant à un coup de vent. Elle a pétrifié chaque objet, comme si elle avait interrompu quelqu'un au milieu d'une phrase. Elle continuerait à tomber, lentement, jusqu'à

1. Israel Horovitz, « *Trois semaines après le paradis* suivi de *Beyrouth Blues* », *L'Avant-scène théâtre. Une pièce, un dossier, une actualité*, n° 1239, 1er mars 2008, p. 24.

ce que de fine couche elle devienne épaisse de quelques centimètres, comme une neige folle. Elle feutrerait les pas, les bruits, elle envelopperait le Lower Manhattan de silence. Elle se solidifierait, plus tard, au fil des jours, des semaines, des mois, enveloppant les tasses, assiettes et mannequins, fruits et pâtisseries, les pétrifiant comme ces objets retrouvés intacts sur l'épave du *Titanic*. Des natures mortes.

Pendant ce mouvement intime de la poussière, nous, bien confortablement installés dans nos salons, observions la façade brillante des tours disparaître, regardions le nuage de poussière et de débris envahir les rues. La poussière nous chasserait de là, nous empêchant pendant un long moment de voir. Pour combler ce manque, des images des avions s'encastrant dans les tours seraient répétées, en attendant que la vague de débris finisse de s'abattre et que de nouvelles images puissent être diffusées. Ce n'est que plus tard qu'il nous serait possible de voir les rues de New York. Plus tard.

La recherche de visages

Lorsque la poussière eut fini de tomber sur le Lower Manhattan, le 11 septembre, je restai longtemps pétrifiée devant mon téléviseur. Les mêmes images défilaient : avions, tours en feu, hommes et femmes en fuite. Peut-être espérais-je que contre toute attente la prochaine répétition apporterait une autre fin. Ou alors qu'on annoncerait que des survivants avaient été trouvés, quelque part sous les décombres. Si je continuais de frémir et de sursauter à chaque fois que s'approchait l'avion ou que tombait une tour, j'étais hantée par une autre image, presque anodine : des papiers, des papiers partout. Sur les voitures, dans les rues, pris dans des clôtures le long de l'Hudson River, sur le fleuve. Des feuilles de statistiques, des mémos, des documents promotionnels libérés d'on ne savait quel classeur, et des photographies qui, jusqu'à ce mardi matin, avaient trôné sur des bureaux, avaient été accrochées à de fausses cloisons ou collées aux ordinateurs. Ces papiers disaient, mieux que la poussière et que ce qui s'appellerait désormais Ground Zero, la désolation, la violence des attentats. De simples feuilles avaient survécu, parfois à peine touchées par le feu, alors que des milliers de

tonnes de corps, de pièces d'avion, de meubles, de sculptures, de béton, de verre se retrouvaient fusionnés, sans possibilité d'identification.

Ma perception de ce jour a été, pendant longtemps, comme ces tonnes de débris amalgamés. Je ne voyais rien, rien en dehors des images qui s'étaient fixées sur ma rétine, et qui continuaient de se répéter lorsque je détournais la tête ou fermais les yeux. Elles m'habitaient, me forçaient au silence. Je ne savais qu'une chose : des hommes et des femmes étaient allés travailler, avaient accompli les rituels du quotidien, les gestes répétés tant de fois qu'ils pouvaient les faire les yeux fermés, sans y penser, simplement par la mémoire de leur corps. Ils étaient arrivés à Manhattan, avaient emprunté l'un des ascenseurs, s'étaient peut-être arrêtés pour dire quelques mots à un portier, à un collègue, à la femme de ménage, au patron. Ils avaient démarré leur ordinateur, pris une gorgée de café, commencé leur journée, une journée comme les autres, un mardi, rien à dire du mardi, n'est-ce pas? Et puis... et puis je ne savais plus.

Je ne pouvais les imaginer au-delà de ce point où leur quotidien s'était arrêté. Je n'avais, pour les comprendre, que les images tant de fois répétées dans les jours suivant les attentats, ces images des tours vues de loin. Ces gens n'existaient pas, n'avaient pas de visage. Et tant que je ne pourrais leur donner un visage, ils resteraient ainsi, confondus aux lieux, aux événements.

C'est cette recherche de visages qui m'a lentement entraînée dans un projet d'écriture autour du 11 septembre. Peut-être avais-je besoin de quitter cette pétrification qui s'était installée en moi lorsque j'avais vu les images défiler à l'écran, un matin de septembre. Car le temps seul ne parvenait pas à me donner une perspective qui soit la mienne, dégagée à la fois du choc de l'événement et des discours tonitruants des figures politiques. Même si les années passaient, je regardais encore les multiples documentaires et films avec les mains moites, le cœur battant et l'impression de surréalité qui m'avait accompagnée dès les premiers jours. Et s'il me semblait parfois qu'écrire autour du 11 septembre pouvait m'aider à mieux le comprendre, je ne m'en sentais

pas le droit. L'événement appartenait à quelqu'un d'autre, quelqu'un qui y avait été, l'avait vécu de près ou de loin, mais autrement que par la simple médiation de son téléviseur. Tel était mon argument : le 11 septembre irait à quelqu'un d'autre, préférablement un Américain et, encore mieux, un New-Yorkais. Mais est venu un moment où cela m'a semblé la seule chose à faire, le seul projet d'écriture valable, pour moi, à ce moment précis. Le projet *Vingt-quatre poses* n'est donc pas né d'une décision, mais plutôt d'une évidence qui s'est lentement établie, lorsque, dans la multitude des projets d'écriture possibles, il n'en est resté qu'un seul, et il m'a fallu l'admettre, l'accepter, malgré mes réserves et mes résistances.

Cet article se veut un parcours des enjeux reliés à un tel projet d'écriture. Et les questions sont multiples : quel est l'espace pour la fiction lorsque le poids des faits, des données, pèse sur l'imaginaire et qu'on ne souhaite pas non plus faire de la fiction historique? Quel rapport entretient-on avec les images? Comment concilier ce qui doit être dit et ce qui peut l'être? Car devant un tel sujet, la question du droit de parole ne peut faire autrement que de surgir : qui suis-je, moi, dans cette distance que me permet le fait de ne pas y avoir été, pour oser surimprimer sur le réel mon imaginaire, pour tenter de créer de toutes pièces des personnages en les plaçant dans les tours, dans cet espace-temps historique, en leur donnant un destin, alors que des personnes réelles ont vécu l'événement? Au fond, ce projet de fiction pose la question de la distance juste : quand, comment et avec quels mots peut-on écrire les éléments qui nous semblent les plus fondamentaux dans notre atelier, et quel espace doit-on laisser aux exigences extérieures?

Ce que nous avons vu

Le 11 septembre pose un problème d'échelle. Outre l'importance du battage médiatique qui confine au silence par sa simple force, il y a, bien sûr, l'ampleur de l'événement en lui-même : il a impliqué des mois de préparation et d'entraînement. Pour détourner les quatre avions, les kamikazes ont dû se rendre suffisamment invisibles pour ne pas attirer

l'attention. Un faux pas, et l'un des terroristes aurait pu être retenu hors de l'avion, faisant échouer le plan².

Il y a aussi l'ampleur de la destruction. En plus de rendre une section très importante de New York inaccessible et inhabitable pendant plusieurs semaines tant pour les travailleurs que pour les résidents³, les attentats ont infligé un dur coup au monde de l'immobilier : le 11 septembre a, en cent deux minutes, marqué la chute de deux tours de cent dix étages, soit quatre cent mètres de haut. Quelques heures plus tard, un autre édifice, World Trade Center 7, s'est également écroulé après avoir flambé pendant plusieurs heures. Les quatre autres immeubles du complexe du World Trade Center ont dû être démolis, les dommages qu'ils avaient subis étant trop importants. Et cela, c'est sans compter les dommages causés aux immeubles avoisinants, comme l'immeuble Banker's Trust, qu'on s'affaire encore, en 2009, à démolir, et les dommages moins importants au World Financial Center, à l'Hôtel Hilton Millenium, etc. Environ cent vingt-quatre millions de mètres carrés de locaux administratifs ont en fait été éliminés en quelques heures⁴. De la même façon que l'on croyait que le *Titanic* était insubmersible, personne ne pouvait imaginer que les tours pouvaient s'effondrer, du moins pas entièrement. Elles avaient été conçues selon le même principe que les cales d'un navire : chaque étage devait être un compartiment étanche, de sorte que le feu, une fois qu'il aurait détruit tout sur son passage, disons à l'étage 95, s'éteindrait, à bout de souffle. Telle était, du moins, la conviction des architectes. Certes, croyait-on dans les premières minutes après l'impact des avions, il y aurait de sérieux dommages à la structure, du moins pour les étages supérieurs au point d'impact. Mais ce « système de protection » n'a pas fonctionné,

2. Voir Michael Elridge et Lance Hori, *National Geographic. Inside 9/11*, États-Unis, 2005, 240 minutes.

3. Alors que les travaux de construction du mémorial, dont l'inauguration est prévue pour le 11 septembre 2011, avancent, la zone jadis occupée par le complexe du World Trade Center demeure un vaste chantier de construction qui entrave une partie des activités normales du quartier.

4. http://www.wtc911.us/wtc_911_facts.html (18 juillet 2009).

les avions ayant détruit les séparations entre les étages. Et la manière dont les édifices ont implosé en a surpris plus d'un⁵.

Pourtant, c'est à une autre échelle que je m'intéresse.

Le 1^{er} septembre 2001, l'artiste Wolfgang Staehle lançait un projet visant à explorer la notion de connectivité. Ce projet devait durer un mois, et comprenait trois projections d'images fixes : une antenne de communication à Berlin, un panorama bavarois avec un vieux monastère médiéval, et une vue du Lower Manhattan avec le fleuve Hudson en avant-plan et les tours du World Trade Center comme point focal. Les images, des captures d'écran fixes transmises par Internet, étaient projetées sur les murs de la galerie. En montrant des photogrammes changeant à toutes les secondes, Staehle souhaitait créer une sorte de continuité d'images en mouvement et évoquer l'omniprésence des caméras de surveillance dans la vie contemporaine. Pour Staehle, « seing reality in real time in an art space, alters one's definition of art. It is no longer the thing on the wall, but something that happens in your head. It is more about a meditative attitude⁶ ». Cette attitude méditative est basée sur l'observation des changements infinitésimaux que le passage des heures et des jours apporte à ce que l'œil voit sans s'en rendre compte. L'image fixe n'interprétait pas l'événement, ne lui donnait ni un contexte, ni une explication, ni même une bande sonore. Staehle ne pouvait prévoir qu'il capterait accidentellement la progression du premier avion vers la tour, puis celle du second, les incendies, les effondrements. Diffusées sur le Web avant même d'être comprises comme telles, ces images devinrent les premières à montrer les attentats, mais sans le savoir. La caméra était un œil aveugle.

5. Voir James Ganz et Eric Lipton, « 9/11: The Collapse », *City in the Sky. The Rise and Fall of the World Trade Center*, New York, Times Book / Henry Holt and Company, 2003, p. 236-272.

6. Cité par David Friend, *Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 248 : « Voir la réalité en temps réel dans une galerie d'art transforme notre définition de l'art, qui n'est plus cette chose accrochée au mur, mais quelque chose qui arrive dans notre tête. Il s'agit dès lors davantage d'une attitude méditative. » [je traduis]

Les premières images des attentats à avoir été diffusées à la télévision étaient comme celles de Staehle. Car qu'avons-nous vu? Nous avons vu, tous, à travers le monde, les mêmes images, répétées en boucle, filmées par des caméras fixes dispersées sur les toits de la ville de New York et dont le rôle principal était de saisir des images de la ville qui seraient ensuite utilisées comme décor des reportages des journaux télévisés. Des images, donc, sans caméramans. Ces caméras étaient également des yeux aveugles : elles filmaient devant elles, sans discrimination, sans même changer la mise au point. Ce n'est que lorsque les premières informations ont surgi que ces mêmes caméras ont été dirigées vers les tours. Et elles sont demeurées braquées sur le World Trade Center, filmant, de loin, la progression des incendies et les minuscules formes qui tombaient des étages supérieurs et qui pouvaient tout autant être des débris que des corps. Ces images témoignent de la distance qu'il y avait entre nous et les événements : nous n'avons pas vu la mort, le matin du 11 septembre, nous l'avons imaginée dans l'effroi des gens filmés dans la rue, dans la force des incendies, dans le souffle des effondrements. Mais nous ne l'avons vue, en fait, que très peu.

Lorsque des images ont commencé à circuler, des images prises de plus près par des caméramans, des journalistes, des photographes qui, au risque de leur vie, choisissaient de s'approcher des tours, elles montraient à peu près la même chose que les images prises à distance : elles se tournaient beaucoup vers les gens qui regardaient les tours, elles montraient les points d'impact, elles tentaient parfois de zoomer sur les lieux où les feux faisaient rage. Mais peu ont voulu montrer la véritable horreur de cette journée. Des photographes et caméramans ont parcouru les rues de New York avant, pendant et après les attentats. Ils ont vu des souliers abandonnés. Des pièces d'avion. Des morceaux de téléphones, de bureaux, d'ordinateurs. Des papiers. Ils ont photographié cela, et la poussière, et l'épaisseur des débris sous leurs pieds. Les visages blanchis par la cendre. Mais ils n'ont pas photographié — ou à tout le moins diffusé — le reste, ce reste dont il ne faut pas parler : les restes humains, les corps. Ils ont filmé et photographié plusieurs souliers abandonnés. Mais ces images ne disent rien du pied qui y était peut-être rattaché. Et des souliers, il y en avait beaucoup.

Le 11 septembre, les frères Jules et Gédéon Naudet se sont retrouvés, presque par hasard, sur les lieux. Les Naudet sont les seuls à avoir filmé les pompiers alors qu'ils se réunissaient dans le hall de la tour Nord du World Trade Center avant de gravir les escaliers vers les étages supérieurs. Pendant quelques heures, ils ont filmé les pompiers dans le hall de la tour, les gens dans la rue, leur fuite devant le nuage de débris. Mais ils n'ont pas filmé le reste. Jules Naudet, qui était dans le hall de la tour Nord, a décidé de ne pas montrer les corps qui tombaient. Il y a le son, oui, du corps lorsqu'il explose sur le sol, au terme de sa chute de quelques secondes. Le regard des pompiers. Mais la caméra est ailleurs⁷. Le seul corps que l'on voit est celui du père Mychal Judge, l'aumônier des pompiers qui est mort d'un infarctus lorsque la première tour s'est effondrée. C'est un corps intact, la victime numéro 1 des attentats, et c'est probablement l'une des photographies les plus diffusées des attentats, peut-être parce qu'elle représente une figure héroïque : un homme qui a choisi d'être là⁸.

Le 12 septembre 2001, le *New York Daily News* a créé une controverse en incluant dans sa couverture des événements une photographie de Todd Maisel (*The Hand*) montrant une main coupée⁹. À travers les États-Unis, des voix se sont élevées : on ne peut montrer cela, c'est trop horrible! Mais pour Ed Kosner, l'éditeur en chef du *Daily News*, « [y]ou can't do the story without doing the story. It's no time to be

7. Jules Naudet, Gédéon Naudet, James Hanlon et Rob Klug, *9/11*, États-Unis, 2002, 112 minutes.

8. Le père Mychal Judge a été érigé en héros très rapidement. Il semble représenter deux types de figures mythiques du 11 septembre : l'homme de foi, apportant la parole divine sur les lieux d'une tragédie, et le pompier, tentant jusqu'à la fin d'apaiser les angoisses et de calmer l'anxiété. La photographie du père Judge, proche des représentations iconographiques de la mort de Jésus-Christ, le montre assis sur la chaise utilisée pour le transporter après sa mort. Il est encadré par des pompiers, et il semble s'être abandonné. La représentation mythifiant l'aumônier a pris forme à travers un documentaire intitulé *Saint of 9/11*, réalisé par Glen Holsten (États-Unis, 2006, 95 minutes), et un livre pour enfants de Kelly Ann Lynch intitulé *He Said Yes. The Story of Father Mychal Judge*, New York, Paulist Press, 2007, 32 p.

9. Pour voir la photo : Daniel Girardin et Christian Pirker, *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud / Musée de l'Élysée, 2003, p. 286-289.

squeamish¹⁰ ». Il aurait été selon lui malhonnête de ne pas montrer toute la réalité de l'histoire, c'est-à-dire, en même temps que les avions et les décombres, ce que les gens circulant dans le Lower Manhattan ne pouvaient faire autrement que de voir. Si les débris ont pu être projetés à des centaines de mètres, on ne peut exclure que, parmi ces débris, il y ait eu des morceaux de corps humains. Dans le collectif *Here is New York. A Democracy of Photographs*, il y a des traces de sang, mais un seul membre coupé : une jambe¹¹. Si on regarde rapidement, en feuilletant le livre, on ne sait trop ce que l'on a vu. Mais lorsqu'on s'arrête, on se rend compte que c'est une jambe de femme, avec du vernis sur les ongles, et les restes d'un bas de nylon. Ce n'est pas que je tenais à voir la mort, à voir ces images. Mais le fait qu'il n'y ait pas de corps m'intriguait.

Cette censure apparente a pourtant été constante. Autant les Américains n'ont eu aucun problème à montrer les images de l'humiliation des prisonniers d'Abu Graib, autant, le 11 septembre et dans les jours, les mois et les années qui ont suivi, ils ont résisté aux images des restes humains que les ruines de Ground Zero ne pouvaient faire autrement que de dévoiler. Pourtant, les secouristes, une fois passé la barre fatidique du premier vingt-quatre heures, deviendraient presque des archéologues. Ils ratisseraient les lieux et exhumeraient des décombres 19 915 morceaux de corps : bouts de bras, de jambes, d'oreilles, de doigts, de mains¹². Parfois, il y aurait deux ou trois infimes marques d'ADN fusionnées par le feu et le temps sur le même bout de doigt ou d'orteil. Il faudrait des années pour identifier ces restes et les retourner aux familles et, en 2009, le travail n'est pas encore terminé. Alors peut-être la censure apparente n'était-elle qu'un manque. Mary Ann Golon, éditrice pour le *Time*, a dû expliquer à des interlocuteurs européens qui dénonçaient le manque d'images qu'il n'y avait pas grand-chose à voir.

10. Cité par David Friend, *op. cit.*, p. 128 : « On ne peut faire le reportage sans faire le reportage. Ce n'est pas le temps d'être dégoûté. » [je traduis]

11. Alice Rose George, Gilles Peress, Michael Shulan, Charles Traub [dir.], *Here is New York. A Democracy of Photographs*, New York, Scalo, 2002, p. 264.

12. David Friend, *op. cit.*, p. 65-69.

They thought, there had to be arms and legs and hands. But there weren't. The FDNY photographer who worked with the forensics crews said the destruction was so complete there were times when you would not even see a whole telephone or a whole keypad. It had turned to dust¹³.

Transformés en poussière, en fragments, les corps des victimes avaient disparu. Presque la moitié des familles n'eurent rien à enterrer. Comme si ces quelque mille personnes n'avaient tout simplement jamais existé, comme si leur existence avait été effacée.

L'homme qui tombe

Before both towers drowned
in their own dust, someone
downfloated from the hundred floor.
Then there were others — plunging,
stepping off or diving in tandem,
hand in hand, as if the sea or nets awaited them¹⁴.

Samuel Hazo
« September 11, 2001 »

Nous n'avons donc que peu vu l'impact des attentats et des effondrements sur leurs victimes. Mais cela ne nous a pas empêchés de l'imaginer. Et si la figure de l'homme qui tombe, le *jumper*, le *falling man*, reprise entre autres par Don DeLillo¹⁵, Jonathan Safran Foer¹⁶,

13. *Ibid.*, p. 131. « Ils pensaient qu'il devait y avoir des bras et des jambes et des mains. Mais il n'y en avait pas. Le photographe du FDNY qui a travaillé avec les équipes médico-légales a dit que la destruction était telle qu'à certains moments, on ne voyait même pas un téléphone ou un clavier complet. Tout avait été transformé en poussière. » [je traduis]

14. Samuel Hazo, « September 11, 2001 », William Heyen [dir.], *September 11, 2001. American Writers Respond*, Silver Springs, Etruscan Press, 2002, p. 171 : « Avant que les deux tours se noient / dans leur propre poussière, quelqu'un / a flotté du centième étage. / Après il y en eut d'autres — tombant, / marchant ou plongeant en duo, / main dans la main, comme si la mer ou des filets les attendaient. » [je traduis]

15. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, 256 p.

16. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin, 2005, 368 p.

Ken Kalfus¹⁷ et Helen Schulman¹⁸, mentionnée par les témoins et les spectateurs, les téléspectateurs du monde entier aussi bien que les New-Yorkais, est devenue emblématique de cette journée, c'est peut-être justement parce que, devant ce manque d'images, elle seule montrait la mort. Pour Anthony Lane, du *New Yorker*, « the most important, if distressing, images to emerge from those hours are not of the raging towers, or of the vacuum where they once stood; it is the shots of people falling from the ledges¹⁹ ». L'homme qui tombe est la trace visible de ce qui s'est passé le 11 septembre. Il est aussi la zone d'ombre de ce que les gens ont voulu ou pu tolérer de cette journée : car si, en Europe, les images des gens tombant ou sautant des tours ont été reprises sans cesse, en Amérique, ce ne fut pas le cas. Très tôt, il fut décidé par les médias que ces images étaient de trop. Les arguments qui justifient cette censure, qu'ils soient de l'ordre du respect, de la pudeur, de la conviction religieuse ou de la peur de montrer un visage identifiable, n'éliminent en rien l'impact de l'homme qui tombe. Pour Laura Frost, « the falling bodies undermine the adage that seeing is believing. They continue to remind us that what we saw is not the whole story, and that the focus on sanctified images may keep us from facing what lies beyond the frame²⁰ ». La figure de l'homme qui tombe continue de hanter justement parce que personne ne sait ce qui se passait derrière les façades. Et qu'à défaut de parvenir à l'imaginer, on ne peut que se tourner vers ces personnes, sautant seules ou en couple, en trio, l'une après l'autre ou la main dans la main, avec élégance ou dans un mouvement désordonné. Le débat soulevé par la photographie de Richard Drew, ou plutôt par

17. Ken Kalfus, *A Disorder Peculiar to the Country*, New York, HarperCollins Publishers, 2006, 237 p.

18. Helen Schulman, *A Day at the Beach*, Boston, Mariner Books, 2007, 224 p.

19. *Ibid.*, p. 180 : « Les images les plus importantes, et troublantes, qui ont émergé de ces heures ne sont pas celles des tours en feu, ou du vide là où elles se trouvaient; ce sont les images des gens tombant du rebord des fenêtres. » [je traduis]

20. Laura Frost, « Still life », Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn [dir.], *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008, p. 200-201 : « Les corps qui tombent ébranlent l'adage voulant que "voir, c'est croire". Ils nous rappellent que ce que nous avons vu n'était pas toute l'histoire, et que la focalisation sur les images sanctifiées peut nous empêcher d'affronter ce qui se trouve au-delà du cadrage. » [je traduis]

la recherche de l'identité de l'homme qui tombe par le journaliste Tom Junod²¹, relève bien de cela : pour certaines des personnes interrogées, dire que leur mari, leur père, leur frère a « choisi » de mourir relève du blasphème, de l'abandon. Pour d'autres, au contraire, il s'agit du dernier geste conscient, d'un choix presque poétique qui se révèle un pied de nez aux terroristes. Qu'on les appelle *jumpers* ou *falling men*, que l'on glorifie leur geste comme le dernier acte de liberté d'un humain ou qu'on y voie le choix de l'absence de choix, il n'en demeure pas moins qu'ils sont la figure de la mort, qu'ils sont les seuls morts que nous ayons vus.

Les héros et les victimes : le problème avec Ginny Cooper

Les images du 11 septembre continuent de me troubler. Elles sont la surface visible de cette journée. Elles sont ce qui me rattache à cet événement, ce qui m'y ramène. Et elles sont la raison pour laquelle, pendant longtemps, la possibilité de transformer en mots, en personnages cet événement qui m'habitait n'existait pas. J'apprenais chaque jour quelque chose de nouveau, sur les incendies, sur les victimes, sur ce qui s'était passé derrière les façades des tours. Je n'avais pas le temps d'intégrer une information que, déjà, quelque chose de plus troublant, de plus difficile, surgissait. Il m'aurait fallu de la distance, peut-être, ou du temps, pour transformer ce que j'avais vu, en extraire quelque chose, quelque chose qui irait au-delà des chiffres et des noms qui défilaient à l'écran. Titus Davidson, gardien de sécurité pour Morgan Stanley, cuisinait pour sa fille, une façon pour lui de lui prouver son amour, à coups de créations culinaires offertes dans des Tupperware²². Sara Elizabeth Low, 28 ans, considérait qu'une carrière d'agente de bord lui revenait de droit, comme d'autres poursuivent les traditions familiales²³. Maria Isabel Ramirez, 25 ans, avait un chien qui

21. Tom Junod, « The falling man », *Esquire*, septembre 2003, http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (20 juillet 2009).

22. *Portraits: 9/11/01. The Collected « Portraits of Grief » from the New York Times*, New York, Times Book, 2003, p. 137-138.

23. *Ibid.*, p. 349.

s'appelait Mozart²⁴. Rahma Salie et Michael Theodoris attendaient leur premier enfant²⁵. Je me suis solidement accrochée à ces noms, à ces visages, à ces petites parcelles d'identité, pour ne pas perdre de vue que ces tours n'étaient pas que béton. Pour ne pas oublier qu'au-delà de toutes les considérations politiques, sociales et économiques, au-delà des rationalisations et des explications, un événement s'était produit et avait affecté des gens. Derrière la façade brillante, en ce mardi matin, même à quelques secondes de l'effondrement, il y avait eu des milliers de vies, des millions de petites anecdotes, de rancœurs, de bonheurs.

Siri Hustvedt, dans son article « 9/11, or a year later », écrit

the attacks on the World Trade Center can only be understood through the individual people, because if we lose sight of the particular — or one man's or one woman's or one child's suffering and loss — we risk losing sight of our common humanity, and that is a form of blindness, not only to others but to ourselves²⁶.

Je n'ai quant à moi commencé à pouvoir imaginer ces individus qu'à force de fréquenter les images et les romans du 11 septembre. J'ai ainsi pu entrevoir quelque chose²⁷. Une percée, un premier personnage, qui me donnait prise sur l'événement. Mais comme moi, le personnage²⁸ était loin de l'événement, dans l'après-coup, dans les conséquences un peu vagues qui ont changé la façon dont on conçoit aujourd'hui la sécurité publique. Mais il était là, et, avec lui, j'apprenais à me défaire

24. *Ibid.*, p. 492.

25. *Ibid.*, p. 533-534.

26. Siri Hustvedt, « 9/11, or one year later », *A Plea for Eros*, New York, Picador, 2006, p. 130 : « Les attaques contre le World Trade Center ne peuvent être comprises qu'à travers les individus, car si nous perdons de vue les détails — les souffrances et le deuil d'un homme, d'une femme ou d'un enfant — nous risquons de perdre de vue notre commune humanité, et ce serait une forme d'aveuglement, non seulement face aux autres, mais face à nous-mêmes. » [je traduis]

27. C'est grâce à mon implication au sein du Lower Manhattan Project, un groupe de recherche dirigé par Bertrand Gervais sur la fictionnalisation et la mythification du 11 septembre, que j'ai eu un premier accès à ce corpus.

28. Il s'agit du protagoniste de « La vengeance », nouvelle inédite.

d'une partie importante de ce qui me rendait muette, cette timidité devant l'événement, cette peur de ne pas avoir le droit de l'écrire. Et, surtout, le risque que les multiples faits et données que mon cerveau accumulait depuis des années finissent par encombrer l'écriture. Il me fallait créer un équilibre entre ce que je voyais et avais vu, ce que je savais et comprenais, et ce qui, en moi, répondait à cet événement. En dehors de l'Histoire.

Car l'un des enjeux majeurs de ce recueil de nouvelles se situe précisément là, au point de jonction entre la fiction et l'histoire. Comment écrire le 11 septembre sans alimenter les discours entourant le 11 septembre? Comment créer des personnages aux prises avec l'événement sans, du même coup, prendre position par rapport à l'Histoire, cette Histoire qui, dès les premiers moments, a voulu s'appropriier à la fois la date, les victimes et les attaques pour orienter la façon dont on se souviendrait d'eux, et le rôle qu'ils joueraient dans cette grande fiction qu'est l'histoire d'un peuple?

Petit détour : le premier décembre 2008, je reçois un courriel du National September 11 Memorial and Museum at the World Trade Center²⁹. Le chef de la direction, Joe Daniels, répond aux attaques de Mumbai du 25 novembre 2008 :

But as difficult as it sometimes can be in the wake of such senseless violence, we need to remind ourselves of the inspiring heroism and self-sacrifice that evidences itself in response to attacks like those witnessed in Mumbai. And we must do our part in erasing the intentions of these attacks by upholding our societal values and in making the affirmative choice to better our world³⁰.

29. http://www.national911memorial.org/site/PageServer?pagename=New_Home (3 novembre 2009).

30. « Aussi difficile que cela puisse être dans le sillage d'une violence aussi insensée, nous devons nous rappeler l'héroïsme inspirant et l'autosacrifice qui se manifestent en réponse à des attaques comme celles de Mumbai. Et nous devons faire notre part pour éliminer les motifs de ces attaques en maintenant nos valeurs sociales et en affirmant le choix d'améliorer notre monde. » [je traduis]

Quelques jours à peine après la fin des attaques qui, entre le 26 et le 29 novembre 2008, ont causé la mort de cent soixante-treize personnes et en ont blessé au moins trois cent huit, il s'agit déjà pour Daniels de déterminer ce qui doit être retenu des événements : l'héroïsme, le sacrifice, *nos* valeurs. Mais qui est ce *nous*? Et pourquoi est-il si essentiel de penser tout de suite à l'héroïsme, avant de penser à la peur, au désespoir, à la situation elle-même? À quoi rime cette sorte d'impérialisme de l'héroïsme? Pourquoi représenter les pompiers se rendant au sommet du World Trade Center d'une manière désincarnée, comme s'ils n'avaient pas eu droit à la peur, au doute, voire à l'impulsion si humaine de se sauver avant de sauver les autres? L'omniprésence des pompiers et des superhéros représentés pleurant *après* les faits dans les *comics books*³¹ qui ont suivi le 11 septembre ne remet pas en cause un fait très simple : mettre en doute l'héroïsme, l'abnégation des gens qui sont morts dans les tours est tout simplement impossible. Pompiers, policiers, ambulanciers mais aussi hommes et femmes « ordinaires » peuvent être imaginés pleurant. voire désespérés. Mais les imaginer mesquins, vengeurs, enragés, simplement humains semble totalement impossible, parce que cela serait les placer en dehors de l'image positive que l'on veut donner de l'événement. Les pompiers ont eu peur, certes. Mais ils avaient un travail à accomplir. Et, surtout, ils avaient la foi!

C'est contre cette héroïsation que Ken Kalfus, en écrivant *A Disorder Peculiar to the Country*, en avait. Cette idée que tous ceux qui sont morts dans les tours étaient bons, beaux, gentils, généreux, parfaits, en somme. Il s'agit d'une manière de voir les victimes qui les prive de leur identité, de leur singularité, de la richesse et de la complexité d'une vie humaine. Et pour Kalfus, une telle épuration revient à déterminer que

31. Voir par exemple George Perez et Tom Smith, *A Moment of Silence Marvel Comics Vol. 1, n° 1 (Saluting the Heroes of September 11th, 1)*, Marvel Comics, 2002, s. p.; Stan Lee [dir.], *Heroes. The World's Greatest Super Hero Creators Honor the World's Greatest Heroes 9-11-2001*, New York, Marvel Comics, 2002, 64 p.; Alex Ross Cover et Will Eisner [dir.], *9-11 September 11th 2001. The World's Finest Comic Book Artists and Writers Tell Stories to Remember*, New York, DC Comics, 2002, 224 p. Je remercie Gabriel Tremblay-Gaudette pour ses remarques au sujet de la modification du rôle du superhéros de bande dessinée après le 11 septembre.

la valeur d'une personne ne réside pas dans sa vie, mais dans sa mort. « You end up creating a culture of death. The honored dead [become] superior to the living who schlep along. And that's exactly the kind of culture that breeds suicide bombers and plane hijackers³². » Si je voulais écrire le 11 septembre, si je voulais placer mes personnages dans les tours, je devais le faire « honnêtement ».

Assez tôt dans le projet, un personnage est apparu. Ginny Cooper. Jusqu'alors, je m'étais contentée de me tenir à la périphérie de l'événement : Donald dans l'escalier de secours, Maureen et Tilda dehors, après l'effondrement. Je dis que j'étais à la périphérie parce qu'il me semblait en être seulement à apprivoiser autant mes personnages que la situation dans laquelle ils se trouvaient. Donald, Maureen, Tilda étaient sonnés, comme moi peut-être, devant cette impossibilité qui se déroulait autour d'eux. Leur égarement était perceptible, par exemple, dans ce refus de Donald d'aller plus loin, ou encore dans l'étrange dissociation de Maureen tentant de se rappeler son propre nom. Mais Ginny Cooper était différente. Les alarmes sonnaient autour d'elle, et, pourtant, elle descendait l'escalier de secours les deux mains dans les poches, refusant de se laisser troubler par ce qui se passait autour d'elle.

Je ne comprenais pas cette apparente absence de peur, cette détermination. Elle était sortie de la tour, était rentrée chez elle, et avait continué sa vie. Voilà tout ce que je comprenais d'elle et ce qui, en même temps, m'échappait, parce que je ne savais pas s'il s'agissait de courage ou d'ignorance. Peut-être s'est-elle mise à résister parce qu'elle ne voulait pas que je la réduise à une histoire comme les autres, avec un début, un milieu, une fin. Reste que mon impuissance à achever la nouvelle révélait la faille du projet : pour imaginer mes personnages, je devrais sortir du schème trop facile d'un personnage répondant à

32. Cité dans l'article de Rachel Giese, « The war at home », 7 septembre 2006, <http://www.cbc.ca/arts/books/kenkalfus.html> (3 novembre 2009) : « On finit par créer une culture de la mort. Les morts honorés deviennent supérieurs aux gens qui continuent de se démerder dans la vie. Et c'est exactement le genre de culture qui crée des kamikazes et des "détourneurs" d'avions. » [je traduis]

l'événement traumatique en en devenant la victime. Entre l'héroïsme désincarné auquel on voulait astreindre les pompiers et l'impuissance complète qu'on assignait aux victimes, Ginny demandait, et continue de demander, que je lui trouve une autre fin, une autre manière de voir le geste de glisser ses mains dans ses poches. Elle refusait que je répète les mêmes faits, que j'accorde de l'importance aux mouvements de ses pieds dans l'escalier. Ginny Cooper ne se résumerait pas à sa fuite des tours. Elle ne me laisserait pas déterminer sa fuite par ma peur.

J'ai commencé, avec Ginny, à avoir l'impression de me répéter. Soudain, il m'est apparu que toutes mes nouvelles commençaient de la même façon, avec l'avion, et que, invariablement, mon personnage finissait par dire ou penser qu'il avait vu les tours, ou les feux, ou la sueur dans les escaliers, ou l'effondrement. Mais je n'avais plus besoin de nommer le lieu, d'adopter avec l'événement un rapport de postériorité. Mes personnages, maintenant, sont là, quelque part autour du 11 septembre, et ils le sont comme si cela allait de soi. Peut-être parce que je suis assez avancée dans le projet pour ne plus avoir besoin de les situer. Peut-être aussi parce que, avec Ginny Cooper, j'ai épuisé quelque chose, le besoin de répondre à l'événement avec une série d'émotions codées.

L'objectif de mon recueil est de présenter des personnages humains, faillibles. En fait, c'est peut-être la seule manière dont je peux me permettre d'écrire sur le 11 septembre. Ils sont aux prises avec un événement qui les dépasse et dont ils ne comprennent pas les tenants et les aboutissants. Et ils n'ont pas besoin de les comprendre. Parce que, contrairement à nous, à moi, ils sont là, à les vivre, et que les raisons les intéressent moins que ce qu'ils ressentent, et éprouvent, et doivent faire. La seule chose qui m'intéresse vraiment, à travers ce recueil mais aussi dans l'écriture de fiction, est d'explorer ces moments, ces visages, ces sentiments contradictoires qui peuvent nous habiter. Et devant le 11 septembre, il me semble encore plus essentiel de m'en tenir à cela, à ces petites choses, pour lutter contre l'image unifiée qu'on tente de donner des événements et des personnes, cette opposition entre les bons et les méchants, les victimes, les martyrs, les héros et les autres.

Peut-être veux-je, à travers ces personnages, abolir les distinctions, les divisions, et ramener l'événement à des proportions humaines. À des visages. La mort ne fait pas de nous des êtres parfaits, ni des héros. Mais, avec un peu de chance, ceux qui restent se souviennent de nous avec nos défauts, nous aiment avec eux ou *malgré* eux.

Écrire dans la poussière

Après un moment, la poussière qui avait dévalé les rues de New York comme un torrent d'eau s'est mise à tomber plus doucement. Dans les rues, sortant de leur abri sous les voitures ou derrière des portes vitrées, des hommes et des femmes ont commencé à émerger. Leurs pas glissaient dans l'épaisse couche de débris qui recouvrait la ville. Les sons revenaient. Des bruits de toux alors que les survivants tentaient de respirer. Le frottement des pieds dans la cendre. Des appels. Lentement, on commença à voir des visages, blanchis par la poussière et la cendre, transformés par ce qui venait de se passer. Quelque part, des bouteilles d'eau apparurent. Les hommes et les femmes s'en servaient pour nettoyer leur visage, leurs yeux brûlants.

Survivants hallucinés, en état de choc, ils s'éloignèrent lentement. Le temps n'était plus à la fuite, peut-être, car que pouvait-il arriver de plus. Ou alors, plus simplement, ils ne pouvaient avancer plus vite. Ils ne parlaient pas, ou si peu, car toute leur énergie était concentrée à expulser ces millions de particules de poussière, de cendre, de fumée de leurs poumons, de leurs narines, de leurs yeux, de leur bouche. Respirer d'abord, parler ensuite. Mais que pouvaient-ils se dire, en dehors d'un simple geste de reconnaissance, d'un hochement de tête pour se confirmer mutuellement qu'ils étaient encore là, encore debout, encore en vie, malgré l'air de fin du monde des rues du quartier financier.

Peut-être pour se prouver qu'ils étaient bien là, certains tracèrent des mots dans la cendre, sur les voitures, les vitrines. De tout petits mots qui disaient l'étonnement, la rage, ou qui constataient. *AI was here. Where was God?* De petits mots comme des messages lancés à la mer, figés pendant un moment sur les surfaces, mais qui seraient,

avec le temps, avec la pluie et le retour à la vie normale, nettoyés. Ces hommes et ces femmes ne pensèrent pas à laisser une trace indélébile. Ils voulurent seulement laisser une trace, l’empreinte de leurs pas et de leurs paumes dans une ville qui ne se ressemblait plus. Et puis, si 110 étages peuvent disparaître en quelques minutes, pouvaient-ils vraiment croire à la possibilité d’une trace indélébile?

Je ne sais pas. J’imagine. Mon imaginaire est ma seule ressource pour comprendre, pour tracer les liens entre ce que j’ai vu et entendu. J’imagine seulement le désir, peut-être enfantin, naïf mais profond, de laisser une preuve de son passage. Et New York fut envahie par ces traces et par des affiches pour les disparus. Les mots qui viendraient ensuite, les leurs comme les miens, ne seraient peut-être qu’une variation sur ces mots dans la cendre et la poussière : fragiles, conscients de leur disparition possible, mais nécessaires tout de même. Pour comprendre.

Car peut-être l’enjeu principal est-il celui-ci : de la commémoration à la fiction, du respect à la transformation, de la mythification à la compréhension, les événements du 11 septembre posent la question de la compréhension. Comment comprendre, comment appréhender les événements qui marquent, dans une expérience toute personnelle, un changement important? Car si, pour certains, ces événements allaient de soi, ne pouvaient faire autrement qu’arriver parce que annoncés par les politiques des années précédentes, ce n’était pas le cas pour moi. J’étais, au regard des questions de politiques étrangères, totalement naïve. Le 11 septembre marque ainsi une rupture importante dans *mon* imaginaire.

Mon projet pose des questions simples mais qui n’en finissent plus : comment faire le pont entre faits bruts et récits? Comment sortir de ce magma d’informations et de voix contradictoires pour donner forme et visage à l’incommensurable? Comment concilier l’intensité de ce qui peut être ressenti, encore aujourd’hui, devant des images, et la distance nécessaire pour l’écriture? Comment, comme l’écrivent Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn dans *Literature after 9/11*, effectuer le passage

« from raw experience to representation³³ »? Toute représentation du 11 septembre semble ainsi se heurter au même problème, celui de l'expérience et de la représentation, de l'incommensurable et de l'inimaginable. Mais, demandent Keniston et Quinn, « is fiction the most "accurate" way of conveying an experience that itself resembles fiction³⁴ »?

Je ne sais pas. Pas plus que je ne sais si les heures passées à observer les images du 11 septembre sont malsaines. Je sais seulement que j'essaie de trouver comment donner un visage à des gens qui n'en ont pas pour moi. J'essaie véritablement de percer la façade des tours pour voir au-delà de ce que nous avons tous vu lors de cet événement qui me dépasse. Je cherche à comprendre ce qui s'est passé ce jour-là, entre 8h48 et 10h26. Et, ce faisant, je veux éviter les pièges de la valorisation, de la mythification, de la politique entourant les représentations du 11 septembre. Peut-être est-ce là une illusion, des vœux pieux.

Le plus étrange, dans ce temps passé à penser au 11 septembre, à construire des idées, à approcher des personnages, c'est que justement, par ce mouvement d'approche, le 11 septembre perd son caractère traumatique. Non pas qu'il compte moins, mais je suis, moi, moins pétrifiée. En lui donnant forme, je m'approprie un espace, celui qui s'était effondré ce jour-là en même temps que ma naïveté. Deux problèmes surgissent : d'une part, je pourrais normaliser les événements, de telle sorte qu'ils perdent leur caractère exceptionnel, qu'ils deviennent triviaux; d'autre part, en centrant mon attention sur les personnages, je pourrais sombrer dans ce que Keniston et Quinn appellent « a pornographic stimulation³⁵ », alimentée par des détails individualisant les victimes et plaçant le lecteur dans une position de

33. Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn, « Introduction », Ann Keniston et Jeann Follansbee Quinn [dir.], *op. cit.*, p. 3 : « [D]e l'expérience brute à la représentation » [je traduis].

34. *Ibid.*, p. 13 : « La fiction est-elle la façon la plus juste de rendre compte d'une expérience qui ressemble en elle-même à de la fiction? » [je traduis]

35. *Ibid.* : « une stimulation pornographique » [je traduis].

voyeur qui perpétue le trauma. Un chasseur d'ambulances. N'est-ce pas là une autre façon de céder au discours exceptionnaliste ambiant qui fait du 11 septembre un événement unique alors que, dans les faits, des milliers de personnes meurent chaque jour à travers le monde, que ce soit de faim, de maladie ou victimes de guerres et d'actes terroristes? Les victimes du 11 septembre comptent-elles davantage que les autres victimes, celles qui meurent en silence parce qu'on ne les voit pas?

Je n'ai pas de réponse. Mais cette quête, cette recherche, cette obsession, aussi étrange, voire morbide que cela puisse sembler, me passionne. Car il me semble que je peux encore voir autre chose, comprendre autre chose. Et raconter des histoires, pour moi, ce n'est jamais que cela.

Andrée A. Michaud

Deux dans un.
défier les lois du nombre¹

Ceux et celles qui connaissent un peu mon travail se sont peut-être imaginé, à la lecture du titre de cette conférence, que mon propos porterait sur la dualité, la gémellité, le thème du double, ce thème traversant à peu près toute mon œuvre par l'intermédiaire de personnages comme Paul Faber et Charles Wilson, la femme du train et la femme de la plage, Bob Moreau et Bob Winslow, dont les contours flous ou affirmés se répondent, s'opposent et se superposent au gré d'une quête d'identité ne menant parfois qu'à une plus grande confusion, puisque les miroirs, on le sait, ne nous renvoient toujours que le reflet inversé du monde. Qui peut dire avec certitude, lorsqu'il se penche sur une glace, « voilà, c'est moi »?

1. Le texte qui suit reproduit une conférence prononcée par Andrée A. Michaud le 27 janvier 2009 dans le cadre d'une résidence d'écrivaine à l'Université du Québec à Montréal.

Et pourtant, il sera encore ici question du reflet de certains miroirs, miroir de la page, miroir du texte, miroir de l'écrit, car le titre « Deux dans un : Défier les lois du nombre » fait d'abord référence au pouvoir de dédoublement, d'éclatement, de scission et de fusion faisant de l'écrivain un être capable d'étaler sa multiplicité dans une œuvre dont la part fictionnelle n'est jamais étrangère au regard que porte son créateur sur le monde et sur lui-même. Le dédoublement, pourtant, ne sera plus celui des personnages, mais celui de l'écrivain reproduisant à travers eux sa propre dualité.

Ce titre rédigé à la hâte, avant même que ne soit écrite la première ligne du texte dont il devait annoncer la teneur, demeure toutefois incomplet. « Il faut préparer les pinceaux, selon mon père, quand les ombres se font sentir », disait Ying Chen dans *Le mangeur*². Le soleil n'avait pas assez décliné, je crois, quand j'ai arrêté ce titre, car le défi dont j'entends faire état dans les pages qui suivent renvoie aussi au pouvoir que nous confère l'écriture d'explorer des territoires aussi variés qu'innombrables et de défier ainsi les lois relatives à la spatialité et à la temporalité, que j'aurais pu, pour les besoins de la cause, nommer nombre temporel et nombre spatial, ce que je n'ai pas fait, l'expérience m'ayant appris que l'usage de telles formules exige d'être supporté par un discours en justifiant la pertinence et qu'on ne s'amuse ni avec les mots ni avec les nombres impunément.

Avant que l'ombre du texte ne s'étale sur le papier et ne salisse les doigts de la main qui écrit, j'avais aussi pensé donner à cette conférence le titre très pompeux de « L'écriture comme mode d'appréhension de l'insaisissable et substitut du rêve », que j'ai vite abandonné pour des raisons qu'il n'est pas nécessaire, je crois, de détailler. J'avais par la suite opté pour « L'autre en soi. Construire sa maison », que l'autre en moi, fort avisé, a vite rejeté pour l'évidente raison que le concept de l'autre en soi a été utilisé à de nombreuses reprises, de façon parfois très judicieuse, et parce que ce perspicace autre dont je suis l'hôte

2. Ying Chen, *Le mangeur*, Montréal, Boréal, 2006, p. 119.

s'est souvenu à temps qu'Élise Turcotte avait déjà eu recours à une métaphore semblable dans son magnifique recueil intitulé *Pourquoi faire une maison avec ses morts*³. L'antécédent ayant préséance, l'écrivain doit donc faire acte d'humilité quand il se rend compte que d'autres ont marché avant lui sur le petit morceau de quartz dont les reflets au soleil de midi lui avaient pourtant si brillamment cligné dans l'œil.

Il n'en demeure pas moins que ce « deux dans un » qui marque l'inclusion autant que la nature plurielle de l'un n'est qu'une façon détournée, pour moi, de parler non seulement de cet autre, mais de tous ces autres formant l'unicité de l'écrivain et lui permettant de reconstruire, de livre en livre, cette maison dont l'érection devient le substitut du rêve et donne à l'étroitesse de cette vie unique à laquelle nous sommes tous contraints une expansion lui permettant de défier les lois de la spatialité, de la temporalité, de l'unicité.

En termes plus simples, je vous parlerai des motifs qui m'ont amenée à l'écriture et qui m'ont donné envie d'y rester, tâche ardue qui n'ira pas sans quelques hésitations, contradictions et circonlocutions, car, ainsi que le disait si justement Michael Collins dans *La vie secrète de E. Robert Pendleton* : « Réfléchir sur soi c'est comme essayer de se mordre les dents⁴. »

Se pencher sur le processus de l'écriture équivalant, pour l'écrivain, à réfléchir à ce qu'il fait en ce bas monde, je vais quand même essayer, dans les minutes qui vont suivre, de me mordre les dents, ou, plus simplement, de me mettre à nu sans me dévêtir. Je vais même tenter, pour compenser, de faire un peu de littérature.

« L'écriture, c'est comme la beauté ou le bonheur, ça ne se définit pas », écrivais-je récemment à un ami à propos des maux de tête que me donnait la rédaction du texte que j'ai maintenant entre les mains. Il

3. Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007, 124 p.

4. Michael Collins, *La vie secrète de E. Robert Pendleton*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 98.

ne s'agissait là que d'une boutade, mais qui n'en reflète pas moins cette difficulté que j'éprouve chaque fois que je dois parler d'écriture, chaque fois que je dois me placer dans la position de l'observatrice, c'est-à-dire me dédoubler non pas pour me projeter dans la fiction, mais pour me regarder écrire. Dans ces moments, le crépuscule ne m'est d'aucun secours, car l'ombre laissée par mon corps absent masque le mouvement de la main progressant de gauche à droite, tout en soustrayant à ma vue le geste concret de l'écriture, qui ne peut se mesurer que de l'intérieur de ce mouvement. De l'action, je passe à la passivité, à la désincarnation, et ne sens plus le frottement de la chair sur le papier. Il est possible, j'en conviens, d'approcher certaines définitions de l'écriture, mais avant d'être quelque chose qui se dit, l'écriture est quelque chose qui se vit. Je m'appuierai donc sur cette réalité pour tenter d'orienter ma pensée dans les marges d'une définition qu'il m'est impossible de fixer.

S'il y a une constante, dans mon existence, c'est l'écriture. J'ai connu quelques villes froides, quelques chambres tonitruantes où penser ne pouvait avoir lieu, j'ai connu quelques morts, bien sûr, qui n'a pas ses morts et ses fantômes, j'ai connu quelques séparations et autant de déchirures, autant de ces séismes capables d'ébranler la foi, mais, pendant que la poussière tombait sur les décombres, parfois si belle dans le calme qu'elle permettait d'anticiper, l'écriture est demeurée là, comme un garde-fou, un appui-tête, une bombonne d'oxygène, et je sais que quand elle disparaîtra, c'est que le reste aura disparu aussi, ou qu'alors j'aurai atteint cette fin ultime où elle ne me fournira plus de quoi respirer et où je devrai trouver ailleurs le petit vent frais qui me sauvera de l'asphyxie.

Dans un article intitulé « Ça suffit, le bonheur! », Louis Hamelin définissait récemment ce qui, à ses yeux, distingue l'écrivain qui n'écrit pas de celui qui écrit.

L'écrivain qui n'écrit pas, disait-il, est en forme, boit plus d'eau minérale que de vin, court les bois, fait de l'exercice, mange bien, a maigri, est amoureux. [...] L'écrivain qui écrit, lui, est un être complètement névrosé, qui croit pouvoir triompher du vieux manque à gagner existentiel endormi au

fond de son subconscient en poursuivant quelque lointaine étoile⁵.

Même si cette description de l'écrivain en être mû par l'angoisse peut faire sourire et, plus encore, emporter l'adhésion de certains, je ne partage pas tout à fait le point de vue de Louis Hamelin, car c'est plutôt quand elle n'écrit pas que l'écrivaine en moi voit se profiler à l'horizon les menaces de la névrose. Or, s'il arrivait qu'un jour je n'écrive plus, la situation n'aurait probablement rien de dramatique. Cela signifierait peut-être, au contraire, que le spectre de la névrose a été pulvérisé par quelque éclair de lucidité inespéré et que je peux enfin vivre sainement sans avoir un crayon à la main. Et il est fort probable qu'à ce moment, s'il se présente, je ne serai pas une écrivaine qui n'écrit plus, mais une femme qui n'est plus écrivaine. En attendant qu'un hypothétique événement me guérisse de la folie dont me protège actuellement l'écriture, je garde un crayon bien aiguisé en main.

J'ai pourtant longtemps vécu sans savoir ce qu'écrire signifiait et j'aurais pu devenir architecte, ébéniste ou agent de conservation de la faune s'il n'y avait eu ces foutus soleils se couchant au bout du premier rang de mon village, derrière la colline des loups, dans des vapeurs de poudrerie belles à vous faire brailler et à vous faire mal, et si je n'avais découvert qu'il était possible de stopper le temps, de suspendre la poudrerie et de s'y promener pendant des heures sans que le soleil ne bouge d'un poil. C'est souvent ainsi que ça commence, par la beauté, par le désir de la retenir et par le sentiment que ce désir ne peut être comblé.

« Sometimes, there is so much beauty in the world. I feel like I can't take it. » Je me remémore souvent cette phrase tirée du magnifique film de Sam Mendes, *American Beauty*⁶, parce qu'elle exprime cette impuissance et ce désir mêlés que nous ressentons devant l'insaisissable beauté qui nous entoure.

5. Louis Hamelin, « Ça suffit, le bonheur! », *Le Devoir*, 30 et 31 août 2008, p. F4.

6. Sam Mendes et Alan Ball, *American Beauty*, États-Unis, 1999, 122 min.

Je peux donc dire que je suis venue à l'écriture, en quelque sorte, le jour où je me suis rendu compte qu'on pouvait agir sur le cours du temps et emprisonner un moment de beauté aussi longtemps qu'il était nécessaire pour en esquisser les contours, qu'on pouvait défier les lois du temps, non pas à la manière d'un dieu, ne mêlons pas les dieux à cela — je déteste ces portraits de l'artiste en dieu —, mais à la manière de ce qu'il faut bien appeler non un créateur, mais un recréateur, l'écrivain n'utilisant pour son travail que de la matière préexistante, qu'il modèle ensuite selon sa plus ou moins grande capacité de création.

Pour les besoins de la cause, j'utiliserai quand même le verbe « créer » et ses dérivés ici et là, étant entendu que la création dont il sera question renvoie à l'usage que fait l'écrivain de la matière du réel se trouvant à sa portée, à la transformation qu'il opère au sein de cette matière, à l'amalgame résultant de son intervention sur un ensemble d'éléments préexistants dont seul l'ajoncement sera le fruit de l'invention.

Même au cœur de l'univers le plus débridé, on ne peut faire abstraction de la réalité, de ce qui sert de support à la perception. Aspirer à une telle entreprise équivaldrait à vouloir recréer tout ce qui sert de modèle et de base à la fiction, à recréer, en somme, des oiseaux, des arbres et des pierres qui ne seraient ni oiseaux, ni arbres ni pierres, à inventer un nouvel homme ou, du moins, une créature pouvant se substituer à celui qui raconte, et, en poussant le raisonnement à sa limite, à recréer le langage en se fondant sur des bases excluant le langage.

La réalité traversant la fiction, quoi qu'on en dise, ne peut être qu'une réalité d'emprunt. Quand j'amorce un roman, j'emprunte à la réalité ce dont j'ai besoin, je puise parmi les choses de ce monde celles qui vont me servir — inutile de réinventer la roue quand il me faut précisément une roue. Si j'ai besoin d'un arbre, je me sers, la chose « arbre » existant déjà. C'est ce que je vais faire avec cet arbre, éventuellement, qui appartient à l'imaginaire ou à la création. Dans *Le ravissement*⁷,

7. Andrée A. Michaud, *Le ravissement*, Québec, L'Instant même, 2001, 215 p.

roman se déroulant dans une enclave au centre d'une forêt nommée les Bois noirs, les arbres s'animent d'une vie propre pour participer de manière active au mystère soutenant le récit. L'orme ombrageant la maison placée au centre de l'intrigue se met à parler le chant de la folie pendant que, dans le verger s'étalant derrière la maison, se faufile une créature immatérielle entretenant peut-être quelque rapport de voisinage avec le serpent d'Adam.

De la chose « arbre », j'ai fait les arbres du *Ravissement*, tout comme j'ai transporté un chêne solitaire au milieu d'une clairière pour que s'y balance le corps fantomatique du *Pendu de Trempe*⁸. Si les ormes, les pommiers et les chênes ne faisaient pas partie de la banque de données à laquelle nous pouvons puiser, je n'aurais pu inventer ces arbres, et l'aurais-je pu, je n'aurais eu aucun intérêt à le faire. Les images que font surgir les arbres — nuits venteuses, déjeuners sur l'herbe, pérennité, force tranquille, chuintements de feuilles contre la fenêtre — ne pouvant être suscitées que par la réalité « arbre », je n'ai d'autre choix que de m'y référer si je veux m'enfoncer dans la forêt. Tenter d'inventer l'arbre dans un monde où celui-ci ne correspondrait à aucune réalité identifiable serait impossible. L'invention qui en résulterait serait impuissante à représenter les nuits venteuses et le lecteur auquel je montrerais cet arbre n'aurait aucun référent, aucun souvenir de longs après-midi ombragés sous les érables, aucune idée de l'odeur du bois, de la rugosité de l'écorce sous la main, aucune forme de rapport symbolique, spirituel, utilitaire, contemplatif, esthétique ou autre avec cette chose inconnue plantée dans la terre meuble ou rocailleuse.

En ce sens, on ne peut s'étonner que, même dans les récits de science-fiction ou d'anticipation, les créatures venues d'ailleurs aient la plupart du temps des traits ou des caractéristiques anthropoïdes et qu'on les fasse s'exprimer dans un langage qui, s'il n'est pas immédiatement compréhensible, passera inévitablement par les voies de la traduction, faute de quoi il tournera à vide et ne servira que sa propre vacuité.

8. Andrée A. Michaud, *Le Pendu de Trempe*, Montréal, Québec Amérique, 2004, 232 p.

L'imaginaire ne peut se fonder que sur le connu. Et l'un des attraits de l'écriture réside justement en ceci qu'elle nous donne l'opportunité de faire du nouveau avec du connu, du vieux, voire de l'usé jusqu'à la corde, en ceci que les usages et combinaisons possibles du connu sont infinis et inépuisables. Qui peut dire, par exemple, que la littérature a épuisé l'amour, qu'elle a épuisé la mort, qu'elle a épuisé l'enfance? L'invention est le seul domaine où l'infinitude ne m'effraie pas mais où, au contraire, elle exerce sur moi la même fascination que, sur l'enfant, les millions de grains de sable à partir desquels il pourra construire un château.

À l'image de l'enfant, je me construis des châteaux, ou, plus humblement, des maisons capables d'accueillir mes histoires, celles que je me forge en regardant des images fixes s'animer, des arbres ployer sous la poussée du vent. Par « maison », j'entends bien sûr ces microcosmes où l'on peut s'abriter de la banalité, où l'on peut stopper la poudrerie pour saisir un instant de beauté, mais où l'on peut aussi comprimer l'espace, le distendre, le recréer et le réinventer. Où l'on peut jouer avec les lois de la physique et s'amuser à capter du temps, à découper de l'espace, à manipuler quelques concepts, pourquoi pas, ou à faire surgir des idées sublimes de la tête d'un fou.

Je n'ai que peu de certitudes, parmi lesquelles plusieurs ne sont que des certitudes molles, que des actes de foi un peu flasques ne résistant pas à l'argumentation, raison pour laquelle mes textes pullulent de « si », de « peut-être », de « probablement », d'« il est possible que » et autres formules témoignant d'une incapacité, ou plutôt d'un refus avoué d'ériger en vérité ce qui ne peut se fonder que sur une connaissance individuelle et, partant, très parcellaire de ce qu'il nous est donné de percevoir.

J'ai par contre la certitude, dure, celle-là, quasi granitique, que si j'ai traversé ma vie en écrivant, c'est que l'écriture me permet ces arrêts sur image au cours desquels il m'est donné de mettre en place les éléments du décor, de les colorer selon l'atmosphère dont j'entends les imprégner, de prêter vie à tous ces autres que je ne suis pas, mais dont

je porte quelques germes en moi, et, surtout, de vivre ces multiples vies qui me seraient autrement inaccessibles.

Doit-on dès lors parler de l'existence de l'écrivain comme d'une existence par procuration, selon la formule consacrée? Doit-on considérer que la vie de la pauvre rêveuse s'enfermant jour après jour dans une tour d'ivoire où toute forme de confrontation directe avec le réel lui est épargnée n'est qu'une demi-vie, un ersatz d'existence dont elle ne récoltera qu'amertume et regrets le jour où elle se rendra compte que ses jours se sont écoulés dans le sang d'êtres fictifs?

Ma réponse est non. Ma réponse est que l'amertume viendrait plutôt du fait d'avoir joué de prudence et de n'avoir pas laissé son existence se multiplier en d'autres existences. Se vider occasionnellement d'une bonne pinte de sang ne peut que permettre à celui-ci de se régénérer.

Et pourtant, il n'est pas totalement faux d'entrevoir l'écriture comme une fuite ou une esquive. Or, et c'est là l'un des merveilleux paradoxes de l'écriture, cette tentative de fuite ne peut qu'entraîner une plus grande collusion avec le réel, non seulement parce que celui-ci servira de matériau dans la construction de l'esquif où s'embarquera le fuyard, mais aussi parce que la fiction oblige à une réflexion constante et continue sur ce qui lui sert de matériau, à un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement, vouant à l'échec la moindre velléité d'évasion.

Tout récit, qu'il soit inventé de toutes pièces ou qu'il se base sur des faits vécus, oblige celui ou celle qui le met en place à une relation intime avec son sujet, à un rapport d'étroite confiance où il devra, bon gré mal gré, faire face à des questions attendant une réponse, à des problèmes exigeant une résolution.

L'écriture n'est pas une fuite. Elle constitue au contraire une façon d'approcher au près le réel, puisqu'elle n'est en somme qu'une forme de transposition de ce réel à travers des êtres fictifs et des univers inventés, soit, mais modelés sur le réel.

« L'écriture ne sauve de rien, écrit Sylvie Germain dans *L'inaperçu*, elle n'aide qu'à retarder l'instant fatal⁹. »

Si je me suis éloignée de la morosité d'une certaine quotidienneté en écrivant *Portraits d'après modèles*, *Le ravissement*, *Le Pendu de Trempe*, *Mirror Lake* ou quelque autre roman, ce n'était peut-être que pour retarder cet instant fatal car, ainsi que je me plais à le dire en appelant à mon secours les consolations de la pensée magique, tant que repose sur ma table de travail un roman inachevé, je ne peux pas mourir, ce qu'a bellement exprimé Jean-Claude Pirotte dans *Il est minuit depuis toujours* : « Écrire comme tricotent les très vieilles femmes, elle ne veulent pas vraiment finir leur ouvrage : la mort ne survient pas au milieu d'un tricot¹⁰. » Je pense ainsi que les tricoteuses de Pirotte, je commence un nouvel ouvrage sitôt l'autre terminé, confiante que la mort ne peut me surprendre dans l'inachèvement. Mais si j'ai écrit toutes ces pages, c'était aussi pour reconstituer, avant la fin des fins, des petits bouts de pays parfois anonymes où il me serait possible de me pencher sur ce qui fait rire et pleurer les hommes, sur ce qui les unit ou les oppose, sur ces forces qui leur échappent, sur leur fragilité devant la mort.

L'écrivain ne fuit pas. Il s'enfonce tête baissée, au risque d'en récolter quelques ecchymoses, dans des crevasses ou des chemins de traverse que plusieurs préfèrent ne pas emprunter et dont, très souvent, il ne connaît ni la profondeur, ni la topographie, ni l'obscurité. Il se donne pour tâche de sonder ces crevasses, d'explorer ces sentiers raboteux ou sinueux dans lesquels il regrette parfois de s'être engagé, et de réfléchir le monde des hommes à travers la fiction. Je ne soutiens aucunement par là que l'écrivain est un être investi d'une mission le plaçant au-dessus de la mêlée. Je prétends seulement que son étroit contact avec le matériau qui lui sert de base ne lui accorde le droit d'esquiver ni le malheur ni la douleur. Ce que j'appelle par ailleurs les multiples

9. Sylvie Germain, *L'inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 181.

10. Jean-Claude Pirotte, *Il est minuit depuis toujours*, Paris, La Table Ronde, 1993, 208 p.

vies de l'écrivain n'exclut pas sa vie propre — oui, peut-on répondre aux angoissés, il y a une vie en dehors de l'écriture, l'écrivain n'étant écrivain que parce qu'il est vivant, dans le plein sens du terme.

Il m'arrive parfois de dire que l'écrivain est une espèce de phénix renaissant de ses cendres après chaque texte, chaque roman, chaque histoire ou série de poèmes, mais il est également un ogre, un être à l'appétit insatiable qui bouffe de tout et qui va jusqu'à se délecter de mets à l'apparence douteuse. La supposée fuite de l'écrivain ne tiendrait donc pas à une forme de frilosité devant la vie, mais à une voracité lui donnant envie de multiplier sa vie, de multiplier ses jours et ses étés.

Dans une nouvelle intitulée « Un chalet, un autre, toujours le même », Robert Lalonde écrivait ceci : « Peut-être chacun n'a-t-il droit qu'à un seul été et que c'est assez¹¹. » La beauté simple de cette phrase a d'abord eu sur moi l'effet d'une gifle, d'une de ces mauvaises nouvelles annoncées dans la pénombre d'une porte entrebâillée et vous ramenant brusquement à la réalité dans ce qu'elle a de plus irrévocable. Puis, le choc absorbé, j'y ai longuement réfléchi, me disant qu'il était possible, en fait, que chacun n'ait droit qu'à un seul et véritable été, qu'il était possible que la vérité de cet été soit suffisante pour combler tous les autres, et que ces deux ou trois mois entourés par le froid aient été empreints d'une plénitude telle qu'elle leur confère le pouvoir de nous faire oublier que l'été est une saison qui ment, un éclair de douce chaleur ne tenant jamais ses promesses. Il n'en demeure pas moins que sous cette phrase se fait jour une cruelle vérité, un état des choses qui, si nous lui accordons quelque crédit, nous oblige, de saison en saison, à nous rappeler ce que fut autrefois l'été, ce que fut notre seul été et, partant, le seul été du monde.

C'est cette perspective, entre autres, de n'avoir peut-être droit qu'à un seul été, qui me fait m'accrocher à l'écriture comme à une bouée ancrée sur les plages d'une saison idéale. Faute de vivre ou de revivre

11. Robert Lalonde, « Un chalet, un autre, toujours le même », *Espèces en voie de disparition*, Montréal, Boréal, 2007, p. 147.

cette saison dans l'actualité du temps, je me sers de l'écriture pour la transposer dans la fiction et la recréer à l'aide de quelques cris d'enfants courant sous les arbres, d'une poignée de sable recueillie dans un bocal, du souvenir d'une senteur d'août figée dans sa couleur jaune.

Et ce qui vaut pour l'été vaut aussi pour toute autre saison, pour tout autre état de l'esprit, pour le souvenir d'un matin d'octobre imprégné d'odeurs de chevreuil et de perdrix, pour ces chaleurs d'avril perdues dans la pesanteur d'un hiver si lent qu'on en arrive presque, d'année en année, à reléguer le soulagement que nous procurent les premiers redoux dans le domaine de l'illusion. Et si ça n'arrivait pas, se dit-on en levant un regard inquiet sur les nuages, et si l'été n'arrivait plus...

Alors on réinvente l'été, on se fait son été à soi, on place un soleil au-dessus d'un lac, on accroche à un transat une chemise trempée de sueur, on vide sur la page blanche le bocal de sable autrefois recueilli en vue de garder l'été captif.

C'est cela que permet l'écriture, de recréer l'été, de remodeler un espace-temps dont la matière se trouve dans la diversité des images et des sensations accumulées, de puiser dans l'été 87 le souvenir d'un orage qu'on associera avec la trace fuyante d'une petite robe rouge aperçue sous la pluie d'un autre été. Et peut-être n'est-il pas besoin d'un été idéal pour arriver à cela. Peut-être n'est-il besoin que d'avoir senti l'été, parfois, une fois, que d'avoir vécu quelques minutes, quelques heures ou journées contenant des parcelles de ce qu'on pourrait appeler l'essence de l'été et de les avoir conservées dans un bocal, de les avoir remisées sur l'établi où l'on range ses outils, puisque la matière de l'écrivain, on n'y échappe pas, est aussi matière de mémoire. Matière de mémoire et de réel s'entremêlant pour former la pâte d'un possible été.

La matière de mémoire à laquelle s'alimente l'écrivain est un condensé s'étalant sur le temps d'une vie, de plus en plus dense à mesure que l'œuvre et la vie courent vers leur achèvement. Un être coupé de son passé ou frappé de totale amnésie ne pourrait écrire l'été, sinon à partir de sa perception immédiate d'une saison ne possédant

aucune forme d'ancrage dans la moiteur de nuits caniculaires. Aussi l'écrivain ne peut-il recréer le réel qu'en s'appuyant sur ce qu'il traîne en lui et derrière lui, et cela, même quand il a pour objectif de décrire l'immédiateté, le moment présent n'existant tel qu'il est que parce qu'il a été précédé d'autres moments. L'usage de cette matière du passé n'implique cependant pas qu'il faille recréer ce qui fut. Il s'agit plutôt, à partir de ce qui fut, de construire de nouveaux espaces, de saisir des morceaux épars du temps, de convoquer des sensations enfouies pour les replacer dans un ensemble n'ayant jamais existé et qui n'existera que dans la fiction.

Cela dit, le rapport au passé que j'évoque n'est pas un rapport nostalgique, même si la littérature nous a donné plusieurs exemples où la nostalgie a pu servir de matière à l'écriture. S'il m'arrive parfois de puiser dans une collection d'images teintées de nostalgie, ce ne sera toujours que de façon épisodique et parcellaire, ce ne sera que pour tenter de mettre au jour quelques accords d'harmonica emportés par le vent, que pour exhumer de la terre du passé ce que le présent n'a pas la capacité d'offrir, pour la simple raison qu'une lumière trop crue ne fait pas le poids devant ses reflets. La nostalgie ne pouvant, me semble-t-il, être définie que comme une perte ou un arrachement, que comme le regret d'une beauté en allée magnifiée par le souvenir, c'est à cela qu'elle me servira, à compenser la perte ou à récupérer l'objet non pas pour le transformer en objet retrouvé à l'ombre des jeunes filles en fleurs, mais en objet appartenant au temps présent de la fiction. La nostalgie n'est pas une fin en soi, mais un moyen, un véhicule servant à réactualiser une couleur, un moment de beauté ou un vieil air de juke-box dans le temps du récit.

C'est pour ces raisons que j'écris, parce que l'écriture me permet de faire usage de tout ce qui me constitue, sensibilité, connaissances, expériences, mémoire factuelle, sensorielle, mémoire immédiate ou mémoire d'antan, pour inventer des lieux, des situations, des personnages à travers lesquels je peux imaginer, rêver, anticiper et réfléchir, à travers lesquels je peux donner la parole à tous ces autres qui habitent en moi, puisque *je*, si je peux me permettre de mentionner

encore Élise Turcotte, cette fois pour la citer, puisque « [j]e n'est jamais aussi singulier qu'il n'y paraît¹². »

Quand je m'installe à ma table de travail, le matin, j'entre dans un univers n'ayant aucun lien avec celui où j'évolue en dehors de l'écriture, si ce n'est que l'écriture s'approvisionne en partie à cet univers. Quand je m'assois devant ma fenêtre, je pénètre tout entière dans un lieu que j'ai inventé comme on construit sa maison, pour s'y sentir bien et pour s'y sentir chez soi, je donne la parole à des personnages n'ayant ni ma voix, ni mon regard, ni mon passé, mais à travers lesquels je peux parfois parler, regarder et me souvenir du fameux orage de l'été 87.

Mais d'où vient le plaisir, me demandera-t-on, de s'asseoir jour après jour dans un lieu où, souvent, la mort et le malheur dominent, car qui dit écriture, cela va de soi, dit également plaisir. Une écriture qui s'enliserait dans l'ennui, l'indifférence ou le tourment serait une écriture vouée à l'effacement, une écriture annihilant sa raison d'être. Le plaisir est une condition *sine qua non* de l'écriture et lui est aussi indissociable que l'arbre de ses racines, je suis la première à le clamer, ce qui ne signifie pas pour autant que l'ennui, le tourment, la mort et le malheur ne puissent servir d'objets à l'écriture et ne puissent participer à ce plaisir qui lui est essentiel. Le plaisir ne tient ni à l'objet ni au sujet choisi, mais au degré d'investissement de l'écrivain dans sa tentative d'en approcher la vérité, dans la satisfaction qu'il récoltera à manipuler cet objet et à le faire tenir dans une histoire. Un livre écrit dans la langueur et l'ennui ne peut être qu'un mauvais livre parce que son auteur y aura distillé son ennui à la manière de l'homme las répandant sa langueur autour de lui.

Le plaisir auquel je fais allusion peut ainsi prendre diverses formes et il n'est pas nécessaire, pour le ressentir, de mettre en scène des amants baignant dans l'allégresse, des familles ployant sous le poids d'un indéfectible bonheur, ou d'écrire des fables dans lesquelles les animaux ne meurent pas et où aucun cours d'eau ne s'assèche.

12. Élise Turcotte, *op. cit.*, p. 77.

Le plaisir que j'évoque est celui que l'on trouve à l'invention, à l'expression d'une idée, à la construction d'une phrase, à l'agencement d'éléments qui finiront par former un ensemble dont la cohérence ne pourra s'effondrer. Ce plaisir, je peux l'éprouver dans le compagnonnage de la mort autant que du malheur, qui ne deviennent ici que des matériaux, que des objets me permettant de m'adonner à ces jeux de construction exigeant que je me fasse architecte, peintre et ouvrier, que je mélange les couleurs, que je calcule les angles, les rapports de masse, et évalue la qualité des pierres qui soutiendront l'édifice. Ce plaisir, je peux l'éprouver dans la tendresse, l'inquiétude, la compassion ou l'anxiété lorsque je me penche sur l'enfant qui pleure pour tenter de comprendre la nature de ses pleurs, et lorsque ensuite je m'élançe derrière l'homme courant vers la rivière parce qu'il ne s'explique pas pourquoi il a frappé l'enfant.

Le plaisir se trouve là, dans l'aménagement d'un espace dont je dois saisir les mécanismes tout en les créant, dans l'ordonnancement de petites sociétés où j'aurai le loisir de m'approcher du monde en inventant des histoires qui lui ressemblent.

Il peut arriver, bien sûr, que je ressente le besoin de prendre congé de la mort, que j'aie envie de marcher loin de l'orage ou qu'une petite balade quotidienne en enfer ne fasse pas partie des perspectives qui m'enchantent. C'est l'état d'esprit dans lequel je me trouvais le jour où j'ai entrepris l'écriture de *Mirror Lake*¹³, dont la trompeuse légèreté me permettrait d'aborder les revers du quotidien avec le sourire grinçant de la lucidité et de m'adonner à une forme d'autodérision qui désamorcerait la lourdeur du drame à l'origine du vitriolique sourire.

Je n'avais toutefois aucune idée, à ce moment, de l'endroit précis où l'histoire de Robert Moreau me mènerait, ainsi qu'il en est toujours quand je pose les bases d'un récit, et n'avais que vaguement esquissé les miroitements auxquels j'entendais soumettre ce Moreau. S'il est

13. Andrée A. Michaud, *Mirror Lake*, Montréal, Québec Amérique, Littérature d'Amérique, 2006, 360 p.

pourtant une chose que je n'avais pas prévue, c'est que des eaux de ce lac continûment limpide s'élèveraient rapidement des vapeurs sulfureuses, preuve qu'on n'échappe pas plus à soi qu'à son ombre ou à son karma, qu'on ne se refait pas avec le temps, qu'un et un font un et qu'il est impossible d'inverser le cours d'une chute.

Preuve que son plaisir, on le prend où on le trouve. En ce qui me concerne, il se trouve dans l'invention, rien que dans l'invention, et dans le mode d'appréhension du monde que permet cette invention, raison pour laquelle je ne fais pas dans ce qu'on nomme l'autofiction, genre qui, à mes yeux d'écrivaine, et non de lectrice, je le précise, ne possède aucun attrait. M'adonner à l'autofiction équivaldrait pour moi à revivre une journée que j'étais bien contente de voir s'achever ou à relire une deuxième fois un mauvais livre (je paraphrase ici Bob Richard, le narrateur de *Lazy Bird*¹⁴, mon dernier roman, à propos de son rapport au journal intime). Je ne rédige donc ni journal ni quelque autre forme d'écrit intime que ce soit, parce que je n'aime m'attarder ni sur mes malheurs ni sur mes joies.

L'écriture ne m'intéresse qu'en tant qu'elle me donne accès à un inconnu dont j'ignore à peu près tout et dont je ne découvrirai la constitution qu'au jour le jour, à des espaces où je peux me promener avec le regard étonné de l'étranger, à des moments ne pouvant exister qu'à l'intérieur des frontières de la fiction. L'écriture ne m'intéresse qu'en tant qu'elle me permet de créer des galeries de personnages dont je m'entourerai pour quelques mois et que je suivrai dans les méandres de cet inconnu où ils prendront forme.

Il est tout à fait réjouissant de se lever un matin d'hiver, de regarder par la fenêtre la neige s'accumulant sur les trottoirs et de se dire que le reste de notre journée va se dérouler loin du froid, loin de tout ce blanc qui rend parfois la pensée stérile. L'ordinaire du quotidien prend une autre couleur quand on songe que son premier café de la journée,

14. Andrée A. Michaud, *Lazy Bird*, Montréal, Québec Amérique, 2009, 424 p.

c'est en compagnie d'un psychopathe, d'un revenant, d'un misanthrope avéré ou d'une créature issue des mythes de l'enfance qu'on le boira.

J'aime à dire, par exemple, que les mois durant lesquels j'ai écrit *Mirror Lake*, je les ai passés ailleurs, dans un autre pays, près d'un lac de montagnes que je n'avais jamais vu auparavant, un lac que j'ai dessiné avec des bouts de lacs et des pans de montagnes glanés dans mes souvenirs, mais qui est devenu à ce point réel dans mon esprit qu'il m'est arrivé de m'y baigner et de voir mon image s'y refléter à côté de celles de Bob Moreau et de Bob Winslow.

Mais il est tout à fait normal, me dira-t-on, que le visage de l'écrivain se reflète dans les eaux où se baignent ses personnages aussi bien que dans les eaux qu'ils brouillent, puisque, même au sein de la fiction, c'est toujours *je* qui écrit, qui patauge ou exécute de périlleux plongeurs. Aussi je ne prétends pas, même en me tenant loin de tout ce qui pourrait ressembler à une forme d'aveu autobiographique, échapper à cette projection de soi inhérente à l'écriture.

Un texte, quel qu'il soit, est un objet où je me réfléchis et qui me réfléchit, et il ne peut en être autrement. Quelle que soit la distance que je prends par rapport à un récit, quelle que soit la part de fiction qui le compose, c'est toujours et encore moi que j'y mets, parce que c'est toujours et encore moi qui l'écris.

Dans un journal rédigé pour une émission radiophonique, Nicole Brossard se posait la question suivante : « Une vie d'auteur est-elle une vie privée?¹⁵ » Même si cette question est rattachée à l'écriture d'un journal, elle me paraît on ne peut plus pertinente, peu importe le genre que l'on privilégie, d'autant plus que Nicole Brossard semble ne l'avoir posée que par principe, cette question contenant déjà sa réponse, en quelque sorte, c'est-à-dire non, la vie d'un auteur ne peut pas être une vie privée, pas tout à fait, pas entièrement.

15. Nicole Brossard, *Journal intime* suivi de *Œuvre de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008 [1984], p. 37.

Même en créant un personnage ne me ressemblant apparemment en rien, je finis toujours par y mettre une part de moi, ou une part de ces autres composant ma voix, ne serait-ce qu'en fonction du type d'univers où je le fais évoluer, ne serait-ce, à la limite, qu'en le créant, qu'en posant le choix délibéré de faire entrer cet être de fiction dans un récit.

Il me semble toutefois nécessaire d'effectuer ici une distinction entre le privé et l'intime, entre le privé et l'identité. Si l'on s'en tient encore à la fiction, ce n'est pas tant la sphère du privé que celle de l'identité qui se trouve mise à nu dans le texte, en raison des multiples choix opérés par celui ou celle qui écrit. De livre en livre, cette identité se révèle, se précise et s'affermite à travers ce qu'on appelle le style, à travers la phrase longue ou brève, à travers l'atmosphère enveloppant les lieux de la fiction et au gré de la plus ou moins grande violence, tendresse ou cruauté qui s'y manifesteront.

Le lecteur familier avec l'univers de Réjean Ducharme, de Michel Tremblay ou de Marie-Claire Blais reconnaîtra immédiatement, à la lecture de quelques phrases, l'identité de celui ou de celle qui a signé ces phrases. Il ne reconnaîtra pas seulement le nom, il reconnaîtra l'homme ou la femme écrivant sous ce nom, il reconnaîtra celle qui se nomme Marie-Claire Blais et ne peut écrire qu'à la manière de Marie-Claire Blais, à moins de subir un transfert d'âme qui lui fera oublier à la fois son être et son passé.

Sous les traits de crayon, les coups de pinceau plus ou moins appuyés, se trouve un être avec une histoire, avec un regard, un être qui pleure, qui sourit, qui réfléchit et se réfléchit, un être qui, le voudrait-il, ne pourrait parvenir à se cacher entièrement sous le texte. L'être de l'écrivain ne peut se dissimuler dans la fiction. Celui qui tenterait de le faire agirait un peu comme Sundae, mon flamboyant matou, quand il allait se cacher sous les couvertures, croyant se dérober ainsi aux regards, alors que se découpait clairement au milieu du lit la forme caractéristique d'un chat couché. Il serait comme ce personnage, Charlie, que le dessinateur camoufle dans le foisonnement de la page. On n'y aperçoit peut-être pas Charlie tout de suite, mais on finit toujours par le dénicher, quelque part

dans les feuillages ou sous les parasols. À la question « Où est Charlie? », à la question « Où est Sundae? », l'écrivain ne peut répondre « nulle part ». À la question « Qui est Charlie? », il doit subséquentement répondre « présent », car Charlie n'est que le résultat de l'équation permettant la division de l'un, le fractionnement du singulier.

Si j'additionne par exemple Bob Moreau, Bob Winslow et Anita Swanson, trois des personnages de *Mirror Lake*, d'un point de vue purement objectif ou rationnel, j'obtiendrai le chiffre trois, alors que d'un point de vue plus analytique, j'obtiendrai le chiffre deux, Moreau et Winslow pouvant sous un certain angle être considérés comme les deux faces d'un même individu. Si je mets toutefois ces personnages en relation avec l'écrivaine, le résultat de l'équation me donnera le chiffre un, ou plutôt le chiffre un divisé par trois : trois dans un. Si je mélange enfin les lettres formant les noms de ces personnages, j'obtiendrai un nom qui ressemblera étrangement au mien. Je ne suis pas plus Bob Moreau, Bob Winslow ou Anita Swanson que Flaubert n'était Bovary. Et pourtant, Bob Moreau, c'est moi.

Ce personnage, au même titre que Joseph Lahaie, l'empailleur du *Pendu de Trempe*, au même titre que le pendu lui-même, que le coyote se substituant au corps de ce pendu, que la femme de Sath, que la Marnie du *Ravissement* ou que les modèles ayant donné son titre à un autre de mes romans, fait partie de ces multiples autres que j'ai la capacité de faire surgir de la matière du réel, ou, pour le dire autrement, de tous ces autres que ma perception et mon rapport au monde me permettent d'imaginer.

Je ne suis pas Bob Moreau, mais il y a du Bob Moreau en moi. Je ne suis pas habitée par les pulsions meurtrières de l'assassin de Lazy Bird, mais j'avais en moi de quoi créer cet assassin. Je n'ai vécu ce qu'a vécu la Marnie du *Ravissement* que par l'entremise de la fiction, mais je partage l'ivresse qu'a éprouvée cette femme sous les arbres magnifiques, de la même manière que j'ai ressenti son angoisse devant l'orage. Je n'ai jamais mis Dieu au défi de me prouver son existence, mais les tourments de Paul Faber devant l'Éternel sont aussi les miens.

Quand j'écris, je deviens une femme dont l'unicité tient à la fragmentation, je ne suis plus une, mais deux dans une, je suis Andrée A. Michaud et Charles Wilson. Je m'avance aux côtés de Charles Wilson dans les bois de Trempe et, dans la voix de Wilson appelant Anna, il y a aussi la mienne, qui dit qui je suis. Et pourtant, le portrait n'est jamais juste, la ressemblance jamais flagrante. On me trouvera peut-être un petit air de famille avec l'Amelia Landberry d'*Alias Charlie*, mais jamais on ne me confondra avec elle ni avec son double, Emily Eversley.

Et pour cause, car l'écriture de fiction n'est pas une écriture du dévoilement, car celui ou celle qui s'adonne à la fiction n'a pas pour but de se montrer ni de se révéler. Or, bien que ses motivations soient tout autres, il ne peut faire autrement que d'exposer ici l'ombre d'une main, là, la trace d'un pas, à la faveur d'une réflexion prêtée à Marnie, Charlie ou Bobby, des mots employés pour décrire l'heure où un corps trébuche. On ne pourra, bien entendu, reconstituer l'être entier à partir de l'ombre de sa main ni retracer son parcours à l'observation d'un simple pas, on ne pourra deviner la mort du père dans l'agonie du chien fidèle, mais la mort sera là, tenant la main du père aux pieds du chien.

C'est peut-être pour cela, entre autres, que certains choisissent la fiction, parce qu'ils n'ont pas envie de parler de la mort du père malgré qu'elle les hante. Ils lui inventeront alors des substituts et feront valser les fantômes sur une tombe dont la terre ne parviendra cependant pas à s'assécher en dépit des milliers de soleils inventés en vue de faire pâlir la couleur du deuil.

Ils se recréeront des petits mondes, à la mesure de l'oubli, se bâtiront des maisons où ils pourront faire mine de jouer avec ces lois qui condamnent l'un, parfois, à toujours être deux.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

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. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine 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.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8