

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Les chercheurs d'aube, nouvelles, suivi de « Lirécrire »: Une école en soi, essai

par

FRANCISCA GAGNON

Mémoire présenté pour l'obtention du grade de
Maître ès Arts en Études françaises (cheminement création)

Sherbrooke

AOÛT 2010

 2463



**Library and Archives
Canada**

**Published Heritage
Branch**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque et
Archives Canada**

**Direction du
Patrimoine de l'édition**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-83658-3

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-83658-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

Les chercheurs d'aube, nouvelles, suivi de « Lirecrire »: une école en soi, essai

Francisca Gagnon

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Camille Deslauriers

Karine Colette

Christiane Lahaie, directrice de recherche

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences
humaines, Université de Sherbrooke)

I-2463

RÉSUMÉ

Ce mémoire de création s'intéresse à l'écriture de la nouvelle littéraire au Québec ainsi qu'aux discours produits par les écrivains québécois en lien avec la pratique des ateliers d'écriture en milieu scolaire.

En première partie, ce mémoire présente un recueil de nouvelles littéraires qui flirte avec l'onirisme : symboles, métaphores, allégories, dans une fusion des sens non soumis à la logique habituelle ou à la cohérence en vain attendue. Dans une ville inconnue et fantasmagorique, une auteure *écrivante* cherche à devenir écrivaine. *Quand les chemins de la langue sont devenus impraticables*, quand le marginal n'arrive plus à se nommer, il doit se réinventer, se dire. Dans cette cité miroir où des simulateurs d'aube influencent le cours des choses, la fiction domine, cherchant toujours à nuancer les *demi-vérités déguisées en mensonge*. Car cette ville, comme la fiction, fait naître des jardins dans les cendres de grands-mères.

En seconde partie, ce mémoire propose d'explorer le discours de trois écrivains québécois, soit Suzanne Jacob (*Histoires de s'entendre*, 2008), Sylvie Massicotte (*Au pays des mers*, 2002) et Philippe Haeck (*Dis-moi ce que tu trouves beau*, 2001). Grâce à la notion de *significato*, telle que définie par Gisèle Mathieu-Castellani (*La rhétorique des passions*, 2000), nous tâcherons de mieux circonscrire la définition que chaque auteur appose à l'écrivain, à l'écriture ainsi qu'à la littérature en soi. À la lumière de cette analyse, nous tâcherons de mieux comprendre de quelle manière est abordée, par ces écrivains québécois, la création littéraire en milieu scolaire.

Mots-clés : nouvelle littéraire, onirisme, atelier d'écriture, pédagogie, création littéraire.

Remerciements

À Camille Deslauriers et Christiane Lahaie qui m'ont initiée à la création littéraire. Votre générosité et votre amour des lettres m'ont insufflé le courage d'aller au bout de ce rêve. Vous serez à jamais mes deux « mademoiselles C ».

Ce mémoire vous est dédié.

Au quintette féminin (Gabrielle Gagnon, Marie-Andrée Gagnon, Dominic Poulin-Laprade, Marie-Sol Poirier et Nancy Perron) sans qui les moments de découragements en cours de rédaction auraient été bien plus pénibles. Merci d'avoir été présentes.

À mes parents qui ont toujours cru en moi et qui m'ont donné les moyens de poursuivre mes études. J'ai pour vous une reconnaissance éternelle.

À Pierre-Marc Lemire qui, par ses encouragements, a motivé mon désir de mener à terme ce projet. Amour, merci.

Aux membres du jury, car grâce à vous ce mémoire acquiert, à mes yeux, une plus grande rigueur, voire une plus grande valeur.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La littérature nous lie. Je crois en cela, fermement. Les ados, les universitaires, les enfants, les cégépiens, les détenus ayant commis les pires délits, j'accoste pour que nous plongions ensemble dans les zones les plus intimes et les plus insoupçonnées de cette eau tantôt trouble, tantôt limpide de la création.

Sylvie Massicotte, *Au pays des mers*

Si écrire est pour moi une passion, on peut dire qu'enseigner relève plutôt de la vocation. Je crois sincèrement que s'il n'y a pas de passion dans l'enseignement, il n'y aura point de réussite, point d'apprentissage, point d'exploration. D'ailleurs, je prétends que l'atelier d'écriture, en situation scolaire, est une approche efficace afin de développer, chez l'être humain, la capacité cognitive de « comprendre la complexité¹ ». Saisir la complexité de son rapport au monde et au langage ne serait-elle pas la compétence cognitive ultime des écrivains ? Et si l'écriture devenait un moteur de résilience ?

¹ Georges A. LEGAULT, « Devenir responsable dans une société démocratique avancée », *Pédagogie collégiale*, vol. 13 n° 1, Octobre 1999, p. 8.

C'est dans cette optique que l'envie d'explorer les discours produits par les écrivains québécois en lien avec la pratique des ateliers d'écriture est née. C'est également sous l'adéquation création et résilience que s'est organisée l'écriture du recueil *Les chercheurs d'aube*. Je ne désirais pas « pathologiser » l'acte créateur. Je cherchais plutôt à questionner mon rapport à l'écriture et à comprendre, dans le discours des écrivains, comment l'écriture travaillait ces derniers et comment ils percevaient la création littéraire et son enseignement. D'une certaine manière, ce mémoire, en alliant création et essai, était une façon de développer ma propre capacité à comprendre la complexité au sens où l'entend Georges A. Legault :

Comprendre la complexité exige non seulement de développer la maîtrise d'une discipline, mais encore la capacité de comprendre les résultats des autres disciplines et la volonté d'intégrer dans un ensemble plus complexe les données provenant de sources diverses².

En somme, l'écriture d'un recueil de nouvelles se voulait une façon de parfaire ma maîtrise de la création littéraire en réalisant un projet d'écriture de longue haleine ; l'essai, quant à lui, m'offrait la possibilité de m'initier à une autre discipline, soit la pédagogie. Ainsi, je pouvais analyser l'écriture dans un « ensemble plus complexe » de données.

L'essai *Lirécrire : une école en soi* présente un portrait tant historique que méthodologique des ateliers d'écriture pour ensuite analyser le discours de trois écrivains québécois, soit

² Georges A. LEGAULT, *Ibid.*, p. 8.

Suzanne Jacob, Philippe Haeck et Sylvie Massicotte. À la lumière de leur discours, je réfléchis sur les notions de création, de créativité, d'écrivain et d'écrivain.

Le recueil *Les chercheurs d'aube*, quant à lui, est issu de mes réflexions sur la création comme objet de résilience. Cette thématique s'incarne dans la trame narrative ainsi que dans la mise en recueil. D'une part, les protagonistes de chacune des nouvelles apprennent, non sans une certaine forme d'onirisme, à recodifier le monde pour surpasser les épreuves qui se présentent à eux. D'autre part, le recueil est construit selon une logique de rédemption qui est symbolisée par le mouvement lumineux de l'aube. L'opposition des paradigmes de l'obscur et du clair marque l'évolution de l'action entre les nouvelles et s'amalgame au centre du recueil pour créer ce que je pourrais appeler le *clair-obscur*. Bref, dans une cité-miroir où des simulateurs d'aube influencent le libre arbitre des personnages, la fiction domine, cherchant toujours à nuancer les *demi-vérités déguisées en mensonge*.

MOTS-CLÉS : création, créativité, atelier d'écriture, pédagogie, onirisme.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	3
> <u>LES CHERCHEURS D'AUBE, NOUVELLES</u>	
Présomption	10
Robert et la maison des fous	14
MamanMéduse, pourquoi ne chantes-tu plus ?	18
Donnez-moi un joujou que j'oublie	22
Abuela	25
L'inavouable	29
Sur le pont d'Avignon	33
La mariée morte	37
Le chœur des fiançailles	39
Le pêcheur de bouquet	44
Sous le pont d'Avignon	46
Jardin de cendre	50
Gros Perrin aux pays des merveilles	53
Jongler sa vie	58
Voyage au bout de soi	63
Le parfum du clair-obscur	68
Rédemption	71

➤ « LIRÉCRIRE »: UNE ÉCOLE EN SOI, ESSAI

Introduction	76
Création et essais	84
Suzanne Jacob : ces fictions qui nous écrivent	87
Sylvie Massicotte : ces voyages qui forment l'écriture	95
Philippe Haeck : cette solitude qui mène à la communion	102
Oser l'écriture	108
Oser le vague : naissance de l'onirisme dans <i>Les chercheurs d'aube</i>	114
CONCLUSION GÉNÉRALE	122

Les chercheurs d'aube
nouvelles

*Sur ce ciel délabré, sur ces vitres d'eau douce
Quel visage viendra, coquillage sonore,
Annoncer que la nuit de l'amour touche au jour,
Bouche ouverte liée à la bouche fermée.*

Paul Éluard, Capitale de la douleur

Présomption

Vous atterrissez dans une ville bien étrange. Une cité miroir, avec des murs et des pavées de verre, du sol jusqu'au firmament. Sur les ponts, nous flottons dans ce que les habitués appellent « le train du ciel ». Et pris dans un paradisiaque paradoxe, nous devons redescendre, chercher notre route, errer, repérer une quelconque indication, rencontrer les habitants. Puis, toujours, en arrière-plan, tel un leitmotiv assassin : une distorsion de son propre reflet.

Vous ne vous y rendez pas pour les mêmes raisons. Et encore moins par les mêmes moyens. Mais vous y cherchez tous quelque chose...

- ...peut-être un air de Dubaï... Pour comprendre la physionomie des hommes et des femmes d'Asie. T'arrive-t-il d'avoir le vertige, même au sol ?

- Surtout au sol.

- (soupirs) T'arrive-t-il de te confondre à la ville et de plisser les yeux ?

- La dernière fois, mes cheveux se sont couverts de cendres : depuis, je suis poivre et sel et je vole des gestes aux autres pour mieux me mouvoir.

- N'as-tu pas peur de te perdre ?

- (Rires !) Bien sûr que non ! Pourquoi crois-tu qu'il y a des miroirs partout... ?

C'est une conversation comme une autre. On m'a dit que vous alliez en entendre plusieurs ici. Vous pouvez toujours repartir ; le train n'est pas bien loin. Vous vous rappelez sûrement le chemin de la gare, je n'ai pas besoin de vous expliquer.

Mais si, par hasard, vous décidiez de rester, sachez que vous devrez entrer dans ce monde en perdant un peu de vous.

Car il faut bien nourrir la ville.

Et si je vous disais que les bruits de pas que vous entendez actuellement sont les vôtres, me croiriez-vous? Ce n'est pas que je veuille vous induire en erreur. N'allez pas croire que je doute de votre intelligence. Or, à l'instant, je vous jure sur mon honneur que c'est vos pas qui errent dans la ville.

Vous construisez le décor.

Aujourd'hui, vous avez consenti à faire un voyage hors de l'ordinaire. Vous choisissez d'aimer les autres avec la même intensité que vous mettez à vous haïr. Vous devez accepter vos absences et vos doutes, seuls liens

entre vous et les passants. Vous n'existez plus vraiment : ne reste, ici, qu'un regard étranger et votre façon de vous en inspirer pour être.

Le seul véritable danger que vous courez dans cette ville, c'est de devenir un cliché de soi. Et de vous figer. Ce n'est pas nécessairement douloureux.

Ça peut presque devenir agréable...

- Même si je refuse que les autres me regardent et me persécutent de leurs yeux dérobeurs.

- Les lunettes fumées sont un accessoire bien utile. C'est une façon de se bâtir une maison, de mettre des murs, des cloisons ; de s'inventer des balises, des cases, des boîtes pour mieux classer les murmures des miroirs.

- Pourquoi, lorsque je me brûle, je comprends mieux le feu ?

- C'est justement parce que tu as peur des brûlures que tu saisis rarement la véritable nature des choses...

Pour votre survie, il s'avérera primordial que vous appreniez à vous servir du simulateur d'aube qui se trouve à ma droite, entre les deux fonctionnaires qui palabrent. Chaque bâtiment de la ville en possède un et son utilisation est gratuite, bien que les files d'attente soient parfois longues et chaotiques. Souvent, les gens se battent pour y avoir accès ; d'autres pleurent d'impuissance, ne sachant trop encore comment les utiliser. J'ai déjà vu des gens être piétinés parce qu'ils avaient refusé de donner leur place dans le rang.

Soyez donc vigilant quand vous les approcherez. Foncez vers eux avec la crainte au ventre. Placez vos mains au-dessus de la lumière, sans jamais y toucher. Dans votre esprit, simultanément, cultivez le paradoxe, tout en évitant l'ambiguïté. Cherchez en vous ce que vous voyez chez autrui et repaissez-vous des nutriments offerts par les lueurs de l'aube.

Enfin, devenez les réverbères de la ville.

Robert et la maison des fous

La tour à bureaux taquine le ciel. Une marée de parapluies noirs déferle à l'entrée. À l'intérieur, des salariés aux parfums suffocants s'entassent, d'un pas lent et saccadé, dans l'ascenseur. Ils n'ont pour se reconnaître que des mines débilitées, des souffles courts et des tensions aux mâchoires. Ils sont de ceux qui.

Son de cloche : les portes s'ouvrent.

Le troupeau se disperse selon un ordre précis. Ceux avec les cravates, à droite, vers les bureaux vitrés ; ceux avec les chemises blanches sans veston, à gauche, vers les cagibis. Chacun s'installe à son aire de travail. Étrangement, le bureau 128 est vide. Robert serait-il encore en retard ?

Évidemment. Pour la troisième fois cette semaine.

Afin de ne pas se faire remarquer, Robert choisit d'entrer par la sortie de secours. Détrempé — puisqu'il a oublié son parapluie à la maison —, il se dirige vers la machine à café. Il balaie nonchalamment la pièce du regard. La compassion y est absente et les

sourires, mort-nés. Pourquoi le silence se résume-t-il à cette répétition de touches qui s'enfoncent, martelant les secondes plus rapidement qu'à l'habitude ? Robert rêve d'un scaphandre où seule sa respiration mesurerait le temps. Habiterait tout l'espace.

Un gobelet de liquide édulcoré à la main et un soupir lui brûlant les lèvres, Robert réintègre son bureau. Pour être un de ceux qui.

Autour de lui, les cagibis sont séparés par des paravents recouverts de tapis humides. Robert ne s'étonne plus de l'horrible couleur de la moquette, ni du bourdonnement des tubes photogènes. L'odeur fétide et la lumière des néons intermittents sont devenues de vieilles habitudes.

Un subalterne hagard lui transmet de nouveaux formulaires qu'il doit dûment remplir. D'une case à l'autre, d'un crochet à l'autre, Robert réforme, déconstitutionnalise, désinstitutionnalise. M. LeBouc, du haut de son bureau vitré, grogne quelques règles et beaucoup de procédures.

Robert ne pose pas de questions.

Ce n'est pas dans sa définition de tâche.

Son de cloche : l'heure du midi et une cavalcade.

Les souliers cirés tapent le sol tels des sabots de bovins. La horde se précipite vers la cafétéria, où l'on a installé un simulateur d'aube. Tous s'agglutinent autour du luminaire et se baignent dans la clarté diffuse. Ils déblatèrent, débitent un lot d'âneries insupportables. Robert reste à l'écart. Tapi dans l'ombre, il se galvanise d'ennui. Depuis quelque temps, il n'arrive plus très bien à nommer ce qui l'entoure. Et encore moins ce à quoi il aspire. Où se trouvent ces phrases et ces vers qui empêchent d'être avalé par le flot des paroles anodines? Ils se cachent. Dans un recoin obscur de son crâne. Près du bulbe rachidien. S'y massent en une tumeur maligne. Activent des marteaux piqueurs contre les parois de sa boîte crânienne, sabotent ses neurones, laminent ses terminaisons nerveuses. Serait-ce l'explication de tous ces maux de tête ?

Son de cloche : retour au boulot.

Les doigts tordus jouent du vibraphone sur les claviers d'ordinateurs maculés de crasse et de graisse; les faciès flasques s'abrutissent et les fessiers déjà démesurés prennent encore de l'expansion. Robert, chétif avec ses dix kilos en moins, entend une voix intérieure gémir. Elle prend naissance dans son oreille interne. Descend là, au carrefour du plexus solaire et du cœur. Sourd comme une respiration :

Les chemins entre la langue et la réalité sont devenus impraticables.

Son de cloche : fin de la journée.

La noirceur s'empare du ciel, mais laisse à la pluie son règne sur la ville. En rang, chacun attend l'ascenseur. À droite, les cravatés ; à gauche, les culottés. Ils s'engouffrent à petit trot et suivent le souffle qui court devant eux. Les portes se referment, tranchantes. Sur ceux qui.

Robert se traîne les pieds vers l'escalier. Par la fenêtre, il observe en plongée ses collègues repartir dans leur marée noire. Ses tempes bouillonnent et de la sueur brûle ses yeux. Il pousse la porte coupe-feu de la sortie de secours et aboutit dans une ruelle humide. Lugubre. Devant lui, un mur de briques, et un graffiti :

Inconnue, elle était ma forme préférée
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.

Un filet de sang, saturé de globules blancs verbeux, ruisselle à l'oreille de Robert.

Vaincu, il s'effondre dans une nappe d'eau glacée.

Maman Méduse, pourquoi ne chantes-tu plus ?

Seule dans son bureau, Nathalie soupire. Un nuage de poussière se soulève, puis se dissémine dans la lumière timide du jour. Elle en a plein les yeux, et ses poumons en sont gorgés. Elle retient un râle sibilant. Si sa mère venait à l'entendre, elle lui planterait de force un inhalateur dans la bouche et la submergerait de reproches.

Pourquoi faut-il aseptiser cette pièce de la maison (mon refuge) stériliser l'espace qu'il habitait encore hier (est-ce bien hier ?) gommer toutes les marques de sa présence (de son absence ?) javelliser les souvenirs ancrés dans la saleté (il détestait l'ordre dans son bureau) délayer les tissus de toutes ses odeurs (un mélange de cigare et de parfum Fahrenheit) ?

Le souffle court.

La mère entre, un masque devant la bouche et les cheveux en broussaille. Nathalie cache son oppression dans un coin de la pièce et écoute marmonner cette femme, mi-ménagère mi-gorgone :

« Bordel de saleté... Par Jupiter ! Il n'aurait pas pu partir dans la propreté... Mourir, c'est sale, et c'est encore moi qui me tape le sale boulot. Par Jupiter de Jupiter... Mourir, c'est sale ! C'est sale ! »

La respiration devient saccadée.

Elle frotte le pupitre d'acajou avec une conviction qui frôle la hargne. Un à un, ses jurons se cassent puis frappent, tels des projectiles, le visage de Nathalie. La petite cherche désespérément une bouffée d'air qui lui éviterait de croiser le regard paralysant de sa mère. Dans sa bouche, un goût de peur. Du sel qui lui brûle la langue.

Halètement.

Il ne faut pas qu'elle me voie (m'a-t-elle déjà vue ?) je suis bonne pour la morgue (ou la vie éternelle, est-ce pire ?) elle va encore me figer (je le suis déjà, n'est-ce pas ?) me torturer me transformer en statue de sel (papa en a souvent été victime) Papa est parti (il aimait tellement observer la lumière du jour, mêlée à la poussière) comme on était bien dans la poussière Maman laisse la poussière s'il te plaît Papa reste dans la poussière s'il te plaît reste dans ma poussière.

Suffocation.

« Mourir, c'est sale, c'est sale. Tout est sale! », grommelle sans fin la mère, cependant que ses cheveux s'étirent et ondulent dans un sifflement. Elle étrangle le masque de ses serres et l'arrache. Ses grandes dents se fafilent entre les lèvres de son sourire crispé ; de petites veines bleues serpentent sur ses mains. Ses bras. Son cou.

Nathalie n'ose pas fuir, pétrifiée.

La gorgone aperçoit le visage bleui de sa fille, enrage, lui empoigne la tête et lui enfonce l'inhalateur dans la bouche.

« Tu vas salir mon plancher, par Jupiter ! Tu es la chose la plus sale de toutes ! Retourne à la cave, immédiatement ! ». Elle vocifère, telle une harpie.

Nathalie, chancelante, descend dans l'escalier de bois. Une chambre : *Un lit échoué près des outils des cordes de bois des araignées de la poussière des cendres des détritiques de la crasse et du béton et du béton partout du béton.*

Toussotement.

Elle recueille un peu de saleté dans le creux de sa paume et souffle sur elle. Un nuage de bonheur. Sous l'oreiller, Nathalie agrippe un pic à glace et remue une brique instable.

Ouvre son coffre aux trésors. Une lumière diffuse, à la limite du clair-obscur, s'en échappe. Nathalie y place ses mains, avec douceur, cherchant éperdument du réconfort.

Trois balles à jongler, empoussiérées, quittent le halo et roulent à ses pieds.

Nathalie respire enfin librement.

Donnez-moi un joujou que j'oublie

L'autobus me secoue comme la vulgaire poupée de chiffons entre les mains de cette petite garce de quatre ans qui hurle, et gâche mon moment de détente quotidien. Elle me rappelle moi, à une certaine époque. Une époque parasite, cafard de mes souvenirs anciens. Une époque de merde. L'enfance.

Sur le siège parallèle au mien, un inconnu me dévisage. De ses grands yeux éveillés, brouillés par des lunettes aux verres usés, émane une naïveté qui me sidère. Je ne peux soutenir ce regard. C'est encore toi qui me toises, me fais rager, me rends vulnérable. Ta violence, ta haine, ta faute. Je suis une garce ; je redeviens enfant.

Mes fesses de gamine frottent contre le carrelage froid de ma chambre de princesse. J'ai les yeux au ciel : un perroquet de peluche pend du plafond. Je ne peux pas jouer avec ce qui est beau, je pourrais l'abîmer. Chaque jour, tu me répètes cette phrase. *Petite conne !*

Tu as toujours raison.

Ce matin-là, je l'oublie.

J'escalade la grosse commode de bois et m'accroche aux moulures vernies. J'atteins le miroir. Jamais je n'ai vu ma frimousse. Je ris, surprise de ne pas me connaître. Sur la pointe des pieds, je frôle les plumes presque accessibles de l'oiseau. Je tire dessus ; je le veux. Un craquement, du plâtre dans les yeux et il est à moi. Doux et soyeux. Mon amour. Prince charmant, inaccessible et volage.

Dans l'autobus, l'inconnu me ramène brusquement à la réalité par son sourire d'une bonté improbable. J'essaie de le fuir, mon cul cloué au siège malpropre, entre les miettes de sandwich et les gommes à mâcher durcies. Seule issue : Le reflet de la fenêtre souillée par le sel et la neige d'un hiver interminable. Je sursaute. Ces méandres de saleté accumulée me renvoient l'image floue de ma bouche de fillette blessée.

Tu entres à ce moment-là, alarmé par le fracas du plâtre. Deux secondes, un regard féroce, une gifle. Ma bouche en sang ; ta paume encastrée dans ma joue droite. Je hurle, je gâche ton moment de détente quotidien.

Petite garce !

Tu prends mon amour par ses ailes mignonnes et tu tires dessus. Un croassement violent, puis de la mousse s'éparpille sur le carrelage. Enragé, tu t'obstines à faire piailler cet oiseau de bonheur.

Le mien.

L'homme ramasse la poupée de chiffon qui traîne sur le plancher de l'autobus, dans la gadoue. Sur les vitres embuées, la gamine dessine un bonhomme allumette. L'inconnu lui tapote l'épaule et lui redonne le jouet avec un ricanement qui contient toute la tendresse du monde. L'enfant ne voit pas tout ce qui souille les haillons de sa catin et l'enlace. J'en suis jalouse.

Pendant ce temps, tu vas à la cuisine d'un pas pesant qui résonne dans mes plaies. Tu reviens avec un sac à ordures. Tu le pousses dans mes mains. Me force à ramasser les restes de mon premier amour.

Je n'ai pas assez de larmes pour te haïr convenablement.

Le père soulève sa fille qui se blottit dans le creux de son épaule. Il actionne la sonnette. J'enfonce mes ongles dans le siège. Il me fixe.

L'autobus ralentit. Je me détourne et scrute son reflet dans la vitre. Il se superpose à ton image. Un perroquet s'envole. Les portes se referment.

Et je reste, seule, à ramasser des lambeaux de moi.

Abuela

Elle essuie la salive qui coule de la bouche molle de sa grand-mère. L'aïeule ne sent rien. Maria cherche une lueur dans le regard exsangue de cette dame aux yeux pâlis. Rien. Un vide béant. Une sorte d'ailleurs insondable.

Sur le visage de la vieille, elle peut voir des milliers de rigoles, de rivières et de fleuves où ont serpenté des marées de rires et de larmes. La petite fille aurait bien aimé en apprendre plus sur les *aventuras nómadas*, sur les *castañuelas*, sur les *danzas suaves*. Amère, elle regrette le temps passé à jouer avec ses cousins et cousines. Tant d'histoires perdues, tant de liens qu'elle n'a pu tisser avec le passé hispanique de sa grand-mère. Encore jeune, Maria a l'impression d'avoir tout raté.

Les doigts noueux continuent d'égrener un vieux chapelet de bois. Il crépite tel du feu. Ce bruit, amalgamé au geste, incarne la folie qui s'est emparée de *la abuela*. Lente, fuyante, sincère. Comme une prière.

La maladie s'est infiltrée doucement. Au départ, ce qui était un symptôme fut considéré comme un simple oubli : un pot de mayonnaise ouvert dans le garde-manger, les sacs de lait achetés à répétition, une certaine confusion dans le choix des mots. À cette époque, le grand âge avait le dos large. On lui attribuait toutes les absences de grand-mère. Puis, un bon matin, sans raison apparente, grand-mère s'est tue et n'a plus jamais reparlé. Son regard s'est couvert de cataractes. Une sorte de voile entre elle et le monde.

La seule chose qui relie toujours Maria à sa grand-mère est peut-être cette chanson fredonnée à maintes reprises lors de la traditionnelle préparation du pain d'avril. C'est une image obsédante : les mains de *la abuela*, fatiguées, pétrissant patiemment la pâte, et des lèvres légères sifflotant, sans une once d'épuisement, un air de Carlos Gardel ...

*Volver
Con la frente marchita
Las nieves del tiempo
Platearon mi sien.
Sentir
Que es un soplo la vida
Que veinte aos no es nada
Que febril la mirada
Errante en las sombras
Te busca y te nombra.*

La vieille dame bouge l'annulaire gauche, comme si elle faisait tourner une alliance ancienne. Maria a remarqué qu'à chaque fois qu'elle chantonne cet air, grand-mère s'adonne au même geste, signe qu'elle revient momentanément à la vie. C'est le vide

dans les yeux de grand-mère qui montre à quel point la maladie la maintient captive, enfermée dans sa chair agonisante. Et Maria récidive. Avec la conviction du pèlerin :

Revenir, avec le front fané. Les neiges du temps ont argenté ma tempe. Sentir que la vie est un souffle. Que vingt ans, ce n'est rien. Fébrile, le regard. Errant dans les ombres. Il te cherche et te nomme.

Maria a appris à composer avec le silence de sa grand-mère. C'est une sorte de jeu. De rituel. Elle lui parle et se surprend parfois à insérer un silence dans le monologue. Elle attend une réponse. Puis elle installe grand-mère dans sa vieille chaise, devant la coiffeuse antique, et la peigne. Entre le chignon et les tresses, Maria hésite souvent. Les longs cheveux gris de *la abuela* ne sont pas aussi malléables que ceux de ses poupées. Vers la fin de l'après-midi, quand le soleil s'aligne avec la fenêtre de la chambre et qu'il se couche sur le plancher usé de la pièce, Maria dirige sa grand-mère vers une chaise berçante et se place derrière. Elle donne à mamie de petites poussées délicates. C'est le summum du jeu ; le seul moment où Maria, à cause de l'ombre qui se balance, a le sentiment de voir la vieille revivre. Car c'est bien cela, le drame.

Grand-mère vit dans un monde d'ombre.

La mère de Maria ne sait rien des visites clandestines de sa fille au centre pour vieillards. Et encore moins que la petite a dérobé, ce matin, son simulateur d'aube.

Maria entre dans la chambre de grand-mère. Aujourd'hui, elle a décidé de ne plus jouer. Elle est assez grande, songe-t-elle, pour affronter la maladie de grand-mère. Alzheimer... ça ressemble au nom que pourrait porter le monstre qui se cache dans la poussière, sous son lit.

Téméraire, elle place le simulateur d'aube en face de grand-mère, affalée sur la chaise berçante. Maria prend les mains de l'aïeule, qui tiennent obstinément le chapelet, les caresse du pouce. Les soulève au-dessus de la lumière chatoyante. Elles tremblent, ces mains. Elles tremblent tellement que le chapelet tombe dans un bruit sec. Les cataractes s'ouvrent tel le diaphragme d'une lentille. Grand-mère inspire fort. Regarde sa petite fille. Touche sa joue, dans un ultime effort. Et les cataractes se referment. Le bras flasque de grand-mère s'affaisse contre la chaise.

À l'abri de la lumière, la main de grand-mère glisse vers le bas, jusqu'au chapelet.

L'inavouable

J'ai oublié le moment où nous avons cessé de nous parler. C'était un dimanche d'hiver, je crois. Tu te cachais sous ton manteau de neige et évitais mon regard.

Tu es allé à la voiture. Tu l'as déblayée vigoureusement. Je me rappelle la scène, c'était surréel : il n'y avait plus de neige. Mais toi, tu t'acharnais sur un ennemi invisible. Sur une neige invincible que toi seul pouvais voir. Dans l'air flottait un parfum de haine. Un mélange de soufre et de sueur.

Nous avons dû lutter. J'en conserve quelques marques sur le visage. J'ai épongé mes lèvres ; je me souviens clairement d'un goût de fer et d'un mouchoir ensanglanté sur le sol.

Je me rappelle aussi le temps où les nuits n'étaient jamais assez longues pour épuiser nos conversations. À cette époque, j'étais convaincue de pouvoir tout te dire. Même mes secrets les plus tranchants. Tu me comprenais avec la douceur d'une femme.

Après, nous avons oublié, je suppose.

Nous avons dansé la guerre. Notre lutte avait de l'élégance. Des pas de valse, pendant que tu me soulevais : un deux trois quatre, un deux trois. Un porté. Une arabesque au sol. Puis un fracas : mes dents contre la table du salon.

Nous devions partir en vacances chez ta mère, dans la capitale de verre. J'ai toujours apprécié cette ville ; je m'y retrouvais, entière, complète, acceptant sans compromis le reflet de mes désirs les plus inavouables. Depuis que nous partageons notre vie, je ne me plaisais plus à arpenter la cité. Tu jouais à un jeu sordide. Dès que j'arrivais à me voir dans les miroitements des édifices, tu te plantais devant moi, une main sur mon épaule, et faisait dévier l'image. J'en conviens, tu ne le faisais pas par méchanceté. Néanmoins, je te haïssais. À chaque fois.

J'ai dû vouloir t'en parler. Te supplier de me laisser seule avec les murs de verre. Tu as probablement exigé des explications. Je n'ai pas su te mentir, cette fois.

Ai-je hurlé ? Tu détestes les cris. C'est peut-être pourquoi tu t'es énervé... Entêtée, j'ai toujours refusé de me soumettre à la joute dictatoriale qui plaît tant aux impuissants. Ta fausse incompréhension me répugnait.

J'ai évoqué la peau de Lilith, ton amie d'enfance. Comment elle chatoyait sous la lumière, l'autre jour, dans le jardin, lors de notre souper entre amis. J'ai souligné l'aisance de ses courbes, sa démarche chaloupée. Et la chaleur que provoquaient ses gestes dans mon bas ventre.

Cet aveu m'a remémoré le visage de ma mère, dégoûtée, lorsqu'elle a découvert mes jeux d'enfant avec la voisine d'en face. Étendues dans l'herbe fraîchement tondu, à l'abri des regards, derrière le cabanon, nous nous adonnions à de tendres caresses. De la tête à la cuisse, en passant par une poitrine prometteuse, je m'arrêtais à la limite de ses lèvres quand j'ai vu le visage de ma mère à demi caché par les parois tordues du cabanon. Son silence accusateur me revient toujours la même férocité. Tu avais cet air-là. Mi-outré, mi-déçu.

Tes dernières paroles furent « tu n'aurais jamais dû m'avouer cela ». Et tu t'es défoulé sur la voiture.

Depuis, la maison est devenue caveau. Il y règne une odeur de terre humide et d'engrais qui prend à la gorge et étouffe toute envie d'émettre un son. Tu n'ouvres pas les rideaux : tu refuses toute lumière. Les effluves du dehors ne nous parviennent plus ; le vent d'ouest et son odeur de coton frais ne font plus la joie de nos matins paresseux.

Tu repousses l'heure de dormir. Je te retrouve souvent dans le salon, affalé sur le dos, les mains en croix sur le torse. Ta bouche boudeuse se refuse à moi. Tu préférerais mourir plutôt que d'affronter ma vérité.

Aujourd'hui, je renonce à t'attendre. Je te couvre de mon manteau d'hiver pour que tu n'aies pas froid et je sors, laissant la porte ouverte derrière moi.

Je pars me rendre visite.

Sur le pont d'Avignon

La ville étire ses grands bras de béton ; le pont d'Avignon embrasse les limites du bourg, d'est en ouest, du nord au sud. J'aime y danser tout en rond. Chaque nuit, je m'invente funambule et marche sur les fils de fer tendus. C'est un peu comme marcher sur l'eau. Un miracle quotidien. Celui de ne pas sauter en bas, dans le vide réconfortant et béant.

Dix ans déjà que je t'attends sur le pont. Nous nous y étions donné rendez-vous, dans nos lubies de jeunesse, avec la ferme intention d'y rester fidèles. C'était une certitude vivante. Je le voyais à l'éclat de tes yeux. Un serment. Je me rappelle cette promesse : nous jouions aux billes. Nous avons choisi les plus belles d'entre toutes, puis les avons lancées à la mer, en guise de garantie. Je me surprends parfois à regarder l'eau dans l'espoir de voir une petite boule aux torsades de vert et de violet flotter au loin et revenir jusqu'à moi, intacte.

Tu devais partir à l'étranger. Tes parents, beaucoup plus riches que les miens, avaient insisté pour que tu étudies dans la meilleure université. L'idée ne te laissait pas

indifférent et jamais tu n'aurais osé contredire tes parents. « Notre famille fait comme ça, et puis encore comme ça ».

J'avoue qu'il est ardu de se battre contre des évidences.

J'haïssais ta passivité. Mais n'aie pas peur, je t'ai pardonné, avec le temps. Si tu revenais, je serais prêt à tout recommencer à neuf, comme si la séparation n'avait jamais eu lieu. Je te couvrirais encore de promesses, de billes, pour que la victoire te soit toujours acquise. Nous pourrions courir encore en rond, sur le pont. Je te laisserais gagner la course. Comme autrefois.

Longtemps, j'ai croisé ton regard dans les miroirs de la ville. Je le confondais avec le mien; tu me ressemblais tellement, avec ta coupe champignon et tes yeux marron. Pourtant, tu te dérobaux au moindre mouvement de ma part. Il aurait fallu que j'accepte de me figer pour que tu daignes rester à mes côtés. Tu as fui.

Comme l'eau, sous le pont.

Mon père, autoritaire, me disait souvent : « Les beaux messieurs font comme ça et encore comme ça ». Je ne comprends pas pourquoi il a toujours refusé de m'expliquer ce que voulait dire « comme ça ». Quand j'ai demandé à ma mère, elle a répondu, d'un ton ingénu : « Les belles dames font comme ça et encore comme ça ». Je n'ai jamais été très beau. C'est peut-être pourquoi je comprends rarement les lapalissades.

Je cours en rond sur le pont, comme ça. Et encore comme ça. Je préfère tourner en rond la nuit, car la ville se transforme en champ de billes ; les lumières roulent dans mes yeux, c'est pour ça que je cours comme ça. Mes bottes sont usées seulement à la cambrure : c'est ce qui arrive si l'on tourne en rond trop longtemps.

Aujourd'hui, j'ai apporté du fil de fer et une barre de métal. Sur le pont, j'ai décidé de me construire un trapèze pour être plus haut. Pour virevolter dans les airs. Pour que, de ta ville lointaine, tu puisses me voir danser. Je me souviens de ton vertige constant ; peut-être oseras-tu venir me supplier de descendre.

Tout tourne plus vite sur un trapèze, cela donne l'impression que le temps avance plus vite, qu'il ne s'égrène plus au rythme de secondes redondantes. Les lumières de la ville laissent des sillons multicolores dans mes yeux et je retrouve les teintes de nos billes perdues. Et je tourne et tourne encore, pour ne plus tourner en rond, pour ne plus « faire comme ça et encore comme ça ».

Je prends de la vitesse, saute de la barre, pivote, prends des risques, rattrape la barre, le cœur battant. Et j'oublie qu'il y a dix ans, tu disparaissais, me laissant seul sur le pont d'Avignon, où je danse, où je danse. Sur le pont d'Avignon, où je danse en rond.

L'eau m'étourdit et m'attire. C'est un aimant, un appel. C'est ma bille au fond de la rivière. Ma jeunesse est morte hier, il me semble. Elle a coulé avec les reliques de notre enfance. Il n'y a plus grand-chose à perdre, alors je redouble de témérité. J'espère qu'une glissade me donnera le courage d'aller chercher ce qui reste de toi.

Je ne sais pas si c'est le vent ou encore la nuit, mais je ne sens plus ni le pont ni la barre de métal. Je ne tourne plus. C'est maintenant l'espace qui danse.

La gravité m'agrippe et s'enroule autour de mes jambes.

Le tourbillon m'emporte.

Et même l'eau, sous le pont, danse tout en rond.

La mariée morte

Elle étend des fleurs sur mon cadavre. Ça empeste le bonheur.

On m'a déposée sur un radeau, dans une mare, près de l'usine. Autour, des nymphéas et des cressons de fontaine à peine vivants. Les algues bleues dévorent tout. Elles remontent à la surface, les extrémités arrogantes, défient le ciel et le soleil.

Bientôt, je les mangerai.

Je voudrais peindre une mosaïque sur la toile des eaux. Une peinture d'huile et d'essentiel. Mais les cheminées crachent et les nuages l'emportent. Le soleil abdique et je n'ai plus de couleurs.

Que du bleu à mes lèvres.

On a noué de grosses pierres à mes chevilles. Et mes poignets sont coulés dans le ciment. Les pêcheurs d'eau cherchent à cacher mes veines écloses. Je n'ai pour lutter que la respiration des morts et la volonté des agonisants.

Mes douleurs ont séché et mon sang a bruni. De la vase. Elle se fendille sur mon visage.
Comme une peau à peler. Des bras de prêle s'enroulent autour du radeau qui coule. Mes
membres émaciés, au contact de la mare, s'agglutinent en un amas noueux.

Un bouquet de nerfs.

J'aimerais tant l'offrir à ma mère.

Le chœur des fiançailles

Au mur, sur des socles de fer, des chandelles s'enflamment. Des silhouettes vacillent et valsent et serpentent. Cette salle n'accueille que des ombres. Leurs chevilles, aux contours incertains, liées à des chaînes qui les clouent au plancher. Comme des chacals impatients devant une carcasse fraîche, elles se tortillent et jappent. Silhouettes anonymes, elles forment une masse maussade qui s'agglutine près de la scène, dans l'espoir d'investir les coulisses. Même d'un œil indiscret. Seulement pour prendre part au spectacle.

Pour une minute de gloire.

Le castelet trône sur les planches avachies du vieux théâtre. Le proscenium, ceinturé par un long rideau de velours rouge, reste hostile à la lumière. Il est si lourd qu'il faudrait une armée d'haltérophiles pour le déplacer. Sur la scène, une imitation de jardin où le décor s'enracine. Çà et là sont plantés quelques accessoires nuptiaux. Un autel s'incruste à l'avant-plan; une multitude de chaises minuscules sont semées dans le gazon synthétique. Des figurants, vêtus d'habits verts, poussent comme du chiendent et

arborent tous le même visage froid, mi-hypocrite, mi-mesquin. Ils ont les sourcils noirs, contractés vers le centre, et les lèvres fendues jusqu'à l'encoignure des yeux. Le spectacle débutera bientôt.

Tant qu'il y aura des ombres, il faudra que le jour s'unisse à la nuit.

Pour créer des êtres d'aube et de crépuscule.

Un androgyne se hisse sur l'estrade. Dans ses mains blanches, deux polichinelles inanimés. Leurs fils sont déliés. Le marionnettiste les entremêle. Bras et torse contre la barre d'appui, il dépose, en un alunissage, les deux comédiens. Guignol, le marié dans son smoking de satin rose et blanc, du côté *Gui*, manié par la main gauche du marionnettiste ; Madelon, l'épouse en robe de tweed bleutée, du côté *Gna*, maniée par la main droite de l'androgyne. Ils ont des visages similaires : bouche gracile et menton fuyant. Tout est mis en place pour que ces vedettes ne soient pas confondues avec les sinistres figurants.

Les yeux tournés vers le ciel, nos deux amoureux observent leurs cordelettes s'unir en un anneau. Entre ciel et terre.

Les ombres s'impatientent. Des rugissements d'hyènes rappellent au marionnettiste les aléas de sa prestation. Expulsé de sa rêverie, il décoche un clin d'œil aux techniciens qui attendaient encore le signal de départ. Une armée de nains s'évertue à ouvrir les pans

du rideau, tout en sifflotant le *Chœur des fiançailles* de Wagner. Dans la salle s'élève un *Te Deum* de « Oh! » et de « Ah! » extatiques. Un petit pantin chauve incarne le maître de cérémonie et, dans une démarche aérienne, plane jusqu'à l'arrière de l'autel.

Des ciseaux et du fil à la main.

Le prêtre psalmodie quelques chants religieux, rythmant sa voix de mouvements désordonnés et giratoires vers le public. Ce dernier, d'un courant d'air, applaudit. N'ayant d'autres choix que de faire bonne figure, les figurants restent impassibles, figés dans leurs costumes incrustés de gemme. Guignol soulève le voile de sa promesse. Le bréviaire à la main, Madelon récite d'une voix caverneuse le psaume favori de l'androgynie :

Au chef de chant / Psalmodie de David / Dieu / Le ciel raconte son importance / Le ciel entier explique son travail / Le jour le décrit au jour / la nuit l'apprend à la nuit / Mais il n'y a rien à entendre / Pas un mot / on n'entend pas le son de leur voix / Une mélodie s'inscrit sur le monde / un langage pour toute la terre / Il dresse là-haut une tente pour le soleil / et il sort / Comme le marié de sa chambre / Heureux / comme le héros qui suit sa trajectoire / Révolution / d'un bord du ciel à l'autre / Rien ne résiste à sa chaleur / [...]

Gloussement d'admiration sur fond de contrebasse. Les ombres, à genoux, s'amalgament aux volutes d'encens. Une danse enfumée embaume l'amphithéâtre. Le

curé s'agite. Assomme les mariés de recommandations verbeuses et ampoulées. Empressés mais habiles, les doigts du marionnettiste manœuvrent avec aisance chacune des articulations des acteurs. Ses mains devant une bougie, il s'invente luministe. Peint une mosaïque de nuit et de jour sur les visages alanguis des polichinelles. Subtilement, une goutte de sueur prend naissance à la racine de ses cheveux, glisse de sa tempe à sa joue, puis éclabousse l'autel.

« Un signe de Dieu, assurément... », pense tout un chacun.

Contre la joue de Guignol, une larme dépossédée. Et l'heure des serments solennels. Sans hésitation, les époux échangent les vœux. « Vous pouvez embrasser le marié », déclame l'aumônier d'une voix de stentor. Des claquements de chaînes sur le parquet, agrémentés de quelques clairons et crécelles. Madelon tourne sa figure poupine vers celle de Guignol, une de ses mains posées derrière la tête du mari. D'une gémissement, Guignol glisse dans des bras d'oripeaux.

Leur sourire, enfin réuni dans un seul baiser.

S'il suffisait de cela pour sceller leur engagement ; s'il n'y avait que des paroles à prononcer pour figer les promesses, l'androgynie serait satisfait. Or il n'en est rien. Le vicaire présente les ciseaux aux nouveaux mariés. Madelon, hardie, taillade Guignol. Elle trempe ses doigts filiformes dans la plaie et étire l'étoffe. En conserve un morceau.

Guignol, hésitant, coupe en une courte encoche les flancs de sa femme. S'approprie sa mousseline.

Leurs blessures ainsi ouvertes, chacun aura à se guérir de l'autre.

Madelon, avec la faiblesse du guerrier haletant, enfouit en elle toutes les maladresses de Guignol; Guignol, avec l'air triomphant des Ottomans entrant à Constantinople, engloutit toute l'assurance dérobée à Madelon. Le prêtre panse leurs lésions. Au-dessus de leurs têtes, une pénombre auréolée d'une fumée bleuâtre s'éteint dans un éclat. L'explosion souffle les chandelles et sème des rais de lumière argentée qui perforent la masse maussade des ombres.

Le couple, en apesanteur, retourne dans le giron de l'androgynie.

Le pêcheur de bouquet

Entre mes doigts, l'herbe fraîche. Et un lombric qui se débat. Je le noue à mon hameçon ; il s'y love, veut l'étrangler. Je largue ma ligne à l'eau, puis déroule le moulinet de ma canne à pêche. J'ai déjà oublié la mort du ver.

Le saule pleureur déploie sa chevelure sur le lac couleur d'ecchymose. Il enlace d'un baiser noueux les algues bleues. J'attends toujours ma prise. Ils sont quatre ou cinq, sur la berge, à souhaiter que je multiplie les poissons.

À l'horizon, une gerbe de fleurs dérive. Elle s'amarre à ma ligne et s'empêtre dans l'hameçon. Je la ramène vers la terre promise. Ce bouquet ressemble à celui des mariées mortes. Il en conserve encore l'odeur faisandée et une poignée de cheveux ébouriffés.

Je dépose le bouquet de communiantes dans un bol de lait et de miel. Lentement, il ouvre ses pétales, ses jambes de femme désirante. Une cyprine aux arômes boisés fuse de son calice. Je m'y repais et bois de toutes mes lèvres.

Le lait se métamorphose en une eau claire et limpide. À sa surface se dessinent, par petites touches pervenche, les traits fins d'une épouse. Elle déploie ses bras de prêle et m'embrasse.

Sur les berges d'un lac, une cérémonie licencieuse.

Pour rappeler la mort du ver et multiplier les passions.

Sous le pont d'Avignon

La ville géante l'étourdit ; elle lui donne le vertige, même au sol. Caïn se réfugie souvent sous le pont. Ce dernier possède la solidité et la stabilité qu'il recherche : ses grands pieds s'enfoncent dans le sol rocailleux, comme une épave réconfortante.

Chaque matin, Caïn vient y rejoindre l'aube, au moment précis où celle-ci s'amuse à peindre, tel un impressionniste, quelques touches de miel et d'eau de rose sur les rives de la rivière. Il en profite pour récolter quelques pierres peu précieuses ; il est géologue, il faut bien que ces études forcées servent à quelque chose...

Il se souvient d'une promesse loufoque et d'un ami rêveur qui jouait de ses billes comme de sa vie, avec témérité. Le jour où Caïn est parti, il s'était fait à lui-même un serment silencieux qui reniait tous les espoirs de son camarade : ne plus retourner sur ce pont sinueux qui lui donnait la nausée à chaque fois qu'il y posait le pied. Pourtant, il ne pouvait se résoudre à trahir ce frère qui fut longtemps un reflet tranquille de lui-même. Le compromis était acceptable : il décida, lors de son retour, de passer ses journées sous le pont, en attente d'un signe de lui.

Depuis, il tourne en rond et cueille des pierres, sous le pont. Parfois, il s'imagine historien, réécrivant sans relâche le récit de la terre à partir des indices contenus dans ces petites boules de granit et de tuf volcanique. Le temps file plus vite quand on assiste à la naissance du monde.

De même, il lui arrive de penser que son ami n'a pas réussi à survivre à son départ. Quelle autre explication pourrait justifier le fait qu'ils ne soient pas encore rencontrés ? Son ami a toujours été un être timide et renfermé. Mais lorsqu'il retrouvait son âme frère, il parvenait à se libérer de ses démons. Sa parole devenait plus fluide, plus sereine. Souvent, il menaçait Caïn de disparaître s'il le quittait ; c'est comme ça qu'il lui avait soutiré cette promesse absurde de se retrouver dans dix ans. Caïn ne se souvient plus s'ils avaient spécifié sur ou sous le pont...

Frérot la lune, qu'il l'appelait. La rationalité lui était étrangère ; le monde du rêve, plus supportable, transparissait dans chacun de ses gestes. Caïn lui en a d'ailleurs dérobé quelques-uns, comme cette façon de bouger ses doigts, dans la lumière, lorsqu'il s'ennuie. Il se rappelle le désir de son ami de devenir astronaute. Il disait que la lune semblait être un bon terrain pour jouer aux billes. Caïn est persuadé que si son ami avait découvert que les trous à la surface de cet astre étaient d'anciens lacs, il aurait préféré devenir plongeur. Il faisait parfois de drôles d'association, Frérot la lune.

Caïn a acheté de nouvelles billes au magasin du coin. Ça et là, il en sème sur sa route, en espérant que son ami retrouvera son chemin jusqu'à lui. Comme Hansel et Gretel. Caïn souhaite seulement que son âme frère n'ait pas rencontré la vilaine ogresse avant son retour... Il aimait tant le pain d'épice. Caïn se surprend à parler comme lui : une saveur crémeuse caresse son palais, un goût oublié, des mots d'enfance doux à la bouche.

Rapidement, se ressaisir. Il y a longtemps qu'il ne s'est pas permis de telles frivolités. Caïn a toujours été très terre-à-terre, il apprécie le confort de la logique. Mais lorsqu'il se retrouve sous le pont, entre l'aube et l'eau, il reste pantois devant la beauté. Celle qui n'accepte aucun modèle théorique. Celle qui dispose des êtres et des choses avec une poésie aussi splendide qu'inexplicable.

Frérot la lune comprenait la beauté mieux que Caïn et savait mettre sa vie au diapason. Chacun de ses mouvements s'accordait avec une parfaite harmonie au bruissement du monde. Caïn lui enviait sa désinvolture, son audace. Avec lui, tout devenait symbole. Par admiration, Caïn a même sacrifié sa plus belle bille. Un dernier geste de pureté avant le grand départ.

Les parents de Caïn ont toujours été très fiers de lui, car il ne posait pas beaucoup de questions. Dans le passé, ils ont souvent critiqué la présence de Frérot la lune dans sa vie, prétextant sa mauvaise influence. Depuis qu'ils les ont séparés, Caïn a du mal à rêver comme avant. Tout n'est qu'un épais brouillard. Il ne trouve plus le visage de son

frère, un phare pour éclairer ses tourments. Caïn croit que lorsqu'il a lancé sa bille, il a abandonné ses dons de rêveurs. C'est peut-être ça qu'il cherche, au fond. Sous le pont...

En retraçant le chemin de billes de la journée précédente, il a découvert un corps inerte, flottant à la dérive. Au loin, le cadavre s'apparentait à une immense pelote. Sa peau violette s'amalgamait parfaitement aux algues vertes nouées autour de lui.

Comme un mirage d'une réalité mordante.

Caïn a plongé, il a eu l'audace, il a nagé, jusqu'à la dépouille, jusqu'à celui qu'il cherchait, jusqu'au bout de lui-même, à en perdre le souffle, à en perdre la raison, pour rejoindre celui en qui il allait découvrir un ami, celui qu'il avait jeté dans la rivière il y a dix ans.

Sa bille d'enfant.

Jardin de cendres

Hier, ils ont brûlé grand-mère. Maria aurait voulu y être, voir les derniers crépitements et sentir l'odeur du départ. Mais personne ne fut invité au grand feu de joie.

Sa maman a pleuré tout le jour. Pourtant, elle n'était pas si proche de grand-mère. Jamais elle n'est allée lui rendre visite à la résidence. Elle disait que ça sentait la mort. Sa maman a toujours fui le temps qui passe. Chaque jour est une course aux armements : crème antirides, cure de jouvence à base d'algues et d'oméga 3, tapis roulant haut de gamme, vêtements affriolants. Souvent, quand la maman de Maria accepte de l'emmener au centre-ville, c'est seulement pour la faire passer pour sa sœur. Maria la laisse faire. Pour une fois que sa mère la laisse paraître plus vieille que son âge, elle ne va surement pas la contredire.

Elles sont arrivées très tôt au salon mortuaire. Maria a l'impression d'entrer dans un château. De grandes lucarnes et des vitraux multicolores laissent pénétrer des filets de lumière semblables aux arcs-en-ciel. Ils s'épanchent sur les murs en bois et caressent les tonnes de fleurs envoyées par des proches. Maria est sûre que sa grand-mère aurait adoré.

Le monsieur en habit chic, à l'entrée, a été très gentil : il a mis une fleur de jasmin dans les cheveux de la petite. Ça l'a fait sourire. Puis il a soutenu la mère, en larmes, jusqu'à une grande salle. La maman de Maria aime beaucoup que les hommes s'occupent d'elle. C'est pour cela qu'elle simule des sanglots profonds comme la mer.

La grande salle ressemble à un théâtre royal. Sur la scène trône grand-mère, dispersée dans une urne. Il y a tant de fleurs autour que Maria imagine que le vase est un immense jardin. La mort de grand-mère sent l'été.

La mère déteste être spectatrice. Elle voudrait à tout prix prendre part au spectacle. Elle multiplie les reniflements et les regrets. Demande à tout un chacun si son mascara a coulé. Le monsieur en costard apporte des mouchoirs. La mère, splendide telle une chanteuse d'opérette, sort sa trompette et mouche son cœur sec. Les invités s'amassent autour d'elle et lui offrent leurs condoléances. Maria, à l'écart, se demande pourquoi ces gens font ça. Tout le monde déteste sa mère.

Dans l'ombre, au pied de la scène, Maria cueille des fleurs avec grand-mère pour se divertir. Douce et fine, la terre glisse entre ses doigts comme dans un sablier. La petite entend le rire de la défunte du fond de l'urne. C'est un écho réconfortant, à peine audible, qui se perd dans le vaste jardin.

Maria a camouflé le chapelet de grand-mère dans l'ourlet de ses collants. Sa mère l'a cherché toute la semaine. Dans sa haine des choses sacrées, elle voulait détruire l'objet de dévotion de grand-mère. Maria n'allait pas lui donner cette chance.

Une à une, l'enfant délie les petites billes de bois qui reliaient sa grand-mère à Dieu. Celles-ci ressemblent à des semences, à de petites graines fertiles. Elle les plante dans le jardin, dans l'espoir de voir pousser des oliviers.

La mère crie. Maria ne comprend pas toujours ses hurlements. Les invités regardent la petite avec indignation. Pourtant, elle joue dans son jardin sans commettre de crime. Elle a seulement étendu un peu de grand-mère sur le sol pour agrandir son parterre. Il fallait donner de l'espace et de la lumière pour que puissent grandir les oliviers de Maria.

Le monsieur en noir prend un balai et un porte-poussière ; il détruit le jardin et le replace, pêle-mêle, dans l'urne. La mère serre le bras de Maria et la traite d'indisciplinée. Ça ne dérange pas Maria. Elle sourit même.

Car, à l'ombre de tous, avec les cendres odorantes de grand-mère, Maria a appris à composer avec la mort.

Gros Perrin aux pays des merveilles

Gros Perrin est un homme chiffon : accoutrement dégingué, cheveux ébouriffés, barbe hirsute et manteau de chamoisine. Chaque jour, depuis un nombre incalculable de crépuscules, d'un geste lent et sinueux, il tend aux passants avarés son chapeau-feutre, orné d'un ruban rouge. Contrairement aux autres mendiants, il ne harcèle pas les promeneurs d'un regard accusateur. Ne farfouille jamais autour des parcomètres et des entrées de restaurants, dans l'espoir de trouver une pièce égarée. Il ne cherche pas de coupable. Des coupables, chaque maison en cache un. Il préfère encore les livres.

D'ailleurs, il n'a pu s'empêcher d'en voler un hier. *Paroles*, de Prévert. Le recueil traînait, délaissé, sur une tablette de la bouquinerie du coin. Comme chaque semaine, Gros Perrin est entré, a salué le commis, glissé l'opuscule dans sa poche béante et l'a remplacé par un bout de papier. Par quelques vers. Jack Waterman, le libraire, ne se formalise plus de ces petits larcins. En fait, il organise même l'étalage des romans, récits, recueils et essais dans le but précis de les voir dérobés. « Tant mieux si mes bouquins sont volés », se dit-il. « Les livres sont faits pour se promener. »

Adossé contre le mur de briques de la bibliothèque, Groperrin rêve. Le chapeau feutre, toujours à la main, tendu dans le vide. Et la même indifférence. Partout, elle s'affiche sans pudeur sur le visage des passants. Ils déambulent, ces morts-vivants. Sèment des pas de petites misères.

À gauche, une femme traîne sa jupe, une chimère accrochée à ses jambes.

Elle le contourne avec dégoût, l'ordure.

Une vieille dame.

À sa droite, un costard coûteux trimballe un homme bourru qui lui lance une pièce.

Une famille désunie.

En face, un jeune rappeur l'insulte, perdu dans des pantalons flottants où il coule,

le cou noué à une immense enclume d'or.

Un éboueur.

À l'entrée du magasin de chaussure, une gamine suçote un suçon, le scrute, lui sourit et lui cède la sucrerie.

Une mère crie d'effroi.

Un comptable pressé.

Une banquière-banquise.

Un marcheur lunatique.

Deux fourmis besogneuses.

La fleur et l'abeille.

La ville.

À la tête du va-nu-pieds, une pression.

Une arme, pointée sur l'occipital, attend la détente.

Des souvenirs plein le barillet.

La foule l'étourdit. Il s'empresse, pour oublier ses acouphènes, d'empoigner la bombe de peinture en aérosol cachée dans sa besace. Il la secoue vigoureusement, tout en se dirigeant vers la ruelle. La lumière du jour se décompose en un spectre continu, s'étale sur les murets et vient mourir entre le sol et les détritrus. Pour Groperrin, les falaises fabriquées qui subsistent dans la ville restent les meilleures toiles du poète. Elles donnent du relief aux mots et les détachent pour qu'ils puissent joindre notre dimension. Il déteste les murs miroirs. « Une vieille guerre », comme il s'amuse à le dire.

D'un jet écarlate, il délimite son territoire par quelques vers :

J'ai mis mon képi dans la cage

Et je suis sorti avec l'oiseau sur la tête

Les acouphènes capitulent. Groperrin essuie de son fichu souillé le sang qui exsude de son oreille. Il s'appuie contre le mur. Cherche son ombre pour s'amarrer à l'intangible. Celle-ci est étendue sur le sol, oblongue et diaphane. Il la fixe longtemps, le regard contemplatif. L'ombre se sent observée. Se tourne vers lui. Elle reconnaît son vieil ami ; elle voudrait lui sourire. Un oiseau, sur sa tête, piaille quelques salutations.

Au fond de la ruelle, une porte grince, suivie d'un grondement qui attire l'attention de Groperrin. Sur le mur du cul-de-sac, une autre silhouette se dresse. Elle semble émerger tout droit des eaux du Styx – des gouttelettes noires glissent sur sa robe translucide. À sa main, une cage d'oiseaux. Groperrin regarde autour de lui : est stupéfait de se retrouver dans son bureau. Son ancien bureau. Le bureau de toutes les terreurs. Celui où l'on perd la raison.

La silhouette, mesquine, s'y assoit et dépose la cage. Elle rit de toutes ses dents noires. Son rire ressemble à des claviers d'ordinateur grondant sous l'impulsion de doigts nerveux. Le visage de Groperrin se crispe, se déforme même. La peur dévore son ventre; on la voit même qui remonte, suivant les veines de ses bras, de son cou, jusqu'à sa tête cramoisie. La silhouette ouvre la cage et y prend un képi. Groperrin a beau se débattre, mais la silhouette réussit tout de même à déposer le képi sur sa tête. Elle rit encore, la silhouette. Et encore.

L'oiseau se tient toujours sur la tête de l'ombre de Groperrin. Lui, qui a vu la scène, s'agite, se cabre, gonfle ses plumes. Dans une rondade spectaculaire, il libère Groperrin de l'emprise du képi. Ce képi qui a laissé des marques écarlates sur son front.

La silhouette mugit.

Pendant ce temps, l'oiseau, plus décidé que jamais à détruire le fantôme, ce briseur de liberté, dérobe le chapeau de feutre de Groperrin. Il s'envole à tire-d'aile et enfonce le galurin sur la tête de l'adversaire. La silhouette se mue en fontaine d'Arcadie, se liquéfie et coule sur le sol. La marée noire se déverse jusqu'à l'ombre de Groperrin, immobile. Et le tout se mélange. L'oiseau se perche sur la tête d'un Groperrin épuisé mais ravi. Tout deux contemplent ce camaïeu de gris.

Groperrin est un homme béat. Il prend un de ses livres par le talon et le trempe dans cette mixture.

Pour une fois, il aura quelque chose à offrir aux passants.

Jongler avec sa vie

Elle déambule sur les rues pavées de neige. Le froid sibérien embaume les citadins qui restent le visage figé, entre le stress et la colère, lacérés de toute part par les lames du vent. Les passants la regardent furtivement ; entre le mépris et l'indifférence, le choix est parfois difficile pour qualifier leur regard. Par sécurité, leurs yeux se rivent au sol. Thalie, quant à elle, cherche désespérément un port d'attache. Une compensation à sa fugue.

Pourquoi ne se regardent-ils plus ? (se sont-ils déjà regardés ?) Cherchent-ils un trou pour se rendre en Chine (ou est-ce seulement la gêne qui paralyse leurs yeux ?) Croient-ils encore au 20\$ égaré par un individu distrait ? (ils aiment profiter de ce que les autres perdent) Ai-je tout faux ? Les habitants de cette ville sont-ils devenus pathétiques au point de préférer les détritrus à leurs compatriotes? (Ils ont peut-être raison...C'est souvent moins dangereux...)

Et les questions s'entremêlent à des réponses évasives. Thalie se dit qu'il vaut mieux en rire. Elle s'esclaffe et tâte le fond de ses poches pour s'assurer qu'elles y sont encore.

Ses vieilles amies.

Elle passe devant un manoir victorien qui détonne dans l'urbanité ambiante. Tout en triturant les fils de sa manche, Thalie s'engouffre dans ses souvenirs, se rappelle les anachronismes qu'elle tentait de débusquer dans les films avec son père lorsqu'elle était encore enfant.

Panoramique sur un personnage du Moyen-Âge offrant des grains de maïs à des canards; travelling sur un véhicule motorisé dans un film western; gros plan sur une horloge au quartz dans la cuisine d'un soldat allemand.

Pour son père, cette activité représentait la meilleure façon de concilier le travail et la famille. Le boulot ainsi rapporté à la maison, sous les récriminations d'une femme acariâtre, offrait un sens à l'existence pour la petite Nathalie. Parfois, la nuit (*je m'en souviens comme si c'était hier*), elle se faufilait dans la chambre de ses parents et chuchotait à son père : « Voudrais-tu amener du travail à la maison, demain ? »

« L'enfance camoufle parfois de sombres souvenirs qu'il faut apprivoiser », lui avait un jour dit le vieux clochard de la ruelle des Oliviers. Les poètes de la rue et leur sagesse populaire nourrissaient ses réflexions depuis quatre ou cinq mois. Peut-être six. Thalie ne se rappelle plus très bien le moment exact où elle est disparue.

Toujours arrêtée devant le manoir, sorte de berceau ambré qui a vu naître en elle les ballades qu'elle chantonne encore les soirs de turpitude, Thalie se remémore sa première rencontre avec Renaud. Cachée sous le vieux tourne-disque de son père, elle savourait déjà sans trop comprendre l'humour racé de ce Français rebelle.

Société, tu ne m'auras pas..., soupire-t-elle.

Derrière l'immense lucarne qui déforme la façade de la demeure, un rideau de toscane ondule légèrement. Une ombre s'estompe. S'efface. Comme un souvenir que l'on aurait trafiqué, puis perdu dans les méandres d'une mémoire sélective.

Elle m'a vue (en es-tu bien sûre ?) Elle m'ignore, encore (ou est-ce moi qui ne lui permets pas de me connaître ?) Le vent a toujours été plus bavard qu'elle (ou est-ce la violence des bourrasques qui me parlent d'elle ?) Elle se confine à la douceur du foyer et n'affronte le monde que pour le détruire (Est-ce pour cela qu'elle m'a fait violence ? Ai-je été un monde trop grand pour elle ?)

Thalie essaie de ne pas envier cette abondance de plaisirs factices. Un voisin, apeuré par ce qu'il croit être une voleuse, lui crie des injures et la somme de partir. Résignée, Thalie frappe de son pied mouillé une poubelle vide et retourne à sa disparition.

Dans un geste d'ultime réconfort, elle glisse une main dans sa poche trouée et retrouve ses balles à jongler. Un sourire béat reprend son règne sur son visage.

Société, tu ne m'auras pas, assure-t-elle.

Thalie claudique jusqu'au parc Victoria où des enfants, seuls êtres sensés dans cette cité, façonnent des hommes de neige. Ceux-ci l'observent avec une avidité juvénile. Sans peur ni reproche. Ils ignorent tout de la Chine, ne connaissent pas la valeur des billets verts et sont encore assez près d'eux-mêmes pour ne pas se chercher une identité profonde. Agités par les simples beautés de l'existence, ils courent vers elle dans une cacophonie de cris et de rire.

« Thalie ! Thalie ! Dis ? Tu as apporté du travail aujourd'hui ? »

« Du travail, j'en ai toujours pour vous », se plaît-elle à penser, en fermant les yeux.

Les pieds bien ancrés dans le banc de neige, elle régularise sa respiration. Elle s'échine à la rendre plus stable, plus fluide, plus constante. Le temps s'immobilise : les secondes deviennent impossibles à cueillir en elle. Thalie transforme les règles du temps.

Le souffle pour seule ponctuation.

Elle ouvre grand les paupières et décoche un sourire ensoleillé aux enfants. D'une main légère, Thalie soupèse ses trois petites pelotes et s'engage dans la prestation. Et tout s'étire.

Expiration : elle lance.

Inspiration : elle attrape.

Une par une, chaque balle prend son envol. Rougejaunebleu. Thalie dessine un arc-en-ciel. Jaunebleuroge. Elle jongle habilement. Exécute quelques fantaisies, alterne entre petites routines et grands déploiements.

Ses yeux s'attardent, tranquilles, sur les petites cages thoraciques des enfants. Celles-ci se soulèvent et s'affaissent au même rythme que la sienne. À l'unisson, tous respirent le même air de fantaisie et carburent au même rêve.

Existe-t-il une communication affranchie de la parole et des règles d'usage ? (assurément, ce synchronisme ne tient pas du hasard) Puis-je, dans mon expiration, leur offrir le meilleur de moi-même ? (ma folie) Puis-je, dans mon inspiration, leur reprendre ce que j'ai perdu ? (ma candeur) Respirons-nous le monde ou est-ce le monde qui nous respire ?

À cet instant précis, les enfants et Thalie partagent leur immunité.

Que la buée accrochée à leur bouche en soit témoin.

Voyage au bout de soi

J'aime mon chat, mais j'en suis allergique. Il me suit partout ; il arpente les rues avec moi, même lorsqu'elles sont froides. Froides et insoutenables. Toujours fidèle, il court pour attraper les ficelles de mes bottes délacées.

En fait, je vous ai menti.

J'ai toujours préféré les oiseaux.

Pourtant, je les tiens à distance. Parfois, je vais à l'animalerie, pour les observer dans leurs cages de verre. Ils trépignent, s'envolent, nerveux, l'aile saccadée et picorent quelques graines. Puis, ils se figent.

Gato est quand même un bon chat. Il respecte mes visites à l'animalerie sans broncher, sans même un miaulement. Je le retrouve toujours assis, sur le rebord de la fenêtre, son nez laissant une petite trace d'attente sur la vitre du magasin.

En sortant, je le caresse.

Il me pardonne et oublie.

C'est une des raisons pour lesquelles j'aime mon chat presque autant que les oiseaux : les deux ont cette gratuité du geste qui me désarme. Comme une vision troublante de ce que nous perdons tous. Qui s'évapore avec le temps et laisse une fine couche de sel pour raviner nos peaux. Quand j'y pense, je ne peux que retenir mes étouffements.

Depuis que je me suis résignée à ne plus prendre l'autobus, je me suis découvert le meilleur ami que je n'ai jamais eu. Gato, le chat errant, m'apprend à découvrir la ville et à me déplacer sans les foules.

Mais je ne lui ai jamais ouvert la porte de mon appartement. Je n'aime pas les invités, et si, dans le passé, vous m'aviez demandé si j'avais des amis, je vous aurais répondu : « j'ai assez d'ennemis dans mon placard pour laisser aux autres la paix d'esprit ». Ce n'est pas que je sois revancharde ou, pire encore, misanthrope. Je déteste seulement le danger.

Aujourd'hui, Gato m'a convaincue de prendre un chemin différent pour me rendre à l'animalerie. Je ne suis jamais venue dans ce quartier vieillot du Nord et, pour tout dire, j'y ressens une inquiétante étrangeté. Les murs de briques, opaques, me déstabilisent. Pour survivre, j'ai rapidement appris à me perdre dans les miroirs de la ville. De voir

ainsi les rues et les immeubles dans toute leur matérialité me brouille les yeux. Pour me repérer, je dois me fier à mon chat. Plus je me perds, plus je l'appelle et le caresse. Plus je le caresse, plus j'éternue.

Pendant ce temps, je réfléchis aux raisons (ridicules assurément) qui m'ont poussée à accepter cette aventure. L'âpreté du quotidien m'était-elle devenue si pénible que je n'aie d'autres choix que de me perdre ?

...se perdre dans ce que l'on connaît de mieux. L'étranger. S'égarer en soi, par soif.

Effacer la suie des lieux qui nous sculptent. Et se disséminer dans le vent d'est...

Celui qui rend fou.

Le temps s'est écoulé plus lentement que ma pensée. J'ai dû m'effondrer, je ne sais trop. Assise, je baigne dans une substance visqueuse, comme les eaux crevées d'une parturiente. Je suis toujours dans la ruelle ; Gato me lèche les doigts, me sort de ma rêverie par un « miaou » interrogatif.

Alors, une force obscure m'envahit, m'oblige à lever les yeux. Dans sa trajectoire, mon regard découvre une bombe de peinture en aérosol. De la peinture verte, dégoulinante. Et un vers.

J'ai mis mon képi dans la cage

Et je suis sorti avec l'oiseau sur la tête

Sonnée, j'essaie de me relever. En vain. Ma main gauche effleure un objet dur et quelques pages défilent entre mes doigts. Un grincement attire mon attention. Une cage cabossée gît au sol et un rossignol y est perché. Il me regarde, penche la tête. Étrangement, Gato n'a pas les poils hérissés. Au contraire, il incline également la tête et miaule en direction de l'oiseau.

Dans un geste de spontanéité, je tends le doigt et le rossignol s'y pose. Mes yeux s'éclaircissent. L'oiseau grimpe sur mon épaule. J'attache mes bottes. Me relève. Je prends la bombe de peinture, un réflexe, et peins sans trop réfléchir.

La réalité est une demi-vérité, déguisée en mensonge.

Aujourd'hui, j'irai à l'animalerie.

J'achèterai des graines et de la nourriture pour mes nouveaux colocataires.

Parfum de clair-obscur

Notre salon s'apparente à une esquisse de Manet en cette matinée à l'odeur de lilas. Le soleil infiltre la lucarne avec ses rayons diaphanes, enjolive notre mansarde d'une couleur ambrée. Une mosaïque de lumière repeint le plancher et laisse dans son sillage un parfum de désinvolture qui, jusqu'à maintenant, m'était étranger.

Un parfum de femme.

Café à la main, peignoir douillet et coiffure sauvageonne, je m'avance pieds nus vers le mur de brique et le manteau de la cheminée. Une multitude de photos y sont éparpillées. De moi et de nous et de l'autre. De l'autre que je fus. Cette inconnue que je fréquentais encore hier.

Je suis incapable de détourner le regard de ce cadre en faux bois teint qui délimite un de mes vieux sourires. Je le reconnais à mes lèvres coincées, à mes dents qui mordillent ma joue droite. J'observe cette photo : je m'y scrute, m'y dévisage. Parfois, le reflet de la vitre se fait clément et me renvoie une image fidèle de mon présent. En direct, j'analyse

mes gestes neufs, ce regard second. Je contemple cette nouvelle façon que j'ai trouvée d'habiter mon corps. Puis, inévitablement, la photo redevient souveraine et légitime : cette autre continue malgré moi à rigoler, figée sur le papier glacé.

J'ai l'impression d'avoir été absente de cette soirée où Lilith figea cette image de moi. Mais je n'ai pas oublié l'odeur de Lilith.

Ézéquiël parti, la maison retrouve de nouveau son calme. Je pense à Lilith et à mon visage dans l'objectif. Je songe à cette autre et à Ézéquiël. Je m'imagine avec Lilith. La photo, mesquine, me rappelle ta main sur mon épaule. Disloquée.

Le peignoir me serre trop la taille, je le dénoue. Sur le sol, il choit. Nue, dans la lumière, je m'étends sur les lattes de bois vernis.

Respirer calmement.

Devenir soi.

Telle une étoile, dans un halo de clarté, je m'amalgame à la mosaïque. J'imagine une voute céleste.

Et j'explose.

Comme une supernova.

Des éclats perforent ma poitrine et se diffusent dans l'air, se faufilent entre les effluves d'huiles essentielles et la fragrance de bois consumés. Une clameur, d'abord souterraine, éclate et pétarade dans un mélange de rires et de larmes. Je me sens libérée d'une orbite où je gravitais depuis trop longtemps. Je bourlingue maintenant à l'orée d'une nouvelle Voie lactée de miel et de muscade.

L'odeur d'Ézékiel s'est dissipée. Mon secret et son arôme embaument la maison.

Ce soir, j'appellerai Lilith.

Rédemption

L'aube se glisse dans les draps du jour. Des draps de satin clair, avec des bordures d'horizon. Une traînée de rose, un soupçon de fleur d'oranger, parsème sa route et s'épuise à l'orée de la ville. L'aube compte les nuages, des moutons, pour mieux s'endormir dans la cyprine du matin.

Et nous nous éveillons, épuisés. Ravis. Nos couettes n'ont pas la douceur du matin, mais il y subsiste encore l'odeur de nos errances. Un arôme de clarté, des restes de réverbères.

Bientôt, nous quitterons cette ville où nous nous sommes perdus tant de fois. Dans nos égarements, nous y avons laissé un peu de nous, des empreintes dans le verre des murs. Nous avons volé des gestes qui maintenant nous appartiennent. Des gestes entre chien et loup.

Nuancer sa vie. La seule rédemption possible dans un monde de reflet. Nous n'entendons plus les voix incessantes qui nous étourdissaient à notre arrivée. Celles-ci se sont transformées en une cacophonie tranquille.

Elles se sont mêlées au flot de notre pensée, comme la rivière qui s'efface dans l'océan.

Nous avons marché longtemps, la bonté au ventre tel un poignard. Dans les regards orphelins, nous avons bâti des maisons habitables. La nuit fuyante coulait entre nos doigts de lumière.

Dès notre retour, nous trafiquerons un album photo et inventerons le compte rendu de votre aventure. Nos récits de voyage seront un échange de regard. Mais nous aimons tant prêter nos yeux à ceux qui n'ont pas vu. La mémoire comme souvenir estompé.

« Un, deux, trois, quatre... » Nous comptons les nuages et accompagnons l'aube vers son mariage avec le jour. Dans un baluchon léger, nous déposons ce qui reste de notre périple, quelques cadeaux : des simulateurs d'aube pour nos amis transis. Nous les avons volés près de la ruelle des Oliviers, si je me souviens bien. La peur : nous redoutions les nuits fraîches de notre retour, sans lumière, sans espoir d'herbe chaude sous les pieds.

Puis, nous avons dessiné une épaule au creux de nous, un endroit calme où repose la tête de votre aurore. Des cendres, nous avons créé un jardin

luxuriant ; des fleurs de rêves, des pensées, y poussent encore. À présent, nous n'appréhendons plus la nuit. Nous savons qu'une veilleuse veille et chasse nos cafards.

Nous espérons qu'il subsistera toujours de la gent ailée à notre retour au bercail car, maintenant, nous savons parler l'oiseau. C'est une langue complexe et libre ; ces chemins sont laborieux et ramènent rarement à la réalité des hommes. Elle efface les barrières, les frontières. Elle ouvre grand les bras, embrasse le monde dans sa totalité. Les mots prennent du relief, ils deviennent des pierres dans la fontaine japonaise où nous pouvons marcher, avec la délicatesse d'une geisha.

Marcher dans la ville. Une dernière fois. Affronter son reflet et sa distorsion. Entre les rues à sens unique, les culs-de-sacs et les nids-de-poules, nous déambulons, tels des phares. Notre regard, opaque et étanche, éblouit tout ce qui cherche à nous trahir. Et, malgré nos trébuchements et nos hésitations, nous arrivons maintenant à lire dans les miroirs.

Nous n'avons plus besoin de vous pour nous raconter. Nous sommes.

« Lirécrire » : une école en soi, essai

Lire, c'est entrer en liberté. Lire, c'est accepter de croiser un autre regard. Lire, c'est apprendre et désapprendre le monde. Ce ne sera jamais une évidence pédagogique.

Marc Chabot, Une histoire d'amour

INTRODUCTION

Il est possible d'enseigner la création littéraire. D'aucuns pourraient taxer cette affirmation d'antinomie. Au sein des institutions scolaires québécoises, les tensions traditionnelles entre les agents de *la sphère de grande diffusion* et ceux de *la production restreinte*³ s'opèrent de façon presque caricaturale lorsqu'il est temps d'aborder ce sujet. D'un côté, les littéraires purs et durs s'enferment dans leur tour d'ivoire en scandant que le talent et l'originalité ne s'apprennent pas. Que tout bon auteur doit s'armer de patience afin de se doter d'un sens aigu de l'observation pour mieux comprendre les codes du monde littéraire afin de les dépasser. D'un autre côté, les plus pédagogues d'entre eux s'affairent dans ce qu'ils appellent leurs « ateliers » — l'idée d'artisanat n'est jamais bien loin d'eux — et oblitèrent les questions du talent, du don et de la créativité pour appuyer leur conviction que la créativité est l'affaire de tous : peu importe la qualité des textes produits lors des rencontres avec les étudiants. L'écriture même prendra des allures de trésors.

Mihaly Csikszentmihalyi, psychologue hongrois, écrivait dans son ouvrage *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention* que « [si] la créativité n'est pas un simple talent individuel, si elle est cocrée par des domaines, des milieux et des personnes, alors elle peut être construite, déconstruite et reconstruite plusieurs fois au cours de

³ Voir Pierre BOURDIEU. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

l'histoire⁴ ». En ce sens, une question demeure : la venue des ateliers de création littéraire dans les sphères publique et scolaire contribue-t-elle à l'essor du fait littéraire au sein du Québec contemporain ? Bien que cette question soit importante, il semble toutefois impossible d'y répondre dans le cadre restreint de ce mémoire.

Ainsi, la mission attribuée aux ateliers d'écriture se résume à ouvrir les chemins de la parole et de l'écriture à des gens ordinaires qui sont habités par le désir d'écrire. Longtemps, l'utilisation des ateliers d'écriture en tant qu'outil pédagogique a dérangé les vieilles habitudes d'enseignement. Les universités québécoises ont d'ailleurs scotomisé cette dimension de la littérature en affirmant que l'acte créateur ne s'enseignait pas. Or, depuis une vingtaine d'années, cette pratique se popularise, se généralise — la manifestation la plus probante étant la publication d'une pléthore de manuels d'écriture et d'essais sur la création littéraire.

D'emblée, je note que l'entrée de ces ouvrages dans le paysage scolaire influence les démarches pédagogiques associées à l'enseignement de la langue française et du travail de création, et ce, à tous les niveaux d'enseignement. Corollairement, une hypothèse s'impose : ces nouveaux outils didactiques transforment peut-être le travail de création des nouveaux écrivains. Toutefois, après un survol de ce corpus, je constate que très peu de théoriciens ont étudié l'émergence de ce type de discours ainsi que les questions esthétiques, idéologiques et pédagogiques soulevées par ces nouvelles publications.

⁴ Mihaly CSIKSZENTMIHALYI. *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention*, Coll. « Pocket Évolution », Paris, Robert Laffont, 1996, p. 44.

Pour toutes les personnes qui aspirent à l'enseignement de la création littéraire, il semble primordial – voire nécessaire – de s'interroger sur les méthodes et les outils didactiques offerts par ces ouvrages, lesquels régissent souvent l'enseignement de la création littéraire en milieu scolaire. Aussi, un travail de débroussaillage m'apparaît-il essentiel afin de mieux cerner ce que sous-tend ce type de discours méthodologique, histoire de mieux comprendre comment les *modus operandi* de création se construisent.

Pour bien saisir les propos des différents ouvrages qui élaborent une méthode d'enseignement de la création littéraire, je dois d'abord définir ce qu'est un atelier d'écriture dans un cadre scolaire et circonscrire quelques points clés de son évolution.

L'atelier d'écriture est souvent considéré comme une technique d'entraînement à l'écriture qui consiste à stimuler la créativité des participants grâce à des contraintes thématiques ou formelles proposées par un animateur. Après la séance d'écriture, les membres du groupe se réunissent afin de lire les textes et d'échanger sur les productions de chacun.

Cette technique est assez ancienne aux États-Unis, contrairement à ce qui se passe en Europe. En France, notamment, la fondation de l'école à Vence par le pédagogue Célestin Freinet, en 1935, a jeté les bases d'une pédagogie inspirée, dit-on, du socialisme et de l'anti-intellectualisme. En effet, la pédagogie de Freinet consistait essentiellement à

favoriser l'expression libre des étudiants, soit par le dessin ou l'écriture créative. Par l'entremise d'un projet commun (ex. réalisation d'un journal, de la rédaction à l'impression), Freinet souhaitait inculquer une certaine autonomie dans la création chez ses étudiants. La pédagogie par projet connaissait ses premiers balbutiements...

Dans les années 60, le mouvement littéraire de l'OULIPO a inventé une littérature sous contraintes. Les écrivains qui adhéraient à ce mouvement (ex. Raymond Queneau) proposaient, entre autres, l'invention et l'expérimentation de contraintes littéraires nouvelles par l'entremise d'un texte qui répondrait à chacune des contraintes esthétiques et formelles que s'imposaient les auteurs. Cette « pratique de la contrainte » a offert une banque d'exercices que les pédagogues actuels utilisent encore aujourd'hui pour lancer le processus créateur chez les étudiants.

De plus, l'histoire française retient Élisabeth Bing en tant que figure de proue dans le domaine des ateliers d'écriture. Son expérience en enseignement auprès des enfants en difficulté l'a menée à construire et à structurer une démarche pédagogique axée sur la création littéraire, laquelle a d'ailleurs fait l'objet d'un ouvrage intitulé *Et je nageai jusqu'à la page*, paru en 1976. Par ailleurs, le colloque de Cerisy (1983) a permis de créer un événement scientifique multidisciplinaire où les questions de la création littéraire à l'école ont pu être débattues et théorisées.

Plus près de nous, au Québec, les ateliers d'écriture font l'objet, depuis une trentaine d'années, de cours au sein des programmes universitaires de premier cycle en lettres et trois universités (Université Laval, Université de Sherbrooke et les Universités du Québec) offrent un cheminement en création littéraire à la maîtrise et au doctorat. Par ailleurs, plusieurs auteurs et auteures, comme Sylvie Massicotte, partagent leur vie professionnelle entre l'écriture et l'animation d'atelier dans les écoles primaires et secondaires de la Belle Province. Bref, un peu partout dans le monde, le travail de l'écrivain se démythifie et l'écriture se démocratise.

Certes, cette entrée des ateliers d'écriture dans les hautes sphères du savoir universitaire ne fut pas sans conséquence : ceux-ci sont devenus une démarche « théorisable ». Depuis, théoriser l'acte créateur pour mieux l'enseigner constitue l'apanage des ouvrages sur la création littéraire. À cet effet, je distingue deux types d'approches théoriques, soit deux paradigmes que j'emprunte à Dominique Maingueneau. Dans son article *Linguistique et littérature : le tournant discursif*, Maingueneau soulève deux catégories de rapports entre le langage et la littérature :

Il existe une stylistique qu'on pourrait dire « atomiste » ; c'est une stylistique scolaire qui vise à étudier les « procédés » par lesquels un auteur parvient à créer un certain « effet » sur son lecteur. On postule qu'on peut établir des rapports systématiques entre des « procédés » linguistiques et des « effets » sur le lecteur. [...] Il existe un autre type de stylistique, celle que je dirais « organique », étroitement liée à l'esthétique romantique. L'œuvre littéraire y est conçue comme l'expression de la conscience d'un Sujet, l'écrivain, qui « exprime » à travers son

œuvre une « vision du monde ». Étudier une œuvre consiste donc à remonter de cette œuvre vers la conscience qui la fonde⁵.

Une telle dichotomie est également tangible dans les différents ouvrages de formation en création littéraire. Les essais, réalisés en majorité par des écrivains/professeurs, présentent une pensée essentiellement « organique », c'est-à-dire qu'ils proposent de s'interroger sur le processus créateur à partir de préoccupations ontologiques, philosophiques et linguistiques. D'ailleurs, deux maisons d'édition québécoises, soit les Éditions Trois-Pistoles et Leméac, ont mis sur pied respectivement deux collections (*Écrire et Ici l'ailleurs*) qui convient les auteurs à partager leurs visions de l'acte créateur. Pour ces essayistes, la littérature possède des fonctions sociales et culturelles. Aussi l'œuvre littéraire n'est-elle pas abordée selon un ensemble de procédés, mais plutôt à partir d'un sujet qui sait établir, dans son écriture, une adéquation entre l'esthétisme et sa vision du monde. En ce sens, les essayistes abordent la création comme étant

[...] l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par le public⁶.

En somme, ces auteurs s'appliquent à définir le talent, l'inspiration et l'originalité grâce aux sciences humaines (ex. psychologie, psychanalyse, etc.).

⁵ Dominique MAINGUENEAU. *Linguistique et littérature : le tournant discursif*, [En ligne], 5 juin 2002, www.vox-poetica.org/maingueneau.html (page consultée le 5 juillet 2007).

⁶ Didier ANZIEU. *Le corps de l'œuvre : essai psychanalytique sur le travail créateur*, Coll. «NRF», Paris, Gallimard, 1981, p. 17

Les manuels, quant à eux, expriment une pensée beaucoup plus « atomiste ». Les auteurs, généralement des enseignants/pédagogues, s'appliquent surtout à fournir une banque d'exercices susceptibles de guider les futurs animateurs vers l'élaboration d'une pédagogie de l'écriture. Ces ouvrages, tels que *L'atelier d'expression et d'écriture au collège* (Balazard et Genet-Ravasco ; 1998) ou encore *Imaginer pour écrire : ateliers d'écriture et enseignement de la poésie* (Roy ; 1988) pour ne nommer que ceux-ci, s'articulent autour de la construction de contraintes de rédaction directement en lien avec certains procédés littéraires. Ces contraintes, qu'elles soient lexicales, syntaxiques, thématiques ou génériques, se veulent des stimuli pour l'imaginaire des participants. Elles ne représentent en aucun cas des recettes à suivre à la lettre – les auteurs soulignant ce fait à grands traits —, mais plusieurs canevas desquels les animateurs peuvent s'inspirer. Par ailleurs, il faut noter que l'inspiration et le talent ne font pas l'objet d'une analyse particulière, puisque la plupart des auteurs croient en la capacité universelle d'écrire. L'objet de leur réflexion est plutôt la créativité, soit « [...] un ensemble de prédisposition du caractère et de l'esprit qui peuvent se cultiver et que l'on trouve [...] chez tous⁷ ». L'écriture a pour eux une fonction à la fois thérapeutique et utilitaire. Ainsi, les ouvrages atomistes visent à transformer les participants en rédacteurs compétents et non à les former à la profession d'écrivain.

⁷ Didier ANZIEU. *Op. cit.*, p. 17

Dès lors, on peut déjà distinguer une différence fondamentale entre les deux discours, soit celle qui a déjà été établie par Roland Barthes entre l'écrivain et l'écrivain. L'écrivain, chez Barthes, « accomplit une fonction⁸ » tandis que l'écrivain s'adonne à « une activité ». Pour l'écrivain, la parole est en quelque sorte un instrument, un outil nécessaire à la communication. L'écriture possède une finalité, elle permet « [de] témoigner, [d'] expliquer, [d'] enseigner⁹ ». Or l'écrivain, lui, « [...] est le seul, par définition, à perdre sa propre structure et celle du monde dans la structure de la parole¹⁰ ». Le matériau (la langue) l'emporte sur le travail de l'écrivain, car la littérature vit par et pour elle-même. Barthes va même jusqu'à qualifier la littérature « d'activité tautologique¹¹ ». Les manuels, donc, conçoivent l'écriture à partir des concepts d'écrivain et de créativité, tandis que les essais, eux, abordent l'écriture à partir des concepts de l'écrivain et de la création.

Conséquemment, je me questionne sur l'impact de ces ouvrages dans l'enseignement de la création littéraire ainsi que dans le travail des écrivains de la nouvelle génération. Les écrivains qui produisent un discours sur le processus créateur de l'écriture suggèrent-ils des prescriptions visant à diriger la production des auteurs de la relève? Quelles valeurs et quels principes sont véhiculés par les essais portant sur la création littéraire? La présente étude propose d'investir les essais d'écrivains québécois contemporains et de

⁸ Roland BARTHES. *Essais critiques*, Coll. « Tel quel », Paris, Seuil, 1964, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ *Loc. cit.*

chercher à débusquer l'idéologie et les visées esthétiques proposées par ces ouvrages.

Car je partage l'avis de Sergio Kokis lorsque celui-ci écrit :

Les composantes ludiques du cerveau et de la conscience sont encore inconnues et l'être humain s'avère chaque jour plus complexe que les théories à son sujet. L'intuition de l'ensemble des écrivains et des poètes reste ce qu'il y a de plus pertinent au sujet de cette étrange créature que nous sommes¹².

CRÉATION ET ESSAIS

Pour effectuer cette investigation, j'ai sélectionné trois essais qui offrent une double réflexion sur l'écriture, soit un propos qui se voudrait à la fois littéraire, mais également pédagogique. Par conséquent, il m'apparaît pertinent de puiser la majorité des ouvrages à même les deux collections mentionnées précédemment, lesquelles ont pour pierre angulaire le processus d'écriture des écrivains québécois. Les essais proposés par ces collections sont essentiellement métadiscursifs ; ils empruntent les voix/es de l'écriture pour nous parler d'écriture. À cet égard, je retiens deux essais qui se démarquent de par leur vision très « démocratisante » du travail de l'écrivain : *Au pays des mers* de Sylvie Massicotte, paru chez Leméac en 2002 ainsi que *Dis-moi ce que tu trouves beau* de Philippe Haeck, publié aux Éditions Trois-Pistoles en 2001. Par ailleurs, j'inclus à ce corpus l'œuvre *Histoires de s'entendre* de Suzanne Jacob (Boréal ; 2008) dont la production littéraire enrichit le paysage littéraire québécois. Car s'il y a des figures et

¹²Sergio KOKIS. *Les langages de la création*, Québec, Nota bene, 1996, p. 19.

des icônes qui balisent nos chemins dans la quête de l'écriture, celle-ci est certainement une des plus emblématiques de ma route. De plus, *Histoires de s'entendre* représente bien l'hybridité formelle qui caractérise les essais abordant le processus d'écriture. Comme l'écrivait Danielle Laurin « [il] faudrait s'entendre sur le mot "essai". Avec Suzanne Jacob, il faut toujours se méfier des catégories. Autant ses romans sont des livres qui pensent, autant ses essais sont des livres qui racontent des histoires. Disons ça comme ça¹³ ».

Par ailleurs, trois points d'analyse baliseront ma réflexion. Tout d'abord, je chercherai à circonscrire la définition que chaque auteur appose à l'écrivain. Est-il impératif pour un auteur de se positionner dans les grands débats sociaux ? Quelles sont les valeurs littéraires et idéologiques que doivent défendre les auteurs et quelles sont les motivations valables qui peuvent pousser à l'écriture ? Ensuite, j'observerai comment la notion d'écriture est présentée. Y-a-t-il une différence importante entre écrire et être écrivain ? Est-ce que l'écriture créatrice s'apprend ou encore s'enseigne-t-elle et quels sont les éléments constitutifs du processus de création littéraire ? Enfin, j'analyserai la vision de la littérature défendue par chacun des auteurs à l'étude. Quel rôle les écrivains accordent-ils à la littérature et quelle relation entretiennent-ils avec l'institution littéraire ? La littérature peut-elle, à elle seule, former les individus au métier d'écrivain ? Ces trois éléments d'analyse contiennent en leur essence même les prescriptions qu'il est possible d'émettre envers l'écriture littéraire.

¹³ Danielle LAURIN. « On est bien d'accord, mais on ne s'entend pas », *Le Devoir*, samedi 1^{er} mars 2008, p. F-3.

Puisque l'objet à l'étude se veut un métadiscours sur l'écriture, il sera primordial d'observer à la fois le dit, mais également le non-dit. En effet, les auteurs, lorsqu'ils énoncent une conception de *l'écrire*, laissent tout autant de traces fictionnelles qu'idéologiques qui s'entremêlent parfois aux élans de la passion et à la rigueur des mots. C'est un peu comme si leur éloquence entrainait en collision avec leur désir de convaincre, collision qui se manifeste par une écriture poético-théorique. Ainsi, pour ne pas m'y perdre, la notion de *significatio*, telle que définie par Gisèle Mathieu-Castellani dans *La rhétorique des passions*, me sera d'un grand secours :

Donnant à comprendre plus qu'on ne saurait dire par les mots [...], elle suggère par la voie d'insinuation, et ne donne pas seulement à entendre, mais à saisir un surcroît de signification; elle invite à engager une opération de sémiôsis : [...]. [...] La significatio est [...] la figure du désir, la figure d'un désir qui se masque, et qui se laisse pourtant soupçonner. Elle sort de la rhétorique pour entrer dans la poétique, en tant qu'art de la suggestion, de l'allusion, de l'insinuation.¹⁴

De facto, il sera possible de percevoir le non-dit à travers les figures de style comme l'ironie (sorte de *dire oblique*¹⁵), la satire (forme d'autodéfense intellectuelle¹⁶) et la parodie (dérision de l'ordre établi). Également, la métaphore et la comparaison seront porteuses d'idéologie, puisqu'elles « n'expriment pas, elles impriment une passion dans le cœur de l'allocutaire¹⁷ ». En somme, la rhétorique employée trahit parfois les

¹⁴ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI. *La rhétorique des passions*, Coll. « écriture », Paris, PUF, 2000, p. 109-113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶ Voir Normand BAILLARGEON. *Petit cours d'autodéfense intellectuelle*, Montréal, Lux éditeur, 2005.

¹⁷ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI. *Op. cit.*, p. 103.

véritables motivations que sous-tend le discours et c'est à même ce désir de convaincre que les prescriptions seront révélées.

SUZANNE JACOB : CES FICTIONS QUI NOUS ÉCRIVENT

D'emblée, quand je compare l'introduction et la conclusion de l'essai *Histoires de s'entendre* de Suzanne Jacob, je constate une mouvance de l'espace et du temps. Et ce voyage est pressenti dès l'incipit :

C'était un escabeau de bois peint en rouge, à trois marches pliantes. On l'appelait le "banc rouge". Dans la cuisine, près du calorifère de la fenêtre donnant sur les couchers de soleil, sa place n'a jamais changé. Il servait à atteindre le haut des armoires et l'horloge hublot qui avait voyagé dans la marine et dont il fallait remonter le ressort à l'aide d'une clef, comme si le temps était lui aussi un jouet qui allait forcément se casser un jour¹⁸.

L'objet, le banc rouge, celui qui ne bouge pas, permet tout de même de voyager jusqu'à en perdre le temps, comme l'horloge hublot en témoigne. Par objet interposé, l'événement quotidien atteint une dimension symbolique qui n'est pas sans interpeler une *oreille dormante* bien développée, laquelle intervient dans le processus d'écriture. La narration au passé raconte un lieu « réellement » présent dans l'expérience de l'auteur. Puis viennent les dernières phrases de l'essai et le mouvement s'impose de lui-même :

La Pianiste joue *Von fremden Ländern und Menschen/about Strange Lands and People* de Robert Schumann. Je lui demande ce qu'elle joue. Elle dit que c'est une

¹⁸ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p 9.

évoquant des Terres et des Peuples étrangers. Je lui demande si je peux tourner la page. Oui, quand elle me fera signe. J'ai hâte qu'elle me fasse signe de tourner la page. Je sais que sur l'autre page, c'est écrit *Träumerei/Dreaming*, mais surtout ceci que je ne me lasse pas de lire : *Lento, con gran espressione*¹⁹.

Ce passage transporte dans un lieu fictionnel inspiré du passé, mais qui vit encore grâce à la capacité narrative de l'auteure, comme le montrent les verbes au présent de l'indicatif. La musique habite cet espace qui vibre aux sons des mots et des rythmes étrangers. C'est un lieu d'échange par pages interposées. Ce déplacement en un lieu incarné dans le passé et d'un autre fictionnel, incarné dans le présent, illustre l'idée de survie (voire d'éternité), de résistance et de filiation associée à l'écriture dans l'univers de Jacob.

Cette notion de souvenance est également représentée par deux personnages, soit la Mouette et la Pianiste. Femmes ancrées dans le réel et le passé de l'auteure – la Mouette étant une représentation de sa sœur et la Pianiste, une représentation de sa mère – celles-ci deviennent des personnages d'encre au service de l'argumentation :

C'est la première fois que je fais un livre en ayant à l'esprit deux personnes aujourd'hui disparues et dans le désir de répondre *le plus simplement possible* à au moins une question qu'elles m'ont posée tour à tour, quand leur voix pouvait encore se tresser, se lier, se brouiller et se démêler près du banc rouge²⁰.

¹⁹ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p. 146.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

La quête de compréhension du monde est intimement liée au processus d'écriture chez Jacob. Le récit enchâssé témoigne de l'importance accordée à la fiction dans l'expérience humaine. Par le récit, l'auteure évoque les personnes qui ont façonné les fictions qui la fondent et retrace, grâce à la voix narrative, les chemins qui l'ont menée à l'écriture de cet essai. Par conséquent, la création littéraire prend racine dans l'expérience vécue de l'écrivain. L'imaginaire n'est donc pas un objet éthéré soumis à une quelconque loi mystique, comme l'ont stipulé *ad nauseam* certains critiques littéraires.

Si je poursuis le raisonnement de Jacob, j'en viens à la conclusion que l'autofiction (mouvement fort populaire dans la littérature contemporaine) n'existe peut-être pas, car

écrire, c'est peut-être aussi décider d'en finir avec une histoire obsédante. Choisir son obsession et inventer l'oreille dormante qui aura raison d'elle, qui parviendra à lui donner un début, une durée, une fin. Et lire, c'est encore choisir d'entrer dans l'obsession d'une autre histoire pour exercer l'oreille dormante à trouver les issues de sa propre obsession²¹.

Puisque toutes les fictions émanent de l'expérience cognitive de l'auteure et que celles-ci sont inhérentes aux préoccupations existentielles qui jalonnent la biographie de l'écrivain, l'autofiction serait un leurre ou pire encore, une gymnastique théorique. Tout écrivain écrit à partir de ce qu'il est, de ce qu'il vit. Il se doit de choisir un angle, un ton qui serait caractéristique de ses obsessions. L'écriture est donc une réponse autofictionnelle à *l'inquiétante étrangeté* du monde.

²¹ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p. 104.

Dès lors, être écrivain, pour Jacob, se résume à une posture. Une posture qui nécessite une écoute particulière du réel (d'où le concept *d'oreille dormante*) afin d'effectuer une recodification qui serait génératrice d'un sens nouveau. Jacob valorise, en quelque sorte, d'aborder le réel comme un espace pluridimensionnel qui ferait appel à la capacité narrative de l'être humain. La métaphore de *l'oreille dormante* cherche à convaincre qu'une forme de méditation préexiste à l'écriture. Qu'il faut apprendre à écrire en soi avant de devenir écrivain. En somme, cette posture évoquée par Jacob, serait, pour reprendre les mots de Francis Berthelot, « cette écoute de soi-même – en regard du monde — [...]»²².

Il n'est donc pas étonnant, si l'on se fie à cette conception pluridimensionnelle de la réalité, de voir que la lecture occupe une place de choix dans le processus créateur selon Jacob. La littérature constitue une forme matérielle du réel. Dès lors, s'abreuver aux diverses visions du monde qui ont balisé la littérature semble une condition *sine qua non* au travail de l'écrivain :

[...] je me suis tournée vers les œuvres qui avaient élargi la conscience de ce lieu, vers les œuvres qui avaient eu la plus grande force de séduction pour m'attirer en elles, de conviction pour me transformer, qui m'avaient persuadée de leur faire confiance et auxquelles j'avais peut-être commencé à me confier dans l'étonnement d'un dialogue possible, intense, continu. [...] À partir du fait que c'était le dialogue avec ces œuvres qui m'avait le mieux mise à l'abri de la désintégration, qui m'avait fait le mieux entendre ma propre voix intérieure, j'ai

²² Francis BERTHELOT. *Du rêve au roman : la création romanesque*, Coll. « U21 », Dijon, Les éditions universitaires de Dijon, 2003, p. 34.

décidé que j'allais proposer aux étudiants une exploration du monologue intérieur, c'est-à-dire une exploration du monde là où il commence et finit pour chacun des individus de l'espèce humaine²³.

Les livres constituent littéralement des « lieux » à visiter pour se définir en tant qu'écrivain. Ces visites entraînent une comparaison qui nourrit le dialogue nécessaire à la découverte de sa propre voix, à la découverte d'un « lieu » intérieur où une énonciation singulière est audible. La littérature fait figure d'école : elle enseigne à entendre, à comprendre, puis à exprimer. Trois actions qui, selon Jacob, modèlent et structurent la posture constitutive du processus d'écriture.

Par ailleurs, si l'auteure entretient une vision méliorative de la littérature instituée, il n'en demeure pas moins qu'elle reste extrêmement critique à l'égard des modèles pédagogiques et scolaires qui standardisent actuellement l'apprentissage de la lecture et de l'écriture :

Comment pourrait-on cesser d'interdire l'accès des livres aux enfants de dix-neuf ans en leur demandant ce que l'auteur a voulu dire ? Comment pourrait-on cesser de traiter un homme ou une femme de dix-neuf ans comme un gamin, comme une gamine qu'on castre de sa lecture ? Comment pourrait-on laisser se développer l'appareil narratif pour qu'il saisisse comment se construisent son autonomie, sa force, sa liberté ²⁴?

À trop vouloir chercher ce que l'auteur a voulu dire par une myriade d'exercices redondants, les pédagogues normalisent la réflexion de l'écrivain sur son expérience du

²³ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p 135.

récit. Il n'y aurait donc pas de sens unique, voire ultime, dans un livre, mais plutôt de multiples interprétations qui gagneraient à être confrontées, sous forme de dialogue. « Car c'est ce qu'on donne à un auteur en échange de ce qu'il nous donne qui forme le cœur, le noyau du plaisir de la lecture²⁵. » Dès lors, une forme de relation épistémique s'instaure entre l'écrivain et le livre. Le savoir littéraire n'est pas une pensée statique et figée dans l'institution et l'histoire, mais ressemble plutôt à un mouvement narratif intérieur qu'il faut cultiver, nourrir. Dans cette optique, l'enseignement de la création littéraire constitue l'initiation à ce mouvement, à cette relation épistémique.

Dans le monde de Jacob, la littérature révèle le caractère polyphonique de toute pensée humaine. C'est d'ailleurs à cette conviction profonde que s'abreuve l'approche pédagogique de l'auteur. Malgré le côté abscons que peut parfois arborer le discours de Jacob, celui-ci prône néanmoins une forme de démocratisation du savoir littéraire. Le récit enchâssé d'une expérience vécue est éloquent à ce sujet :

Il y a quelques années, j'ai fait la connaissance d'un lecteur de Proust qui s'est présenté tout simplement rue Bernard. Raymond Carbonneau avait envie de parler de Proust à une écrivaine qu'il n'avait pas lue mais qu'il avait reconnue. Électricien à la retraite, syndicaliste, grand lecteur et mélomane depuis toujours, ayant fait lire des passages de Proust autant qu'il le pouvait partout où il se trouvait, il en était à sa quatrième lecture complète de la *Recherche*, il était bien triste parce qu'il venait d'entamer le dernier livre. Encore plus déçu lorsqu'il a appris que je n'avais pas pu passer le cap des deux cents premières pages. [...] Devant nous, un homme à parapluie, mais surtout à caoutchoucs aux pieds. Monsieur Carbonneau me saisit le bras : « Vous voyez ces caoutchoucs ? Regardez-les bien. Si vous lisez la *Recherche*, vous trouverez les mêmes ! [...] Il y a tout, dans la *Recherche* ! » Quel tonus il avait, monsieur Carbonneau, Raymond ! Si

²⁵ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p. 143.

fort que je lui ai promis-juré de lire jusqu'à ce que je trouve les caoutchoucs. Et lorsque je les ai eu trouvés, il était trop tard pour m'arrêter. [...] C'est ce que nous devons faire maintenant, comme monsieur Carbonneau a fait pour moi²⁶.

En prenant de cette manière les chemins de l'anecdote, l'essayiste crée un lien d'appartenance et une forme d'intimité entre elle et son lecteur. Du coup surgit une illusion référentielle qui atténue les frontières entre la réalité et la fiction, ce qui a un effet de persuasion très efficace. Le lecteur, en confiance, oublie qu'il est en train de lire un essai – texte qui a pour but avoué de le convaincre – et se laisse porter par l'argumentation en se prenant presque pour un confident. La *significato* prend toute sa puissance, puisqu'une récursivité s'inscrit entre la forme et le fond. Si, dans le récit, l'anecdote instaure un lien intime entre le locuteur et l'allocutaire, l'histoire, elle, sert d'argument à l'idée que le partage des lectures, peu importe le savoir ou la classe sociale des locuteurs, permet la véritable compréhension du monde par la littérature. Comme l'écriture émane de l'expérience narrative qu'engendre le monde sur l'esprit humain, la lecture, pour sa part, n'a de sens profond que si elle est confrontée à la pluralité des interprétations.

De plus, une métaphore récurrente, soit celle ayant trait au corps, corrobore l'hypothèse voulant que, pour Suzanne Jacob, la fiction est nécessaire à chacun afin d'apposer un sens à l'expérience humaine :

²⁶ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, pp. 144-145.

Je dis histoire ou récit comme je dirais souffle. Jusqu'au dernier souffle et à chaque souffle, il y a de l'histoire qui coule en nous comme l'oxygène dans le sang. Sans ce souffle qui nous crée et nous écrit, nos vies seraient dénuées de sens, de lien, d'espace, de temps²⁷.

La nécessité de la fiction est une valeur défendue par l'écrivaine. Et cette conviction profonde transparait grâce à la métaphore. Car cette figure de style, comme le souligne Mathieu-Castellani, matérialise l'argument défendu jusqu'à « imprimer » celui-ci dans l'esprit du lecteur. Ici, Jacob fusionne l'écriture aux fonctions vitales du corps humain. Le corps a besoin d'oxygène et de sang pour vivre ; l'esprit, lui, prend vie grâce à la trame narrative de la conscience, ce que les psychologues appellent la cognition :

Le cerveau humain n'est pas un récepteur passif. Il ne cesse pas de structurer, d'agencer et de revoir les informations qui nous parviennent des sens. Et ces dernières deviennent des perceptions cohérentes et signifiantes, non seulement originales, mais qui retiennent aussi en leur sein nos expériences passées, notre identité, voire la direction que nous voulons imprimer à notre existence. Cet exercice perpétuel d'accommodation et de synthèse nouvelles nous permet de nous orienter dans le monde, dans l'axe de notre personne et dans la société qui nous entoure²⁸.

Jacob, quant à elle, désigne plutôt ce phénomène par une autre métaphore, soit celle de *l'oreille dormante* :

Chacun s'est inventé une façon d'écouter et d'entendre, de s'écouter et de s'entendre lui-même irréductible à celle de tout autre. Pour façonner notre propre oreille vigile, nous utilisons des éléments de toutes les formes d'écoute que nous

²⁷ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p 18.

²⁸ Sergio KOKIS. *Op. cit.*, p. 16.

avons expérimentées au fil de nos premiers apprentissages. L'écoute de chacun est construite sur le chantier de ses propres expériences²⁹.

Non seulement il existe une relation épistémique entre l'écrivain et le livre, mais également entre le raisonnement ordonné de la personne qui écrit (marqué par le langage rationnel) et l'univers inconscient, voire la « capacité d'épanouissement³⁰ » (imprimé dans le texte grâce au langage analogique) de celle-ci. Le langage analogique explore les capacités sémiotiques de l'expérience humaine et le langage rationnel resserre le propos et facilite la communication à l'autre. De ce fait, réussir à créer un dialogue entre ces deux niveaux de conscience préexisterait au travail d'écriture, dans l'univers conceptuel de Jacob.

SYLVIE MASSICOTTE : CES VOYAGES QUI FORMENT L'ÉCRITURE

Sylvie Massicotte, pionnière au Québec en ce qui a trait à la démocratisation des ateliers d'écriture, et nouvellière aguerrie, n'en était pas à sa première réflexion sur le processus d'écriture lors de la publication de l'ouvrage *Au pays des mers*. Dans cet essai, l'auteure use de ce que je pourrais appeler une écriture « miroir » pour explorer son propre rapport à l'écriture. Que ce soit par la forme composée de récits enchâssés ou encore par l'utilisation de métaphores maritimes, le propos se dédouble fréquemment, de telle sorte que les interstices laissés révèlent les prescriptions de l'auteure à l'égard de la littérature.

²⁹ Suzanne JACOB. *Op. cit.*, p 43.

³⁰ Jean-Noël PONTBRIAND. *L'écriture comme expérience : entretiens avec Michel Pleau*, Québec, Le loup de gouttière, 1999, p. 104.

Pour Massicotte, « écrire, cela se porte longtemps³¹ ». L'écriture relève donc d'un désir, d'un besoin existentiel, et non du seul apprentissage du métier. Dans le cas de Massicotte, la conscience narrative préexistait à l'apprentissage de l'écriture elle-même :

Quand je revenais de l'école, l'hiver, je marchais dans la neige en écoutant une petite voix, dans ma tête, qui commençait par décrire l'action que je faisais : « Elle marche dans la neige... » et cela se poursuivait avec une histoire qui n'était plus la mienne. Je crois comprendre qu'il s'agissait d'une voix narrative et que le « elle » était un personnage. J'ai toujours écrit, avant même de savoir écrire³².

Il y a donc chez cette auteure, tout comme chez Jacob, cette idée de mouvement intérieur, soit d'un flux narratif qui habite la pensée humaine et qui régit le rapport qu'entretient l'écrivain avec la réalité. L'écoute de cette capacité narrative de l'esprit serait donc un préalable à la personnalité créatrice de l'écrivain.

Encore une fois, un lien s'établit entre cette idée de l'écoute de la capacité narrative et celle de la métacognition. Massicotte illustre ce rapport par l'image du « tour du carré » :

J'hérite de la bicyclette de ma sœur, mes pieds rejoignent difficilement les pédales. De peur de me perdre, je me contente de faire ce qu'on appelle « le tour du carré ». Je vais de « tour du carré » en « tour du carré », c'est la façon dont se découpe l'univers³³.

³¹ Sylvie MASSICOTTE. *Au pays des mers*, Montréal, Leméac, coll. « Ici, l'ailleurs », 2002, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 12.

Instinctivement, tout un chacun se construit des repères pour appréhender l'environnement dans lequel il évolue. D'abord par balbutiements - comme en témoignent les pieds qui joignent difficilement les pédales - puis par exploration et apprentissage. Il reste néanmoins que la « première bicyclette » et les premiers « tours du carré » s'élaborent en fonction de l'héritage et du savoir légué par les générations précédentes (la première bicyclette n'était-elle pas celle de sa sœur ? Et le tour du carré n'était-il pas une expression héritée du langage familial ?). C'est pourquoi, pour s'affranchir et trouver sa propre façon de découper l'univers, Massicotte croit qu'il est impératif de sortir de ses propres cadres de références. Et, pour elle, le voyage semble une façon privilégiée de le faire :

N'était-ce pas pour devenir écrivaine que j'avais décidé de voyager, à l'âge de vingt-trois ans, à la fin de mon bac ? Il fallait que je passe par là, il fallait « avoir vécu pour écrire » ! Et chaque fois que la vie était trop dure, au cours de mes trois années de précarité à l'étranger, je me disais que cela me servirait bien, à moi ou à mes personnages. Un jour³⁴.

Avoir vécu se résume donc à sortir de la zone de confort qu'offre le langage usuel et les repères cognitifs que l'on a construits à travers le temps. L'écriture se nourrit d'adversité. D'ailleurs, Jean-Noël Pontbriand ne parle-t-il pas « d'expérience-limite³⁵ » pour qualifier ce besoin qu'ont les écrivains de mobiliser toute leur attention et leur ardeur à vivre des moments intenses pour ensuite se rappeler les émotions ressenties et tenter d'en faire une description appropriée ?

³⁴ Sylvie MASSICOTTE. *Ibid.*, p. 20.

³⁵ Jean-Noël PONTBRIAND. *Op. cit.*, p. 47.

D'une certaine manière, l'écrivaine incarne une observatrice de conscience : elle explore et scrute ses propres mécanismes de cognition, puis ceux des gens qui l'entourent ; elle façonne, à l'aide des mots, un objet qui sublimerait la réalité. L'auteure considère que la plus grande vertu du langage réside en cette capacité à transformer le réel en fiction :

« J'ai commencé », m'a-t-elle prévenue. Elle m'a tendu son début de texte en m'informant que son ami s'était suicidé et qu'elle voulait écrire, que ça ferait du bien, mais comment on fait ? [...] Je lui ai expliqué que mon travail consistait à créer et qu'il était naturel pour moi de partir des mots. Ceux qu'elle avait inscrits étaient suffisamment évocateurs, je n'avais pas besoin de photos ou de toute autre pièce témoignant de la réalité. Accepterait-elle de faire basculer son histoire dans la fiction ? Elle a fait un grand oui et ensemble nous avons poursuivi son texte, tour à tour, en silence. Ajoutant quelques lignes à la fois, à notre rythme, nous avons peu à peu fait glisser le je autobiographique dans le fictionnel. [...] Elle avait son histoire transformée et en était ravie. [...] Écrire sert à quelque chose, me suis-je dit³⁶.

Dès l'Antiquité, Aristote affirmait que le théâtre possédait une fonction cathartique, c'est-à-dire qu'il produisait un effet de « purgation des passions » sur les spectateurs. Or l'exemple qu'offre Sylvie Massicotte montre que l'écriture possède également cette fonction cathartique, puisqu'elle permet de « canaliser » le drame personnel par la fiction. Guider l'autre vers l'écriture n'est cependant pas un processus thérapeutique, mais plutôt un cheminement qui mène l'écrivain à rompre avec son interprétation personnelle de l'événement, à se détacher de son « je » autobiographique et d'une écriture de défoulement afin de créer un récit signifiant. Ainsi, à la manière de Jacob,

³⁶ Sylvie MASSICOTTE. *Op.cit.*, p. 80 à 82.

Massicotte affirme que l'inspiration ne tombe pas des nues : celle-ci émane d'une certaine sensibilité (soit la métacognition) et d'un lent travail du matériau (en l'occurrence, les mots). À cet égard, la forme même de l'essai corrobore cet état de fait : chaque anecdote personnelle relatée est souvent suivie d'un extrait d'une nouvelle inspirée de cette anecdote...

Dans un autre ordre d'idées, la métaphore de la mer incarne une obsession chez Massicotte. Cette métaphore sert pratiquement à nommer ce qu'il y a d'innommable de la pratique de l'écriture : « La mer, absence de repères. J'avance dans le texte, comme à la nage, en ne voyant pas le rivage³⁷ ». Accepter la part d'inconnu qui habite l'espace-texte est intrinsèque au processus d'écriture chez Massicotte, puisqu'elle ne travaille pas à partir d'un plan. Elle préfère suivre les mots et les personnages ; elle se laisse guider par eux, un peu à l'image d'une touriste qui arpente les rues d'une ville nouvelle. Il s'instaure dès lors, dans le discours de l'auteure, une forme de personnification de l'écriture :

Terrible écriture, empoisonneuse, dévoreuse de chair ! Elle me dévore la vie, la mienne et celle des autres. Elle prend tout et ensuite elle voudrait que je la donne. Et je la donne. Plus vite en chanson, plus lentement en livre. L'écriture procède d'une générosité perverse. Toute ma vie finit par s'y engouffrer, à la fois toute et morcelée. Transformée. Métamorphosée. Et j'ai dit que l'écriture me nourrissait ? C'est elle qui se nourrit de moi. Se rit de nous³⁸.

³⁷ Sylvie MASSICOTTE. *Op. cit.*, p. 20.

³⁸ *Ibid.*, p. 21.

Cette personnification est manifeste par l'agentivation de l'écriture. Ici, ce n'est pas tant l'écrivaine qui agit sur le texte, mais bien l'écriture qui modèle et structure l'existence de cette dernière. Aussi l'abnégation de soi au profit de la création représente une valeur primordiale chez cette auteure : « L'écriture passe la première³⁹ ».

Pourtant, Massicotte arrive tout de même à créer un rapport de force entre elle et l'écriture grâce à l'animation d'ateliers. En effet, l'alternance en période d'écriture et animation d'ateliers lui permet de s'affranchir de l'oppressante personnalité de l'écriture pour laisser la praticienne en elle réfléchir :

De temps en temps, je la repousse. Cette fois, ce sera moi. Je traverse une période sans un mot, comme l'été où je me suis surtout occupée à organiser des ateliers pour mieux parler d'elle : l'écriture. Je la place à l'extérieure de moi pour mieux la saisir, la nommer, pour mieux la montrer sous tous ses angles dans son pot de formol⁴⁰.

Massicotte s'auto-prescrit d'« allier l'écriture et la rencontre⁴¹ » afin d'observer objectivement cette chose « [...] tantôt trouble, tantôt limpide⁴² » qu'est la création littéraire. Trouble dans tout ce que le langage analogique offre d'insaisissable ; limpide grâce au langage logique qui permet d'étudier rationnellement le processus d'écriture. La pratique des ateliers d'écriture objectivise (voire dépersonnalise, au sens stylistique du terme) l'écriture et confère à l'écrivain une meilleure maîtrise de son art. En somme,

³⁹ Sylvie MASSICOTTE. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 50.

Massicotte propose de se distancer de la pratique pure et simple de l'écriture afin d'acquérir une conception juste de la littérature. Et l'animation d'ateliers représente un outil essentiel d'observation de l'écriture.

Parallèlement, la métaphore de la mer, telle qu'utilisée par Massicotte, révèle à bien des égards la vision de l'institution, entretenue par l'auteure :

Non, la nouvelle n'est pas un ruisseau par rapport à la mer que serait le roman. La mer, c'est toute la littérature. Les cours d'eau, du plus petit au plus grand, finissent par s'y retrouver. Certaines eaux sont polluées ? Elles s'y ajoutent, on n'y échappe pas. Ce n'est pas en attaquant les genres littéraires eux-mêmes que l'on règle le sort de la mauvaise littérature. Il y a autant de bonnes nouvelles que de mauvais romans. Même chose pour la poésie ou la littérature jeunesse. Le problème des genres est un faux problème qui donne lieu à de faux débats⁴³.

D'emblée, il appert que la pratique d'un genre marginal, soit la nouvelle littéraire, n'est pas étrangère à ce positionnement idéologique. En effet, le passage ci-dessus laisse entendre que la classification traditionnelle - fondée sur un système de valeurs qui catégorise en genre « noble » et en genre « populaire » les différents ouvrages - crée une hiérarchie non représentative de la diversité du fait littéraire. Une forme de résistance transparaît dans le discours de l'auteure lorsque celle-ci évoque ses débuts dans le monde éditorial : « Je ne veux toujours pas écrire de livres parce que, de plus en plus, je trouve qu'il y en a trop... Dans tous les pays, trop ⁴⁴ ». Comme dans tous les genres dits « mineurs » ou encore comme dans toutes les contre-cultures, les agents œuvrant dans

⁴³ Sylvie MASSICOTTE. *Op. cit.*, p. 12-13.

⁴⁴ *Ibid.* p. 75.

ces milieux sont amenés à créer leur propre réseau de diffusion. Il n'est donc pas étonnant que Massicotte ait commencé sa carrière dans les revues spécialisées (*Mœbius*, *XYZ*, etc.). Néanmoins, les études supérieures qu'entreprend l'auteure et le contact avec « [...] des écrivains établis, généreux de leur expérience, [la] convainquent de l'importance de publier des livres⁴⁵ ». Somme toute, c'est au contact de l'institution que l'écrivain « s'institutionnalise » : il peut dès lors acquérir la connaissance et la reconnaissance requises pour aspirer au statut d'écrivain.

PHILIPPE HAECK : CETTE SOLITUDE QUI MÈNE À LA COMMUNION

Philippe Haeck, professeur à la retraite et écrivain chevronné, communique à la manière d'un poète cet état identitaire (souvent évoqué par les artistes) qui aura fait écrire à Rimbaud : « Je est un autre ». La poésie que l'on retrouve dans l'essai *Dis-moi ce que tu trouves beau* ne fait pas dans la représentation, mais se range plutôt du côté de l'évocation. Et afin de reconstituer les idées présentes, il est nécessaire de se rapporter au réseau sémantique de l'essai.

Dès l'incipit, l'auteur nous confronte aux oppositions. Il écrit « incliné », donc soumis « à la lumière », à cette forme de divin que d'aucuns appellent l'illumination. Il se dégage une forme d'humilité à l'égard de l'écriture, une humilité qui n'est pas sans rappeler celle de la chrétienté, voire de la foi. De plus, l'opposition entre l'action et l'inaction

⁴⁵ Sylvie MASSICOTTE. *Op. cit.*, p. 76.

suggère une certaine élévation vers la conscience, vers une prise de parole qui se voudrait le reflet de ce nouvel état d'esprit. Or cette élévation et cette prise de parole ne peuvent se réaliser que dans la solitude et le retrait :

Le vent frappe les murs – la danse furieuse du vent pendant que la plupart dorment. Toi, tu ne dors pas, tu écris. Parfois, il faut te lever la nuit, comme si quelque chose ou quelqu'un t'appelait. Tu écris, tu réponds. Tu ne réponds pas comme l'enfant qui fait une dictée, un devoir : tu n'obéis pas à un ordre⁴⁶.

Cette allusion à l'allégorie de la caverne, soit cette idée qu'un individu (le poète, en l'occurrence) se détourne de la foule endormie pour mieux faire face à la connaissance, marque profondément la vision du processus créateur chez Haeck. L'écriture incarne l'opposition. Opposition aux normes et aux lois du langage usuel, mais également à la vie telle que vécue par la majorité. Cette résistance de l'écrivain s'articule autour de la construction d'un discours qui restructure les mécanismes de cognition usuels. Ainsi, Haeck défend l'idée que l'artiste « [...] est une sorte d'étranger, de transculturel, qui se déplace sur le quotidien avec le pouvoir de l'envisager autrement de ce qu'il paraît être⁴⁷ ».

Qui plus est, la narration à la deuxième personne du singulier instaure non seulement une forme d'intimité entre l'auteur et le lecteur, mais illustre également un dédoublement de l'identité et de l'espace dans l'univers cognitif de l'écrivain :

⁴⁶ Philippe HAECK. *Dis-moi ce que tu trouves beau*, Coll. « Écrire », Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles, 2001, p. 9.

⁴⁷ Sergio KOKIS. *Op. cit.*, p. 23.

Cet après-midi, tu as joué avec une petite fille : elle a pris plaisir à te lancer le ballon, à te poursuivre, à monter sur toi pour que sa vie touche la tienne. Parfois, toi aussi, tu as envie de toucher telle femme, tel homme, de les bercer, de les serrer, mais tu ne le fais pas, tu es gauche ; peu t'ont touché mais leurs mains, leurs lèvres ne cessent de te réchauffer quand tu as froid. Tu écris pour toucher à distance, tu lis pour être touché⁴⁸.

Ce qu'on appelle communément « le deuxième niveau » d'interprétation d'un texte peut aussi s'appliquer à la réalité. Les gestes banals du quotidien revêtent à leur tour un caractère symbolique qu'il faut apprendre à décoder, à exprimer. L'écrivain observe et cherche un deuxième niveau d'interprétation du réel. C'est en cela même que réside l'essence d'une personnalité créatrice, selon Haeck. D'ailleurs, cette idée du dédoublement est réitérée par une métaphore, soit celle associée à l'oreille : « Ton oreille est un labyrinthe où arrivent plein de rencontres. L'oreille est ta maison, ton atelier⁴⁹ ». Ici, l'oreille se transforme littéralement en un lieu chaotique, mais toujours chaleureux, où l'écrivain cherche refuge. Cette métaphore présuppose que l'écriture est liée à une forme de recueillement, lui-même symbolisé par l'écoute.

Dans cette optique, il n'est pas étonnant d'observer une anthropomorphisation de l'écriture. Celle-ci devient littéralement une personne que l'on rencontre et avec qui on apprend à cohabiter : « Un poème est assis devant toi dans le wagon du métro⁵⁰ ». La personnification, procédé littéraire qui fait « d'un être inanimé ou d'une abstraction un

⁴⁸ Philippe HAECK. *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

personnage réel ⁵¹» illustre bien la force que possède l'écriture sur l'écrivain : elle agit et influence ce dernier. C'est peut-être pourquoi plusieurs auteurs affirment se sentir doubles : en conférant une identité à l'écriture, ceux-ci lui donnent un pouvoir d'action sur eux. Aussi, une prescription à l'égard du travail d'écrivain transparaît-elle : se soumettre entièrement et totalement à l'écriture, que ce soit par le temps réel qu'on lui accorde (ex. durée physique du travail d'écriture) ou encore par la posture méditative que l'on adopte au quotidien. L'écriture est plus qu'un simple geste. Au-delà de « l'écrire » existe l'écoute de la pensée en construction.

Par ailleurs, Haeck affirme qu'il a commencé à écrire, car il « [...] ne savait pas enseigner la littérature⁵² ». La révolte qui a suivi l'examen de ses pratiques pédagogiques l'a poussé à délaissier l'enseignement analytique pour user d'une méthode plus près de l'humanisme :

Tu enseignais la littérature, tu étais un jeune professeur arrogant, bardé de théories critiques : aucune œuvre ne résistait à tes coups. [...] Mais en classe, tu oubliais la joie érotique : tu mettais en pièces les livres que tu donnais à lire, tu les faisais passer à travers la grille – entendez comme je suis habile à disséquer, admirez mes couteaux, voyez comment ils sont bien aiguisés. Cette pratique de la dissection, tu l'appelais la traversée textuelle. Quel fiéffé menteur tu faisais : ta boucherie, tu l'appelais voyage. [...] Des traversées, il n'y en avait pas : ce n'était que du dépeçage, découpage, charcuterie. Il n'y avait pas de voyage : personne n'entendait les paroles vives – tu les mettais au congélateur critique. Le concept écrasait le rythme, le professeur ignorait l'écrivain. Au lieu d'enseigner la joie de lire, tu enseignais la crainte de ne pas avoir respecté les consignes pour faire une bonne analyse ou à tout le moins obtenir la note de passage⁵³.

⁵¹ Bernard DUPRIEZ. *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Les éditions 10/18, 2004, p. 344.

⁵² Philippe HAECK. *Op. cit.*, p. 16.

⁵³ *Ibid.*, p. 13 à 15.

L'enseignement de la littérature est impensable sans l'expérience de l'écriture. La métaphore alimentaire est plus qu'explicite à ce sujet : en voulant analyser, on risque de faire violence à la littérature en « gelant » l'expérience subjective de lecture. La pratique de l'écriture, pour Haeck, fut salvatrice : elle a replacé le vivant au centre de sa vision de la littérature et a influencé positivement son enseignement.

Cet hymne à l'intégration de la subjectivité et de l'expression analogique dans l'enseignement est omniprésent. Haeck conteste, pour paraphraser Jean-Noël Pontbriand, la définition restreinte que l'on attribue trop souvent à l'enseignement. Celle-ci stipule que seules les choses aptes à être interprétées par nos aptitudes rationnelles peuvent être enseignées. L'acte d'enseigner est associé à tort à l'activité logique du cerveau. *De facto*, l'enseignement des arts et des lettres doit plutôt être entendu au sens d'initiation aux diverses formes du langage, puisque ce sont ces mêmes langages qui expriment les « tensions ontologiques qui travaillent l'être humain⁵⁴ ».

Depuis cet examen de conscience, Haeck prône une pratique concrète de l'écriture. Grâce aux ateliers d'écriture, l'étudiant est d'emblée mis en contact avec l'expression d'une écriture individuelle qui ne s'enracine pas dans le discours prémâché d'un enseignant. À cet égard, la métaphore du vivant, présente dans cet essai, connote la

⁵⁴ Jean-Noël PONTBRIAND. *Écrire en atelier...ou ailleurs*, Montréal/Sudbury/Saint-Boniface, Le Noroît/Prise de parole/Éditions du blé, 1992, p. 18.

pratique de Haeck. Il valorise l'exercice libre de l'écriture en l'opposant au discours théorique qui réduit à néant toute promesse de vivacité du savoir :

Tu connais des enseignants qui ont fait de leur classe un atelier : un instituteur qui fonde son enseignement sur la pratique du texte libre, de la correspondance ; des professeurs de théâtre qui font écrire et jouer les étudiants ; une jardinière dont la classe est pleine des créations des enfants. Ces enseignants ne sont pas fatigués comme les autres parce qu'ils ont vu pousser au milieu de leur classe-atelier des fleurs de formes, de couleurs variées ; ils savent ce qu'est la joie de l'expression, la force qu'elle donne : comme c'est bon de ne pas en rester à des impressions, de n'être pas seulement des éponges, de devenir des vivants, des vivantes qui disent oui à la vie qui pousse en eux, en elles et à travers les gestes qui la révèlent⁵⁵.

L'expérience du savoir littéraire est une valeur chère à Haeck car, sans elle, l'apprentissage des capacités langagières perd sa raison même d'exister. Ce que certains appellent la « pédagogie par projet » est bénéfique à la fois pour l'étudiant, qui s'investit dans son savoir et développe ses facultés métacognitives, et à la fois pour l'enseignant, qui acquiert une rémunération symbolique (soit une forme de fierté) grâce aux créations nées sous son influence.

⁵⁵ Philippe HAECK. *Op. cit.*, p. 38.

OSER L'ÉCRITURE

Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfum, de sons, de projets et de climat. Ce que nous appelons réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*.

En ce qui me concerne, je souscris à l'opinion des auteurs stipulant que l'écriture est intimement liée au processus cognitif de l'être humain. Cependant, j'ajouterais que la posture méditative préexistante au travail d'écriture s'enracine, pour ma part, dans la relation que j'entretiens avec l'espace.

En effet, il faut savoir qu'avant d'entamer tout projet d'écriture, il se produit chez moi une « histoire de lecture⁵⁶ ». J'ai tendance à croire que tout mon processus créatrice naît de ce que Suzanne Jacob, dans son essai *La bulle d'encre*, appelle « une première lecture du monde⁵⁷ ». Pour que cette lecture puisse s'opérer, il me faut être continuellement à l'affût des signaux que captent mes sens à partir des lieux qui m'entourent et des gens qui y évoluent. J'accepte cette soumission, cet abandon des sens car, sans elle, point d'inspiration. Néanmoins, lorsque je n'arrive pas à me livrer totalement à mon environnement, je me plonge dans des livres de photographies ou de peintures. Ces livres ont l'avantage d'exposer un regard singulier sur des lieux (qui me sont le plus souvent inconnus), et ce regard laisse une marque, un certain vécu pictural qui peut

⁵⁶ Suzanne JACOB. *La bulle d'encre*, Montréal, Les éditions Boréal, 2001, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

s'avérer inspirant. Comme l'écrit Christiane Lahaie dans *L'écriture novellière et la (non) représentation du lieu* :

La mémoire du lieu s'avère sans conteste un outil déterminant, plus encore que l'expérience réelle, à chaud de l'espace. Mémoires visuelle, tactile, olfactive, auditive s'entremêlent à un vécu émotif variable, allant du ravissement à l'aversion. Ce bagage initial, cette « lecture première » du lieu laisse ensuite place au lieu imaginé, rêvé⁵⁸.

Ce lieu imaginé et le récit qui s'y incarne n'arrivent jamais en bloc. Au contraire, ils prennent souvent naissance par une seule phrase, une posture, un ton ou un personnage. J'essaie dès lors de transposer mon expérience dans le langage en couchant sur papier mes impressions sous forme de fragments. Par la suite, j'amorce le premier jet. Ce premier jet rime avec abandon. Annie Dillard, citée dans un article de Jean-Paul Beaumier, évoque d'ailleurs cette nécessité :

Il faut ensuite s'abandonner au mouvement qui prend forme, à la première phrase qui déjà donne le ton, la direction, sans chercher à savoir s'il s'agit de la bonne ou de la mauvaise voie à suivre. L'important est d'écrire, quitte à se tromper et à devoir tout recommencer le lendemain⁵⁹.

L'abandon accompli et le premier jet terminé, je dois laisser décanter le texte pendant quelques jours, histoire d'y revenir plus reposée, mais surtout pour faire taire le juge et le critique en moi. Pendant cette période de dormance, je deviens, pour reprendre les

⁵⁸ Christiane LAHAIE. « L'écriture novellière et la (non) représentation du lieu », dans Christiane LAHAIE et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 2001, p. 103.

⁵⁹ Annie DILLARD. « En vivant, en écrivant », citée par Jean-Paul Beaumier dans Christiane LAHAIE et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Op. cit.*, p. 93.

mots de Gaston Bachelard, « fantôme de l'écrivain⁶⁰ », c'est-à-dire que je me plonge dans toutes sortes de lecture, en passant par les journaux aux romans, de la nouvelle à la poésie. La lecture est pour moi une façon de faire renaître le désir d'écrire, car

personne ne sait qu'en lisant, nous [revivons] nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain. Quand la page lue est trop belle, la modestie refoule ce désir. Mais le désir renaît⁶¹.

De ce fait, je considère les œuvres littéraires comme étant des espaces à part entière. Elles constituent même pour moi des « hauts lieux », au sens où l'entendent les géographes :

[...] le haut lieu est d'abord un lieu, localisé (dans le réel ou le mythe) et nommé. Il est haut, c'est-à-dire "élevé dans l'échelle des valeurs " [...]. Cette hauteur procède de sa distinction sociale et physique : le haut lieu est à la fois reconnu par une communauté et souvent matérialisé par une superstructure ou une forme naturelle qui permet de le repérer facilement dans le paysage⁶².

Les livres m'offrent une opportunité inestimable. Celle de m'enraciner dans les lieux et les époques qui m'ont précédée, de visiter la « mémoire collective » au gré de l'espace-texte. Je considère d'ailleurs l'intertextualité comme une prise de position par rapport à la place du réel dans le récit. Dans mes textes, je revendique le droit, pour paraphraser James Hillman, de m'immiscer dans les racines de la tradition et de prolonger la vie vers

⁶⁰ Gaston BACHELARD. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964, p. 10

⁶¹ Gaston BACHELARD. *Op. cit.*, p. 10.

⁶² Pascal CLERC. *Haut lieu* [en ligne], 2004, http://www.hypergeo.eu/article.php3?id_article=144#, (page consultée le 12 février 2010).

l'arrière⁶³. L'intertextualité représente également une prise de position envers le langage, car je ne me résous pas à considérer la parole seulement d'un point de vue utilitaire. La langue porte en elle ses doubles sens, son histoire. Elle modèle notre perception du monde et, par conséquent, notre identité (tant personnelle que nationale et internationale).

Lorsque la période de dormance s'achève et que la visite des « hauts lieux » devient foisonnante, j'entame une période de réécriture. Pour moi, la réécriture consiste à redécouvrir son espace-texte. Je tisse de nouveaux liens entre les idées, je resserre le vocabulaire et je m'inspire de mes lectures précédentes. J'aime *réécrire en me souvenant*⁶⁴. Je réécris en me remémorant mon expérience spatiale vécue, mais aussi en regard des expériences spatiales d'autres auteurs. Je crois sincèrement, comme l'écrit René Lapière, que « le réel qui s'offre à notre activité cognitive n'isole pas de lui-même de signification essentielle, de contenu de vérité ; il contient un potentiel, une matière que la forme [doit] saisir et prendre en charge, ouvrir à l'expérience esthétique⁶⁵ ».

Bref, le lieu de l'écriture n'est pas limité à un bureau de travail, contrairement à ce que l'on pourrait croire. J'ai personnellement un vécu spatial auquel j'annexe de multiples représentations du monde. Ainsi, je considère que dans mon processus créateur, il y a

⁶³ James HILLMAN. « La force du caractère », dans FLEURY, Marie-José et Francine PRÉVOST (dir.). *Écrire : plaisir et labeur*, Montréal, Québec Amérique, 2004, p. 217.

⁶⁴ Lakis PROGIDIS. « L'autre côté du brouillard », dans FLEURY, Marie-José et Francine PRÉVOST (dir.), *Op. cit.*, p. 217.

⁶⁵ René LAPIÈRE. « Dans l'écriture », cité par Christiane Lahaie, *Op. cit.*, p. 86.

toujours un mouvement entre le lieu réel tel que perçu par mes sens et les œuvres littéraires. C'est pourquoi je suppose qu'inconsciemment, j'ai choisi l'écriture nouvellière. La complexité de mon rapport à l'espace et au langage instaure un doute sur ma capacité à représenter fidèlement les lieux réels. Le travail d'évocation propre à la nouvelle littéraire permet d'exprimer de façon plus éloquente l'intériorité et la subjectivité humaines. Puisque l'espace et les lieux qui composent le réel sont toujours soumis aux filtres de l'activité cognitive, je me plais à penser qu'oser le vague par l'écriture nouvellière, c'est demeurer fidèle à mon expérience du monde.

C'est à même cette conception de la littérature que je puise la conviction profonde que les ateliers d'écriture ne sont pas nécessaires que pour les écrivains. Sans vouloir « pathologiser » l'acte créateur, je crois néanmoins que tout un chacun possède une « histoire obsédante » qui mérite d'être écrite (pas forcément publiée). Mener quelqu'un à prendre ses distances par rapport à cette histoire en créant un récit qui répond à des critères esthétiques représente, pour moi, la plus grande fonction sociale de l'atelier d'écriture. Je ne pourrais pas écrire, je ne pourrais pas me résoudre à vivre dans la nécessaire solitude de l'écrivain si je n'arrivais pas à partager cette expérience avec le plus grand nombre. Je n'ai pas la prétention de former des écrivains. Je m'efforce seulement d'initier l'écrivain à la fonction symbolique du langage, de la parole qui vit et se transmet à même la littérature.

À cet égard, la plus grande satisfaction que je retire de l'animation d'ateliers d'écriture n'est pas tant les récits produits par les participants que le constat que ceux-ci ne lisent plus comme avant. Plusieurs m'ont affirmé qu'ils ne pouvaient plus aborder la lecture de la même façon, avec la même désinvolture. Pour reprendre les mots de Marc Chabot dans « Une histoire d'amour », je prétends que l'atelier d'écriture a permis à ces écrivains de « [...] quitter la superficialité de notre monde, d'entrer en [eux], retrouver [leur] âme, d'interroger la vie pour pouvoir apprécier la force d'un texte ⁶⁶ ». Cela leur a également ouvert les portes de l'interprétation, c'est-à-dire de ne pas « juger de ce qui est bon ou non pour le monde seulement à partir de ce que [nous savons]⁶⁷ ».

⁶⁶ Marc CHABOT, « Une histoire d'amour », dans Louis CORNELIER (avec des répliques de Marc CHABOT). *Lettre à mes collègues sur l'enseignement de la littérature et de la philosophie au collégial*, Québec, Nota bene, 2006, p. 43.

⁶⁷ Marc CHABOT. *Ibid.*, p. 43.

OSER LE VAGUE : NAISSANCE DE L'ONIRISME DANS *LES CHERCHEURS D'AUBE*

POÉTIQUE DE LA NOUVELLE ONIRIQUE

Comme je l'ai déjà mentionné, mon travail littéraire est intimement lié à la perception des lieux, qu'ils soient réels ou imaginaires. Or cette conception de l'écriture exige un exercice de spatialisation qui ne s'incarne aucunement dans la référentialité. C'est peut-être pourquoi, inconsciemment, j'ai choisi la nouvelle onirique comme genre de prédilection.

En effet, il faut savoir que la nouvelle littéraire se caractérise par sa brièveté et son caractère fragmentaire. À ce sujet, Frank Évrard affirme que « l'essentiel de la nouvelle ne réside plus dans la construction de l'intrigue, mais dans l'évocation de l'instant⁶⁸ ». Ainsi, à la différence du roman, la nouvelle cherche un effet d'immédiateté. Elle n'aspire pas à la même volonté globalisante du roman et ne peut pas accéder à la même référentialité. C'est pourquoi je ne fais habituellement pas dans la représentation, mais je tends plutôt à l'évocation et à la suggestion, un peu comme le ferait un poète. Cette vue fragmentaire de l'espace suppose donc un flottement des repères spatiotemporels. Pour paraphraser Grojnowski, on peut dire que cette indétermination de la spatialisation est intrinsèque au fait que la nouvelle met en scène un personnage dans l'espace d'une

⁶⁸ Frank ÉVRARD. *La nouvelle*, Coll. « Mémo », Paris, Seuil, 1997, p. 30.

action simple et que la logique du temps, du lieu et de l'action va de pair avec une conception particulière du personnage⁶⁹.

Aussi, dans l'écriture de nouvelles oniriques, tout devient-il symbole, métaphore, allégorie. La représentation des lieux sublime, en quelque sorte, une gamme d'émotions, d'intentions, voire de significations. Elle ouvre le champ des possibles en conférant au texte un caractère polysémique. L'écriture onirique, dans cette optique, est « [...] un long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens⁷⁰ ». Ainsi, les objets, la lumière, les odeurs, les déplacements des personnages, etc. acquièrent une fonction symbolique dans l'économie du texte et dans la mise en recueil. Ce n'est pas sans raison que Roland Bourneuf affirmait, à propos de la nouvelle onirique, que

l'absence de logique, de cohérence visibles entre tel événement et le suivant [...] incite à une lecture non plus assurée de la vraisemblance des faits et de leur enchaînement, mais à une lecture de leur symbolisme, à la découverte de rapports événementiels par association, analogie, compensation⁷¹.

Par conséquent, je crois que pour aspirer à cette esthétique de l'onirisme, il me fallait faire un

travail psychique de création [qui] [disposerait] de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (c'est-à-dire mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de mots, figuration symbolique, renversement en son contraire⁷².

⁶⁹ Daniel GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle*, Coll. « Lettres sup », Paris, Nathan, 2000, pp. 104-105.

⁷⁰ André BRETON. *Manifeste du surréalisme*, cité dans Bruno ROY, *Imaginer pour écrire*, Montréal, VLB éditeur, 1988, pp. 99-100

⁷¹ Roland BOURNEUF. « L'onirisme dans la nouvelle » dans Vincent ENGEL. *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Québec, L'instant même, 1995, p. 89.

⁷² Didier ANZIEU. *Op. cit.*, p. 19

Dans la vie en général, j'ai toujours été fascinée par les contraires, car ce sont eux qui, selon moi, modèlent notre monde, notre idéologie, voire la pensée humaine. Arthur Buies n'écrivait-il pas que « c'est dans l'extrême seul qu'on touche le vrai ; la vérité n'est jamais à mi-chemin⁷³ » ? Pourtant, en formulant cette constatation, j'éprouvais un malaise ; je sentais plutôt que la vérité se distinguait par l'ambiguïté et la nuance. Le doute était pour moi la seule certitude. C'est ainsi qu'est né le titre du recueil. Car l'aube, encore aujourd'hui, représente le moment qui s'apparente le plus à la fiction. À la frange du jour et de la nuit, le vrai et le faux peuvent cohabiter. Il n'y a plus de vérité ni de mensonge : seulement le clair-obscur qui jette un éclairage nuancé sur la vie. Mes personnages, donc, sont devenus des chercheurs d'aube.

Par ailleurs, selon Évrard, le héros de la nouvelle est souvent impuissant à comprendre le monde et à se connaître lui-même. C'est un sujet en crise, travaillé par le doute et sans prise sur le monde⁷⁴. Ce point soulevé par Évrard m'a interpellée grandement, car plus l'écriture de mon recueil avançait, plus je constatais que mes personnages étaient en proie à une sorte de délire onirique, c'est-à-dire qu'ils évoluaient en fonction des images mentales qui les hantaient. Ces images supplantaient le réel dans leur interprétation du monde. Dès lors, j'ai pris le pari de suivre mes personnages dans cette « déréalisation du monde ». J'ai suivi les *chercheurs d'aube* afin d'écrire sur la fiction par la fiction. Pour plonger dans le gouffre de l'inconscient...

⁷³ Arthur BUIES. *La lanterne : propos révolutionnaires et chroniques scandaleuses*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1964, p.245.

⁷⁴ Frank ÉVRARD. *Op. cit.*, p. 53.

DU LIEU RÉEL AU LIEU IMAGINÉ : VANCOUVER, LA CITÉ-MIROIR

Je voulais créer une cohésion dans l'ensemble des nouvelles afin de réaliser un recueil signifiant, avec un mouvement interne propre. De plus, une urgence s'agitait en moi : il me fallait incarner cette « déréalisation du monde » en un lieu. Un lieu déroutant, envoûtant, surréel. Par ailleurs, pendant la période d'écriture, je lisais beaucoup d'ouvrages sur la création, notamment *Voyages au pays des mers*, dont il a été question plus tôt. La façon dont Sylvie Massicotte illustre la nécessité du voyage dans le travail créateur m'obsédait. Je sentais, comme l'écrivait Anzieu, que « créer [n'était] pas que de se mettre au travail. [C'était] se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente et inconsciente, et aussi dans son corps [...]»⁷⁵. C'est ainsi que j'embarquai dans un autobus, un beau matin de juin 2008, en direction de Vancouver, pour une immersion qui, avec le recul, ne fut pas qu'anglaise.

La route de l'ancre. C'est ainsi que je qualifierais ma traversée du Canada. Coincée dans un autocar vétuste de la *Greyhound*, je me sentais dans le ventre d'une bête. La situation relevait du passage initiatique : j'étais dévorée. Avalée par un monstre vrombissant. Après trois jours et demi de séquestration routière, je fus crachée par ce Moby Dick des temps modernes, dès l'aube, à la *Pacific Central Station*, près du centre-ville de

⁷⁵ Didier ANZIEU. *Op. cit.*, p. 44.

Vancouver. J'allais déambuler dans les rues de la reine de l'Ouest pendant environ deux mois.

C'est à Vancouver que la première intuition de ce « lieu mythique » s'est présentée. J'avais littéralement le vertige au sol. Les *buildings*, façonnés de verre teinté de rose et de vert, s'élevaient tout en dessinant un paysage surréaliste. L'opulence hypermoderne s'amalgamait à l'architecture d'une façon qui me déroutait. À tel point que je ne pouvais qu'inscrire que des fragments descriptifs, à la limite du haïku, dans mon carnet froissé par le voyage.

Dès le premier jour de mon immersion, les moniteurs de langue ont vanté les activités intéressantes et la diversité culturelle dont regorgeait la ville. Puis, comme on avoue un péché, à demi-mot, ils nous ont informés qu'il existait aussi, dans ce *canadian paradise*, un quartier peu recommandable, voire dangereux. Il s'agissait du *Downtown Eastside*, ou plus précisément de l'intersection de la *Main* et de la rue *East Hasting*. Il n'en fallait pas plus pour piquer ma curiosité, pour stimuler ma « pulsion de mort » comme en jugeraient certains psychanalystes...

J'y suis allée trois fois. La première, je dois l'avouer, était complètement délibérée et fut d'ailleurs la plus significative. Après une excursion de groupe, je décidai de prendre le trajet sept, celui qui arpentait la rue *East Hasting* d'ouest en est. J'entretenais l'illusion qu'être dans un lieu clos me protégerait des horreurs de la rue. Pourtant, j'ai découvert,

avec la plus stupide des candeurs, que l'autobus n'était pas un lieu clos, mais plutôt un lieu de passage perméable au « vrai monde ». Une femme, visiblement accro au *crystal meth*, est entrée et s'est littéralement affalée sur le siège voisin du mien. Son odeur nauséabonde accompagna mon trajet pendant que je découvrais, par la vitre, les amoncellements de matelas et les seringues plantées au bras. C'est lorsque cette femme se réveilla dans un grand rire névrosé que je sortis en trombe de l'autobus. Je vomis contre un édifice de brique. Je venais de vivre ma première expérience corporelle du travail psychique de création. J'éprouvais en quelque sorte, le délire onirique qui obnubilait mes personnages. Vancouver m'apparut dès lors, par son organisation sociogéographique et son architecture, comme la difficile réconciliation des contraires. Cette révélation allait, dès mon retour au Québec, servir à l'élaboration de la cité-miroir.

MISE EN RECUEIL ET COTEXTUALISATION

Il faut savoir qu'avant mon départ pour Vancouver, j'avais déjà entrepris l'écriture de plusieurs nouvelles. J'avais en tête, pour consolider la cotextualisation du recueil, d'écrire des nouvelles-miroirs, c'est-à-dire que chaque nouvelle trouverait écho dans une autre. L'idée s'articulait surtout autour des personnages qui apparaissaient une seconde fois, transformés, dans une autre nouvelle qui se voulait complémentaire par rapport à la première. Je désirais également que la trame narrative du recueil évoque métaphoriquement le mouvement de l'aube, soit le passage de la noirceur à la lueur du jour. Les personnages, qui subissaient tous une crise liée à leur besoin de s'appropriier le

monde, trouveraient refuge dans le délire onirique. À leur manière, ils réinventeraient leur dialogue avec le monde.

Par ailleurs, j'avais déjà instauré une forme au recueil – ou me l'étais-je imposée ? Je ne sais trop. Toujours est-il que j'avais déjà composé sept nouvelles, dont une seule pouvait être considérée comme étant autonome, soit « Le chœur des fiançailles ». Plus on cheminait dans le recueil, plus on constatait un effet de mise en texte double et la présence de certains jeux d'opposition. Le refus du monde des protagonistes s'inscrivait dans la narration. La description des lieux et les déplacements des personnages instaurent un mouvement entre le refus du monde (soit la symbolique du clos et du bas, de l'obscurité, du *Ça*) et l'appropriation onirique du lieu (soit la symbolique de l'ouvert et du haut, de la lumière, du *Surmoi*).

« Le chœur des fiançailles » participait à l'élaboration de ce mouvement, car elle créait un pont entre les deux parties du recueil, de par l'union du clos et de l'ouvert ainsi que par un changement dans la dynamique des déplacements des personnages. Elle se voulait également une mise en abyme de ma quête en création, soit l'union des contraires.

En effet, le théâtre (lieu où se déroule l'action de cette nouvelle) peut facilement être séparé en trois espaces : la salle, où se trouvent des ombres spectatrices ; la scène, où sont manœuvrés les marionnettes et l'estrade, où un marionnettiste androgyne orchestre

le spectacle. Grâce à ces unités spatiales, l'union du clos et de l'ouvert devient possible. Dans la salle, des ombres sont agglutinées et enchaînées au sol. Elles n'ont donc aucun pouvoir ni aucune emprise sur le lieu, un peu comme les protagonistes de la première partie du recueil. À l'opposé, l'androgyn, sur son estrade, gère tout. Ses décisions, ses mouvements, sa pensée et sa parole ont un impact sur les deux autres unités spatiales. Les marionnettes sont des objets-passeurs prisonniers de la scène, seul lieu de parole possible pour elles. Cette nouvelle est assurément la plus « consciente », car j'ai délibérément cherché à unir la symbolique des arts (le spectacle de marionnettes) à celle de l'amour et de l'engagement (d'où l'évocation de la cérémonie du mariage). Je ne pouvais donc pas me résoudre à l'abandonner, car je sentais qu'elle était le pilier symbolique de cette première exploration de la création.

C'est ainsi qu'au mois d'août 2008, j'entrepris la réécriture de tous les textes du recueil existant en les incarnant dans la cité-miroir que j'avais imaginée à Vancouver. Mais je devais déjà circonscrire les caractéristiques de cette ville mythique. Je dépoussiérai donc mon vieux calepin de voyage et amorçai un travail de débroussaillage des fragments réalisés au cours de mon voyage. Le prologue « Présomption » et l'épilogue « Rédemption » ont été réalisés dans le cadre de ce casse-tête fragmentaire. C'est lors de l'écriture de ces deux textes que je décidai d'assumer complètement la non-référentialité de mon univers. La ville constituée de lieux surréels, le caractère invraisemblable des récits ainsi que les dialogues n'étant pas marqués par une quelconque forme d'oralité allaient devenir des éléments clés dans l'écriture de ce recueil.

CONCLUSION GÉNÉRALE

On l'a vu, Suzanne Jacob, Sylvie Massicotte et Philippe Haeck s'entendent pour dire que ce n'est pas à l'école que l'on apprend à devenir auteur. Pour eux, « [...] la culture [...] engendre la culture et [...] la lecture enseigne l'écriture⁷⁶ ». L'école est surtout perçue comme un lieu où l'on apprend les codes usuels qui régissent le langage rationnel nécessaire à la régulation sociale. Un lieu où se développe la norme sociale du langage, norme que les « véritables » écrivains cherchent à dépasser. Car les auteurs ont une certitude commune : la langue normative ne reflète ni l'originalité ni la multiplicité des mécanismes narratifs de l'être humain.

En effet, pour les trois auteurs, l'écriture a pour assise le processus de cognition. Être écrivain n'est pas simplement le geste d'écrire, mais plutôt une posture d'écoute et de méditation. En ce sens, je crois que l'idée du don tant évoquée pour expliquer la création pourrait se résumer à cette prise de conscience du flux narratif qui permet à l'humain de se mettre en scène, de concevoir sa réalité. Ainsi, la différence entre l'écrivain et l'écrivain résiderait en cette capacité à dépasser l'expérience réelle du « je » autobiographique en lui conférant une forme nouvelle, une existence fictionnelle qui

⁷⁶ Noël AUDET. *Ce qu'il nous reste de liberté*, Coll. « Écrire », Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles, 2002, p. 34.

transcenderait la réalité. Pour vulgariser cette idée, j'imagine l'histoire tragique d'une agression. L'écrivain, qui fut victime d'une agression, épousera d'emblée le point de vue de l'agressé. À l'opposé, l'écrivain, même s'il fut victime, osera peut-être le point de vue de l'agresseur...

À cet égard, Massicotte est la seule à identifier une certaine fonction cathartique dans l'écriture. Cette position s'explique facilement, puisque l'auteure anime encore régulièrement des ateliers d'écriture et que, lors de ces événements, l'animateur est souvent confronté au « je » autobiographique des participants. Elle souligne d'ailleurs qu'il relève du rôle de l'animateur d'amener les écrivains à quitter cette position, à accepter « [...] de faire basculer [leur] histoire dans la fiction⁷⁷ ».

Avec Jacob, l'écriture possède plutôt une fonction sociale qui réside dans la capacité d'entretenir des liens avec notre passé. Une notion de survie teinte sa vision de la littérature. Cette même notion de survie se retrouve également dans le discours de Haeck, mais non pas grâce à la filiation que la littérature entraîne, mais plutôt grâce à la résistance que sa pratique engendre. Cette résistance aux normes usuelles du langage et aux représentations convenues du monde permet, selon lui, à tout être humain de découvrir la véritable liberté.

⁷⁷ Sylvie MASSICOTTE. *Op. cit.*, p. 80.

Les trois auteurs valorisent par ailleurs des moyens différents pour quitter leur zone de confort et ainsi trouver une façon de s'exprimer qui leur serait propre. Jacob, par exemple, prône une relation épistémique entre l'écrivain et le livre. Pour elle, la lecture est une condition *sine qua non* au travail d'écrivain, puisque la comparaison (sous forme de dialogue) entre ses écrits et ceux des autres permet de trouver ce qu'elle appelle « sa voix ». Massicotte, pour sa part, croit qu'il est impératif d'allier rencontre et écriture, soit par le voyage, soit par l'animation d'ateliers d'écriture. Le voyage sort l'écrivain de son confort cognitif et l'animation d'ateliers d'écriture lui offre le temps nécessaire pour réfléchir objectivement à sa pratique de l'écriture. Quant à Haeck, c'est à même la solitude de la lecture et de l'écriture que s'organise la perte de repères nécessaire à son travail de création.

Il va sans dire que Jacob, Massicotte et Haeck ont la certitude que devenir écrivain ne peut se réaliser sans une transformation des mécanismes de cognition. L'écrivain est, pour eux, un observateur de conscience qui accepte de sortir de ses préconceptions (idéologiques, morales, métacognitifs, etc.) pour mieux explorer à la fois les sens potentiels du langage, mais également les sens potentiels de son expérience. Bien qu'ils n'usent pas des mêmes moyens, les trois auteurs partagent tout de même une vision semblable de ce qui fait l'étoffe d'un créateur. En somme, l'écrivain devient écrivain lorsqu'il se soumet à l'écriture.

Jacob et Haeck ont une opinion similaire en ce qui concerne l'institution littéraire et scolaire. Tous deux respectent la littérature instituée qui, selon eux, révèle le caractère polyphonique de la pensée humaine à travers les époques. Celle-ci représente un lien intemporel qui unit les individus : la littérature permet le dialogue avec les disparus. Par contre, les deux auteurs rejettent les pratiques traditionnelles de l'analyse dans l'enseignement de la littérature. Pour eux, les pratiques pédagogiques détruisent l'expérience de la lecture en apposant un sens unique au livre. La théorie aseptise la littérature. Toutefois, Jacob ne partage pas l'enthousiasme de Haeck envers les ateliers d'écriture. Jacob veut former des écrivains tandis que Haeck veut initier les écrivains à l'écriture littéraire. Là réside toute la différence et c'est cette dissemblance qui unit la pensée de Haeck à celle de Massicotte.

En effet, Massicotte croit, tout comme Haeck, en la capacité de chacun d'explorer l'écriture créatrice. Ce n'est pas tant au métier d'écrivain qu'elle veut former les participants, mais plutôt à l'exploration des possibilités du langage et des formes littéraires. Tout un chacun mérite d'être initié aux possibilités du langage, tant par la lecture que par l'écriture. De plus, Massicotte a une position plus mitigée par rapport à l'institution, position qui s'explique par son statut de nouvellière. Elle conteste la hiérarchie des genres qui prévaut dans les instances de consécration littéraire. La nouvelle, longtemps considérée comme un genre mineur, mérite d'être reconnue à sa juste valeur. Dans la conception de Massicotte, il n'y a pas un genre plus honorable qu'un autre. Il n'existe que de bons ou de mauvais textes.

Enfin, si, pour moi, écrire consiste à aborder le réel selon la multiplicité des espaces offerts par l'imagination et la littérature, animer des ateliers d'écriture représente une façon de créer des conditions propices à la création dans l'existence des autres. Je trouve, dans cette pensée, du réconfort. L'idée de bâtir, dans la vie de mon prochain, un espace-temps où l'exploration du langage et de sa mythologie personnelle lui est possible me réconcilie avec le sentiment d'étrangeté qui m'habite lorsque j'écris. Car oui, « l'écriture est une dévoreuse⁷⁸ ».

Je crois que l'écriture du recueil *Les chercheurs d'aube* m'a appris à accepter d'être dévorée. À ne pas chercher à tout contrôler dans mon processus de création. Malgré le caractère surréaliste de la cité-miroir et des protagonistes, je peux affirmer sans l'ombre d'un doute que ce recueil a quelque chose d'autofictionnel, même si j'ai toujours cherché à fuir la tentation d'écrire sur moi. Toutefois, je n'avais pas compris que l'on écrit toujours à partir de soi pour ensuite se *dé-partir* de soi grâce au texte. Car la création, c'est bien cela : donner une existence propre à un texte de fiction. L'écrivain est celui qui ne termine jamais un livre : il l'abandonne. Le texte ne meurt pas pour autant. Il revit, sous une nouvelle forme. La littérature possède le mouvement de la vie : elle se régénère.

⁷⁸ Sylvie MASSICOTTE, *op. cit.*, p. 21.

Certains diront qu'il relève du luxe – à cause nommément du rythme de vie et des besoins de nos sociétés contemporaines – d'accorder une place à ce qu'ils appellent le « contre-productif » ou l'inutile. Par contre, je suis de ceux et de celles qui croient que « l'inutile est tout aussi utile que l'utile dans une société comme la nôtre. [Qu'il] faut apprendre à vivre avec les deux. [Qu'il] est nécessaire d'être inutile. [Qu'il] est nécessaire d'entretenir avec cet univers un rapport à l'inutile⁷⁹ ». Ce rapport à l'inutile nous ramène à notre finalité et au caractère symbolique des choses. C'est grâce à l'inutile que l'on s'éveille. En regardant l'inutile, on contemple ce que les autres n'ont pas le temps de voir.

⁷⁹ Marc CHABOT, *op. cit.*, p. 42.

BIBLIOGRAPHIE

➤ OUVRAGES À L'ÉTUDE

HAECK, Philippe. *Dis-moi ce que tu trouves beau*, Coll. « Écrire », Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles, 2001.

JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008.

MASSICOTTE, Sylvie. *Au pays des mers*, Coll. « Ici l'ailleurs », Montréal, Leméac, 2002.

➤ OUVRAGES THÉORIQUES

ANTONIADES, Éléonore, Natalie BELZILE et Hélène RICHER. *Apprendre à bien écrire par les textes littéraires*, Anjou, CEC, 2002.

ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail de création*, Coll. « NRF », Paris, Gallimard, 1981.

ARTAUX, Marie-Florence. *Entre l'enfant et l'élève : l'écriture de soi. Produire, cheminer, penser, exister dans un atelier d'écriture*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1999.

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

AUDET, Noël. *Ce qu'il nous reste de liberté*, Coll. « Écrire », Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles, 2002.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964.

BAILLARGEON, Normand. *Petit cours d'autodéfense intellectuelle*, Montréal, Lux éditeur, 2005.

BALAZARD, Sophie et Élisabeth GENTET-RAVASCO. *L'atelier d'expression et d'écriture au collège*, Paris, Armand Colin, 1998.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Coll. « Tel quel », Paris, Seuil, 1964.

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Coll. «Points», Paris, Seuil, 1953.
- BELL, Katherine. *From the Heart : A Creative Approach to Writing. Student's Book*, Toronto, Pippin, 2003.
- BENNETT, Barbara. *Words Take Wing. A Teaching Guide to Creative Writing for Children*, Iowa, Iowa State University Press, 1983.
- BERTHELOT, Francis. *Du rêve au roman : la création romanesque*, Coll. « U21 », Les éditions Universitaires de Dijon, 2003.
- BING, Élisabeth. *...et je nageai jusqu'à la page*, Paris, Éditions des femmes, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Coll. « folio essai », Paris, Gallimard, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURNEUF, Roland. « La nouvelle et le rêve » dans ENGEL, Vincent (dir.). *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Québec, L'instant même, 1995.
- BOURNEUF, Roland. « L'onirisme dans la nouvelle » dans WHITFIELD, Agnès et COTNAM, Jacques (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ éditeur, 1993.
- BOYER, Jean-Yves, Jean-Paul DIONNE et Patricia RAYMOND (dir.). *La production de textes : vers un modèle d'enseignement de l'écriture*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1995.
- BUIES, Arthur. *La lanterne : propos révolutionnaires et chroniques scandaleuses*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1964.
- CORNELLIER, Louis (avec des répliques de Marc CHABOT). *Lettre à mes collègues sur l'enseignement de la littérature et de la philosophie au collégial*, Québec, Nota bene, 2006.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *La créativité : Psychologie de la découverte et de l'invention*, Paris, Coll. « pocket évolution », Robert Laffont, 2006.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Les éditions 10/18, 2004.

- ÉVRARD, Frank. *La nouvelle*, Coll. « Mémo », Paris, Seuil, 1997.
- FÉRON ROMANO, José. *Apprivoiser l'imaginaire : essai sur l'écriture et ses ateliers*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2002.
- FLEURY, Marie-José et PRÉVOST, Francine. *Écrire : plaisir et labeur*, Montréal, Québec Amérique, 2004.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Coll. « Lettres sup », Paris, Nathan, 2000.
- HAECK, Philippe. *L'école des ponts jaunes*, Montréal, L'Hexagone, 2004.
- HANFIELD, Charles et Jill HADFIELD. *Writing Games. A Collection of Writing Game and Creative Activities for Low Intermediate and Advanced Students of English*, Hong Kong, Nelson, 1990.
- HEINICH, Nathalie. *Être écrivain : création et identité*, Paris, La découverte, 2000.
- JACOB, Suzanne. *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 2001.
- KENNEDY, Peter et Peter FALVEY. *Learning Language Through Literature in Secondary Schools*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1999.
- KOKIS, Sergio, *Les langages de la création*, Québec, Nota bene, 2006.
- LAHAIE, Christiane. « L'écriture novellière et la non-représentation du lieu » dans LAHAIE, Christiane et Nathalie WATTEYNE (dir.). *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 2001, p. 85-109.
- LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Coll. « Essai », Québec, L'instant même, 2009.
- LAROSE, Jean. *L'amour du pauvre*, Coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, 1991.
- LECARME, Philippe, Marie MAS et Fabienne SWIATLY. *Écrire au collège : l'apport des ateliers d'écriture et de leurs pratiques*, Lyon, Champ de réflexion, champ d'actions, 1999.
- LESSARD, Jean-Louis. *La communication écrite au collégial*, Coll. « Griffon/La Lignée » Québec, Le Griffon d'argile, 1996 pages.
- LODGE, David. *L'art de la fiction*, Paris, Payot et Rivages, 1996.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions*, Coll. « écriture », Paris, PUF, 2000.

NEUMAYER, Odette et Michel NEUMAYER. *Animer un atelier d'écriture. Faire de l'écriture un bien partagé*, Paris, ESF éditeur, 2008.

PONTBRIAND, Jean-Noël. *L'écriture comme expérience : entretiens avec Michel Pleau*, Québec, Le loup de gouttière, 1999.

PONTBRIAND, Jean-Noël. *Écrire en atelier...ou ailleurs*, Montréal/Sudbury/Saint-Boniface, Le Noroît/Prise de parole/Éditions du blé, 1992.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954.

RABATEL, Alain. *Argumenter en racontant : (re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Coll. « Université », Bruxelles, De Boeck, 2004.

ROBERTSON, Davies. *Lire et écrire*, Montréal, Leméac, 1999.

ROCHE, Anne, Andrée GUIGUET et Nicole VOLTZ. *L'atelier d'écriture : éléments pour la rédaction du texte littéraire*, Paris, Dunod, 1998.

ROY, Bruno. *Imaginer pour écrire : ateliers d'écriture et enseignement de la poésie*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

ROY, Bruno. *Enseigner la littérature au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

SINGER, Dorothy G., Roberta MICHNICK GOLINKOFF et Kathy HIRSH-PASEK. *Play = Learning: How Play Motivates and Enhances Children's Cognitive and Social-Emotional Growth*, New York, Oxford University Press, 2006.

➤ PÉRIODIQUES ET JOURNAUX

CHAMBERLAND, Claire. « L'étudiant conformiste et l'enseignement du français au cégep : une étude de rôles », *Études sociographiques*, vol. 21, n°3, septembre-décembre 1980, p. 283 à 316.

CHEVRIER, Louise. « Écrire en atelier et y prendre goût », *Québec français*, n°101, printemps 1996, p. 25 à 27.

- DESROSIERS, Stéphane. « Le roman lu par l'écrit », *Québec français*, n° 132, hiver 2004, p. 36-37.
- GAËL VANASSE, Geneviève. « L'atelier d'écriture pour apprendre », *Québec français*, n° 124, hiver 2001-2002, p. 56 à 58.
- GAILLARD, Françoise. « Enseigne-t-on la littérature ? (France) », *Études françaises*, vol. 23, n° 1-2, automne-hiver 1987, p. 13 à 23.
- HARVEY, Bernard et Réal BERGERON. « La fabrique de littérature », *Québec français*, n° 100, hiver 1996, p. 58 à 60.
- HARVEY, Bernard. « La thèse créative ou l'écriture d'une description littéraire sous contrainte », *Québec français*, n° 117, printemps 2000, p. 36 à 38.
- LAPLANTE, Benoît et Guy BELLAVANCE. « L'évolution de la formation des artistes québécois au XX^e siècle », *Recherches sociographiques*, vol. 42, n° 3, 2001, p. 543 à 584.
- LAURIN, Danielle. « On est bien d'accord, mais on ne s'entend pas », *Le Devoir*, samedi 1^{er} mars 2008, p. F-3.
- LEBRUN, Monique. « L'écriture créative au collégial », *Québec français*, n° 69, mars 1988, p. 32 à 36.
- LEGAULT, Georges A. « Devenir responsable dans une société démocratique avancée », *Pédagogie collégial*, vol. 13 n° 1, octobre 1999, p. 6 à 11.
- LÉVESQUE, Geneviève. « L'apprentissage de la création littéraire », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 53 à 55.
- LUZI, Alfredo. « Entre sociologie et sémiologie : la didactique de la littérature (Italie) », *Études françaises*, vol. 23, n°s 1-2, automne-hiver 1987, p. 25 à 44.
- NOËL-GAUDREAU, Monique et Martine BRUNET. « Imaginaire et écriture scolaire », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 49.
- PANISSET-ROUSSEL, Élisabeth. « Créer au Cégep est-ce encore possible? », *Québec français*, n° 101, printemps 1996, p. 22 à 24.
- PLANTE, Raymond. « Un écrivain dans les murs de l'école », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 56 à 58.

PARADIS, Raymond. « L'écriture s'apprend-elle : sept habiletés et sept activités », *Québec français*, n° 114, été 1999, p. 56.

PASQUET, Jacques. « Écriture sous influence », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 70-71.

SORIN, Noëlle. « Imaginaire, y es-tu ? », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 68-69.

TURGEON, Éline. « Écriture et créativité : un mariage fécond », *Québec français*, n° 117, printemps 2000, p. 32-33.

➤ RÉFÉRENCES INTERNET ET RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

CLERC, Pascal. *Haut lieu*, 2004, [en ligne], http://www.hypergeo.eu/article.php3?id_article=14/ (page consultée le 12 février 2010).

MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique et littérature : le tournant discursif*, [En ligne], 5 juin 2002, www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html (page consultée le 5 juillet 2007).

MASSICOTTE, Sylvie. *Sylvie Massicotte : auteure*, [En ligne], <http://sylviemassicotte.qc.ca/>, 2010, (page consultée le 2 avril 2010).

MORLEY, David. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*, [ressource électronique], Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Les ateliers d'écriture Elisabeth Bing : pour écrire à voix haute, [En ligne], 2009, <http://www.ateliersdecriture.net/>, (page consultée le 29 mai 2009).

Les Éditions Trois-Pistoles. Collection Écrire [En ligne], 2005, http://www.editiontrois-pistoles.com/collection.php?col_id=5, (page consultée le 29 mai 2009).