

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*EKPHRASIS* PROUSTIENNE, UNE MÉTHODE DRAMATURGIQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR  
FRANÇOIS EDOUARD BERNIER

JUIN 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce long projet n'aurait jamais pu voir le jour sans le soutien de personnes précieuses. Un merci tout spécial à Christian Lapointe et Marie-Christine Lesage pour leur accompagnement tout au long de ce cheminement. Votre générosité et la lucidité de vos observations ont été essentielles dans le développement de cette recherche. Plus encore que de me guider, vous m'avez permis de croire que j'étais capable de me rendre au bout de ce processus.

Merci à tous ceux qui ont collaborés au projet et rendu possible son exercice public : Jérémie Niel, Patrice Charbonneau Brunel, Maxime Charbonneau, Jeanne Gionet Lavigne, Maxime Robin et Azraëlle Fiset. Merci aussi à tous ceux qui m'ont soutenu moralement durant ces trois années d'exploration.

## TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I <i>EKPHRASIS</i> , refus de la représentation et métonymie .....	5
1.1 <i>L'ekphrasis</i> .....	5
1.2 Refus de la représentation.....	7
1.3 Métonymie et contamination .....	10
1.4 Découvrir <i>À la recherche du temps perdu</i> .....	12
1.5 Le catalyseur.....	15
1.5.1 Proust polymorphe .....	17
1.5.2 En amont de l'écriture .....	19
CHAPITRE II De l'idéation à la création .....	24
2.1 Le journal phénoménologique .....	28
2.2 Écrire le souvenir.....	32
2.3 Les trois tomes.....	33
2.4 Nagori .....	37
2.5 Les répétitions.....	40
2.6 Nouvelle version.....	42
2.7 Changements de dernières minutes .....	45
2.8 Résultats et observations.....	48
CONCLUSION.....	50
ANNEXE A Texte de mon essai scénique.....	53
BIBLIOGRAPHIE .....	72

## RÉSUMÉ

Comment peut-on utiliser la notion littéraire d'*ekphrasis* afin de développer une écriture dramatique qui traduise une expérience de lecture d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust?

Telle est la question qui est à la source de la présente recherche. L'*ekphrasis* étant la description, en littérature, d'une œuvre d'art, ce travail a tenté de développer une écriture qui soit cohérente, tant avec cette notion, qu'avec le roman de Proust. Rappelons que l'auteur raconte la vocation d'écriture du narrateur, de son enfance jusqu'au moment de commencer à écrire le roman que nous lisons. Ce mémoire-crédation a commencé par une écriture dramatique dont le procédé *ekphrasique* a évolué jusque dans sa mise en scène. L'essai scénique a présenté le récit de la lecture de l'œuvre du chercheur, laquelle a consisté en une partition dramatique qui rendait compte de la subjectivité de son expérience de lecture à partir de l'*ekphrasis*. Cette notion désigne la description d'une image en fonction des impressions subjectives qu'elle provoque. Cette recherche met à l'épreuve le potentiel théâtral de l'*ekphrasis* en tant que description d'une œuvre sous la forme d'un récit. Ce projet examine une relation phénoménologique avec l'œuvre pour traiter plus largement du rapport intime entre l'art et l'individu. À partir de l'expérience personnelle du chercheur, nous tentons de démontrer la façon dont l'œuvre dialogue avec soi. Pour structurer l'écriture *ekphrasique*, nous nous inspirons des études de Gérard Genette sur la métonymie ainsi que de l'idée du refus de la représentation tel qu'évoquée par Anne-Élaine Cliche. Nous convoquons aussi l'étymologie et les variations du concept d'*ekphrasis* dans l'histoire pour en arriver à la définition d'une description active et vivante qui stimule l'imagination du spectateur. Plus qu'une simple lecture publique, la présentation scénique de cette recherche est devenue une écriture de plateau qui a suivi elle aussi une logique *ekphrasique*.

Mots clés : *ekphrasis*, Proust, dramaturgie, écriture scénique, phénoménologie, métonymie, subjectivité

## INTRODUCTION

Mon écriture théâtrale est trop littéraire. Voilà l'une des critiques qui m'ont souvent été adressées depuis que je suis membre du CEAD. De multiples jurys ont souligné le caractère littéraire de ma pratique en questionnant la pertinence du choix du genre théâtral. Pourtant, mon geste d'écriture a émergé au fil de mon parcours d'acteur. Mes premières tentatives dramaturgiques ont été des monologues destinés à la scène. J'ai commencé à écrire pendant mes années au conservatoire. Je ne pensais l'écriture que par le prisme du théâtre. Je me suis ensuite détourné quelque temps de ma créativité pour privilégier d'autres formes d'écriture, tels le journalisme, la rédaction publicitaire, la traduction. Pourquoi chercher à écrire du théâtre maintenant? J'ai participé à plusieurs projets de création collective, mais pourquoi ai-je attendu si longtemps avant d'oser mener seul un projet d'écriture théâtrale jusqu'au bout, de l'idéation à la scène? Peut-être parce que j'ai beaucoup douté de l'intérêt des sujets et de la forme de mes récits. J'avais du mal à situer mon style d'écriture au sein de la création actuelle. Bien avant de lire Proust, mes histoires proposaient toutes de poser un regard singulier sur le passé, sur la mémoire. J'y décrivais des sensations. Je composais un univers poétique à partir de photographies mentales de mon souvenir. Ma rencontre avec Proust a été fulgurante parce que j'ai soudainement trouvé un auteur qui ne mettait pas l'action à l'avant plan : l'image, ou plutôt une vision de la réalité, était à la base de son œuvre. J'avais le sentiment de trouver chez un autre la légitimité de ma propre intuition créative.

Mon écriture théâtrale est trop littéraire. Je ne cherche pas à me défendre de ces critiques, mais plutôt à souligner combien ce commentaire est paradoxalement devenu un moteur d'écriture. J'ai choisi d'embrasser cette particularité et d'en faire le

cœur d'une recherche-création. Mon projet de création repose sur l'idée d'une dramaturgie de la description, celle d'une expérience artistique et esthétique : ma lecture d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ce roman m'a accompagné pendant cinq ans. Durant cinq années, j'ai cohabité avec les mots de Proust, je les ai mis en relation avec ma propre existence. Au bout de la traversée, je n'avais pas l'impression d'avoir terminé le voyage. Au contraire, il me semblait que j'entrais à peine dans l'œuvre. Je me suis inscrit à la maîtrise avec l'objectif de poursuivre l'aventure avec ce roman et de chercher une façon de faire vivre mon expérience de lecture dans l'espace et dans le temps. Faire théâtre de cinq années de relation avec un livre.

Mais alors, comment faire? Comment trouver un langage, une méthode, pour arriver à faire le récit d'une émotion artistique, d'un dialogue intérieur et intime entre soi et l'œuvre ? Comment rendre compte de ces moments  piphoniques, de ces moments de beauté, d'ennui, de confusion, de détresse même et de découragement? J'ai choisi d'explorer le potentiel théâtral d'un procédé littéraire, l'*ekphrasis*, qui est surtout connue comme la description subjective et vivante d'une œuvre d'art en littérature. Car c'est bien de ce dont il s'agit dans ce projet : la description d'*À la recherche du temps perdu*, non pas en tant que roman, mais en tant qu'expérience intime de lecture. Je me suis demandé comment utiliser l'*ekphrasis* comme mode de composition dramaturgique pour créer un essai scénique qui tente de rendre compte de ma traversée intérieure d'*À la recherche du temps perdu*. Comment faire un récit de la description d'une relation intime avec l'œuvre? Il ne s'agissait pas de faire mon autobiographie, mais de tenter de reconfigurer mes souvenirs de lecture afin de générer une autofiction scénique qui permette à ce récit, inspiré par une expérience de lecture, de restituer l'essence de ma relation intime avec l'œuvre. Et d'offrir au spectateur le récit de ce dialogue entre le roman de Proust et moi. J'ai souhaité développer une partition dramatique qui favorise un jaillissement d'images sans les représenter sur la scène, afin qu'elles apparaissent dans l'espace mental des

spectateurs. Cette stratégie me permettait d'explorer la théâtralisation de l'acte de lecture. D'une recreation intériorisée d'images et de sensations.

Ma recherche s'articule autour de trois pôles qui dialoguent entre eux. Le premier concerne l'*ekphrasis* en tant que médiation subjective d'une œuvre d'art. L'*ekphrasis* se caractérise par une description active, vivante et subjective d'une image qui permet de la « faire voir » au lecteur. Et ce choix n'est pas anodin. De nombreuses *ekphrasis* ponctuent le récit proustien. Je trouvais cohérent de fouiller dans le roman pour trouver la base de ma stratégie d'écriture. L'*ekphrasis* des tableaux du peintre Elstir dans *À la recherche du temps perdu* sont parmi les plus célèbres de la littérature française.

La métonymie, telle que décrite par Gérard Genette (1972), forme le second pôle qui permet d'éclairer et de guider une poésie de la contamination entre le roman et le contexte dans lequel je l'ai lu. Dans *Figure III*, Genette décortique de façon exhaustive la façon dont Proust fait usage de cette figure, il met en lumière les stratégies poétiques et descriptives du roman proustien. J'ai trouvé là matière à inspirer mon propre geste d'écriture.

Le troisième pôle est celui d'un refus de l'image, inspiré par l'essai d'Anne Éline Cliche (2016) intitulé *Tu ne te feras pas d'image*. Dans cet ouvrage, Cliche explique que plusieurs auteurs refusent la représentation objective du réel, qu'ils génèrent une écriture lacunaire forçant le lecteur à combler cette absence et à reconfigurer les signes à déchiffrer et à analyser.

Il s'agit donc pour moi d'utiliser le refus de la représentation pour recourir à une représentation subjective de l'expérience plutôt qu'à une représentation directe du roman. La métonymie est une méthode qui guide mon écriture en me permettant d'écrire mes souvenirs à partir de l'œuvre et de décrire l'œuvre à partir de mes

souvenirs, suivant une contamination qui éclaire mon expérience. L'*ekphrasis*, quant à elle, est le véhicule qui me permet de structurer ma dramaturgie.

Mon écriture théâtrale est trop littéraire. Soit, elle le sera jusqu'au bout. J'ai trouvé un moyen d'adapter un roman à la scène à l'aide de trois procédés littéraires (l'*ekphrasis*, la métonymie et le refus de la représentation) et d'offrir en scène un spectacle auquel j'ai soustrait ma présence physique pour ne laisser la place qu'à la voix. C'est effectivement très littéraire. Je développerai chacune des trois notions qui sont à la base de ma recherche, pour ensuite faciliter la compréhension du processus de recherche-crédation qui a guidé ce projet. J'expliquerai comment chacune des notions s'est imposée et de quelle façon elle a influencé ma méthodologie. Dans un troisième temps, je ferai la description du processus créatif qui a mené à l'essai scénique, pour conclure sur la façon dont cette recherche influence maintenant mon écriture.

## CHAPITRE I

### *EKPHRASIS, REFUS DE LA REPRESENTATION ET METONYMIE*

J'ai découvert l'*ekphrasis* en 2016, pendant ma propédeutique. Une amie m'écrit pour m'aviser qu'un cours qu'elle a elle-même suivi des années plus tôt, offert seulement aux quatre ans, est actuellement au programme. Ce cours offert par Anne Élane Cliche est donné au département d'Études littéraires et il s'intitule : *Marcel Proust : le temps de la mémoire*. Il porte exclusivement sur *À la recherche du temps perdu* (1999). Ce hasard est inespéré. Avec beaucoup de chance, je réussis à obtenir l'une des dernières places disponibles dans ce séminaire qui compte cinquante étudiants. Chaque cours s'attarde à un élément particulier de la poétique proustienne. La troisième séance est entièrement dédiée à l'*ekphrasis* et à l'utilisation détournée qu'en fait Proust. Je développe immédiatement une fascination pour ce procédé qui révèle le rapport particulier que le narrateur du roman entretient avec l'art.

#### 1.1 L'*ekphrasis*

Yves Le Bozek, dans *Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique*, décrit l'*ekphrasis* en ces termes :

C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte, l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. (Le Bozek, 1998, p.112).

L'*ekphrasis* réfère aujourd'hui à la médiation d'une œuvre d'art. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. À l'origine elle désignait une description active. Les rhéteurs de l'Antiquité ont catégorisé les différentes figures du langage dans des traités d'exercices de rhétorique, des *progymnasmata* (qui signifie exercice préparatoire) servant à classer les différents types de discours. Étymologiquement, l'*ekphrasis* se compose de *Ek* qui signifie *jusqu'au bout* et de *Phrazô* qui veut dire *montrer, expliquer, faire comprendre*. Aygon explique que l'*ekphrasis* se définit essentiellement par sa force de visualisation : « L'*ekphrasis*, si elle est description, est néanmoins indépendante de la nature de l'objet décrit. [...] L'*ekphrasis* cherche sa définition à travers un mode discursif, celui d'une exposition détaillée. » (Aygon, 1994, p.41) Elle se présentait comme un arrêt, enchâssé dans le récit, lequel faisait un tableau descriptif vivant. À l'origine, il s'agissait donc simplement d'un exercice rhétorique. La définition de l'*ekphrasis* que l'on connaît aujourd'hui émergera au IIIe siècle après Jésus-Christ. C'est là que l'on trouve les premières références à cette notion en tant que description active et subjective d'une œuvre d'art.

Selon Sophie Bertho, l'*ekphrasis* moderne, en tant que médiation écrite d'une œuvre d'art, « cherche à représenter une vision qui doit avoir un écho immédiat » (Bertho, 1998, p.53). Ce qui la distingue, c'est précisément sa force d'évocation. Puisqu'elle est essentiellement descriptive, on pourrait penser, à tort, qu'il s'agit d'une forme passive, or l'*ekphrasis* est une action au cœur même de la description. Elle consiste en une description en forme de récit qui marque le retour de la narration au cœur du descriptif. La figure de l'*ekphrasis* peut être résumée par l'idée d'une description en mouvement. Bertho affirme que : « L'*ekphrasis* réussie est, par conséquent, une transposition plus fidèle que la description dite objective, parce qu'elle entend prendre en charge, au-delà de l'information stricte, les connotations pathético-rhétoriques que l'œuvre d'art visuelle veut communiquer ». (Bertho, 1998, p.55) Puisqu'elle est description subjective, l'*ekphrasis* traduit une impression visuelle liée

à la disposition spatiale en une impression orale ou écrite liée au déroulement temporel.

Sophie Bertho examine précisément l'*ekphrasis* chez Proust et donne l'exemple d'une des plus célèbres *ekphrasis* du roman, la description du tableau du peintre Elstir qui représente un paysage portuaire :

La description du tableau d'Elstir ne contient pas tous les éléments caractéristiques d'une *ekphrasis* traditionnelle; elle ne nous invite aucunement à quitter le roman pour regarder le tableau : au contraire, elle constitue une porte d'entrée dans l'œuvre de Proust. L'impression prime sur le raisonnement ; la réalité, nous dit Proust, ne trouve sa vérité qu'à travers la vision individuelle, particulière de celui qui la saisit dans une œuvre d'art. (Bertho, 1998, p.62)

Proust utilise l'*ekphrasis* non pas pour décrire une œuvre d'art mais pour offrir sa vision individuelle, subjective de l'œuvre. Son intérêt ne réside donc pas tant dans la description de l'objet observé mais plutôt dans ce que cette même description révèle du sujet décrivant. À travers la description subjective d'une œuvre, et plus largement du monde, nous dit Proust, ce qui se révèle c'est celui qui regarde. L'idée d'utiliser l'œuvre pour mettre le sujet d'énonciation en lumière m'a servi de stratégie pour échafauder mon projet d'écriture. Elle est le point de départ de la transposition de mon expérience de l'œuvre comme lecteur.

## 1.2 Refus de la représentation

Si l'*ekphrasis* chez Proust m'a captivé, c'est qu'elle s'inscrit comme stratégie de détournement de l'image. Plutôt que de s'intéresser aux signes, aux objets décrits, elle révèle le sujet qui décrit. Dès lors, la description n'est plus objective. Mon cours sur Proust m'a amené à approfondir cette idée de refus de l'image en tant que signe objectif.

Alors que je suis le cours sur Proust, Anne Élane Cliche, se réfère fréquemment à un essai qu'elle vient de faire paraître au Quartanier<sup>1</sup>. Dans *Tu ne te feras pas d'image* (Cliche, 2016), elle explore en quoi le refus de l'image intéresse la création artistique. À partir des films de Marguerite Duras, qui fut aussi cinéaste, et des romans de Pierre Guyotat et de Nathalie Sarraute, la chercheuse s'emploie à éclairer en quoi le détournement du signe, de l'objet, permet au lecteur (ou au spectateur quand elle se réfère aux films de Duras) de reconfigurer le réel et de laisser survenir une vérité non pas du monde, mais de soi.

Je me risque ici à une vulgarisation. Prenons un exemple simple. Si j'écris le mot « arbre », une image surgit à la lecture. Or, l'arbre est un concept général. Utiliser ce mot, ce signe, n'est-il pas forcément lacunaire? Je chercherai donc à spécifier sa nature, je dirai « un conifère ». Autre concept général, on n'a pas encore d'objet, seulement une catégorie. J'écrirai finalement le mot « cèdre ». Trois mots qui définissent un même concept. Pourtant à la lecture de chacun de ces mots, une image ou une sensation différente a surgi dans votre tête. Une reconfiguration constante de l'objet s'opère. Le langage nous soumet à une représentation limitée du monde. Certes, chercher à tendre vers son objectivité, vers sa spécificité, nous permet de mieux le comprendre, de le nommer, mais exclut une composante fondamentale du réel : la relation d'un sujet avec l'objet. Comme le théorise la phénoménologie, le monde n'existe pas en dehors de la relation qui se tisse entre un être sentant et un

---

<sup>1</sup> Cliche est chercheuse et romancière. Elle détient un baccalauréat spécialisé et une maîtrise en lettres françaises, et un doctorat en lettres françaises et québécoises de l'Université d'Ottawa. En 1992, elle devient professeure au département d'études littéraires de l'UQAM. Elle a notamment été la directrice de recherche de l'autrice Nelly Arcan. Parmi la dizaine de cours qu'elle enseigne ponctuellement, il y a notamment *Approches psychanalytiques du texte littéraire*, *Écriture et pulsion de mort*, *Littérature et psychanalyse* et *Marcel Proust: le temps de la mémoire*.

objet senti. En nommant « arbre », « conifère » puis « cèdre », les irruptions d'images et de sensations qui me viennent en tête pour chacun des mots ne sont pas les mêmes que celles qui surgissent en vous. Un arbre, pour moi, est cette image enfantine dessinée, composée de deux arcs qui définissent le tronc et d'une sorte de nuage vert qui sert de feuillage. Un conifère, c'est un des pins qui jonchait le terrain de mon grand-père et un cèdre, c'est le parfum et la texture des murs du garde-robe de cèdre de la maison de mon enfance. C'est à partir d'un désir de développer une écriture qui rende la subjectivité des sensations que j'ai développé un intérêt pour un refus de la réalité objective.

Dans *Tu ne te feras pas d'image*, Cliche explique que la représentation est fonction du langage en citant le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, lequel parle d'image acoustique : « Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique » (Cliche, 2016, p.12 ). Le son du mot fait appel à l'image. Cliche poursuit en donnant l'exemple des dix commandements dans l'Ancien Testament. Pour la tradition juive, le deuxième commandement du décalogue, qui interdit la représentation, équivaut à l'interdit de l'idolâtrie. La représentation force un cadre mental qui définit le sujet. Pour le judaïsme, refuser le mot, l'image, c'est refuser le concept qui limiterait sa conception potentielle, celle du divin en particulier. Ce commandement existe afin d'éviter la représentation de dieu, qui restreindrait sa définition et empêcherait l'esprit d'être dépassé par son irréprésentabilité. Pour y arriver, les Juifs ont multiplié les façons de nommer le divin sans le nommer. En hébreu, le nom de Dieu est Hachem (le nom) ou Adonaï (le nom du nom). La parole de dieu est quant à elle proférée par un pronom sans contingence, Anokhi (Moi/je) d'où résonne une conscience sans image. En création, la représentation, l'illusion du réel, par exemple, nous soumet à un imaginaire, à une projection précise de la réalité extérieure au corps. Dès lors, l'objet représenté n'est plus absolu, il devient limité. Il n'existe que par les signes qui sont choisis pour le décrire. Au théâtre, le signe est

partout, c'est lui qui guide notre lecture. Les acteurs, les décors, les accessoires sont autant de signes qui permettent de laisser l'illusion survenir.

En littérature, certains auteurs, dont Proust, s'interdisent une certaine représentation de la réalité : ils refusent les captations de l'imaginaire pour tenter de rejoindre le réel de l'expérience du « je ». Chez Proust, la longue phrase est souvent constituée de plusieurs « comme ». Une chose est « comme » ceci, ou alors elle est « comme » cela... Cette stratégie opère une multiplication des descriptions et permet de superposer plusieurs possibilités de représentation d'un même objet afin de le voir autrement. C'est par cette reconfiguration que nous nous approchons de la vérité du sujet qui écrit.

À ce stade, je savais que je voulais médier ma lecture et que je voulais éviter une représentation objective de l'expérience de mon roman en scène. Il me fallait tout de même chercher un cadre me permettant d'amorcer l'écriture de mon projet, une méthode pour faire une *ekphrasis* théâtrale sans avoir recours à l'image objective. Je cherchais une façon subjective de créer une partition qui arrive à décrire la façon dont le roman et ma vie se sont respectivement contaminés. Pour la trouver, je suis retourné dans l'œuvre afin de puiser, chez Proust, une méthode qui serait cohérente avec ses propres procédés d'écriture. J'y ai trouvé la métonymie.

### 1.3 Métonymie et contamination

Dans le *Larousse*, la métonymie se définit comme suit : « Phénomène par lequel un concept est désigné par un terme désignant un autre concept qui lui est relié par une relation nécessaire. » (Larousse, 2019) Cette définition, très générale, dépasse l'idée selon laquelle la métonymie n'est que la figure de style décrivant un contenu par son contenant. La métonymie est créée à partir d'une relation de contingence. Chez Proust, un objet n'est jamais qu'un objet. Les noms sont liés à des espaces, les lieux à

des sensations, l'amour à la nature. C'est par ce procédé qu'il développe sa poésie de la métonymie.

Cette utilisation particulière est abondamment documentée dans le chapitre intitulé *La métonymie chez Proust*, dans *Figure III* de Genette (1972). L'auteur analyse, du général au particulier, les mécanismes poétiques propres à *La recherche du temps perdu*. Le rapport métonymique est manifestement au cœur de sa théorie, de sa pratique et de l'expérience sensible et esthétique de l'œuvre. *Figures III* dissèque entre autres la contiguïté de deux sensations, leur coexistence dans le même contexte mental : « [...] montrer la présence et l'action des relations de "coexistence" à l'intérieur même du rapport d'analogie : voilà le rôle de la métonymie dans la métaphore » (Genette, 1972, p.42). Voyons un exemple concret :

Quand après la messe, on entrainait à Theodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu. (Proust, 1999, p.93)

En décrivant un clocher comme une brioche, le narrateur plonge le lecteur dans un lien de cause à effet : parce que, le dimanche, Theodore achète des brioches à la sortie de la messe, le narrateur a associé les deux éléments en contaminant l'un par l'autre. Cette nouvelle représentation du réel est donc consubstantielle à son expérience. Elle est révélatrice d'une vérité phénoménologique parce qu'elle tient compte, non de la réalité objective, mais d'un réel de la subjectivité. Elle n'informe pas l'objet décrit, elle informe le sujet qui décrit. Comme le montre Gérard Genette : « Les variations de l'objet "décrit" sous la permanence du schéma stylistique montrent assez l'indifférence à l'égard du référent, et donc l'irréductible irréalisme de la description proustienne » (Genette, 1972, p.45). Ce qui compte chez Proust ce n'est donc pas l'objet décrit. Ce qui importe est la façon de décrire car elle révèle celui qui raconte.

Le résultat de la description n'offre pas d'image réaliste, claire et précise. Il propose plutôt au lecteur de voir à travers les yeux d'un autre et de redessiner les objets décrits à partir du rapport phénoménologique du narrateur. La métonymie permet d'illustrer ce rapport subjectif au monde en contaminant des objets par d'autres pour tenter de décrire un réel de l'expérience.

La métonymie m'a permis de générer une *ekphrasis* d'*À la recherche du temps perdu*, non pas en le décrivant ou en le représentant, mais en générant une écriture qui se déploie comme une contamination entre l'œuvre et moi. Le roman contamine ma vie et ma vie contamine ma lecture du roman. C'est ce récit que j'ai souhaité développer à travers l'essai scénique qui a été le fruit de cette recherche-création.

Revenons maintenant un peu en arrière pour faire le chemin chronologique qui m'a mené à cet essai scénique. Reprenons il y a plus de dix ans, lors de mon premier contact avec l'œuvre.

#### 1.4 Découvrir *À la recherche du temps perdu*

Je me souviens très bien de mon premier contact avec le roman. C'était durant un exercice dans un cours de diction au Conservatoire en 2005. J'étais en deuxième année. Il consistait à lire les premières pages du *Temps retrouvé* de Proust (1999), celles où le narrateur observe la chambre qu'il occupe, en visite chez Gilberte de Saint-Loup. Il y fait une longue description de rideaux. La phrase longue et sinueuse, la difficulté à l'interpréter pour la rendre intelligible et fluide, stimule ma curiosité. Elle éveille l'envie de relever un défi et d'aborder ma lecture comme une performance. Sans vraiment comprendre qu'il y avait déjà une volonté de théâtraliser mon expérience, c'est dans une perspective performative que j'ai visité, pendant cinq ans, le grand roman de Marcel Proust. L'acte de lecture participait d'un acte créatif en gestation. Une action artistique dont j'étais le seul acteur et le seul spectateur. Ma

chambre aura entendu presque toutes ces pages récitées à voix haute. Mais lors de cette première lecture, en 2005, effectuée dans un cadre pédagogique, ces lignes sont alors, pour moi, bien peu significatives.

Après cet exercice de diction, j'ai souvenir d'aller chez un libraire de la rue Saint-Joseph, à Québec. J'avais appris qu'un des tomes de l'œuvre de Proust (1999) s'intitulait *Sodome et Gomorrhe*. Cette découverte avait piqué ma curiosité et je souhaitais ardemment découvrir la façon dont un auteur du début du siècle passé traitait l'homosexualité. Je retire *Sodome et Gomorrhe* de la tablette, je l'ouvre et je lis la première phrase. Elle va comme suit :

On sait que bien avant d'aller ce jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon guet, une découverte, concernant particulièrement M. de Charlus, mais si importante en elle-même que j'ai jusqu'ici, jusqu'au moment de pouvoir lui donner la place et l'étendue voulues, différé de la rapporter. (Proust, 1999, p. 1209)

Non sans déception, je découvre que le roman ne se constitue pas à partir d'accumulation de récits autonomes, mais qu'il me faut lire tous les tomes précédents pour en arriver à comprendre ce dont il est question et finalement découvrir la surprise annoncée dans ces lignes. C'est trop pour mes 25 ans. J'imagine mollement que j'y reviendrai un jour, pensée que je plante comme une gerbe de fleurs qu'on oublie d'arroser. Ce désir de découvrir l'œuvre grandit silencieusement en moi, mais n'éclôt que six ans plus tard, au printemps 2011 où, avant un voyage de trois semaines sur la mer des Caraïbes, je cours à la librairie pour acheter le premier tome d'*À la recherche du temps perdu*. Faisons de cette lecture un projet de vie, ai-je alors pensé, sans vraiment saisir la justesse de cette idée et la place que l'auteur français prendrait dans ma vie.

Pendant cinq ans, je découvre l'univers du narrateur. En 2016, j'en arrive finalement au *Temps retrouvé*. Je peux relire ce long extrait que j'ai récité, des années plus tôt dans mon cours de diction. Je suis désormais à même de constater que j'ai devant les yeux une *ekphrasis* proustienne :

Toute la journée, dans cette demeure de Tansonville un peu trop campagne, qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres, les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie — isolés du moins — car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu, si elle avait été vivante, la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où, sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais, pour halluciner les heures que vous passez au lit, toute la journée je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, sur les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et sur la forêt de Méséglise. Je ne regardais, en somme, tout cela avec plaisir que parce que je me disais : c'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre, jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray, non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même qui, mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre. Et si je sortais un moment de ma chambre, au bout du couloir j'apercevais, parce qu'il était orienté autrement, comme une bande d'écarlate, la tenture d'un petit salon qui n'était qu'une simple mousseline mais rouge, et prête à s'incendier si un rayon de soleil y donnait. (Proust, 1999, p. 2131)

On voit. On voit ces tentures qui ne sont pas rendues par une rigoureuse description, mais par l'envie de l'auteur de cueillir la fleur du motif ou de mettre en cage et d'apprivoiser l'oiseau de la broderie. On comprend l'apparition du clocher dans le paysage de la fenêtre. Ce ne sont pas des images objectives, mais des impressions, des sensations. Ces paroles sont de l'ordre d'un rapport subjectif, c'est-à-dire qu'elles décrivent non pas la réalité en tant que signe définitif, mais bien comme une

expérience individuelle de la réalité qui permet au lecteur de vivre cette expérience. Cet extrait tente de nous faire voir comme si on y était en décrivant les sensations qui accompagnent la perception de cette réalité qui est celle, particulière, de Marcel qui observe la chambre, la maison et la fenêtre, et qui rend compte de ses impressions. Proust ne tente pas de donner à voir, par la description, une réalité extérieure d'un point de vue objectif, il tente d'offrir une perspective sur le monde qui se définit à partir de la relation personnelle du narrateur avec la réalité. Par exemple, pour le personnage, les aubépines ne sont pas que des fleurs. L'aubépine porte aussi son désir pour Gilberte Swann qu'il a rencontrée pour la première fois à côté de cette fleur. Il décrira donc l'aubépine comme une jeune fille et la jeune fille comme une fleur dans un acte conscient de contaminations croisées qui informent à la fois le paysage, le sujet décrit et le sujet qui écrit. Il y a une cohabitation des éléments sensibles qui génèrent des images, des métaphores porteuses de son expérience du réel.

### 1.5 Le catalyseur

Je dessine une cathédrale. En 2017 dans le cadre du séminaire de méthodologie, je fais une carte heuristique. À ce stade préliminaire, les contours de ma recherche sont encore flous. Je m'inspire de la cathédrale d'Amiens. Proust a traduit *La bible d'Amiens* de John Ruskin (2007). Il a aussi comparé *La recherche* à une cathédrale. J'espère que les composantes architecturales du lieu sacré m'inspireront quelque chose. Je cherche. Ce dessin tente de mettre de l'ordre dans ma confusion. Tout en haut, à l'extrémité de ce tableau, de ce dessin, de cette cathédrale, mes objectifs de recherche : acte performatif, synesthésie/rêve, inconscient/sensations. J'ai le sentiment d'être perdu.

Quelques semaines plus tard, en fouillant les notes prises lors du cours d'Anne Éline Cliche, *Marcel Proust, le temps de la mémoire*, j'ai une révélation. Toutes ces notes

lors de la classe dédiée à l'*ekphrasis* s'agitent devant mes yeux comme un ami, dans une foule, nous signalerait, par un mouvement de bras ample, qu'il est bien là, devant nous. Je pourrais écrire à partir d'un processus descriptif. Ce que je cherche à faire depuis le début est de développer une médiation de mon expérience de l'œuvre. De trouver une façon de rendre compte de l'effet de cette lecture sur mon corps, sur ma vie. Quand je présente cette nouvelle orientation aux membres du séminaire de méthodologie, devant l'exclamation ravie de ma professeure qui semble soulagée que j'aie trouvé une direction précise à ma recherche, je ressens une sorte d'apaisement. Je suis arrivé à la montagne. Il ne me reste qu'à la gravir.

Une chose devient claire, l'*ekphrasis* me servira à générer la dramaturgie. Cette dramaturgie rendra compte de la subjectivité de mon expérience de lecture d'*À la recherche du temps perdu*. Mon utilisation de l'*ekphrasis* fait de l'œuvre un miroir, parce qu'elle permet d'éclairer la façon qu'a l'art de nous révéler à nous-même. Je cherche une forme dramaturgique dans laquelle pourrait s'inscrire mon projet. La forme de la pièce-paysage, telle que définie par Michel Vinaver, vient nourrir ma recherche de stratégies d'écriture dramatique. Il explique la pièce-paysage ainsi :

[Les pièces-paysages] sont des pièces où l'action est plurielle plutôt qu'unitaire, où il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation; en effet, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoire, les fragments du passé qui se font jour. (Vinaver, 1982, p. 44)

L'écriture de mon projet s'inscrit précisément dans cette définition. L'accumulation des souvenirs décrits compose la partition. Le choix de l'*ekphrasis* guide ma description. Le cœur de ce projet repose donc sur la théâtralisation du processus de l'*ekphrasis*. Cette théâtralisation passe, certes, par une parole active, vivante, qui permet de « faire voir », mais repose aussi sur l'écriture scénique. Elle pose donc la question de la forme dans le temps et l'espace. La théâtralisation du processus

*ekphrasique* me donne l'occasion de redéfinir le concept et d'en explorer les limites. Mon essai scénique ira jusqu'à éliminer complètement toute présence humaine pour laisser la place à l'imaginaire du spectateur. L'espace a été pensé pour favoriser l'émergence des images.

### 1.5.1 Proust polymorphe

Dans un cours du Collège de France diffusé sur France Culture, Antoine Compagnon évoque les doutes de Proust : « “Suis-je un romancier?” Se demande Marcel Proust dans son carnet de notes en 1908. L'écrivain interroge son œuvre en cours et pose la question : “faut-il en faire un roman, une étude philosophique?” » (Compagnon et Moneghetti, 2019). La vie littéraire de Proust aura été élaborée autour de sa quête du médium idéal. Entre portrait, essai, études, récits, nouvelles et pastiches, l'auteur cherche sa voie, celle qui lui permettra de créer une œuvre qui porte toutes les formes d'écritures qu'il a précédemment explorées. Son œuvre sera l'histoire même de cette quête.

En cherchant ma propre voie, je ne peux m'empêcher d'aller voir du côté des adaptations d'*À la recherche du temps perdu* qui ont été faites au théâtre. L'une des plus célèbres est celle du metteur en scène Guy Cassiers (2002-2004a-d), qui a monté son cycle Proust entre 2002 et 2004. Il a proposé un regard poétique sur le roman, multipliant les stimuli sensoriels en scène pour rendre compte du caractère sensible de l'écriture proustienne. Le journaliste Sjef Houppermans a écrit, au sujet de cette œuvre scénique :

On verra que plus particulièrement la théâtralisation des sensations est un objectif majeur du metteur en scène belge. Par accumulation, enchevêtrement, juxtaposition et simultanéité des phénomènes sensitifs, il crée un *totaltheater*, un *Gesamtkunstwerk* qui permet de revivre Proust dans cette autre temporalité du théâtre qui défie la chronologie mécanique. (Houppermans, 2016, p. 83)

J'ai contacté la Toneelhuis d'Anvers, dont Cassiers est le directeur artistique, et j'ai pu obtenir des liens vidéo pour les quatre spectacles qui composent son cycle Proust. Quatre spectacles en flamand sans sous-titre. Quatre magnifiques spectacles que j'ai pu apprécier sans avoir jamais accès à la parole. La mise en scène de Cassiers tend à illustrer le roman tout en intégrant à la scénographie et à la conception des costumes des éléments rappelant la poétique de contamination chez Proust. La robe des jeunes filles suggère clairement des fleurs avec des jupes évoquant des pétales. Un jeu de projection qui divise les strates narratives entre action, narration et souvenirs passés permet de faire cohabiter plusieurs temporalités. On assiste parfois à la cohabitation de Marcel en sujet narrateur projeté sur un écran et de Marcel en acteur de l'action décrite par la narration en scène devant les spectateurs. Les stratégies de mise en scène de Cassiers mettent en image les procédés stylistiques et poétiques de Proust et illustrent le récit, le mettent en corps à travers des acteurs et représentent le roman en tant qu'histoire.

La découverte du cycle Proust de Cassiers a été un pivot fondamental de ma recherche, parce qu'il a permis de définir en quoi elle se distinguait de cette approche de l'adaptation du roman. L'approche sensorielle du metteur en scène flamand m'a donné envie de trouver des méthodes pour stimuler les sens du spectateur. L'idée d'intégrer des fleurs fraîches en scène a commencé à germer pendant cette période. Il est devenu clair que mon écriture devait se concentrer sur ma relation sensible au roman. Mes stratégies de création devaient tendre vers une expérience théâtrale se rapprochant de l'expérience de lecture. J'ai cherché à développer une méthode qui permette au spectateur de créer en lui-même une représentation mentale des situations (d)écrites, qui se dérobe à la mise en corps de la fable. Je souhaitais laisser le spectateur se créer un réseau de sens qui irait au-delà du poème scénique. J'ai eu envie de théâtraliser la lecture, de rendre en scène une expérience collective analogue à celle que nous vivons dans l'intime de l'acte de lecture.

### 1.5.2 En amont de l'écriture

Selon Proust, la littérature est un moyen privilégié de traduire l'essence de l'existence par le prisme de la vision. Par vision, il n'entend pas regard : selon lui, l'art doit donner à voir ce qui ne peut être vu. Par conséquent, la littérature peut s'astreindre volontairement à un refus de la représentation objective du réel. J'ai tenté, par mon projet de recherche-crédation, d'explorer les pistes potentielles d'un refus de l'image pour explorer l'expérience de la représentation mentale plutôt que le surgissement d'une mise en scène du réel, ce qui n'est pas sans rappeler l'approche de la pièce paysage selon Heiner Müller : sa pièce *Paysage sous surveillance* (Müller, 1985) recourt à un procédé qui pourrait être qualifié d'*ekphrasique*. La narration consiste en une voix non identifiée qui décrit un paysage d'abord bucolique. Ce paysage se détériore peu à peu pour devenir la fresque d'un violent massacre composé par couches successives de descriptions. Chaque phrase semble vouloir contredire la précédente de façon à recomposer notre paysage mental. La forme est très bien expliquée par Hans-Thies Lehmann :

Müller appelle son texte postdramatique « Bildbeschreibung », un « paysage au-delà de la mort » et « explosion d'un souvenir dans une structure dramatique morte ». On peut décrire ainsi le théâtre postdramatique : les membres ou les branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents, et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate et s'éclate à la fois. (Lehmann, 2002, p. 36)

J'ai trouvé chez Müller une forme de théâtre de l'*ekphrasis* m'offrant un modèle pour décrire le souvenir de ma lecture de Proust. J'ai alors décidé d'envisager l'écriture comme des tableaux, des images, des photographies abstraites de mon souvenir de lecture de Proust. Trois tableaux qui décrivent mon expérience de lecture des trois tomes que constituent *Du côté de chez Swann* (Proust, 1999), *Sodome et Gomorrhe* et *Le temps retrouvé*. Trois tableaux faisant éclater l'image, éclater le souvenir du roman.

La première étape d'écriture a consisté à circonscrire mes souvenirs. Je devais choisir le lieu physique que j'associais à chacun de mes souvenirs de lecture de ces trois tomes. En décrivant ces lieux, en décrivant mes souvenirs, je remarquais qu'ils étaient indissociables du roman, comme le souvenir de la mer des Caraïbes et celui de la première phrase d'*À la recherche du temps perdu* qui étaient simultanément réactivés. Ainsi a surgi une contamination du souvenir par le roman qui a généré un dialogue entre expérience de lecture et expérience réelle, expérience physique et expérience imaginaire, entre paysage mental et paysage physique. Cette superposition des sensations a contribué à l'*ekphrasis* par cet autre procédé littéraire défini plus tôt, soit la métonymie : « [...] montrer la présence et l'action des relations de "coexistence" à l'intérieur même du rapport d'analogie : c'est le rôle de la métonymie dans la métaphore. » (Genette, 1972, p.42) Elle est essentielle dans la poétique proustienne. Elle est au cœur de son style et contribue à la richesse descriptive du roman. Elle permet d'informer à la fois sur l'objet de la description et le sujet de cette description. J'ai tenté d'en faire usage dans ma méthodologie et dans ma construction dramaturgique. Chez Proust, elle révèle un rapport au monde, chez moi elle décrit un rapport à l'œuvre.

J'ai décidé que mon récit serait construit à partir de tableaux de mon souvenir du roman. J'ai choisi de revisiter mes souvenirs de lecture de l'œuvre sous la loupe de la contamination croisée de ma lecture (lieu, temps, contexte) et de mon expérience de l'œuvre (récit, théories), afin de rendre compte du rapport intime qui nous lie à une œuvre d'art et de la façon dont elle dialogue avec soi. J'ai voulu écrire à partir de cette contamination pour révéler ma relation avec le roman. Pour ce faire, j'ai eu recours à un journal phénoménologique, sur lequel je m'attarderai plus loin, qui consistait à faire la liste des éléments et sensations liés à mon souvenir des trois tomes décrits.

L'approche méthodologique que j'ai envisagée pour guider ma recherche-crédation est la phénoménologie. Il est rapidement devenu clair que tout mon projet s'inscrivait

parfaitement dans une relation d'observation et d'analyse de phénomènes perçus. Dans l'épisode du 5 août 2013 d'*Un été avec Proust*, diffusé sur les ondes de *France Inter*, le professeur de linguistique à l'université de Bourgogne, philosophe et auteur de *Marcel Proust, une biographie*, Michel Erman (2013), dit qu'*À la recherche du temps perdu* est un grand roman sur la phénoménologie :

À la recherche du temps perdu est un grand roman sur la phénoménologie, c'est-à-dire que c'est à la fois le roman des impressions, des sensations et d'une vision. C'est d'ailleurs toute l'esthétique de Marcel Proust : l'impression et la sensation, traduite dans l'écriture en une vision. C'est le grand romancier de l'âme humaine et de sa sensibilité. (Erman, 2013)

Un des ouvrages qui est à cet égard au cœur de mon analyse s'intitule *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust* (El Hajji-Lahrimi, 1999). Cet essai, qui propose une lecture phénoménologique du roman de Proust, a servi d'inspiration pour opérer une transposition de la phénoménologie littéraire vers une phénoménologie spectaculaire. Cet ouvrage m'a permis de comprendre concrètement ce parcours phénoménologique du narrateur du roman et de mettre en lumière les mécanismes de ce rapport à l'existence et au temps qui structure le récit, afin de m'en inspirer moi-même dans mon écriture :

*À la recherche du temps perdu* invite à suivre l'histoire d'une quête conjonctive (recherche) avec un objet absent (temps perdu). Dans le langage sémiotique de base, une quête est le déplacement dans l'espace d'un sujet vers un objet de valeur. En ce qui concerne Proust, le parcours qu'il nous propose s'inscrit plutôt dans le temps; plus précisément, il s'agit du parcours que le héros effectue à la recherche du sens de sa vie. (El Hajji Lahrimi, 1999, p. 19)

L'écriture de mon projet revisite ma propre relation phénoménologique à la lecture de l'œuvre traversée sur cinq ans, dans différents lieux et contextes qui habitent et contaminent maintenant ma perception des différents passages de l'œuvre. C'est précisément cette relation qui contribue à générer la poésie. À partir des réflexions

d'El Hajji Lahrimi, j'ai trouvé des pistes pour structurer ma création et organiser l'écriture de mon utilisation de l'*ekphrasis* proustienne :

Toute signification résulte de la relation qui met en rapport un sujet sensible à un objet sensible. À partir de là, l'investissement sémantique serait un moment d'unité entre les effets tensifs qui circulent à l'intérieur du champ de présence. Ces effets tensifs proviennent certes de l'objet, mais aussi de la mémoire du sujet : ce qu'il sait, ce qu'il attend de cet objet. (El Hajji Lahrimi, 1999, p. 25)

J'ai amorcé ma lecture en mer. Une relation d'interprétation et de contamination a nourri ma compréhension des premières pages d'*À la recherche du temps perdu* où il est question de sommeil et d'inconscient. Sous la loupe de mon souvenir, l'inconscient pouvait se comparer très concrètement avec le mouvement de l'eau. Après quelques jours en mer, on finit presque par oublier la houle. Elle devient un mouvement perpétuel qu'on ignore. L'inconscient lui, contient une partie de notre mémoire, une partie qu'on oublie, à laquelle on n'a pas simplement accès en fouillant dans sa tête. Le mouvement de l'eau, on le retrouve au moment de mettre pied sur la terre ferme. Alors, comme un souvenir surgissant du passé de façon inattendue, le mouvement qu'on avait oublié sur l'eau se manifeste dans notre corps. Sur la terre ferme, on sent toujours l'ondulation de l'eau. Sur le moment, cette sensation procure un léger vertige. À cet instant la sensation de l'eau cohabite avec la sensation réelle de la terre ferme. Au début du roman, Proust décrit l'épisode de la madeleine où le passé, ses souvenirs oubliés, prisonniers dans son inconscient, sont libérés par la sensation du gâteau trempé dans le thé sur sa langue. Cela rappelle ces quelques minutes où le matelot en route vers la ville porte encore la mer dans son corps et dans sa marche.

Si l'on transpose les théories phénoménologiques à l'espace scénique, on peut supposer qu'il est possible de créer une expérience théâtrale qui refuse l'objectivité du réel et qui mise plutôt sur la représentation subjective d'un paysage mental. Pour Merleau Ponty (1945), on ne peut dissocier la parole et la pensée : « la parole n'est pas le [signe] de la pensée. [...] elles sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est

pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du signe » (Merleau Ponty, 1945 p. 209). Le langage implique d'abord une activité intentionnelle, qui passe par le corps propre : « La pensée n'est rien d'intérieur, elle n'existe pas hors du monde et hors des mots » (Merleau Ponty, 1945 p. 213). Ce projet utilise la parole non comme signe de la pensée, mais comme l'évocation d'un rapport direct du langage au corps, à la mémoire, à la sensation. Il met donc en tension le rapport intentionnel de la parole qui est engagée dans la pensée et le conflit de la représentation. Elle suscite, par le fait même, le désir chez le spectateur de réécrire et de créer lui-même le paysage qui lui est proposé à partir de sa propre individualité, de sa propre expérience.

La littérature permet une représentation purement intériorisée qui n'existe pas en dehors du lecteur. L'*ekphrasis* proustienne, sur laquelle s'appuie la forme de mon projet d'écriture, joue ce rôle de médiation du réel comme le sont les mots du narrateur du roman. Comme je l'ai déjà mentionné, j'avais développé l'idée d'une écriture qui serait générée à partir de mon souvenir. La première étape était celle de rendre compte de ma mémoire de l'œuvre et des instants de lecture à travers un journal phénoménologique. À partir de ce journal des sensations liées à la lecture, à ma vie et au récit, j'allais développer l'esquisse de trois tableaux, trois scènes, représentant chacune un des tomes du roman. J'ai été habité par les éléments théoriques décrits plus tôt tout au long du processus créatif. Ils ont influencé mon geste d'écriture. En cherchant à médier l'œuvre, à recréer mes impressions de lecture, j'ai exploré une façon de transférer et de recréer ces sensations pour donner à mon propre récit une force d'évocation qui engage le spectateur dans une relation sensorielle similaire à celle que j'ai vécue en lisant le roman. Je vous invite, pour la suite, à suivre mon cheminement artistique.

## CHAPITRE II

### DE L'IDÉATION À LA CRÉATION

Mon processus créateur a activement participé à nourrir le cœur de ma recherche. À travers ses aléas, j'ai compris que mon projet d'écriture ne se résumait pas à la page, mais qu'il se déployait dans l'espace et contribuait à une cohérence globale de ma dramaturgie. Ce chapitre décrit mes différentes étapes de création et de quelle façon elles ont influencé les choix finaux de mon essai scénique.

La première étape réelle d'exploration artistique se fait pendant *ATELIER-CREATION I: PROCESSUS CREATEUR*<sup>2</sup>. On nous propose de présenter un laboratoire s'inscrivant dans notre processus créatif. Un premier pas. Je choisis d'explorer la base : me commettre moi-même et en direct à ce procédé descriptif qui est au cœur de mon projet. Je propose de me soumettre à l'inconnu; j'improviserai en direct une *ekphrasis* de mon expérience de lecture, à partir d'un extrait du roman choisi au hasard par une personne de la classe. L'exercice consiste d'abord à faire la lecture de l'extrait choisi. Je dois ensuite décrire les sensations réveillées en moi par cet extrait. Dans le local de répétition qui accueille le séminaire, j'ai contrôlé l'éclairage pour plonger l'espace dans la pénombre et n'éclairer qu'une seule zone où je pose une chaise. Le trône d'où je produirai mon *ekphrasis* en direct. Je présente

---

<sup>2</sup> Atelier académique s'inscrivant dans le parcours scolaire de la maîtrise en théâtre de l'UQAM

brièvement le but de cette exploration au reste du groupe avant d'aller offrir le roman à ma professeure, plongée dans l'ombre, afin qu'elle choisisse une page au hasard. Elle hésite. Dans son sourire narquois, je devine la volonté de me mettre à l'épreuve, de choisir un extrait difficile. Elle a l'embarras du choix. Toutes les pages représentent un défi. Elle fait son choix et me tend le roman. Ma crainte se confirme. Il s'agit d'un extrait dont je n'ai sur l'instant, aucun souvenir. Je m'exécute.

C'est un échec lamentable.

Le contexte public m'empêche de véritablement me connecter à l'effet des mots et de la lecture. Je suis aussi absolument incapable de me remémorer le contexte de l'épisode que je lis. Le contenu *ekphrasique* que j'arrive à produire me semble absolument sans intérêt.

Je dois pourtant réussir l'exercice scolaire entamé. Je recommence. Je feuillette le roman pour choisir moi-même un second extrait et tenter à nouveau ma chance. Je décide de lire quelques lignes qui avaient marqué ma lecture. Des pages où le narrateur décrit avec émotion le passage d'un aéroplane dans le ciel, volant au-dessus de la mer. J'avais relu ce passage plusieurs fois pour comprendre le ton tragique qui accompagnait ce paysage. Je l'avais associé à la nouveauté technologique bouleversante que devait représenter le vol à cette époque. J'ai ensuite découvert que crypté dans cet extrait, Proust, et non le narrateur, nous parle de la mort d'Alfred Agostinelli, dont il fut amoureux, et qui a servi de modèle au personnage d'Albertine. Agostinelli est mort en vol en s'écrasant dans la mer qu'on lui avait pourtant interdit de survoler. Il utilisait, comme pilote, un nom d'emprunt : Marcel Swann. C'est ce que je raconte après avoir lu l'extrait devant mes camarades.

Nouvel échec.

Cette *ekphrasis* (qui n'en est pas une) est décrite par ma professeure comme une note en bas de page. On critique ma lecture à vue, on critique le caractère anecdotique de mon *ekphrasis*. On me propose un dernier essai.

L'enseignante m'invite à rechoisir un extrait au hasard et à en faire simplement la lecture. Je refuse le hasard. Je choisis un extrait précis; la prise de conscience de la mort de la grand-mère, alors que le narrateur se penche pour défaire ses bottines, lors de son second voyage à Balbec.

Je n'ajoute rien, je ne fais que lire lentement et clairement les quelques lignes en soulevant régulièrement les yeux pour offrir véritablement les mots à mes camarades de séminaire. Plutôt que de générer l'*ekphrasis*, je laisse l'*ekphrasis* se composer en eux. La médiation entre un monde fantasmé par l'auteur que nous reconstruisons dans notre imaginaire à partir de la médiation que sont ses mots. Ce moment est crucial dans mon parcours, parce qu'il me révèle la force et l'efficacité de la simplicité. « Vous devez vous demander pourquoi vous n'invitez pas seulement les gens à lire le roman. Pourquoi irait-on vous écouter? Les gens n'ont pas besoin de vous pour lire Proust »<sup>3</sup>, commente l'enseignante avec une arrogance légère. C'est à partir de ce moment que je décide que ma tâche sera, non pas de décrire l'œuvre, mais de raconter l'œuvre sans la raconter, la transmettre d'une façon qui éveille chez le spectateur la même richesse d'évocation que celle de la simple lecture du roman. Que mon expérience esthétique, sensorielle, temporelle de l'œuvre sera la matière première de mon adaptation. Heiner Müller (1996) a justement décrit cette force d'évocation à propos de l'écriture de *Paysage sous surveillance*. Il décrivait, sans le savoir, le processus *ekphrasique* que je développerais pendant trois ans :

---

<sup>3</sup> Citation tirée de mes notes personnelles.

Le point de départ était un dessin, assez coloré d'une étudiante en création de décors de Sofia. Elle avait dessiné un rêve. [...] J'ai commencé à décrire le tableau. Puis des associations d'idées liées au tableau. [...] Décrire un tableau, c'est aussi peindre par-dessus avec l'écriture. [...] La structure du texte est la suivante : chaque tableau remet l'autre en question. Une couche efface toujours la couche précédente, et les champs optiques se modifient. À la fin, celui qui regarde est lui-même remis en question, et donc aussi celui qui décrit le tableau. De ce point de vue là, c'est un autodrame, une pièce que l'on met en scène avec soi-même, que l'on joue avec soi-même. L'auteur devient son propre interprète et son propre metteur en scène (Müller, 1996, p. 291).

Dans un deuxième exercice de ce séminaire qui consiste à faire un second laboratoire à partir du premier, je choisis de présenter l'ébauche du premier tableau de ma recherche-création, celui en mer. Le texte débute par ma présence en scène, « je suis là devant vous... », et graduellement j'amène les spectateurs dans le souvenir. Pour faire surgir ce monde du souvenir, j'emprunte à la genèse dans la bible. La mémoire se présente alors comme la recréation du monde. Pour parvenir à écrire, je cherche à décrire le paysage qui accompagne ma lecture des premières pages. Je pense au mouvement continu de l'eau, à la chaleur du soleil, au sifflement constant du vent dans mes oreilles. Je pense à l'eau, à sa profondeur, à ce qui est submergé, ce qui flotte à sa surface, je pense à l'état de sommeil décrit par le narrateur, à l'éveil de la mémoire involontaire par la petite madeleine trempée dans le thé, à l'émergence du roman :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (Proust, 1999 p. 47)

Et pour illustrer cette cohabitation des temps, pour simplifier le phénomène par lequel une sensation du présent réveille une sensation passée, la sensation physique du mouvement des vagues qui persiste dans le corps une fois retournée sur la terre ferme s'impose. Quiconque a expérimenté le mouvement de l'eau dans une embarcation est à même de comprendre la cohabitation d'une sensation disparue, le mouvement de l'eau, avec la sensation présente, la solidité du sol.

La lecture du texte devant ma classe laisse dubitatif. On décrit mon texte comme une sorte de dépôt de production théâtralisé. Ou comme une confortable parole qu'on écoute à demi et qui plonge dans une sorte de langueur agréable, mais confuse. Malgré le manque apparent d'enthousiasme, j'ai le sentiment de toucher à quelque chose de cohérent avec mon sujet. Ce deuxième laboratoire me permet de définir l'embryon d'une forme qui guidera toute l'écriture. Trois tomes, trois paysages inspirés par mes souvenirs, trois *ekphrasis* de mon expérience de lecture d'*À la recherche du temps perdu*.

Dès lors, je dois échafauder un plan, une stratégie de création. Je décide que pour écrire à partir de l'*ekphrasis*, pour remettre le récit au cœur de ma description de l'œuvre, je dois d'abord choisir les moments du roman dont je traduirai l'expérience. Je choisis le premier tome, celui du centre et le dernier afin de permettre à ma recherche-crédation d'évoquer toute ma traversée du roman. Je décide de développer un journal phénoménologique de mon expérience par une sorte d'empirisme créatif afin de dégager, par réduction phénoménologique, par *epochè*, une essence de ma lecture de chaque tome choisi.

## 2.1 Le journal phénoménologique

La méthode utilisée pour ce journal est simple. Je prends un des tomes. Je définis brièvement le contexte de lecture de ces pages. Je jette ensuite sur papier tous les

mots et sensations qui me viennent à l'esprit en revisitant mes souvenirs. J'accompagne ces mots d'une brève justification. Je procède ensuite à une relecture du tome pour actualiser mes impressions et en faire la description à la lumière des étapes précédentes. Bien que j'avais déjà ébauché un premier monologue dans le séminaire de création, je me soumetts tout de même à l'exercice pour *Du côté de chez Swann* afin de voir si cette démarche ne va pas pouvoir faciliter des étapes subséquentes de réécriture. J'ai ainsi pu dégager des sortes d'essences contenues dans des lieux qui marquaient l'imaginaire de mon souvenir et en faire les lieux, les scènes de ces paysages sensibles. C'est à partir de ces essences que je construis le récit et le champ lexical. Ces sensations sont à la base de mon processus descriptif. J'utilise mon journal pour isoler les éléments qui structurent la mémoire sensible de ma lecture afin de la médier ensuite par le récit. Voici un extrait de ce journal qui permet de mieux comprendre mon procédé.

**Journal Phénoménologique: À la recherche du temps perdu**

François Édouard Bernier

**NAGORI**

**1) Du côté de chez Swann**

Étape 1. Le souvenir.

**Printemps 2011**

Mots/sensation en vrac :

Instabilité: Phrase longue qui tanguent et laisse une impression perpétuelle d'insaisissabilité.

Conscience: L'impression d'entrer moi-même dans un état de conscience différent, comme altéré par le rythme. Une somnolence, un voyage étrange, une balade en voiture le regard tourné vers la fenêtre tandis que le véhicule roule, sans s'arrêter.

Sommeille: celui du narrateur et le mien. L'impression de comprendre exactement cet état de demi-conscience. Ces chambres, ce rapport à la position

dans la pièce. Souvenirs d'avoir moi-même cherché à replacer les chambres de mon enfance dans l'espace. D'avoir cherché dans quelle chambre j'étais, dans quel temps.

Bateau: Celui que j'habite et celui qui agit comme tel dans ce début de roman. Le narrateur flotte sur les flots de la conscience et ce mouvement des vagues rythme la lecture et sous lui, une inconscience qui émerge tranquillement et laisse poindre des détails oubliés du passé.

Houle: La phrase comme vague, comme ritournelle, comme berceuse, comme chaise berçante.

Communauté vs solitude: Pour accéder à ces pages, je dois me retirer du groupe. Et seulement là j'accède au plaisir de Proust. Les autres sont sous l'eau en plongée et moi dans la solitude et le soleil, sur une eau calme, mais ininterrompue de la mer, je suis ailleurs, bercé comme un enfant dans les bras de sa mère qui s'endort ou qui voyage dans l'histoire qu'on lui raconte.

Plongée: Mes quelques expériences de plongée en apnée sur place émergent. La surprise de découvrir l'activité qui a cours à l'abri de notre regard. C'est pourtant cette mer qui nous porte sur ce bateau et pourtant on oublie forcément toute la frénésie et l'écosystème qui s'activent sous nous, comme un monde parallèle ou l'inconscient aurait une vie propre et parallèle à notre vie consciente.

Fantasme: Ceux du narrateur et les miens. Mon envie sous le soleil de parcourir les rues de Paris. Mon envie d'éprouver le sentiment amoureux naïf du narrateur alors accompagné moi-même par mon amoureux de l'époque. Mon envie de faire moi aussi preuve de génie créatif dans ma vie.

Madeleine: Les madeleines Saint-Michel que Laurence-Samuel a achetées par hasard. Il ignore que je lis Proust. Et je les trempe dans le café. Le matin mon petit déjeuner consiste en un café Nespresso et une ou deux madeleines Saint-Michel. Elles sont infectes. Il n'y reste que le plaisir de me sentir plus près de mon objet de lecture.

Mère: Le deuil de la mère dans la recherche. Le deuil de la mienne, autrement.

Vent, souffle: L'impossibilité du silence en extérieur. La pression du vent sur le visage. Comme la pensée tourmentée du narrateur, incessante et labyrinthique. Il y a une activité essoufflante au départ, jusqu'à ce qu'on s'habitue au souffle du roman. On oublie aussi le vent qui siffle en permanence dans nos oreilles

durant les 3 semaines que dure notre séjour. Le vent aussi comme obstacle à franchir, résister à son souffle pour poursuivre le chemin de la lecture.

Sel: L'odeur et la sensation du sel sur la peau qui accompagne mes sensations au moment de la lecture. Le corps salé, humide toujours un peu luisant de sudation lorsque nous sommes arrêtés. Comme si le papier du livre goûtait lui aussi le sel.

Mouvement: Comme une danse. Le monde qui danse. Moi qui évolue sur un environnement dansant et qui lutte d'abord, puis qui accepte et intègre cette danse jusqu'à l'oublier pour la retrouver sur l'hostilité immobile du sol terrestre. La mouvance du monde.

Chaleur: Le soleil, la chaleur, le sud qui donne à Combray dans mon imaginaire, des airs de ville de Provence, où la sécheresse s'accompagnerait de fleurs colorées. Le Combray *s'exotise*, dans mon imaginaire, contaminé par mon environnement. Du côté de chez Swann est forcément un livre lumineux bien qu'il commence la nuit.

## Étape 2. Mes impressions à la relecture

Persiste une impression solaire. Avoir envisagé le côté mouvant de la lecture lors de sa découverte ramène en moi une houle et s'accroît l'impression que le bateau servait parfaitement de métaphore à ce début d'histoire qui pouvait se révéler à moi de façon encore plus sensible et sensorielle. Vouloir créer, mais créer quoi et comment? Vouloir sentir et explorer en moi sans savoir que le temps seulement pourra mettre en forme ce désir.

## Sodome et Gomorrhe

Étape 1. Le souvenir.

### Hiver 2013

\*Alors que j'ai pris 1 an par tome ou presque, j'ai lu Sodome et Gomorrhe en 3 semaines.

Café: Je ne peux déconnecter mon souvenir de ce passage sans repenser à mes longues heures passées au café 8oz. Je retrouve la sensation des chaises de plastique colorée dont le dossier trop peu ferme ne résistait pas au poids du dos et s'abaissait comme un transat si je choisisais d'y blottir mon dos. Le goût du café me revient en bouche et la stimulation caféinée qui agite mon corps à la façon de l'excitation d'être enfin arrivé là où je voulais arriver.

L'inconnue: Cette inconnue qui m'a invectivé pour me demander comment je faisais pour lire la recherche. Ma réponse: j'avais très envie de lire Sodome&Gomorrhe... C'était ma motivation.

Corps: Le corps couché, le corps assis, et le corps en action parce qu'alors que Jupien et le Baron de Charlus se séduisent au grand jour, je vis moi-même une dynamique de séduction interdite.

Voyeurisme: Celui du narrateur et celui qui s'invite chez moi alors que je me mets à espionner mes voisins avec attention. Ce souvenir aussi d'être regardé, d'être surpris. Et celui du danger alors que je m'adonne moi-même à des plaisirs risqués. Celui aussi de ce français sadomasochiste.

Violence: Souvenir tronqué, parce que je sais déjà que Charlus est Sadomasochiste. Le photographe sadomasochiste. Moi qui réponds à ses demandes. À ses désirs. Moi qui transgresse mes limites.

Ambiguïté: Dans le roman, l'impression qu'il y a une forte ambiguïté dans ma vie à ce moment, mais je ne saurais la nommer, juste une impression, comme secrète qui refuse d'émerger.<sup>4</sup>

## 2.2 Écrire le souvenir

Une année entière se passe sans que je ne crée rien. Je mijote en vaquant à mes occupations universitaires habituelles. Je remets sans cesse à plus tard ce que je devrais faire dans l'immédiat. Ce temps n'est pas perdu. Il me permet de me réaliser artistiquement sur deux autres projets d'écriture. J'entre au CEAD. Je coordonne un colloque à Paris, je vis une déception amoureuse. Puis arrive janvier 2019. Arrive aussi le moment où ma direction commence à perdre patience, avec raison. L'hiver sera dédié à l'écriture et le printemps à la présentation de mon mémoire. J'envisage

---

<sup>4</sup> Extrait tiré de mon journal phénoménologique

de mettre les bouchées doubles pour ne pas retarder plus longtemps le moment de me commettre.

### 2.3 Les trois tomes

En janvier, je corrige mon tableau déjà écrit, *Du côté de chez Swann*. En le retravaillant, je prend conscience que mon tableau devient double. Il y a d'abord une impression générée par la description de ma lecture. J'ajoute ensuite un moment où le monde autour de moi se met à changer, teinté, coloré par mon roman. Ce moment où mes compagnons de voyage m'apparaissent comme les personnages d'une peinture. Odette de Crécy séduira Swann par sa ressemblance avec *La fille de Jéthro* dans la fresque de Botticelli. Mon *ekphrasis* se dédouble. La description de mon expérience étant déjà une proposition d'écriture *ekphrasique*, je décide de faire pour ce tome et ceux qui suivront, une référence à une œuvre d'art qui informe ou éclaire ma description. La description d'un tableau dans un tableau de mon expérience littéraire. Sur le bateau, mes amis sont comparés aux personnages d'une scène divine du Caravage (1601), *Souper à Emmaüs*. Ce tableau m'intéressait pour trois raisons. D'abord parce que les couleurs, la lumière, le caractère animé des personnages représentaient bien la qualité de lumière de nos repas du soir que j'avais en mémoire. Aussi parce que cette scène est celle d'une épiphanie : le christ est ressuscité. Dans mon récit, il y a aussi épiphanie. Non pas celle d'une apparition christique, mais d'une disparition, la disparition de la familiarité. Ma lecture m'amène à prendre conscience que je ne connais pas vraiment ces amis, que leurs pensées me sont étrangères, qu'on ne connaît jamais vraiment l'autre. C'est le premier deuil. Le début d'un long parcours vers la perte. La perte des autres qui mène vers sa propre perte. Troisièmement, ce tableau m'intéressait parce qu'il a été peint deux fois. La deuxième version du tableau a été peinte dans des circonstances violentes. Le Caravage (1606) fuyait alors l'Italie après avoir tué un homme. La même scène, le

même objet artistique change soudainement de récit. La même image semble soudainement montrée par d'autres yeux.

L'écriture de mon *ekphrasis* de *Sodome & Gomorrhe* s'est imposée d'elle-même. Je devais aborder la mort de mon père, épisode marquant ayant jalonné et influencé ma lecture de Proust. Pour ce tome, la structure double agissait sur mon imagination plutôt à la façon d'une réflexion, d'un effet de miroir. Dans un premier temps, la mort du père. En me remémorant l'hôpital, j'avais en tête *Carré blanc sur fond blanc* de Malévich (1918). L'idée d'une forme blanche dans un canevas blanc. D'une forme qui existe sans vraiment exister. Qui se distingue, mais difficilement, comme il est difficile de voir dans le corps d'un défunt autre chose que le canevas vide d'une existence perdue. Dans ce tableau, je ne qualifie le corps du père que par son aspect mortel. Je ne fais jamais appel à son identité vivante. Il n'est plus qu'un corps. Une marionnette. Une représentation de ce qui a existé. Le narrateur de Proust décrit justement ce genre d'expérience à la mort de sa grand-mère. Il la regarde avec un détachement médical, clinique. C'est plus tard que la réalisation de sa mort se fera vraiment sentir. Un soir, à l'hôtel de Balbec qu'il a précédemment visité avec elle, en se penchant pour défaire ses bottines, le narrateur ressentira vraiment son absence. C'est là que sa grand-mère disparaîtra véritablement. Dans le deuxième temps de ce tableau, je me place dans un environnement, ma chambre, que je décris comme funéraire. Ce paysage de mon incapacité à vivre, si ce n'est qu'en espionnant la vie des autres, témoigne d'une sorte de mort à soi. D'une incapacité à exister autrement qu'en observant la vie à travers un cadre, ici une fenêtre. La vie que je regarde est celle de mes pairs, plus précisément celle de la vie d'un ancien amoureux. Cette observation, ce voyeurisme s'intéresse à une vie perdue, à un passé qui n'est plus.

Sur le plan de la réalité objective, mon tableau sur *Le temps retrouvé* est un mensonge. Il détourne la réalité temporelle. Le voyage à New York que j'y raconte a bel et bien eu lieu, mais seulement six mois après la fin de ma lecture de Proust. On pourrait

croire que j'ai manqué à ma tâche de faire l'*ekphrasis* de mon expérience de lecture pour ce tableau si l'événement décrit n'est pas, avec exactitude, celui de la réalité temporelle. Pourtant, en faisant mon journal phénoménologique, les images qui me venaient étaient celles de New York. Je ne pouvais m'empêcher de tisser un lien avec ce voyage. Ma mémoire elle-même semblait me pousser vers ce déplacement temporel.

Avant d'aller plus loin, je précise que cette recherche visait le développement d'une stratégie d'écriture. Arrivé au dernier de mes trois tableaux, je commençais déjà à percevoir ce qui lieraient ces trois tableaux et comment je les placerais ensuite dans une métafiction qui leur permettrait d'exister dans un projet cohérent qui dépasse l'autobiographie. Mon expérience de lecture de l'œuvre et l'*ekphrasis* ont été des stratégies dramaturgiques. L'intérêt n'est donc pas l'exactitude du souvenir, mais la façon de générer le récit. Au moment de faire le journal phénoménologique du *Temps retrouvé*, le créateur en moi crée forcément des liens appartenant au réel. J'ai bel et bien fait ce voyage à New York et ce voyage m'a bel et bien ramené à Proust sans arrêt au point de contaminer ma mémoire. La véritable fin de ma lecture, je l'ai fait dans mon lit le vendredi 12 août 2016. L'épisode de New York survient au début janvier de l'année suivante. À ce stade de ma méthode d'écriture, ce que je souhaite c'est comprendre pourquoi je ne peux balayer cette digression mémorielle qui me ramène sans cesse à ce moment précis. Puis je comprends. Je comprends que je suis en train de révéler une essence de ma lecture qui a émergé en dehors de ma volonté. Plus j'avais dans ma lecture et plus je devenais prisonnier du roman. Je dois décrire ce dernier tome comme un emprisonnement dans le roman. Et tout y est, je suis dans une église convertie en loft, je suis dans la bible de roche, je suis dans un contexte mondain, avec des gens d'une certaine élite culturelle. Le contexte de ce souvenir est plus près de la réalité de mon sentiment de lecture que la banale réalité du réel. À ce stade, je choisis de faire primer l'impression. Mais revenons à mon écriture du tableau du *Temps retrouvé*...

Dans *Le temps retrouvé*, le narrateur, à l'approche de la mort et souhaitant écrire un roman, dit qu'il doit le : « construire comme une église » (Proust, 1990 p.338). J'ai effectivement l'impression que le roman s'est échafaudé sur cinq ans comme une église construite autour de moi, m'isolant ainsi du monde et des gens n'adhérant pas à cette bible romanesque. L'épisode new-yorkais me permet de raconter par métaphore un sentiment réel, celui d'une sorte d'excitation, d'admiration esthétique pour ce qui m'entoure, mais qui m'intimide et m'amène à m'isoler pour me rendre malgré moi captif de cette lecture euphorisante, excitante, riche. Je divise encore une fois le tableau en deux parties, l'admiration, la fête, l'environnement, la beauté puis l'isolation volontaire, la captivité. Tous ces éléments sont véritables.

Pour ce dernier tableau, je dois trouver une œuvre d'art correspondante. Pour ce faire, je fais une sorte d'épochè<sup>5</sup> de mon souvenir visuel de l'endroit, une réduction des éléments sensibles. Il en reste des couleurs vivantes, une atmosphère nocturne séduisante, des teintes bleutées. En décrivant le sentiment généré par ce souvenir, j'ai une incontournable impression de surabondance. Pierre et Gilles (1998) traitent depuis plus de quarante ans la photographie en générant des images fantasmées, surchargées, au *kitch* calculé. Les artistes s'imposent, mais je n'ai pas encore d'œuvre précise en tête. Je dois chercher pour trouver l'image idéale. Je souhaite trouver une image qui convienne à ce tome, mais qui pourrait aussi suggérer la totalité de mes paysages du roman. *Dans le port du havre* est une révélation. Un jeune marin plongé dans l'eau jusqu'à la poitrine, l'air triste, isolé dans un environnement aux couleurs

---

<sup>5</sup> « L'épochè désigne la mise en suspens de la thèse naturelle du monde, c'est-à-dire la croyance à la réalité extérieure du monde. Mais il ne s'agit pas du tout de douter de la réalité du monde. Cette mise entre parenthèses a pour but de ne laisser que le phénomène du monde, qui est une pure apparition, et qui n'affirme plus la réalité de la chose apparaissant. » (Husserl, 1913, p. 101-103)

froides, mauves et bleutées. Dans son œil droit, une larme. Cette image porte le sentiment esthétique que m'inspire le loft, il a le caractère marin de l'épisode du catamaran et la solitude, la tristesse et la larme de l'épisode de la mort du père.

## 2.4 Nagori

Les trois tableaux sont écrits. Je vois en quoi ils s'inscrivent dans un même récit continu, bien qu'il s'agisse de trois récits autonomes, mais je dois les lier entre eux avec un fil conducteur qui introduirait et conclurait mon récit de lecture. Mon travail sur *Le temps retrouvé* m'a bien aidé. J'ai compris ce que je raconte : le récit d'une lecture jalonnée de deuils qui m'a isolé. Cette réalisation est troublante parce que je n'ai jamais porté de regard critique sur ma traversée d'*À la recherche du temps perdu*. Je dis à qui veut l'entendre que ça a changé ma vie. C'est toujours vrai, je ne peux m'empêcher de voir la vie à travers le filtre de cette lecture, tout m'y ramène. Cependant, je constate que ce voyage romanesque a occupé une place importante dans mon imaginaire et que j'ai du mal à partager ma passion avec mon entourage, parce qu'il me faut toujours justifier mon appréciation. Plus personnellement, ces années sont aussi étrangement synchronisées avec un célibat continu, jalonné d'histoires insignifiantes, d'amour non réciproque, de jalousie. Là aussi, je me sens plus près du narrateur de *À la recherche...* qui souffre d'une solitude qui est soulagée par l'acte de création. La seule façon de véritablement fusionner avec un être, serait de s'infiltrer en lui pour voir à travers ses yeux. L'amour semble tendre vers cette fusion impossible et échoue là où l'art, et l'art seul, peut réussir.

Pour compléter mon exercice créatif, je choisis de revenir à la base, d'en faire le récit d'une lecture. Un récit de deuil. Mon deuil d'*À la recherche du temps perdu*. Ce serait un récit funéraire. Je ne veux pas inquiéter mon entourage et mes directeurs en verbalisant clairement que ce serait le récit de ma mort, mais c'est bien de cela qu'il s'agit. Je dois faire mourir une partie de moi. Je dois faire le deuil de cette obsession

pour le narrateur, de cette impression symbiotique d'être moi-même ce personnage seul, incapable d'écrire.

Les premières lignes du texte final font des références croisées entre théâtre et salon funéraire. Les gens qui entrent, qui observent avec sollicitude, sont les visiteurs désolés qui viennent témoigner du corps dans le cercueil. Le narrateur de mon récit projette sa mort à venir alors qu'il est lui-même mourant, dans son lit, accompagné à ses côtés des tomes d'*À la recherche*. J'aurais pu m'en tenir à cette situation et glisser dans le roman à partir de ce postulat de base, mais pour moi, il manque un déclencheur. Ce déclencheur surgit cet hiver-là alors que j'écoute, au hasard, l'épisode du 21 décembre 2018 du podcast *Par les temps qui courent* (Richeux, 2019). Une nouvelle fois j'ai une révélation et, soudainement, un titre.

*Nagori*. Littéralement « l'empreinte des vagues », *nagori* signifie en japonais la nostalgie de la séparation, et en particulier, la nostalgie de la saison qu'on ne laisse partir qu'à regret. L'idée de la vague qui se retire me permet d'entrer dans le souvenir de la mer et d'introduire toute ma lecture comme sortie du livre de Sekiguchi (2018), plutôt que d'une tasse de thé.

Les premières lignes sont celles où la voix, la narration de mon histoire, parle d'une vie qui va changer avant de projeter sa propre mort. Cette même voix revient ensuite dans le présent de la narration. Le narrateur prend un des livres trainant à côté du lit et introduit une théorie proustienne qui me servira à entrer dans le roman, la théorie des noms. Deux chapitres de *À la recherche*... portent des noms étonnants : *Nom de pays*, *le nom*, et *Nom de pays, le pays*. Dans le premier, le narrateur évoque la construction imaginaire que lui inspirent le nom d'endroits ou de femmes inconnues. Dans *Nom de pays, le pays*, c'est la déception de découvrir le lieu rêvé, qui n'a forcément rien à voir avec la réalité. La théorie du nom chez Proust réside dans une troisième phase où la superposition du fantasme et de la réalité constitue l'identité réelle du nom. C'est

cette richesse, cette superposition qui permet d'atteindre l'essence même, la vérité du mot.

*Noms de pays: le nom* nous offre la représentation d'une série d'expériences intenses qui passent toutes par l'établissement et le démantèlement d'une onomastique qui demeure ouverte, c'est-à-dire en jeu. L'histoire de l'expérience de Marcel avec l'illusion référentielle montre qu'il n'existe pas de simple aboutissement du pouvoir véhiculaire des noms, ni même des mots. Malgré la promotion manifeste, dans ce chapitre, d'un rapport privilégié entre le nom et le réel, et d'une primauté du nom sur le mot pour rendre ce réel il existe tout un éventail d'ambiguïtés, de tensions et de contradictions qui mettent radicalement en question ce rapport "naturel" entre le langage et le monde. L'onomastique chez Proust permet l'expérience, mais en même temps elle l'éloigne, l'empêche, la retarde, la maintient dans un état qui se situe hors du champ de la maîtrise et donc encore dans le champ du désir (Khan, 2005, p. 57).

De cette théorie du nom, j'introduis déjà en exemple celui de mon père : « Tous les mots peuvent être lourds, parce que tous les mots peuvent porter tout ce qu'on y met. Comme les noms. Tout ce qu'on met dans un nom. Quand je prononce le nom de mon père, c'est plus qu'une gymnastique vocale, c'est plus qu'une syllabe dure qui lance sur une finale plus douce. C'est mon histoire en entier avec lui qui surgit en bloc dans une version accélérée et matérielle, qui s'active comme une machine dans ma tête » (Voir Annexe A, scène 1, p. 54). C'est à la suite de cette théorie que le souvenir de ma lecture surgit. C'est le point de départ du déploiement de l'histoire. S'en suivent les trois tableaux décrits plus haut, *Du côté de chez Swann*, *Sodome et Gomohrre* et *Le temps retrouvé*. Nous revenons ensuite à une sorte de conclusion où j'explique qu'il s'agit d'histoires de deuils et que ce roman m'a isolé dans la solitude. La question de la vie qui va changer persiste, mais elle ne sera jamais concrètement répondue.

J'évoque aussi l'*Omiokuri* qui est cette pratique japonaise qui consiste à suivre du regard une personne jusqu'à ce qu'elle quitte notre champ de vision. J'ai introduit l'*Omiokuri* dans l'épisode de la mort de mon père que je regarde partir jusqu'à ce

qu'il quitte ma vue. Le *Nagori* quant à lui nous ramène circulairement, en fin de parcours, aux vagues et à la mer... Je conclus avec un petit paragraphe qui détourne ma construction dramatique pour évoquer un sommeil perpétuel en soulevant la question du rêve. Un homme qui dort perpétuellement peut-il encore rêver? Un artiste incapable de vivre hors de son imaginaire peut-il encore vivre? C'est pour moi une façon de représenter la mort graduelle du narrateur de mon récit. Une façon d'évoquer aussi les premières pages de *À la recherche...* qui traite du sommeil : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. » (Proust, 1999 p. 14).

## 2.5 Les répétitions

L'écriture fut le véritable premier pas créatif vers la présentation publique. J'envisage alors une lecture traditionnelle. Je présente le texte complet dans sa première version à ma direction de maîtrise le 25 mars 2019. Les commentaires de Christian Lapointe et Marie-Christine Lesage, mes codirecteurs, tendent vers la précision du récit et de l'adresse. Sur certains éléments du roman qu'il me faut clarifier pour qu'un membre du public n'ayant pas lu l'œuvre puisse aussi comprendre et apprécier le texte. Cette rencontre est aussi l'occasion de soulever la question de la forme. J'annonce déjà une idée qui va rester jusqu'à la fin : celle de faire ma lecture entourée de fleurs funéraires. Le parfum des lys me semble un complément sensible idéal pour un texte insistant sur les sensations et le souvenir.

Christian Lapointe sème alors une idée qui prendra bien du temps à germer : celle de la possibilité de mon absence de la scène. Je considère l'idée intéressante, mais n'arrivant pas encore à envisager une lecture sans lecteur, je la mets de côté. Il évoque aussi l'idée de rencontrer le metteur en scène Jérémie Niel, reconnu pour son travail sonore. Dans les semaines à suivre, je tente tout de même d'enregistrer certains extraits sur mon téléphone pour explorer la possibilité de n'être pas sur scène

durant certains tableaux, mais la piètre qualité sonore me décourage et je choisis de me concentrer sur la théâtralisation d'une lecture au lutrin.

Jérémie Niel accepte gentiment de me rencontrer pour discuter de mon projet. Nous nous rencontrons en local de répétition. Je lui présente ma recherche. Je lui fais la lecture d'un extrait. L'idée est d'ouvrir un dialogue avec lui. Je précise que j'attends surtout de lui qu'il me parle de sa démarche et qu'il se permette d'être franc sur ce que mon projet lui inspire. Cette rencontre me permet deux choses importantes. D'abord, après avoir lu un extrait, il me rappelle que le texte présente un enjeu tragique. Qu'il est important d'en tenir compte, de porter ce poids dramatique dans mon jeu. Il me parle aussi de son rapport au micro : « J'évite de faire cohabiter la voix nue et le micro parce que le micro forcément gagne. Le passage de l'un à l'autre enlève forcément de la puissance à l'interprète qui cherche à rivaliser avec la voix amplifiée. »<sup>6</sup> À ce moment de mon parcours créatif, je tiens distraitement compte de ce conseil. C'est plus tard que j'appliquerai cette suggestion.

Je fais une première rencontre avec Patrice Charbonneau Brunelle, mon conseiller à la scénographie, pour lui présenter le projet, lui exposer l'idée des fleurs et lui faire entendre le texte. À ce moment, j'imagine une table recouverte d'un drap blanc. La table servirait à évoquer différents lieux au fil du texte. Je commencerais couché sur la table pour représenter la mort et je changerais de position en utilisant la table différemment pour chaque tableau et rendre dans l'espace une impression physique de la scène évoquée. Je serais aussi entouré de fleurs déposées au sol pour couvrir tout l'espace de jeu et j'aurais un micro pour amplifier la voix. Cette rencontre me permet d'éliminer l'idée des fleurs au sol. Selon le scénographe, l'effet recherché,

---

<sup>6</sup> Jérémie Niel, 4 avril 2019

l'impact visuel des fleurs, serait diminué, le regard étant dirigé vers le visage du performeur. « Si elles ne sont pas plus hautes dans l'espace, le résultat visuel sera approximatif et brouillon », explique-t-il. Il évoque la possibilité de différents pots de fleurs disposés dans l'espace. La suggestion me plaît. Il met aussi en doute l'idée de bouger, texte en main, en changeant de position sur la table avec un micro.

## 2.6 Nouvelle version

Je décide de revoir mes idées. Les fleurs seront en pots. La table persiste, mais il y aura un lutrin pour tenir le texte. Le micro aura un pied que je pourrai utiliser ou non selon le tableau. Le micro lui-même sera utilisé pour créer des effets sonores. J'envisage de l'utiliser de façon traditionnelle pour le début et pour *Du côté de chez Swann*, d'augmenter sa sensibilité pour *Sodome et Gomorrhe* et de ne pas l'utiliser pour le tableau New Yorkais. Je prévois alors que les tableaux seront introduits par de la musique. J'envisage d'ouvrir le premier tableau en chantant *Du côté de chez Swann* de l'interprète français Dave sorti en 1977. Je souhaite commencer *S&G* par la chanson *Echo's answer* du groupe Broadcast, parce qu'elle porte une douce mélancolie. J'imagine introduire *Le temps retrouvé* avec *Barefoot tonight*, de Miss Kitten. Cette dernière chanson s'accompagne de l'idée de danser sur la chanson pour m'épuiser physiquement avant de lire le tableau de mon dernier tome. Dans mes répétitions, seul, j'essaie toutes ces idées et je les trouve très bonnes. Seul avec moi-même, ça marche. Puis je fais une rencontre avec Maxime Charbonneau qui me sert d'œil extérieur pour l'une des répétitions. Je le fais intervenir pour avoir son avis de metteur en scène. Son rôle est donc de porter attention à mes idées de mouvements. Il cherche à les pousser plus loin pour qu'elles ne soient pas simplement l'exécution d'idées. Qu'elles soient assumées jusqu'au bout. Nous théorisons ensemble sur la présence du cadre dans ma création : le cadre des tableaux nommés, l'omniprésence du téléphone comme cadre de vision, écran, espace limité de projection visuelle, fenêtre et de la possibilité de nourrir cette dimension dans l'espace. En utilisant la

porte du local notamment. C'est là que je décide d'utiliser l'espace à l'envers. De faire entrer les spectateurs par ce qui sera la scène pour ensuite les faire regarder vers la porte. Les garder prisonniers du local pendant le temps de la représentation. Par la suite, je fais quelques répétitions allant dans le sens de ma conversation avec Maxime. Quelque chose cloche.

Je complexifie inutilement les choses. Ce que je veux c'est faire entendre le texte. J'enlève la table. Je reviens sur la suggestion de Jérémie et je décide de garder le micro tout du long. Le changement de ton s'effectuera à même le micro. J'élimine tous mes déplacements ainsi que les musiques de transition. Je n'ai pas besoin de transition. J'ai besoin d'une ambiance qui soutienne l'atmosphère.

Le calvaire commence.

À ce moment, je déteste mon projet. Je trouve mon texte sans intérêt et je sens que mes idées précédentes cherchaient à faire diversion. Je dois pourtant assumer que le cœur de mon projet ce sont ses mots. Je passe une semaine à chercher les ambiances en parcourant YouTube. Le choix le plus simple est celui de Ryoji Ikeda pour *S&G*. J'admire depuis longtemps cet artiste qui travaille la musicalité du data. L'un de ses projets s'appelle *Space*. Il s'agit d'un bruit de fond sourd, ponctué de note aiguë rappelant un électrocardiogramme. Le son s'amplifie graduellement pour devenir presque insoutenable. La piste dure 13 minutes. C'est parfait. J'aime aussi l'idée de convoquer un autre artiste japonais pour faire écho à mon titre.

Pour *Du côté de chez Swann*, je cherche à rendre un sentiment de confort. Je pense à mettre du jazz. Encore faut-il trouver une piste de jazz sans parole, suffisamment longue pour toute la durée de mon tableau. J'arrête mon choix sur une compilation intitulée *Nightfall: Cool & Smooth Jazz From the 20s 30s & 40s*. Elle présente plusieurs pistes qui viennent moduler le rythme de ce premier tableau. Pour *Le temps*

*retrouvé* le défi est plus complexe. Je cherche une musique festive, mais j'aimerais éviter de tomber dans la facilité de la musique électronique. J'aime l'idée d'un côté un peu rétro. En cherchant, je tombe sur une piste intitulée *Manhattan Skyline*. Le titre m'inspire la vision qu'on a si l'on observe la ville de New York à partir du point de vue de Brooklyn, là où se situe l'action de mon tableau. La chanson a cette particularité, à la fois amusante et efficace, de répéter sans arrêt le même motif musical. Le seul problème est sa longueur. Elle est trop courte. J'en fais tout de même l'essai. La chanson s'arrête à un endroit parfait. Elle permet de diviser les deux mouvements de mon tableau.

Je choisis aussi d'intégrer le bruit de vagues à deux moments précis, chaque fois qu'il est question du *Nagori* de Sekiguchi. Une première fois durant l'introduction, avant de glisser vers le premier tableau qui se déroule sur la mer, et finalement vers la fin, au moment où le livre est nommé. Ce retour du motif de la vague, c'est aussi une façon de suggérer le souvenir. Souvenir de l'avoir entendu au début du texte, mais aussi le souvenir du tableau de la mer. De faire éprouver une sorte de déjà vu sonore au spectateur.

Me voici rendu à quelques jours de ma présentation publique. Je rencontre Marie-Christine Lesage pour lui montrer où j'en suis. Je suis près du but, je le sens. Elle assiste à une lecture avec micro, un éclairage temporaire et une scénographie suggérant l'espace à venir : cinq vases vides pour indiquer où seront les fleurs. La lecture se déroule relativement bien. Marie-Christine insiste pour préciser l'interprétation du texte afin de bien faire entendre certaines idées importantes qui peuvent échapper au spectateur si elles ne sont pas bien rendues. Mes préoccupations des derniers jours ayant été techniques, j'ai négligé de peaufiner un des éléments cruciaux de ma présentation : le jeu. Ma voix sera au centre de l'exercice.

## 2.7 Changements de dernières minutes

À trois jours de ma première, je rencontre Christian Lapointe pour le même exercice. Lui montrer où j'en suis. Les choses ont un peu évolué depuis ma rencontre avec Marie-Christine. J'ai fait un travail de texte pour clarifier l'interprétation de certains passages à ne pas négliger. Pour cette répétition, j'ai l'aide de Jeanne Gionet Lavigne qui gère l'aspect technique de la lecture. Elle opère le son à partir de la console.

À la fin de ma lecture, je suis content. Jeanne aussi est contente. Elle a vu des répétitions précédentes beaucoup moins heureuses que celle-là. Christian commence ses notes en disant ceci : « Je vais te donner des notes sur ce que tu viens de faire. Mais avant, je veux dire ceci; ça peut être ça. Ça peut aussi ne pas être ça. Il n'est pas trop tard. Parce que ta présence en scène peut faire obstacle à notre *ekphrasis*. » Il évoque la possibilité de lire hors scène ou carrément d'enregistrer le texte. Je lui explique avoir essayé de m'enregistrer avec mon téléphone et avoir abandonné l'idée. « On a un studio de son professionnel ici, tu sais ça? » Je ne sais pas si j'avais oublié cette ressource ou si je n'avais jamais connu son existence. D'un côté, je suis catastrophé. Il me reste si peu de temps et cette direction bouleverse toute ma présentation. J'ai aussi peur qu'on considère le pré-enregistrement comme un acte de paresse, un détournement de mon devoir de me commettre en scène. Puis je pense à l'une des premières phrases que j'ai écrites dans ce projet : « La temporalité implique un flux temporel, un continuum, pourtant, devant vous, le temps sera arrêté et ce que vous entendrez appartiendra pour toujours à un temps dissolu. »

M'enregistrer me permettrait de faire de ma propre voix un objet du souvenir. En plus de forcer le spectateur à entendre et à projeter les images en lui-même et par conséquent à se faire sa propre *ekphrasis*, il me permet de superposer temps passé (enregistré) et temps présent (temps de la représentation). Je suis toujours aussi angoissé, mais la cohérence théorique de cette idée me donne la motivation de tenter

la chose. Si ça échoue, j'aurai la possibilité de lire le texte comme prévu. Deux jours avant ma première, je vais en studio et j'enregistre en 60 minutes un texte de 45 minutes. Je vais faire le montage et intègre directement les ambiances musicales sur la piste. Je dois être prêt en soirée parce que je vais tester cette nouvelle idée avec Jeanne. La première est le surlendemain. Ça doit marcher.

Le soir même avec Jeanne, nous allons aux oubliettes, l'espace de rangement des accessoires de théâtre de l'EST. J'y prends des dizaines de contenants vides, verre, pots. Je les dispose dans l'espace scénique autour des vases qui accueilleront les fleurs que je dois aller chercher le lendemain matin. Au centre de l'espace, je dispose un pied de micro et un micro pour souligner mon absence en scène. On devra imaginer la présence, se la figurer mentalement.

On teste la piste sonore avec les autres éléments scéniques. Les éclairages sont à préciser et les fleurs confirmeront ou non la présence de tous ces pots et verre sur scène, mais l'essentiel est là, et ce n'est pas catastrophique. C'est même plutôt intéressant. La qualité sonore de l'enregistrement m'étonne. Jeanne doute. Je doute aussi, mais je veux absolument aller au bout de cette idée. Le lendemain j'ajoute les fleurs et je remplis tous les contenants d'eau pour que l'éclairage soit affecté en les traversant et que des formes soient créées au sol selon l'évolution de la lumière. Chaque tableau aura un éclairage faible, mais distinct pour soutenir son ambiance. Chaude et douce pour *Swann*, froide et à faible pour *S&G* et un carré mauve au sol rappelant une longue fenêtre comme celle du Loft pour *Le temps retrouvé*. Le début et la fin se feront dans le noir total. La première et la dernière impression seront donc celles d'une absence complète d'image. Comme on l'a vu avec Anne Élane Cliche (2016), être privé de l'image génère un désir de comblement. La voix devient le seul support visuel. Le spectateur est alors seul avec lui-même. Il est le créateur de sa propre *ekphrasis*.

Quand les fleurs s'ajoutent à l'ensemble, le changement est radical parce que la dimension olfactive est décidément plus forte que prévu. Le corridor au complet sent les lys. Pendant les noirs, il y a donc toujours des éléments de présence : la voix et l'olfaction. Je fais la générale devant mon ami acteur et metteur en scène, Maxime Robin. Il est bouleversé par la présentation. Il cherche sans doute à me rassurer. Il m'assure avoir été touché et avoir vu ce que ma parole suggérait. Il insiste sur le fait que mon absence en scène ne l'a pas ennuyé. Je suis un peu plus confiant pour la suite. La composante sonore préenregistrée n'est pas une faiblesse. Elle me permet de solidifier toute la portion théorique. Non seulement mon écriture fut-elle *ekphrasique*, ma mise en espace poursuit à l'aide des sens la théorie développée autour de la représentation mentale, de la médiation de sensation, de ma volonté d'amener le spectateur à générer lui-même son *ekphrasis*. Comme lorsque je faisais la lecture pure et simple de l'extrait de *À la recherche...* dans la première étape du séminaire de création.

Plus encore que simplement appuyer ma démarche de recherche, ces stratégies de mise en scène participent de l'écriture globale de ma création. Ma volonté d'explorer le potentiel théâtral de l'*ekphrasis* dans le cadre d'une écriture a dépassé les limites de la page. Je réalise que plus encore que de structurer le développement écrit d'une création, ces stratégies *ekphrasiques* sont aussi une façon d'aborder l'espace. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'idée de médier un rapport subjectif à l'œuvre source (*À la recherche du temps perdu*) et de favoriser une expérience générée et contrôlée d'abord et avant tout par le spectateur lui-même. Lui permettre de reprendre le contrôle de sa représentation mentale. L'expérience de lecture est ainsi à la fois intériorisée et spectacularisée. Médiée et autogénérée.

## 2.8 Résultats et observations

La première observation qui suit les trois présentations est celle de la déception. À peine une trentaine de personnes auront au total, sur trois représentations, assisté à ma création. Quelques personnes évoquent l'aspect touchant du texte. Certains me parlent avec enthousiasme de l'écriture et de mon procédé. Certains quittent sans m'adresser la parole. La dernière présentation est l'occasion d'une discussion avec le public. Certains spectateurs se montrent curieux du procédé et questionnent l'apport de l'*ekphrasis*. Deux amis n'ont pu entrer à cette dernière représentation, ils sont arrivés trop tard. Plutôt que de partir, ils décident d'écouter à travers la porte. Lorsque j'ouvre pour laisser sortir le public à la fin de la représentation, ils sont là, toujours à l'écoute. Leur témoignage est d'autant plus crucial pour moi qu'ils ont vécu une expérience absolument mentale, n'ayant pas, comme les autres, vécu l'environnement contrôlé que génère la salle. Ils soulignent la force d'évocation. « On y était. Je voyais tout ce qui était nommé. J'étais curieux de voir ce que les spectateurs voyaient »<sup>7</sup> explique mon ami Luca qui était de l'autre côté de la porte.

L'anecdote de mes amis privés de l'expérience spectatoriale n'est pas anodine. À l'issue de mon processus de création, mon essai scénique était constitué de peu d'éléments: un texte, une voix pour le porter, un espace scénographié où l'absence d'interprète souligné par la présence du micro a été substitué par une présence immatérielle, le parfum des lys. Le tout est complété par une conception d'éclairage si simple que j'hésite même à la mentionner tant le résultat manquait de précision. Le texte a été rédigé de façon *ekphrasique*. À partir de mon expérience de l'œuvre, j'ai dégagé des essences. Ces essences sont les moments d'adéquation entre l'œuvre et

---

<sup>7</sup> Citation tirée de mes notes personnelles.

ma vie. Décrire ces moments de vie avec la présence périphérique de l'œuvre, c'est parler de l'œuvre. Mon journal phénoménologique m'a amené à cibler des champs lexicaux, des images, des métonymies qui ont servi à structurer cette *ekphrasis*. Le texte est à lui-même sa propre théorie *ekphrasique*. Les mots, les phrases, les tableaux portent cette théorie de la description de l'œuvre d'art à travers l'expérience subjective. Le résultat scénique poursuit ce procédé là où ma présence doit être soustraite. Ma présence doit être soustraite parce que pour rendre la subjectivité d'une expérience, j'ai choisi de laisser une nouvelle expérience subjective se composer. Celle des spectateurs. L'espace d'illusion de réalité, les moments de noir, tous ces éléments contribuent à laisser l'*ekphrasis* de ma voix préenregistrée composer une image dans la tête du spectateur qui devient lui-même le sujet d'une nouvelle expérience esthétique hanté par *À la recherche...* Les accessoires sur scène, les fleurs, les pots, les verres, ne sont pas signifiants parce qu'ils illustrent le discours. Ils sont signifiants parce qu'ils laissent la possibilité d'un dialogue avec le discours. Pour moi, ces verres vides, ou remplis d'eau, ce sont les mots qu'on remplit de sa propre essence. Mon texte nomme cet aspect théorique, Proust le premier l'a développé. Que met-on dans un nom? Le nom, le mot, la représentation, le signe. Que met-on dans le signe? Et que se passe-t-il si l'on soustrait la plupart des signes? Il y a une réponse à cette question. En l'absence de signe, nous les recomposons, nous les inventons, nous les créons à partir de soi. À partir de notre rapport au monde. L'art fait signe. Le spectateur en compose le sens en puisant en lui-même. Mes amis enfermés dans la réalité, prisonniers de l'extérieur, privés de l'univers contrôlé de la salle, ont, pendant toute la durée de la représentation, recomposé la représentation dans leur tête à partir du discours, à partir du texte. C'est peut-être eux qui ont eu vécu ce qui se rapproche le plus de mon expérience de lecture d'*À la recherche du temps perdu*.

## CONCLUSION

J'ai tenté, par cette recherche-crédation d'utiliser l'*ekphrasis* pour gédérer une dramaturgie qui rende compte de la subjectivité de mon expédience de lecture d'*À la recherche du temps perdu*. Je me suis demandé comment médier un rapport intime et subjectif avec l'œuvre. Ma recherche a eu recours à l'*ekphrasis*, en a fait usage comme outil de médiation subjective de l'image et de l'expédience de ma lecture du roman, afin d'explorer son potentiel théâtral dans le cadre d'une écriture dramatique qui décrive ce rapport à la lecture. L'écriture s'est ensuite déplacée de la page à l'espace. Ouvrant la porte à pousser plus loin mon exploration de son potentiel comme stratégie d'écriture scénique.

*Nagori* n'est pas l'adaptation d'une œuvre. Il est une écriture par l'œuvre. Bien que le roman soit peu présent, chaque choix a été motivé par la poésie et la philosophie du roman. En ce sens, mon projet créatif s'inscrit encore plus largement que prévu comme une *ekphrasis* parce qu'il est la médiation totale et incarnée de l'œuvre d'art source. C'est un exercice créatif qui propose au spectateur le récit de la traversée d'un corps. Et c'est cette expédience de lecture qui, dans cette démarche imparfaite, se manifeste. L'artiste est traversé de matières qu'il retransmet. En ce sens, penser la création comme une *ekphrasis* et chercher à en dégager précisément ses composantes (sensation, perception, refus de la représentation) permet d'aborder le rapport à l'art par la lorgnette de la médiation. Tout geste artistique est une médiation de l'artiste. Mais mon projet m'a permis de faire de cette médiation d'une oeuvre, le sujet de ma propre création. C'est de la médiation de l'art dont il est question tout du long. On permet alors au spectateur de déplacer son regard sur l'acte créatif en tant qu'objet. Comme l'ont fait les artistes du *ready-made* en nous amenant à voir différemment des

objets quotidiens que nous ne voyions plus, l'*ekphrasis* me sert à renouveler mon regard sur le geste créatif et à proposer une façon différente de théâtraliser l'expérience de lecture. Par ce projet, je me permets aussi de célébrer la description comme parole active et théâtrale.

L'*ekphrasis*, la métonymie et le refus de la représentation m'ont permis de structurer mon écriture. L'*ekphrasis* a dirigé mon processus créateur. Elle m'a permis de générer une écriture de la description, la description de tableaux vivants qui offrent au spectateur la possibilité de voir ce qu'ils n'ont pas sous les yeux. La parole a été générée à partir d'un procédé de contamination, en ce sens, mon écriture liant des éléments unis par une relation nécessaire, celle de mon expérience de lecture. Le tout a été réfléchi par le filtre d'une absence de représentation, d'une soustraction de signes visuels objectifs. Les images du récit dépendent et se composent à partir du sujet qui observe. Par ce procédé, l'écriture révèle bien plus le sujet que l'objet. Sur scène, in extremis, la même logique s'est appliquée. C'est l'absence qui a été le moteur créatif le plus concluant. Une relation d'interprétation des signes sur scène (les accessoires, la lumière) permettent une nouvelle écriture métonymique par le spectateur qui cherchera peut-être à générer un réseau de sens avec le texte mentionné.

Aujourd'hui, tous mes projets d'écriture sont influencés par ce rapport au regard, à la médiation. Malgré moi, je pense toujours ma poésie à partir de la métonymie. Dans ma pièce *Les étrangers*, projet que je développe avec l'aide du CEAD, un personnage d'auteur raconte le roman qu'il écrit. À travers sa parole, une poésie de la contamination s'opère et, à travers son champ lexical, à travers son choix de mots, d'images parfois incongrues, son essence est révélée. Une essence qu'il ne souhaite pas voir, qu'il laisse échapper malgré lui. Il nous révèle ce qu'il ne peut pas accepter de lui-même. J'ai pourtant commencé *Les étrangers* alors que j'amorçais ma propédeutique. Je n'étais pas encore habité par toute la réflexion que ce mémoire m'a permis d'élaborer. Dans *Le Judas*, projet en chantier qui a été lu en version partielle

au *Jamais Lu Québec* à l'automne 2018, je raconte une rencontre. Un jeune homme voyeur, obsédé par la transgression, cherchant à dépasser ses limites, en particulier sur le plan sexuel, fait le récit d'une rencontre intime avec un homme plus âgé, aveugle. Une tentative de suicide raté laisse cet homme difforme et privé de la vision. L'histoire s'articule donc à partir de la médiation d'une expérience, à partir de la confrontation d'une pulsion scopique et d'une incapacité à voir. Ce projet a été entamé des années avant la maîtrise et, maintenant, je ne peux l'envisager qu'à partir de mon projet de maîtrise. Cette recherche a permis de placer les jalons de mon univers créatif. Il m'a permis de prendre du recul sur ma pratique et d'avoir une vue d'ensemble sur mes gestes artistiques conscients et inconscients et il a révélé une essence de ma pulsion de création : médiation et soustraction. La médiation d'un récit, d'un objet, d'une expérience. La soustraction d'une présence, du regard, de la conscience ou de la vie.

## ANNEXE A

### TEXTE DE MON ESSAI SCÉNIQUE

Nagori. L'écume des temps

de François Édouard Bernier

#### **Prologue. Futur antérieur**

Je suis là pour une histoire de vie qui change?

C'est les meilleures histoires, non? Celles des vies qui changent?

On va serrer des mains, saluer des visages familiers, ou alors on gardera les yeux au sol pour éviter de croiser des regards particuliers. On froncera les sourcils avec sollicitude.

Je serai là, tranquille. J'attendrai que vous passiez, que vous observiez, en vous demandant si c'est bien le réel que vous avez devant vous ou seulement un substitut de réel.

Ça sera le début. Ça sera la fin aussi. Est-ce que la fin n'est pas toujours le début ? Est-ce qu'il y a même un début ou une fin ?

La temporalité implique un flux temporel, un continuum, pourtant, devant vous, le temps sera arrêté et ce que vous entendrez appartiendra pour toujours à un temps dissolu.

### **Scène 1. Ouvrir la mémoire**

Je suis dans ma chambre. Je suis dans mon lit

Je sens le terme de ma conscience poindre.

Il y a une pile de livres à côté du lit. La pile est constituée de tous les tome d'*À la recherche du temps perdu*. Du côté de chez Swann, *À l'ombre des jeune filles en fleurs*, Du côté de Guermantes, *Sodome et Gomorrhe*, *La prisonnière*, *Albertine disparue*, *Le temps retrouvé*... Et juste par dessus le temps retrouvé un autre livre, un petit livre rouge qui n'appartient pas du tout à *La recherche* et qui a été déposé là pour être lu plus tard...

Je prononce à voix haute le titre du livre, un titre joli, étrange, exotique, qui résonne et s'empare de l'espace comme un gong, qui ne se laisse pas déchiffrer immédiatement, qui demande à être expliqué.

Pourtant, même sans le comprendre, ce titre là porte le poids de tout ce que j'y mets, de toutes les rêveries qu'il éveille de désirs, de curiosités.

C'est un mot lourd. Tous les mots peuvent être lourds, parce que tous les mots peuvent porter tout ce qu'on y met. Comme les noms. Tout ce qu'on met dans un nom. Quand je prononce le nom de mon père, c'est plus qu'une gymnastique vocale, c'est plus qu'une syllabe dure qui lance sur une finale plus douce. C'est mon histoire

en entier avec lui qui surgit en bloc dans une version accélérée et matérielle qui s'active comme une machine dans ma tête...

Le petit livre rouge qui régnait au dessus de la pile des tomes d'*À la recherche du temps perdu*, que j'ai maintenant en main, commence à se métamorphoser et avec lui tout l'espace. Successivement, le jour et la nuit, le soleil et la lune, la terre et la mer. Dans mes mains toujours le petit livre qui reviendra plus tard, mais pour l'instant ce petit livre, il réveille le plus grand : dans cet espace métamorphosé, je regarde mes mains et le petit livre rouge s'est substitué au tome 1 de *À la recherche : Du côté de chez Swann*.

## **Scène 2. Du côté de chez Swann**

Autour de moi il y a la végétation aride de minuscules cayes, et celle, luxuriante et submergée, du récif de corail. Sur la mer qui compose 80 pourcent de l'environnement, un catamaran. Le Cocoa, c'est son nom, un Lagoon 440, c'est son étiquette : 440 parce qu'il fait 40 pieds de long. À son bord une dizaine d'amis en voyage pour trois semaines, dont moi. 2011, c'est l'année du voyage. Depuis trois jours nous sommes en mouillage au Tobago Keys, un parc national de préservation de la vie sauvage.

Sous l'embarcation s'agite un réel langoureux aux mouvements dansés réguliers. Un réel peuplé de créatures fantasmagoriques aux morphologies intraterrestres. Le hublot de la chambre donne sous l'eau. On peut témoigner d'un monde qui est invisible de la surface. Voir ce qui autrement est invisible.

Sur le pont, on laisse traîner notre regard sur l'ondulation sensuelle ininterrompue en oubliant de penser sa profondeur. On la devine parfois, vaguement. Quand une tortue

de mer sort chercher son air ou qu'une raie passe gracieusement à proximité de la surface.

Assis devant la barre, seul, mes comparses de voyages étant tous allés faire de la plongée en apnée, je plonge aussi mais pas dans la mer, je plonge dans le roman qui vient superposer une réalité étrange à mon présent... L'amorce de ma lecture d'*À la recherche du temps perdu*. L'amorce d'une vie changée. Mais ça je le saurai plus tard...

La vie en mer a la particularité du mouvement perpétuel. Jamais de repos. Le corps, exposé à la mobilité de son environnement, réagit de façon surprenante, il s'ajuste. Il conspire à faire oublier cette nouveauté radicale. Un geste simple comme la marche, par exemple, requiert une attention active de tous les muscles stabilisateurs du corps qui compensent continuellement les fluctuations de la surface. On finit par plus y penser et l'ondulation devient bientôt naturelle.

C'est une fois de retour sur la terre ferme que le mouvement réapparaît. Le corps sent les vagues poursuivre leur danse même sur l'immobile fermeté du sol. La houle subsiste dans la chair et la réalité devient double. Le corps présent porte sensiblement le corps passé. La vie en mer, c'est peut-être la métaphore concrète, incarnée de la petite madeleine trempée dans le thé. Le moment où le narrateur retrouve tout un pan oublié de sa mémoire. Le passé est réactivé par ses sens. Comme la sensation de vertige quand je pose le pied sur le quai de bois à Grenade. Mon corps, lui, continue d'être bercé par des mouvements invisibles... La réalité se présente comme une expérience extra-réelle.

Plus tard ce jour là, tout le monde est revenu de la plongée et on traîne sur la table extérieure, bordant la cuisine. Le soleil a plongé dans la mer, l'eau est calme et son mouvement est presque imperceptible. Les discussions s'activent autour de ce qui a

été vu dans les profondeurs, des tortues géantes, des bancs de poissons colorés, des raies, des petit requins...

Mon regard traine sur chacun de mes amis, tous éclairés par une seule source lumineuse, celle de la cuisine filtrée par la fenêtre, tous donc ont le visage barbouillé d'orangé. La pointe du nez, la pommette gauche, la moitié du visage ou alors le visage entier, la chevelure, l'épaule, tous les corps maquillés par une même peinture lumineuse et mouillée.

En les examinant, chacun à tour de rôle, je découvre avec stupéfaction que j'ai devant moi comme une peinture !

Je pense tout de suite à *Souper à Emmaüs* du Caravage. La première version, celle faites à Londres, celle avec les couleurs chaudes...

J'observe ma table de l'extérieur comme si j'étais à la National Gallery devant une version animée du repas divin, avec le regard d'un visiteur de musée. J'ai l'impression que la peinture que j'ai devant moi m'est complètement inconnue. Je me demande si je les connais ces sujets-là. J'ai l'impression qu'ils sont seulement la matérialisation d'un ensemble de composantes que je n'arriverai jamais à identifier.

Je suis entouré d'étrangers familiers.

Mes yeux terminent leur ronde sur le visage le plus connu d'entre eux, celui qui m'accompagne depuis quelques années, celui de mon amoureux.

Vous imaginez sûrement un regard tendre, rassurant.

Non. C'est plutôt un regard indifférent, teinté d'une mélancolie diffuse. Ce voyage-là, c'est le début de notre fin.

D'où je suis, de ma perspective, sa peau hâlée par les journées passées dehors et humide de chaleur reflète une lumière différente des autres convives, il n'est pas peint par la lumière de la cuisine; lui, il est caressé par la lumière lunaire qui luit sur son corps comme des écailles de poissons. Il pourrait appartenir à la deuxième version du Caravage de son *Souper à Émmaüs*. Celle où la lumière est blafarde, dure. La version que Le Caravage a peinte alors qu'il se sauvait de Rome après avoir tué un homme.

Je le regarde,

je le vois,

et même si je connais ses traits par cœur, ses expressions, ses tics de langage, même si je souris à la blague qu'il vient de lancer, même si je lui envoie un sourire complice, j'ai l'impression d'avoir là aussi, comme pour les autres, j'ai l'impression d'avoir devant les yeux un parfait étranger.

La fin de notre relation va se concrétiser officiellement quelques mois plus tard, mais ici sur le catamaran, dans l'ondulation perpétuelle, on joue tous les deux à feindre l'amour déjà mort.

On ne s'embrasse plus.

La mort.

Nos corps ne vont plus spontanément l'un vers l'autre.

La mort.

La mort d'une relation comme la mort de l'enfance du narrateur de mon roman. Ou la mort de son amour adolescent pour Gilberte qui le traitait avec de plus en plus d'indifférence.

Je détourne mon regard de la table pour le plonger dans l'indéfinissable néant marin qui nous entoure pour nettoyer mon regard de sa morosité, comme l'œnologue qui va plonger son nez dans des grains de café pour réinitialiser son odorat...

Puis, regard vers la fenêtre d'où vient la lumière orangée.

Dans la fenêtre la cuisine, dans la cuisine la table, et sur la table une tache sombre. Une pierre tombale noire reposant comme une dépouille esseulée.

C'est un téléphone. Un *Iphone 3*. Le cellulaire de l'amoureux qui sonne dans la cuisine du catamaran. L'amoureux de ma relation déclinante. Il sonne, le cellulaire, il sonne et au moment où mon regard l'attrape, en jetant un œil par la fenêtre, il semble porter le secret macabre que la sonnerie agressive annonce en résonnant dans tout le bateau.

C'est un appel de ma belle-mère, la femme de mon père. Elle m'annonce que mon père est malade. Mon père ne va pas mourir à ce moment là, avec moi à l'autre bout du monde, c'est pas cette scène là.

Il va mourir, évidemment, comme tout le monde. Il va mourir et je vais manquer sa mort. Mais pas tout de suite.

Il va mourir donc, mais mon père va seulement mourir pendant *Sodome et Gomorrhe* en 2013, le tome 4. Là on est en 2011, toujours sur le bateau, on vient juste de terminer *Du côté de chez Swann*, le tome 1... Il reste encore du temps.

### Scène 3. Sodome et Gomorrhe

Espace blanc. On avance dans ces corridors là comme sur le canevas d'une toile à venir. Un couloir silencieux, paisible, presque aliénant de silence qui contraste avec le bourdonnement incessant des soins de l'urgence. Lumière crue. Temps suspendu. Le cœur qui bat. Qui bat vite. J'ai peut-être peur, je suis nerveux. Qu'est-ce qu'il va se passer, comment ça va se passer.

On mène devant moi une civière recouverte d'un drap dont la couleur se confond presque avec les murs. Carré blanc sur fond blanc de Malevitch. Peut-être que tout est papier. Je suis dans le livre. C'est une fiction.

La préposée retire précautionneusement le drap pour tacher l'espace monochrome du visage final. Le visage final de mon père.

Ses yeux sont fermés. Sa bouche légèrement ouverte. Une bouche molle, édentée qui modifie légèrement sa physiologie faciale. J'ai rarement vu mon père sans son dentier. La nuit peut-être, enfant, quand je hurlais dans mon sommeil à cause d'un cauchemar, à mon réveil, c'est cette physiologie particulière que je retrouvais en ouvrant les yeux, me rassurant, à côté du lit.

Avant, son visage du jour était dur, féroce, agressif.

Dans la dernière décennie, il s'était éteint graduellement, vidé d'une ardente colère qui a été remplacée par une morne nostalgie d'invention, une mélancolie complaisante et une substance sombre mélangeant peur de mourir et suicide quotidien.

La grimace étrange de la marionnette de mon père, semble vouloir exprimer l'envie de prendre une grande inspiration. Temps. Rien. La même grimace immobile.

Devant l'objet inerte que j'ai devant les yeux, sorti de mon corps pour observer la chose avec un détachement tolérable, je comprends la laideur immuable du corps sans vie. Je pense à la mort de la grand-mère du narrateur de mon roman. Une mort vulgaire, laide, racontée avec bien peu de délicatesse. Je comprends combien il est difficile d'avoir de la sympathie pour une chose aussi répugnante.

« Qu'est ce qui va rester de ce départ? », que je pense.

« Qu'est ce qui va rester de cette vie là que tu as sabotée jusqu'au bout », que je laisse échapper malgré moi.

« T'es pas en colère ? »

« Je le suis, moi. »

Je touche son épaule voilée. Mon corps est penché au dessus de son visage. Mes yeux, malgré moi, laissent fuir des sécrétions salées. L'une d'elle chatouille ma joue et agace ma mâchoire avant de faire le grand saut. Je la retrouve, intact, sur la lèvre inférieure de la bouche de la dépouille de mon père. Une petite goutte d'eau parfaite, solidement accroché à sa lèvre avec l'intention de retourner dans le congélateur de la morgue avec lui. Elle va geler peut-être. Tomber dans sa bouche ou rester là, jusqu'au moment de son incinération. Là, elle va s'évaporer avec tous les fluides de son corps.

J'abandonne le corps dans ce corridor pour aviser la préposée qu'elle peut le remettre dans son congélateur. Je l'abandonne aux mains de la préposée. Je suis du regard la préposée pousser la civière jusqu'à ce qu'elle quitte mon champs de vision. Seulement là je me détourne pour avancer vers un présent abscons, plein d'absence.

Je retrace ce corridor aux allures de purgatoire et avant de revenir dans le vide du réel, je pense au personnage de Charles Swann qui va mourir. Je viens d'apprendre sa mort. Le dernier tome se concluait sur cette annonce et maintenant, entre mon lit et le café où je me rends quotidiennement pour poursuivre ma lecture, j'entre dans l'épisode central de mon roman. Le temps s'étire. Un seul tome pour 24 heures. Alors qu'on vient de suivre une décennie dans la vie du protagoniste en trois tomes, là on entre dans le détail d'une seule journée qui va faire basculer son regard. Sa vie va changer. La mienne aussi, on se souvient, mais j'en suis pas là encore... Quoique la mort ça change la vie. Celle du mort en particulier. La mienne aussi peut-être. On meurt peut-être un peu à soi-même dans la perte de l'autre... C'est peut-être ça qui nous change finalement...

Les nuits sont blanches et je lis. Je lis pour m'endormir. Je lis pour me fatiguer. Je lis pour libérer ma pensée de ses obsessions, de ses obstinations, de ses angoisses. Le vide étant impossible, j'essaie de substituer le réel à la fiction et je lis. Les nuits sont blanches, elles s'agitent frénétiquement dans la blancheur des draps et des rideaux qui semblent vibrer comme le moteur d'une cafetière espresso. Mes pensées, mes obsessions, se distillent et il ne persiste qu'une substance aliénante qui m'empêche de dormir et alors, forcément, je tire vers mon sanctuaire, vers le lieu de mon supposé repos les pages de Proust en espérant y trouver une sorte d'apaisement. Un souffle pour calmer la blancheur agressive de ces draps, de ces rideaux, de ces murs, de mes pensées.

Ma chambre au silence bruyant, ma chambre achalandée par des fantômes qui entrent et sortent, qui entrent et sortent comme autant de personnages, comme autant de fabulations, comme autant de distractions qui me détournent de la vie qui continue...

Je lis. Je me fais voyeur de la fiction.

Parfois carrément voyeur.

La grande fenêtre que le grand rideau blanc protège de l'extérieur et de la réalité est parfois tassée par ma main. Et dehors, dans l'ivoire hiver, je peux, de ma fenêtre, observer la vie que je n'ai plus. Je regarde pour vivre. Je lis pour vivre.

Est-ce que mon roman conforte mon inertie ?

Est-ce que par effet de projection, je m'empêche de vivre parce que le narrateur lui-même a du mal à le faire ?

Plus de deux ans après mon voyage et ma rupture, après quelques déménagements et plusieurs galères, je trouve un appartement. Mon premier appartement en solitaire. Mon *bachelor*. L'ironie souvent plus inventive que l'imagination a tout de même orchestré que mes voisins immédiats, ceux que je peux épier de ma fenêtre, mes voisins sont donc cet amoureux dont j'ai parlé plus tôt et son nouvel amoureux. Mon ex-copain vit avec son copain dans la maison voisine.

Par la fenêtre, j'épie dans l'hiver le petit éclat lumineux d'une fenêtre, comme le petit cadre d'une toile animée. Dans le cadre, l'éclat d'une vie que je n'ai plus mais qui semble forcément mieux que la mienne, d'une épuisante immobilité, qui suit sont terne cours dans son grand linceul d'inertie. Je regarde par ma fenêtre comme le narrateur du roman observe avec discrétion la scène fameuse de séduction entre le baron de Charlus et le giletier Jupien. Marcel les espionne jusque dans la cave où les amants vont s'abandonner à leurs pulsions. Ou comme la scène de voyeurisme avec la fille de Vinteuil que Marcel observe par la fenêtre alors qu'elle profane une photo de son père en crachant dessus avant de s'abandonner aux plaisirs de la chair avec une jeune fille. Ou la scène de sado-masochisme de Charlus vers la fin du roman, que Marcel observera par l'oeil-de-boeuf, une scène que j'ai pas encore lu au moment

de regarder par ma fenêtre mais que je découvrirai plus tard dans le dernier tome...*Le temps retrouvé...*

#### **Scène 4. Le temps retrouvé**

Une chambre étrangère.

Un air différent.

Un pays qui profite encore de quelques mois de présidence décente. Je suis dans la ville dont le nom porte autant de fantasmes que tout *PornHub*. Un lieu qui marchande sa mythologie. Il est un fantasme à lui-même et jouit de son propre aura culturel dans un plaisir masturbatoire qui exerce sur moi, je l'admets, une certaine fascination.

Quelques semaines plus tôt en consultant Instagram, mon œil s'accroche à la photo d'un appartement complètement fantasmagorique. Les fenêtres en arc-brisé, le plafond céleste, la lumière onirique plongeant la pièce dans une heure bleue perpétuelle. Je parle de celle violette qui annonce que la journée de demain sera belle. Les grands murs de briques, des plantes luxuriantes en pâmoison devant ces grandes fenêtres divines d'où elle sont les témoins permanents des mouvements de la ville. Un grand loft construit à même une ancienne église dans Williamsburg.

La photo a été partagée par un inconnu que je suis sur l'application picturale. Ancien mannequin recyclé en photographe, il habite maintenant avec son époux dans cet espace pour le moins privilégié. J'ai alors l'intention de visiter la grosse pomme. J'écris donc un message à l'inconnu, j'écris cavalièrement à l'inconnu, en DM, direct message, pour savoir s'il loue des chambres chez lui aux voyageurs de courts séjours.

Surprise, l'inconnu loue des chambres à l'occasion. L'inconnu est même sur Airbnb. L'inconnu a un tatouage de Montréal sur son bras. L'inconnu aime Montréal. Il me répond sans doute parce qu'il est ravi que je vive dans cette ville qu'il adore et me propose de louer un chambre chez lui sans passer par le site web bien connu afin de sauver les taxes. Je n'hésite pas. J'accepte.

J'entends déjà les exclamations réprobatrices...

Mais ce n'est pas une histoire de voyageur floué par son locateur, ce n'est pas une histoire de magouille qui va mal finir, c'est l'histoire d'une vie qui va changer.

Je suis donc dans une vaste chambre, chez un mannequin devenu photographe. Ma chambre est dans une église. Cette église est dans le quartier le plus gentrifié d'une ville clinquante comme les dorures d'une cathédrale, ou comme la place Saint-Marc à Venise que le héros de mon roman visite avec sa mère à la fin de l'avant-dernier tome, voyage qu'il fait habité par le deuil, le deuil d'Albertine, morte des suites d'une chute à cheval, et lui Marcel, erre à Venise comme moi j'erre dans un pays qui dégoûte autant qu'il fait rêvé, dans une ville aussi monstrueuse que magnifique, dans un lieu sacré, profané...

Il fait noir dans la chambre. Une lueur blafarde s'imisce par la porte qui mène à un petit balcon privé. Et une lueur violacée entre sous la porte qui mène au salon, toujours illuminé par cette lumière biblique.

Vous imaginez peut-être un moment de paix dans la nuit ?

Non. C'est la fête.

De l'autre côté de la porte c'est la fête.

C'est exactement le genre de fête qu'on peut imaginer dans un endroit comme celui là. Exactement fréquenté par le genre de personnes qu'on imaginerait dans ce genre d'événement. Il y a des chanteurs populaires, des mannequins européennes, des gens du milieu de la mode ou de l'art.

Plus tôt ce soir là, je tente de me mêler à la foule avec un succès mitigé. C'est pas une surprise, on m'a avisé de la fête, on m'y a gentiment convié.

Je discute brièvement avec mes hôtes qui doivent subitement accueillir un nouvel invité, et je profite de cette solitude inattendue pour absorber du regard la pièce.

Je regarde les acteurs de la soirée qui parlent fort, qui rient, qui semblent porter la capacité d'arborer en permanence une expression faciale photogénique pour l'éventualité d'un cliché spontané, pris à leur insu, toujours prêt à être captés sur le vif, à un arrêt sur image qui les ferait vivre pour toujours les uns pour les autres ou pour le monde...

Je regarde les chandelles, le grand néon mauve, les plantes, l'intérieur baroque de cette ancienne église et tout me fait l'effet d'une image joliment surchargée. Je pense, sans savoir précisément pourquoi, à une photographie précise de Pierre et Gilles,

*Dans le port du Havre.* L'arrêt sur image d'un moment où les lieux comme les gens sont beaux. Je sors mon téléphone pour saisir cette image en espérant qu'il verra lui aussi ce que mes yeux arrivent à voir, je lève mon cellulaire vers mon visage et j'arrête mon geste. Je remets mon téléphone dans ma poche.

J'ai tout à coup très peur.

Je me cherche une action à accomplir pour me redonner de la contenance et ne pas avoir l'air passif. Je crains les gestes maladroits de l'insécurité. J'ai peur de me retrouver sans interlocuteur mais je crains encore plus de me trouver un interlocuteur que je serais incapable d'écouter, trop possédé par cette conscience de mes mains qui chercheraient où se mettre, de mon expression faciale qu'il me faudra contrôler adéquatement... Je vais me chercher un verre. Je regarde mon téléphone... Voilà, je suis arrivé au bout des ressources de mes mises en scène de personne occupée, je me réfugie donc dans ma chambre.

Dans le noir de cette chambre, avec les murs qui vibre au son de la basse, je maudis mon anxiété sociale. Je suis déchiré entre l'envie de me faire violence et retourner me mêler à cette festivité mondaine et celui de me cacher sous les couvertures pour toujours. Vivre ou dormir.

Je me tiens debout, devant la porte fermée de ma chambre, dans les coulisses d'une célébration joyeuse. Et vient une chanson que je ne connais pas mais qui attire tout de suite mon attention. Je sors mon téléphone pour l'enregistrer dans l'espoir de la retrouver sur *Chazam* plus tard. J'enregistre la chanson à travers le mur de ma réclusion volontaire. Et dans cette chambre sombre, seul, alors qu'une vingtaine de personne se déhanche, à peine quelques centimètre plus loin, juste de l'autre côté de la porte, je danse aussi. Je danse dans le noir, entre la lumière blafarde qui arrive de l'extérieure et celle violette qui rampe sous ma porte. Je danse. Je fête aussi. Dans la mesure de ma capacité sociale. Je danse. En oubliant ma solitude, en oubliant même Proust et son bal des têtes, en oubliant son envie de jeunesse d'être un mondain, d'être admis dans les salons des duchesses dont les noms suffisent à lui inspirer du désir... Je danse en oubliant la violence du regard de Marcel sur le l'effet du temps sur les êtres dans ce dernier tome qui traîne près du lit. Je danse en oubliant que la fin d'une lecture de cinq ans approche.

Les sons s'espacent, se font plus rares, la musique n'est plus aussi puissante, les voix s'alanguissent, les corps aussi les uns après les autres et la porte d'entrée du loft est ouverte et refermée à répétition pour laisser passer graduellement la parade de sortie. Je ne dors toujours pas. Je voudrais commencer à fêter. J'attends tout de même que l'espace soit silencieux avant de sortir du lit pour m'aventurer à la salle de bain.

Urgente envie de pipi.

Je m'approche de la porte et au moment de l'ouvrir... Elle est bloquée.

Je suis bloquée dans ma chambre. Je suis enfermé dans ma réclusion volontaire, je suis prisonnier de cette espace de rêve.

Je pense essayer de trouver une fuite par le petit balcon. Impossible il est trop haut. Il est trop tard pour tenter de réveiller mes hôtes... La pression sur ma vessie est pourtant de plus en plus grande et mon stress d'uriner ajoute à mon empressement. Plus jeune j'étais claustrophobe et cette situation réveille chez moi des peurs primitives. La porte refuse d'obéir. Je dois me résigner, je ne pourrai pas me rendre à la salle de bain.

Je fouille dans mes affaires. Je tire de mes bagages le sac *Ziploc* qui contient mes effets de toilettes, un sac de grand format, pas celui qui sert à emballer un sandwich au jambon. Je positionne stratégiquement le sac *Ziploc* et j'urine dans mon sac *Ziploc*.

Je laisse évacuer l'urine et la honte de laisser évacuer l'urine.

Je remplis le sac à moitié et, calmé, je peux envisager de remettre ma sortie de la chambre à plus tard et aller dormir.

Le lendemain matin, mes hôtes viendront m'ouvrir en découvrant mes textos d'homme captif. J'irai prendre un café, sac à dos à l'épaule et discrètement, au coin d'une rue de Brooklyn, je sortirai de mon sac à dos un *Ziploc* scellé et rempli d'un liquide solaire et chaud et je le déposerai discrètement dans une poubelle publique dans un geste faussement désinvolte.

### **Scène 5. L'écume des temps**

Quelques années plus tard *À la recherche* et ses milliers de pages sont derrière moi. J'en n'ai jamais vraiment fait le deuil.

Je porte le livre en moi comme on porte un objet précieux. Dans un objet précieux il y a tout ce qu'on y a mis. Dans mon livre, il y a tout ce que j'y ai mis pendant cinq ans. Dans le nom de mon père, il y a tout ce que j'ai pu y mettre. Dans les noms de Swann, de Guermantes, de Charlus, de Morel, d'Albertine, de Gilberte... le poids d'une relation de cinq ans.

Je porte les deuils, les pertes, les moments de grande solitude face au monde, face au livre. Je suis seul. Et dans ma volonté de rencontrer une parole amie, j'ai passé cinq ans à lire sur l'impossibilité de l'autre. Je suis seul.

Est-ce qu'on en est venu au moment décisif où la vie va être changée ?

Ici maintenant je me sens tomber graduellement dans le néant.

Je suis très fatigué et je sens le terme de ma conscience poindre.

Je vous vois. Je vous imagine, entrer, passer, froncer les sourcils avec sollicitude. Regarder en vous demandant si c'est bien le réel qui repose là. Ce qui reste du temps passé.

Mais la vie aura changé.

Avant d'être englouti dans l'absence, un souvenir réveillé par le livre rouge. Un podcast. C'est un ami français qui me l'a conseillé. J'écoute au hasard un épisode sans connaître l'invité.

C'est Ryōko Sekiguchi. Elle parle d'un petit livre qu'elle vient de faire paraître. Un petit livre rouge que j'achèterai quelques jours plus tard.

*Nagori.*

Sa voix douce explique son titre : Nagori, l'écume des vagues au moment de leur retrait. Elle parle des fruits de saison et du plaisir particulier, propre aux choses qui se terminent, qui meurent.

Elle parle d'Omiokuri, l'idée de raccompagner du regard une personne qui s'en va jusqu'à ce qu'elle quitte notre champ de vision.

Le reste des vagues.

Les vagues.

Le bruit du ressac.

La couleur des coraux, de la mer.

La blancheur de l'écume, l'éclat du soleil.

Le chemin vers la perte. Le plaisir de la réminiscence.

Peut-être que le flux temporel se construit comme la pellicule d'un film, par une succession rapide d'arrêts sur image. Chaque instant qui meurt pour laisser la place à un instant qui meurt aussi. Chaque mort comme un tableau. La mort qui fixe le temps, l'arrête et la succession des morts qui crée le temps. Notre vie pourrait être l'histoire d'une succession incessante de morts ? La réminiscence comme un accident dans le montage de ses morts là. Et ici devant la nature morte d'une représentation du réel, vous assistez à une mort. Une mort à soi. Une dissolution du réel dans le sommeil.

### **Prologue : Le dormeur perpétuel**

Si je venais qu'à dormir en continu, de quoi seraient composés mes rêves ? Je n'aurais plus d'expérience de la réalité pour nourrir mon inconscient. Mon inconscient fonctionnerait à vide... Plutôt que d'être nourri par les traces réelles d'une rencontre ou d'une émotion vécue au réveil, je serais nourri par une impression de plus en plus vague, le souvenir d'un souvenir, une dissolution de mon expérience du réel... Le temps la remplacerait par des succédanés de réalité, répétés pour habiter mon état de dormeur mais mes sensations seraient de plus en plus floues et imprécises. Comme un homme devenu aveugle, j'imagine, va continuer pour un temps à rêver la vue, puis, voir peu à peu s'éloigner et se dissoudre sa mémoire du regard et rêver avec ses facultés restantes.

L'état de dormeur perpétuel, c'est l'expérience de la réalité dans l'éloignement entier de toutes les sensations et dans la perte même de l'inconscient. C'est peu à peu le vide, c'est peu à peu, la mort. C'est ça, voilà.

## BIBLIOGRAPHIE

Aygon, J. (1994). L'Ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique. *Pallas*, 41, 41-56.

Bertho, S. (1998). Les anciens et les modernes : la question de l'ekphrasis chez Goethe et Proust. *Revue de Littérature Comparée*, 72(1), 53-62.

Cliche, A.E. (2016). *Tu ne te feras pas d'image* (série QR, N° 92). Montréal : Le Quartanier.

Delaplace, A (2007). « Intermittences » et « moments de vie » : l'esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf, *Esthétique de la discontinuité. La revue électronique de littérature générale et comparée TRANS-*. (3), Presses de la Sorbonne Nouvelle. Récupéré de <http://journals.openedition.org/trans/493>

El Hajji-Lahrimi, L. (1999). *Sémiotique de la perception dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*. Paris : L'Harmattan.

Erman, M. (2013). *Marcel Proust : Une biographie*. Paris : Table ronde.

Freud, S. (1986) *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris : Gallimard.

Genette, G. (1972). *Figures III : Métonymie chez Proust*. Paris : Éditions du Seuil.

Grimaldi, N. (2014). *Proust, les horreurs de l'amour*. Paris : Presses Universitaires de France.

Houppermans, S. (2016). Sensations théâtrales : Proust à la mode de Cassiers. Dans S. Houppermans, M. van Montfrans, A. Schulte Nordholt, S. van Wesemael, & N. de Hullu-van Doeselaar (Éds.), *Sensations proustiennes* (p. 83-94). Amsterdam : Brill | Rodopi.

Husserl, E. (1913). *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

Khan, S. (2005). L'onomastique ouverte de Proust dans "Noms de pays: le nom". *French Forum* 30(3) : 57-74.

Kristeva, J. (2000). *Le temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*. Paris : Gallimard.

Larousse. (2019). Métonymie. Dans *Le petit Larousse illustré 2020*. Paris : Éditions Larousse

Le Bozec, Y. (1998). Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. *Littérature*, 111, 111-124.

Lehmann, H.-T. (2002) *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche.

Merleau Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Gallimard : Paris

Müller, H. (1985). *Paysage sous surveillance*. Paris : Éditions de minuit.

Müller, H. (1996). *Guerre sans bataille; Vie sous deux dictatures, Une autobiographie*. Trad. de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernardi. Paris: L'Arche.

Paquin L.C. (2014). *Les cycles heuristiques, une méthode de recherche création*. Montréal : École des médias de l'UQAM.

Proust, M. (1927). *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.

Proust, M (1999). *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.

Ruskin, J. (2007). *Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin* (M. Proust, Trad.). Paris : Bartillat.

Sekiguchi, R. (2018). *Nagori*. Paris: Gallimard

Tadié, J. (1996). *Marcel Proust I*. Paris : Gallimard folio.

Vinaver, M. (1982). *Écrits sur le théâtre.*, Lausanne : Éditions de l'Aire.

### **Baladodiffusion**

Compagnon, A., Moneghetti, M. (2019, 20 juillet). Série « Proust Essayiste », Épisode 5 : « Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!! ». [Webradio]. Dans France Culture (prod.), *Les Cours du Collège de France*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/proust-essayiste-516-fantaisiste-realiste-essayiste>

El Makki, L. (anim.), Erman, M. (invité). (2013, 5 août). Michel Erman, lecteur de Proust. [Webradio]. Dans France Inter (prod.), *Un été avec Proust*. Récupéré de <https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-proust/un-ete-avec-proust-05-aout-2013>

El Makki, L. (anim.), Goetz, A. (invité). (2013, 22 août). Bergotte et l'écriture [Webradio]. Dans France Inter (prod.), *Un été avec Proust*. Récupéré de <https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-proust/un-ete-avec-proust-22-aout-2013>

Richieux, M. (anim.), Sekiguchi, R. (invitée). (Webradio) (2019, 21 décembre). *Par les temps qui courent*. France culture (prod.). Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/ryoko-sekiguchi>

### **Oeuvres évoquées**

Le Carravage. (1601). *Le Souper à Emmaüs*. Tableau. Royaume-Uni

Le Carravage. (1606). *Le Souper à Emmaüs*. Tableau. Italie

Cassiers, G. (2002-2004a). *De kant van Swann*. Théâtre. Toneelhuis. Anvers, Belgique

Cassiers, G. (2002-2004b). *De kant van Albertine*. Théâtre. Toneelhuis. Anvers, Belgique

Cassiers, G. (2002-2004c). *De kant van Charlus*. Théâtre. Toneelhuis. Anvers, Belgique

Cassiers, G. (2002-2004d). *De kant van Marcel*. Théâtre. Toneelhuis. Anvers, Belgique

Kasimir Malevitch. (1918). *Carré blanc sur fond blanc*. Tableau. Russie

Pierre et Gilles. (1998). *Dans le port du havre*. Tableau. France

Wilson, B. (1986). *Alceste*. Théâtre. American Repertory Theatre. Cambridge