

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE LES MURS, DES VOIX. EN COMPAGNIE DES ESSAYISTES

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIELLE GIASSON-DULUDE

DÉCEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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

Mes premiers remerciements vont à Jean-François Hamel, mon directeur de thèse, merci d'avoir été un lecteur assidu, rigoureux et généreux. Tu m'as laissée être guide de mon projet tout en offrant de la largeur et de la perspective à mes idées. Tu as constitué avec moi l'équipe de travail dont j'avais besoin. Amitiés.

À vous, les amies doctorantes, qui m'ont accompagnée au quatrième étage, merci de tout cœur : Sandrine G, Maude, les filles, sans votre présence jusqu'à la toute fin, j'aurais été désœuvrée. Merci à Jean-François pour le livre de bell hooks. Merci à toi ma cousine d'être là. Merci à ma chère Patricia, à Catherine, à Andréane, à Benoit, à Pierre-Philippe, à Camille T, et à Jennifer pour les promenades hivernales en temps de pandémie. Merci aux lamas et au band de rock de Sandbanks (Gab Do, Sandrine B-L et les autres). Merci à Camille R-P et à Trisan pour les soirées au Cheval et à Eastman. À Maxime et à Suzanne pour l'amitié et la maison prêtée à Fort-Coulonge. Soline, merci pour les tomates sur la terrasse. À Phil. À ma Bra. À Iraïs. À mes colocs clowns d'amour : Phil et Tam, vous avez été aux premières loges. Toi aussi, Erin.

Merci à Isabelle Boisclair, à Marc-André Brouillette pour l'examen doctoral, et à Martine Delvaux pour les premières étapes de la thèse. Merci au Fonds du CRSH et au département d'études littéraires. Merci aux étudiant·es, au jam vocal du Dièse Onze.

Merci à toi, Daniel, mon père, pour ta curiosité qui ne tarit jamais pour mon travail, ta sensibilité, ton respect. À Lise et à Michelle. À toi, ma sœur Léanne, une grande fierté.

À l'autre famille : Hélène, Alex, Raph, Marjorie. Joseph : tout mon amour et ma reconnaissance, merci de chanter avec moi.

DÉDICACE

Aux oiseaux chanteurs, à mes ami·es.

AVANT-PROPOS

Notes pour les dix doigts

Pouce : Cette thèse est une pensée du corps.

Index : Elle cherche sa méthode dans l'écriture.

Majeur : Elle veut une pensée des fluides, des lacs, des métaphores.

Annulaire : Elle s'accompagne d'autres approches artistiques.

Auriculaire : Elle est un récit d'apprentissage.

Pouce : Elle est désirs de voix.

Index : Elle veut se vivre de fragments et de résonances.

Majeur : Elle appelle une diversité de tons et de timbres.

Annulaire : Cette thèse est essayistique.

Auriculaire : Elle chante.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION : PENSER UNE THÈSE AVEC LES MAINS	1
CHAPITRE 1 AVANT DE COMMENCER.....	19
1.1 Le chant	19
1.1.1 Des touchers	20
1.1.2 Sculptures de voix	26
1.1.3 Des nœuds dans la matière.....	35
1.2 Monter les marches : savoirs et connaissances.....	44
1.2.1 Voix classées	49
1.2.2 Où prends-tu ta voix ?.....	57
CHAPITRE 2 CHERCHER DES MAINS.....	65
2.1 À plusieurs voix	65
2.1.1 Le bal des humains	67
2.1.2 Entre les surfaces.....	83
2.1.3 Le jeu des lettres.....	100
CHAPITRE 3 DE MAINS EN MAINS.....	115
3.1 S’émanciper ?	115
3.1.1 Fuck that fake.....	126
3.1.2 Un accès aux fenêtres	150
CHAPITRE 4 M’APPROCHER QUELQUE PART.....	169
4.1 Où aller	169
4.1.1 Jasper	182
4.1.2 Les cabanes	193

4.2 Chants corses	203
4.2.1 Premier voyage : Corbara	205
4.2.2 Deuxième voyage : Chaise-Dieu	218
CHAPITRE 5 EN VOIX	227
5.1 Parler	227
5.1.1 La voix sans paroles	232
5.1.2 Les punks	240
5.1.3 Un clown vit dans mon ventre	244
5.1.4 Devant la mort.....	250
5.2 Le courage chanté des oiseaux	264
CONCLUSION.....	276
BIBLIOGRAPHIE	287

RÉSUMÉ

Cette thèse en théorie de la création littéraire propose une pensée de l'essai littéraire en tant qu'approche à développer au sein de la réflexion universitaire. Elle avance que pour réfléchir les spécificités de l'essai, il faut en faire l'expérience, c'est-à-dire jouer le jeu de se mettre en scène à même une pensée critique témoignant d'une expérience corporelle. En voix et en corps, l'écriture de cette thèse se cherche entre propos théoriques et impressions tactiles (illustrées notamment par une écriture sensible à ce que les métaphores peuvent dégager comme espace de pensée). S'y côtoient des analyses littéraires, des récits de voyage, un apprentissage du travail vocal en relation avec la voix du texte, des réflexions libres sur l'héritage des formes et des approches essayistiques. Cette thèse convie encore des théories de l'enseignement, pensant l'essai en lien avec une forme de pédagogie, c'est-à-dire comme une façon d'entrer en relation non seulement avec la connaissance, mais avec les autres, dans un esprit de transmission et d'émancipation. Un corpus éclectique, dont les œuvres ne sont réunies que par la voix qui les approche, est convié pour nommer et désamorcer des séparations entre les corps, des distinctions entre les disciplines, de même que les divisions sociales fondées sur les classes sociales, les couleurs de peaux, les genres sexués. Les styles autant que les formes y sont considérés en rapport à des pouvoirs, puis en quête d'émancipation. Au sein de cette complexité, la voix de l'essai explore les murs de sa propre cage, cage thoracique, cage de résonance, ou cage d'escalier, où elle s'installe pour chanter, pour écrire et pour penser. En somme, suivant la démarche essayistique de la personne qui entre en relation avec les objets de son analyse, avec son corps, avec son histoire singulière, sans perdre de vue la question de l'autorité des formes et des disciplines de la création et de la connaissance, cette thèse se présente elle-même comme un essai.

Mots clés : Essai littéraire, corps, voix, toucher, chant, technique vocale, théorie de l'enseignement, pratique et méthodologie de la création essayistique, écriture à quatre mains, altérité, émancipation, voyage, parole, silence, cri, contestation.

INTRODUCTION : PENSER UNE THÈSE AVEC LES MAINS

POUCE

Accotée contre le dossier de plastique orange d'une chaise dans la salle de classe de béton, j'écoute quelqu'un parler. Un jour, je lève la main. L'autre main prend des notes sur la page. Mais l'idée se dissout, l'écrire une fois ne suffit pas, les quelques mots sur la feuille ne suffisent pas. Les yeux s'écarquillent. « Oui, Gabrielle ». Le désir et la peur se côtoient. Je regarde mes mains, leur volonté, leur fragilité. Je m'y tiens. Je m'essaie à l'exercice de toucher quelque chose.

Dans *La poésie entière est préposition*, Claude Royet-Journoud croit que pour écrire, on doit « apprendre à suivre sa propre main¹ ». De la même manière dans la pensée de bien des essayistes, la réflexion intellectuelle ne se conçoit pas séparément du corps qui la porte. La pensée a sa forme de corps, son physique (ou sa physique), son mouvement, ses articulations. En face des couleurs, des odeurs, des événements, l'essai s'avance à écoute d'un monde qui se module, se réinvente constamment, ainsi que le pense Annie Dillard :

[l'écriture] se déroule vers le vide. Elle grandit d'une cellule à l'autre, du tronc vers la branche, la brindille puis la feuille ; tout mot circonspect peut suggérer une direction, souffler le fil d'une métaphore ou d'un événement qui engendreront tout le reste, ou presque. Peaufiner l'œuvre centimètre par

¹ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, Paris, Éric Pesty, 2007, p. 23.

centimètre, écrire du premier mot vers le dernier, manifeste le courage et la peur induits par cette méthode².

Méthode corporelle, suivre sa propre main est une manière de se laisser guider par des détails, en approches récidivées. Rapport tactile aux idées, méthode improvisée au gré des sens, R. Lane Kauffman décrit l'écriture essayistique comme une « méthode sans méthode³ ». La pensée y témoigne du cheminement et du processus des idées, dans la vie vécue d'un être au monde, suivant Theodor Adorno :

dans l'essai la pensée n'avance pas de manière univoque, mais au contraire les moments sont tissés ensemble comme dans un tapis. C'est du serré de ce tissage que dépend la fécondité des pensées. À vrai dire, celui qui pense ne pense pas, il fait de lui-même le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effiloche. Alors même qu'elle tire de cette expérience ses impulsions, la pensée traditionnelle, d'après sa forme, en élimine le souvenir⁴.

L'essai raconte ce corps, souvent dans un entêtement à reformuler des idées, comme si une seule formulation ne suffisait pas, qu'il fallait revenir constamment à la relation que l'on entretient avec l'idée. Entre le sujet et son objet d'étude, aux yeux d'Étienne Beaulieu, « l'essai est une manière de faire coïncider la littérature et la conscience même d'un être qui écrit et qui s'écrit⁵ ». De façon semblable, Irène Langlet conçoit l'essai comme l'art d'une écriture fondamentalement ancrée dans la corporalité : « l'essayiste se présente comme celui qui écrit le texte en train de s'écrire, avec des humeurs physiques et psychologiques qui viennent perturber, ou construire, le fil du discours⁶ ». Suivant Adorno, on peut penser que perturber le fil du discours tend à

² Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1996 [1989], p. 26.

³ R. Lane Kauffman, « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », traduit de l'anglais par Marc-André Béra, dans François Dumont, *Approches de l'essai : anthologie*, Québec, Nota bene, 2003, p. 183.

⁴ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », traduit de l'allemand par Sibylle Muller, dans François Dumont, *Approches de l'essai : anthologie*, Québec, Nota bene, 2003, p. 66.

⁵ Étienne Beaulieu, *L'âme littéraire*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2014, p. 26.

⁶ Irène Langlet, *L'abeille et la balance : penser l'essai*, Paris, Classique Garnier, 2015, p. 24.

appeler ce corps dont on élimine les souvenirs dans la pensée traditionnelle pour ne conserver que l'art de discourir, associé à de la rigueur.

Au cours de l'année 1935, devant la montée des totalitarismes, Denis de Rougemont rédige un livre qu'il nomme *Penser avec les mains* dans lequel il réfléchit une rupture entre la pensée et l'affect, puis rappelle une responsabilité éthique liant des pôles ayant fait l'objet de séparations hiérarchiques, établies au fil des siècles. Il accuse le désinvestissement, la déresponsabilisation de qui sépare et distingue la pensée des sensations de son corps, ce désinvestissement conduisant, ainsi qu'il le croit, à une barbarie perpétuant une insensibilité aux corps, aux êtres. *Penser avec les mains* consiste à ses yeux en un projet de réparation associant « deux mots ou deux fonctions, que toute la culture d'hier s'évertuait à séparer : *pensée* et *main*⁷ ». Rougemont cherche à valoriser la subjectivité dans une culture qui, le pense-t-il, court à sa perte en considérant la rationalité instrumentale comme unique voie valable pour les idées.

Penser avec les mains, l'idée n'est pas nouvelle : bien des écrits en témoignent depuis des siècles. Dans « Peut-on définir l'essai ? », Jean Starobinski entend le travail de Montaigne — à qui on attribue au XVI^e siècle, le baptême de la forme essayistique — comme le fruit d'essais d'une pensée corporelle : « “Penser avec les mains”, Montaigne s'y entendait, lui dont les mains étaient toujours en mouvement, bien qu'il se déclarât impropre à tous travaux manuels ; il faut savoir tout ensemble *méditer* et *manier* la vie⁸. » L'essayiste rappelle chaque fois qu'à ses yeux l'idée ne précède pas son articulation, il faut la tâter, l'explorer, la reformuler.

⁷ Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1972 [1936], p. 146. L'auteur souligne.

⁸ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont, *Approches de l'essai : anthologie*, Québec, Nota bene, 2003, p. 171. L'auteur souligne.

L'écriture se prépare quand la main se lève en classe, quand le corps se saisit, désirant ou en colère, elle est faite de corps, et peut-être d'une voix en ce corps, qui sous des couches de discours et de retenues, attend son tour. C'est ainsi en évoquant des actions physiques, derrière lesquelles paraît une lecture du monde, que Suzanne Jacob introduit son essai *La bulle d'encre* :

On se taira. On regardera le fond des verres. On frissonnera. On attendra la visite du peintre. Vous irez raconter une histoire aux enfants. Quelqu'un mourra subitement. Le technicien viendra faire son tour. Le téléphone sonnera, vous en aurez pour une heure. Les chasse-neige ouvriront les avenues. Les sans-emploi seront pénalisés. Les coupeurs d'emploi seront félicités. Je mettrai le riz sauvage à tremper pour le lendemain. En résumé, nous essaierons d'attacher ensemble ce que nous savons et ce que nous ignorons afin de garder le monde dans la lisibilité en pensant qu'il n'y a pas d'autres moyens de le rendre habitable⁹.

On dit « faire du pouce » sur une idée, on dit par là qu'on se laisse guider, dans un transport, une chaîne associative qui ne définit pas les idées, mais les étale. On observe physiquement ce qui nous revient par le toucher, nous guide. L'écriture se déroule vers le vide parce qu'elle provient du vide. L'essai poursuit une sculpture jamais achevée, comme s'il écrivait depuis une absence de sol, léger comme ses mains, dans l'espoir de se poser quelque part ou de tenir une autre main, de se réchauffer près d'elle, un temps.

INDEX

Je prends goût à la parole en même temps qu'à un silence en moi, que ni la main ni la voix ne parviennent à rompre.

⁹ Suzanne Jacob, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 2001, p. 11.

Un matin, pendant la période où je commençais à réfléchir à une pensée des mains, une fenêtre défectueuse m'a tranché une partie de l'index, un morceau de chair, un segment de nerfs, un bout d'os. Les parois de l'ongle ont pris petit à petit la forme d'un bec d'oiseau se recourbant sur une absence de chair qui ne reviendrait pas. Cette toute petite perte d'une part de l'index, qu'à l'hôpital on a nommée amputation, s'est répercutée en de multiples résonances : une vulnérabilité au bout du doigt appartenant plus largement à une période de changements et de bouleversements dans ma vie. Nathalie Quintane réfléchit, avec humour, à ce qu'aurait pu être la pensée de Descartes sous l'effet d'un rhume salvateur :

Avec force mouchoirs, il aurait repris son *Traité des Passions de l'âme* (déjà passablement concessif, nuancé, quant à ses propositions précédentes, et ménageant plus qu'une porte de saloon entre l'esprit et le corps – et non ce mur de Berlin qu'encore aujourd'hui on lui attribue)¹⁰.

Une mémoire corporelle s'associe aux pensées, de la poussée à la préhension, au coup, à la caresse. L'esprit sépare, isole, sectionne ce qui lui rappelle sa souffrance. Mais un mur de Berlin n'aide en rien la respiration et la circulation du sang dans le corps. C'est aussi contre des murs érigés entre nous que le travail essayistique convoque la fragilité de l'être. Dans *Mettre la hache*, Pattie O'Green cherche « des idées qui nous prennent dans le ventre, des idées qui resserrent les phalanges¹¹ ». Elle appelle des idées qui agissent dans le corps, structurent nos vies et les mettent en mouvement, simplement parce qu'elles n'oublient pas leurs origines. Il n'y a que le corps pour appeler l'autre à son corps, que le cri de joie ou de détresse pour appeler l'autre à son propre cri. Mais le corps ou sa conscience (de soi, des autres), une logique ferme peut bien s'en priver, rappelle O'Green : « on peut avoir une logique implacable sans le moindrement exercer sa conscience¹² ». Et si Pattie O'Green nomme la souffrance en son propre corps, c'est

¹⁰ Nathalie Quintane, *Un embarras de pensées*, Paris, Argol, 2008, p. 40.

¹¹ Pattie O'Green, *Mettre la hache : slam western sur l'inceste*, Montréal, Remue-Ménage, 2015, p. 21.

¹² *Idem*.

pour toucher justement ce qui doit parler, en dépliant différentes formes de replis. Mettre en voix, donner voix, c'est pour elle tenter de s'échapper aux emprises qui la forgent. L'essai de façon toute singulière (couleur, timbre, ton, texture et rythme) façonne sa liberté.

Il faut le dire également, dans l'ouvrage de Rougemont, il se présente un angle mort. Si les mains approchent les objets pour les toucher, l'auteur perçoit dans une relation idéalisée de la main à la chose une fermeté :

Il nous faut des mains maîtrisées, mais qui pèsent. [...] Non pas ces mains lentes et sèches à la surface des objets, mains rêveuses ou mains obsédées, mains incertaines, circonspectes, tâtonnantes et minutieuses, mains de pensifs et non pas de penseurs. Que les penseurs aient les mains larges et dures ! Des mains faites pour prendre et peser. Des mains qui sachent, qui accomplissent et qui sculptent ; des mains qui créent¹³.

La vocation créatrice, telle qu'il la décrit, se voit confiée à des mains qui sculptent la matière en la forçant, ou encore à des mains qui savent, mais ne doutent pas, qui accomplissent, mais ne rêvent pas. À qui appartiennent les *mains larges et dures* ? D'un point de vue féministe, il est évident que les mains « faites pour prendre et peser » sont celles auxquelles ce droit a été réservé et que ne pas laisser la place à ce qui doute, à ce qui tremble, c'est refuser la parole à ce qui l'a déjà perdue, chez les autres, mais également en soi-même. Les mains de Rougemont ignorent la façon dont les contextes de vie agissent sur les mains, entraînant la confiance ou la peur, la force ou l'hésitation. S'attaquant à une domination — celle de la raison oblitérant l'expérience corporelle —, il se repose sur un privilège, reconduisant une autre domination.

Les pouvoirs s'attellent à classer, pour distinguer. Mais face à la discrimination, les petites mains tissent des réseaux et reconnaissent de la puissance entre elles, à même

¹³ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 152.

les mailles qui les relient, ainsi que le pense Valérie Lefebvre-Faucher : « Le courage et la hauteur se forment mieux sur une base solide et ne durent pas sans un réseau de petites mains agiles¹⁴. » Si ces petites mains sont des résistantes à une violence systémique, on ne nie jamais leur nécessité sans nier du souffle même — et c'est tout l'objet de la négation — la violence à laquelle elles répondent.

Une conscience ne viendrait-elle jamais sans douleur ? Le corps ne nous rappelle-t-il pas tous les jours ce que nous voudrions éviter ? Si la pensée systématique permet le classement (à ce propos, Rougemont avait raison : « [la] pensée sans douleur [...] est d'abord une pensée systématique¹⁵ »), il faut reconnaître la mise à l'index de sa propre souffrance ou de celle des autres comme un frein à la pensée. Il faut entendre également la douleur du changement comme l'impression temporaire d'une perte de soi, ainsi le constate bell hooks :

Je n'oublierai jamais quand un·e étudiant·e me dit un jour : « Nous suivons vos cours. Nous apprenons à voir le monde d'un point de vue critique, une position qui prend en considération la race, le sexe, la classe sociale. Et nous ne pouvons plus profiter de la vie. » En regardant le reste du groupe, quelle qu'ait été leur classe sociale, leur race, leur préférence sexuelle ou leur ethnicité, j'ai vu toutes les étudiant·es hocher la tête. Je vis pour la première fois qu'il peut y avoir, et qu'il y a en général, un certain niveau de souffrance qui accompagne l'abandon d'anciennes façons de penser, de savoir, avec l'apprentissage de nouvelles approches. Je respecte cette souffrance. Et j'inclus ce facteur quand j'enseigne désormais, c'est-à-dire que j'enseigne le changement de modèles et l'inconfort que cela peut causer¹⁶.

La pensée fait des nœuds quand elle bloque sa respiration. Elle se coince, se saisit en sa cage thoracique quand elle se referme et s'enferme, se brime, se terre, comme nous

¹⁴ Valérie Lefebvre-Faucher, *Procès verbal*, Montréal, Écosociété, 2019, p. 97.

¹⁵ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶ bell hooks, *Apprendre à transgresser : l'éducation comme pratique de la liberté*, traduit de l'américain par Margaux Portron, Paris, Syllepse, 2019 [1994], p. 43.

savons si bien le faire : « Nous édifions des tours pour nous protéger d'ennemis imaginaires sans voir que le dispositif est lové en nous. Que l'adversité est un principe interne qui nous persécute, nous, mieux qu'aucun autre ne le fera jamais¹⁷ », écrit Anne Dufourmantelle. Puis, il y a de la douleur dans le fait de s'entendre, quand on s'est coupé un temps d'une part de soi, comme dans l'effort physique, quand on a cessé d'écouter une partie de son corps, la rappeler à nous, c'est rappeler sa douleur. Il y a de la douleur dans le seul fait d'avoir un corps, qu'on aimerait trop souvent dominer, contrôler, soi-même comme les autres, par toutes sortes d'évasions. Ainsi que l'écrit Pattie O'Green : « Choisir de ne plus s'anesthésier, ce n'est pas renoncer au bonheur, c'est comprendre qu'il ne peut pas être partagé lorsqu'il s'inscrit dans la négation de la douleur. De sa propre douleur. Et de celle des autres¹⁸. » La négation de la douleur est sclérose de la pensée. Il faut entendre encore une négation de la violence et de la destruction même, de la dilapidation des ressources, comme de la confiscation de vies :

Lorsque tout nous a été confisqué, jusqu'à la possibilité même de parler, quelle guérison est possible ? Comment peut se recréer cette confiance vive dans le langage, laboratoire de toutes les mutations... Le risque de guérir est ce pour quoi on accepte de se dessaisir d'un certain savoir, puisque dans un certain sens c'est lui qui s'empare de nous et non l'inverse. Sait-on lorsqu'il est nécessaire d'accepter de perdre ce qui jusqu'alors formait notre sol (émotionnel, physique ou matériel) pour rejoindre un lieu plus vaste, mais indéterminé encore et donc, inquiétant¹⁹?

Écrire un essai implique aussi de laisser des méthodes derrière soi, qui ne conviennent pas à un corps : entrer mains devant, bouche ouverte, sur le point de demander mieux. C'est le projet de l'essai ; c'est le projet de cette thèse, qui est un essai.

¹⁷ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2018 [2017], p. 95.

¹⁸ Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, *op. cit.*, p. 216.

MAJEUR

L'idée rebondit et rebondit contre les murs de la classe, contre ceux de mon crâne, contre ceux de ma cage thoracique. Je ne suis pas sûre de pouvoir la saisir. D'abord, je suis un mouvement, un élan de corps. Tôt ou tard, une voix me reviendra.

Je traverse le corridor labyrinthe aux murs gris pâle, parsemés de portes grises à égales distances les unes des autres, dans la division des espaces de travail où l'on se dédie à la pensée universitaire. Je marche en tâtant ma large clef. Je pousse la porte et j'allume les quatre lampes installées dans un bureau d'assistante de recherche où je rédige la thèse. C'est un espace sans fenêtre : une grotte d'écriture où j'essaie d'habiter mon corps dans ses courbatures et dans ses nœuds ; une grotte creusée dans le béton. J'écris à l'université. Non seulement dans le cadre d'une thèse, mais physiquement en ses lieux. Je voudrais encore penser l'écriture et sa transmission en tant qu'exercices de savoir-faire les plus simples : lacer des souliers, coudre un bouton, déplier des papiers ou tordre un vêtement.

Je m'intéresse à des approches de l'enseignement à visée d'émancipation au sein de l'institution, puis à l'enseignement d'une connaissance intime par le toucher. Dans *Apprendre à transgresser*, bell hooks travaille à déconstruire des préconceptions séparant la théorie de la pratique :

Quand notre expérience vécue de la théorisation est fondamentalement liée à des processus d'autoguérison, de libération collective, il n'existe simplement pas de fossé entre la théorie et la pratique. En effet, ce qu'une telle expérience rend encore plus évident est le lien entre les deux — ce processus en fin de compte réciproque, où l'un rend l'autre possible²⁰.

²⁰ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 61.

La théorie n'est pas séparée de la pratique quand elle poursuit des fins d'émancipation, elle pense les systèmes qui contraignent les corps. bell hooks croit que pour enseigner dans la joie, il est nécessaire de contester les préceptes de manière, les attitudes de sérieux dans la pensée traditionnelle, afin de laisser le corps se vivre hors de ces images et de ces figures auxquelles on cherche parfois à le contraindre : « L'*excitation* pour l'enseignement supérieur était vue comme une perturbation potentielle de l'esprit sérieux, considéré comme fondamental au processus d'apprentissage²¹. » Pour trouver sa joie, la pensée doit aussi renouveler ses rythmes, ses formes, dans un mouvement qui stimule les élans des corps, autrement dit, suivre « la pédagogie en rapport avec la pratique de la liberté²² ».

Se réappropriier l'excitation, c'est ce que fait Maggie Nelson quand elle parle de l'enseignement dans *Les argonautes* comme façon d'occuper une place. Elle ne revendique pas la *bonne* manière de faire, mais *une* émancipation, l'espace d'un flux de paroles non préméditées : « Me forcer à me taire, déverser le langage sur le papier à la place : c'est devenu une habitude. Mais maintenant je suis également revenue à une parole abondante, sous la forme de l'enseignement²³. » La satisfaction de la parole prend les devants ainsi sur la *bonne* pédagogie :

Parfois, quand j'enseigne, quand je glisse un commentaire sans que personne ne m'en empêche, sans me préoccuper du fait que j'ai déjà pris la parole il y a un instant, ou quand j'interromps quelqu'un pour rediriger la conversation loin d'une zone que je trouve personnellement stérile, je suis grisée par la certitude que je peux parler autant que je veux, aussi rapidement que je le veux, dans tous les sens, sans que personne ne puisse ouvertement lever les yeux au ciel ou suggérer que j'aïlle en thérapie. Je ne

²¹ *Ibid.*, p. 12. L'autrice souligne.

²² *Idem.*

²³ Maggie Nelson, *Les argonautes*, traduit de l'américain par Jeannot Clair, Montréal, Tryptique, 2017 [2015], p. 71.

dis pas que c'est de la bonne pédagogie. Je dis que la satisfaction en est profonde²⁴.

Les vibrations sont contagieuses et les yeux qui cherchent pour eux-mêmes la liberté que se donne la professeure reconnaissent peut-être une forme d'enseignement qui importe plus que ce qu'elle dit, pour reprendre cette idée de Michel Charles : « ce que permet l'essai littéraire importe plus que ce qu'il dit²⁵ ». La forme étant une expression de la voix et de sa recherche de liberté, elle transmet une façon de vivre. Nelson pense ainsi avec reconnaissance à l'approche de deux professeures qu'elle a côtoyées :

C'est comme si elle sortait des Post-it de ses cheveux et qu'elle enseignait en les lisant, s'est plaint un de mes collègues à propos du style d'enseignement de ma prof bien-aimée, Mary Ann Caws. Je devais bien avouer que c'était une bonne description du style de Caws (et de ses cheveux). D'ailleurs, non seulement j'aimais ce style-là, mais j'aimais aussi que personne ne puisse convaincre Caws d'enseigner différemment. Vous pouviez l'endurer ou lâcher son cours : le choix vous appartenait. Idem pour Eileen Myles, qui raconte une bonne anecdote à propos d'un étudiant à la University of California de San Diego qui se plaignait que son style d'enseignement revenait à « se faire lancer une pizza dessus ». En ce qui me concerne, je pense qu'on devrait se sentir privilégié de recevoir une pizza en pleine face de la part d'Eileen Myles, ou un Post-it tiré du fouillis des cheveux de Mary Ann Caws²⁶.

Au sein de ces *méthodes sans méthodes*, le savoir n'est plus distingué de la pratique comme on le lit dans les termes subventionnaires *recherche-crédation*, nous faisant croire qu'on y associe deux choses différentes. Par ailleurs, il serait plus joyeux (ou excitant) d'admettre en études littéraires que la création est fondamentalement de la recherche et que la recherche est fondamentalement de la création. La respiration mélangerait tout, ferait circuler l'air dans tout l'être. Mais bien souvent — à l'université

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁵ Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 161.

²⁶ Maggie Nelson, *op. cit.*, p. 72.

comme ailleurs —, on retient son souffle, on se découpe, on se divise pour ressembler à un monde qui nous découpe et nous divise.

Dans l'enseignement comme dans l'écriture, c'est souvent au nom de principes et de méthodes qu'on éteint les idées des autres. Dans le milieu littéraire, tout le monde connaît des êtres blessés par des ateliers d'écriture ou par des critiques littéraires, au nom de croyances et d'une conception de *la* vérité. Mes propres textes critiques littéraires ont reçu un jour la colère fougueuse d'une autrice de critiques s'opposant à la forme essayistique de mon travail sur le mur Facebook d'une amie : la femme me fournissait des exemples de ce que j'aurais plutôt dû écrire. Autrement, j'ai connu bien des personnes blessées par l'université, où elles ont dû se plier à des méthodes qui ne ressemblaient pas à ce qu'elles avaient dans les mains. Pour ma part, je n'y ai pas toujours été accueillie, mais suffisamment pour y trouver la possibilité d'une voix. Je voudrais rendre cet accueil aux personnes à qui j'enseigne.

C'est proportionnel : quand la rigueur ne compromet pas le désir, au contraire, elle le renforce. Mais ce miracle, on l'empêche quand on fait avaler des définitions et des connaissances privées de l'expérience qui les forge, ainsi le pense Jean-Pierre Winter : « L'excès de pédagogie peut empêcher le “miracle”²⁷ ». Les savoirs bougent en nous, ils s'associent à nos connaissances les plus tactiles, liées aux premières années de nos vies, jouées, déplacées, problématisées : en idées et en pensées, on ne fait que respirer, aimer, manger, boire ou apprendre à formuler un mot.

²⁷ Jean-Pierre Winter, *Transmettre (ou pas)*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 35.

ANNULAIRE

Devant ce qui forge les idées, la recherche d'un espace à soi, le sentiment de sa propre limite, de sa propre insuffisance, revient la peur d'être une mal-aimée.

Lors de la soutenance de thèse d'une amie à l'Université de Montréal, la phrase sourde comme du béton est sortie de la bouche d'une professeure chevronnée, respectée et estimée par ses pairs. Elle est tombée comme si elle supposait une idée évidente : « Un essai n'est pas une thèse ! » Personne autour de la table n'a manifesté aucun mouvement pour la contester, sauf peut-être une paire de sourcils ayant abandonné le combat en chemin.

Jean Starobinski, dans son discours de réception du Prix européen de l'Essai, en 1985, laissait entendre lui aussi le sentiment d'une incompatibilité entre la thèse et l'essai :

Vu de la salle de cours, évalué par le jury de thèse, l'essayiste est un aimable amateur qui s'en va rejoindre le critique impressionniste dans la zone suspecte de la non-scientificité. Et il est vrai que, perdant parfois de sa substance, l'essai a pu se muer en chronique de journal, pamphlet polémique, causerie à bâtons rompus. Encore qu'aucun de ces sous-genres de l'essai ne mérite d'être décrié pour lui-même²⁸!

Pour sa part, Dominique Robert soutient dans sa thèse qu'au Québec presque quarante ans après le discours de Starobinski — même si bien des programmes de création littéraire se sont développés au cours des dernières décennies — il persiste encore une difficulté à concevoir l'articulation entre la recherche universitaire et l'essai dans la forme de la thèse. Le problème en est un de méthode. Elle avance que le modèle d'une thèse-essai sera admis pourvu qu'il présente des « passages plus poétiques [ponctuant]

²⁸ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », *loc. cit.*, p. 168.

l'analyse littéraire²⁹ » pensant que « l'approche d'une thèse comme forme, dont la méthodologie implique la concordance des langages théorique et poétique, continue de susciter la controverse³⁰. » Est-ce un rapport même à l'autorité des savoirs que l'essai brusque dans le cadre de la thèse ? Je veux habiter cet espace-là, celui qui fait perdre pied, revendiquer une approche multiple des savoirs et des formes, mélanger tout et dire : oui, je peux faire ceci et cela dans la même phrase. Dire encore : oui, cela s'appelle une thèse.

Marielle Macé nomme *détracteurs* de l'essai ceux dont les discours posent une incompatibilité entre l'effet esthétique et une recherche de vérité : « Une métaphore n'est pas une pensée suffisante, déclare en substance Bouveresse, citant Valéry qui s'était déjà livré à une critique de la pensée par figures³¹ ». En essayiste, je m'appuierai au contraire dans cette thèse volontiers sur des métaphores, qui stimulent la pensée et dégagent des espaces de résonances. Car ainsi que le pense Anne Dufourmantelle : « ce à quoi ouvre la métaphore, c'est un autre espace, l'espace possible de la parole³². » Dans l'écriture de l'essai, je souhaite que les mains se méfient de tout savoir figé, érigé en norme, considérant que les formes des pensées participent à nous mettre en mouvement.

Je suivrai ainsi dans cette thèse la ligne de crête d'un entre-deux, à la façon dont Marielle Macé conçoit l'essai : « fruit d'une double attente : la construction d'un savoir critique, et le travail d'une écriture³³ ». Je suivrai ce qui se tient entre les pôles opposés justement pour trouver une souveraineté hors des prédéterminations. Au moment où je commence, je me rends à l'évidence que malgré tous mes plans, à peu près rien n'est

²⁹ Dominique Robert, « La constellation de l'idiot : méditations pour une thèse-essai en théorie de la création », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, p. 21.

³⁰ *Idem.*

³¹ Marielle Macé, *Le temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 279.

³² Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, *op. cit.*, p. 284.

³³ Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, *op. cit.*, p. 249.

réellement prémédité. J'ajoute à cela que j'aimerais défaire encore ces catégories qui nous font concevoir un *savoir critique* et le *travail d'une écriture* comme *deux choses*. Jean Starobinski le pense ainsi : « À partir d'une liberté qui choisit ses objets, qui invente son langage et ses méthodes, l'essai, à la limite idéale où je ne fais qu'*essayer* de le concevoir, devrait savoir allier une science et une poésie³⁴. » L'essai ne procède pas à des opérations chirurgicales, ne calcule pas de binômes, ne construit pas des avions, mais il sait emprunter les lumières de la science pour les redéployer dans une voix corporelle, retrouver les corps et leurs relations singulières, voire affectives, à la science. L'idée de Starobinski est riche en ce sens qu'elle laisse entendre des ponts, là où les corps s'absentent trop souvent, l'essai redonne du lien, de la relation. En somme, si l'essai veut lier les pôles opposés, pour conserver à la fois la précision et le désordre de la pensée, son lieu se tisse justement entre ces pôles, échappant aux catégorisations qui servent les fins du classement, mais séparent des liaisons essentielles entre de multiples éléments du vivant.

AURICULAIRE

Je note sur la page une série de touchers, des intuitions. Il me semble que là mon cœur bat, là, je peux m'associer. Je peux résister à ce qui me tue, encore.

Je pense à un torchon que l'on tord avec les mains et duquel s'écoule de l'eau en sillons, comme des pistes, des possibilités. Les mains recueillent ce qu'elles touchent, ce qui coule sur les doigts. Je suis frappée par la façon dont certains essayistes créent des distinctions en voulant définir l'essai. On sépare notamment l'écriture essayistique d'une écriture de soi, c'est le cas de Robert Vigneault, pour qui la narration essayistique constitue un « *je de l'écriture* et non une *écriture du je* ou d'un moi auctorial³⁵ ». Le

³⁴ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », *loc. cit.*, p. 181. L'auteur souligne.

³⁵ Robert Vigneault, *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec, Pul, coll. « Cultures québécoises », 2008, p. 17. L'auteur souligne.

regard que le sujet pose sur lui-même constitue la nuance : le *je de l'écriture* n'implique pas la détermination de ce « je » par le « je » lui-même, alors qu'*une écriture du je* met en scène une identité, dans une affirmation de cette identité. Peut-être cherche-t-on de cette manière à quitter l'affirmation de l'image de soi dans un monde où il y a trop d'images, tel que l'écrivait Bernard Émond³⁶, mais cette posture échappe quelque chose. Selon Laurent Mailhot dans *Ouvrir le livre*, l'essai s'affirme partiel et imparfait, dans un état présent, où l'identité, c'est le texte et la voix de l'essai :

C'est par ses lacunes, ses hésitations, son inachèvement, qu'il se distingue de la philosophie, des théories générales et des descriptions scientifiques. L'essai — plutôt que l'essayiste — dit je ; il dit également ici et maintenant, il travaille sur sa propre représentation, actuelle et située. C'est contre lui-même (et contre le monde comme discours) que se débat l'essai. Il erre, il divague pour dessiner la carte de ses propres interrogations : ses détours fixent son contour³⁷.

Dans ces deux cas, si les essayistes s'intéressent à une écriture cherchant à nous émanciper par le travail de la forme, on s'y écarte d'une nécessité de *se* dire (sa vie, son histoire, son rôle, son genre, son expérience propre et singulière du monde). Par là, on distingue encore les êtres qui ont déjà une voix de celles et de ceux qui n'en ont pas. Faut-il encore rappeler que le privé est politique, que nous ne regardons pas la forme à partir du même lieu de parole ?

On l'a vu avec les vagues de #metoo, le récit de soi a non seulement une valeur réparatrice, mais la capacité de brusquer le silence, pouvant délier l'écoute d'une collectivité. Par ailleurs, les femmes essayistes les plus féministes de ma thèse, Pattie O'Green, Valérie Lefebvre-Faucher, Viviane Forrester, ou bell hooks ne distinguent aucunement le *je de l'écriture* de l'*écriture du je*. Valérie Lefebvre-Faucher cherche

³⁶ Voir Bernard Émond, *Il y a trop d'images : textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2011, 121 p.

³⁷ Laurent Mailhot, *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 179.

dans la forme essayistique un espace ouvert, visant à libérer le corps : « Mon écriture est participation, sentier pédestre entre les grandes villes, chemin de désir dans la neige fraîche. [...] Je cherche à légitimer, défendre et libérer en écrivant. Ouvrir le sens bloqué³⁸. » Elle tend à appartenir à plus grand que soi, mais elle choisit une imperfection argumentative pour écouter une voix : « C'est parce que mes textes n'auront pas une forme parfaitement raisonnable [...], parce qu'ils trichent, qu'ils pourront révéler certaines choses qui comptent, garder une trace de ce que l'on a voulu faire taire.³⁹ » Cette approche, si elle rejoint bien la mémoire du toucher et des autres sens, elle est un jeu nécessaire avec sa propre identité, sa propre mise en scène. Pour agir solidairement de ses pairs, mais aussi pour fonder son autorité, la voix, écrit Lefebvre-Faucher, doit apparaître en son corps propre :

Je pourrais commencer mon témoignage à la Foucault, à la *Anonymous*, en sabotant mon autorité, en effaçant mon portrait et en ouvrant tous les canaux pour entrecroiser sur la page les paroles et les pensées des autres. Mais comment faire quand on a dès le départ une image floue, une voix inaudible et une œuvre enfouie sous cent discours plus affirmés ? La position littéraire qui me semble la plus judicieuse, celle du partage et de l'humilité, ne convient pas complètement à mon projet. Il faut ici un minimum d'arrogance (comme il en faut toujours pour parler). Il faut me croire, grossir mes propres traits et prendre le risque des mots lourdauds, des inexactitudes. Oser le péremptoire, chercher l'autorité, jouer à l'auteure. Je veux être crue. Que l'on tienne compte de ma vérité dans l'histoire⁴⁰.

J'ai plus d'une fois entendu dire que les femmes n'écrivaient pas de bons essais. Chaque fois, la personne dit qu'en toute honnêteté elle cherche les femmes essayistes sans les trouver. Chaque fois, c'est une préconception de l'essai que j'entends. En fait, j'ai l'impression qu'on attend des femmes qu'elles aient les mains larges de Rougemont, qu'elles parlent d'une universalité inconsciente d'un privilège, et fassent

³⁸ Valérie Lefebvre-Faucher, *Procès verbal*, op. cit., p. 110.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

comme si cela ne changeait rien à l'expérience du monde et de la pensée, être une femme⁴¹. Le contexte social et culturel forge pourtant les corps parlants : « Je peux faire de la littérature parce que je reconnais mes chaînes et que je parle malgré elles⁴² », écrit Lefebvre-Faucher. À partir de l'expérience vécue par les corps, il faut entendre leurs manières singulières d'échapper aux oppressions. Je veux écouter entre les murs, des voix.

⁴¹ Par ailleurs, le récent rapport du comité égalité homme-femme de l'UNEQ laisse entendre une disparité des genres féminins et masculins particulière dans le monde de l'essai. Entre mars et juillet 2018, selon l'étude, les manuscrits d'essais reçus par les éditeurs se classent par genres : femmes (19) ; hommes (78). Entre septembre 2017 et septembre 2018, essais publiés : femmes (5) ; hommes (35), rapport en ligne, <https://www.uneq.qc.ca/wp-content/uploads/2019/11/Rapport_Egalité-hommes_femmes_novembre2019.pdf>, consulté le 2 septembre 2020.

⁴² Valérie Lefebvre-Faucher, *op. cit.*, p. 78.

CHAPITRE 1

AVANT DE COMMENCER

*J'ignorais que le prix à payer,
pour entrer dans une chanson, était
de perdre
le chemin du retour.
Je suis entré. Et donc j'ai perdu.
J'ai perdu tout, les yeux
grand ouverts.*

Ocean Vuong

1.1 Le chant

Je monte encore quelques marches, m'assois sur le sol dos contre le mur. Avant de commencer, c'est l'écoute des résonateurs. Je constate un état, j'établis un contact, me retiens d'être volontaire, de forcer, comme on le dit dans les exercices d'éducation somatique ou de yoga : j'écoute l'état de la respiration. À l'aveugle : des nœuds trouent la voix. Je crains la présence de blocs cimentés, de restrictions ; je crains que le béton ait englouti le mouvement. Je suis venue rappeler à ma voix de prendre de l'air. Je viens ici comprendre autrement ce que je tâche de mettre en œuvre dans l'écriture, la respirer en mon corps. Je viens ici entendre des échos.

1.1.1 Des touchers

Je m'intéresse à des études sur le travail vocal, y reconnaissant un autre toucher du corps : non celui des mains, mais celui de la voix. Claire Gillie-Guilbert considère aussi le geste vocal comme « ce qui part d'un corps pour toucher un autre corps¹ ». Le toucher de la voix se transmet, se contamine, se développe, se partage. Sophie Herr observe également dans la voix ce sens du toucher : « La puissance de la vocalité n'est-elle pas liée à un toucher fondamental du corps, c'est-à-dire à un *sentir*, qui n'existe que parce qu'il y a mouvement, un sentir qui n'existe qu'en tant qu'il y a désir². » L'échauffement est l'éveil de ce *sentir*.

Il est beau qu'on dise « réchauffer la voix », comme s'il fallait inévitablement la sortir du froid. Comme s'il fallait éveiller l'intimité, rappeler à la voix qu'elle peut s'habiter de chaleur. On réchauffe la voix par l'oreille, par tout le corps, pour mieux acquérir un sens et une conscience du toucher.

En passant par les découvertes de la neurophysiologie, Herr évoque la conscience d'un « espace intracorporel », un « tact intérieur » :

Sherrington évoque en neurophysiologie la « proprioception », ce sens intérieur très complexe articulant à la fois des informations d'ordre musculaire et articulaire mais également tactile. Ces paramètres sont constamment modulés par une mobilité plus sourde, celle du système neurovégétatif qui régule les rythmes physiologiques profonds, comme le flux sanguin et la respiration. En effet, le corps propre ne se fonde pas dans la vision puisqu'il n'est pas un fragment de matière comme un autre, et c'est le « tact intérieur », ou selon Maine de Biran, une aperception interne

¹ Claire Gillie-Gilbert, « “Et la voix s'est faite chair...” Naissance, essence, sens du geste vocal », Cahiers d'ethnomusicologie, n° 14, dossier « Le geste musical », 2011, p. 25, pdf en ligne, <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>>, consulté le 10 juin 2021.

² Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, Paris, L'harmattan, coll. « L'Art en bref », 2009, p. 90. L'autrice souligne.

de l'effort vécu sur le mode d'une résistance immédiate qui révèle la conscience comme incarnée³.

Ce « tact intérieur » est un toucher en soi, affects et sensations physiques auxquelles l'écriture cherche aussi à répondre : une sensation et une sensibilité du corps. Toucher pour prendre acte, ne pas taire en soi le pincement, l'appel, la tension. L'écoute du « tact intérieur » permet aussi aux voix de se sortir de leurs propres cages : chanter, écrire, c'est toucher.

Dans la pensée d'Alain Arnaud, la méthode s'associe à une érotique, comme à une négativité, qui fonderait la recherche : « [La] technique, la stylistique n'expliquent rien si on ne les rapporte pas aux variations du désir, aux errances et aux exigences d'une érotique, à son travail de négativité toujours repris⁴. » Selon lui, la technique ou la stylistique proposent des réponses à des élans corporels, des outils accompagnant un désir. Une insatisfaction perpétuelle nous pousserait à retrouver la voix un jour, le jour suivant et le surlendemain depuis un lieu différent dans un corps changeant ou devant des corps changeants, dans le mouvement de tout ce qui refuse de se figer. Le toucher nous éveille : « D'une technique l'autre, d'un corps l'autre, d'une voix l'autre, ou les méandres de l'érotique, son insatisfaction essentielle, sa quête toujours à reprendre⁵. »

Dans le même esprit, je réécris la page, n'étant pas certaine que j'y suis parvenue, parvenue à entendre ce toucher en moi, parvenue à dégager de l'espace en moi : j'en ajoute une deuxième et une troisième, poursuivant l'élan de la précédente. C'est encore des touchers que je cherche en relisant la page. Mon corps y poursuit sa trace, son vécu, formant de sa salive une écriture qui ne se veut pas plus linéaire que ne l'est le corps qui porte ses idées. Comme l'écrit Alain Arnaud : « La voix ignore les commencements. Quand on croit pouvoir en saisir le début, elle est déjà là, déjà plus avant dans sa course.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Alain Arnaud, *Les hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984, p. 77.

⁵ *Idem.*

Tel est son privilège d'immédiateté. [...] Elle naît fluide, fugace, fuyarde. La rencontrer, c'est la perdre⁶. » On retrouve la voix *déjà là* quand, d'une part, la peur de la perdre la fait revenir, et d'autre part, la certitude de l'avoir acquise, la révèle chancelante.

Qu'est-ce qui m'appelle aujourd'hui ? À quoi ou à qui est-ce que je réponds ? La voix se laisse entendre par poussées, elle est faite de détails. Rien ne s'acquiert définitivement ni en elle ni en écriture. On ne peut d'ailleurs entendre (posséder, contrôler) entièrement sa propre voix : « De la bouche à l'oreille du même corps, un hiatus. [...] On ne reconnaît pas non plus sa voix enregistrée. Tant il est vrai que, même avec la ruse de l'outil, la voix refuse de revenir au corps qui l'a lâchée⁷. » C'est tout comme si la voix ne pouvait qu'être lâchée, comme on dit : lâcher les animaux, lâcher les cheveux, lâcher prise, se soulager de l'apesanteur, comme si tout élan de la voix quittait la terre, peut-être dans une sorte de lancée en orbite, que Sophie Herr associe à une inquiétude en même temps qu'à une ouverture : « La présence à soi n'est pas un retentissement silencieux (une voix transcendante muette) mais une élancée, une dynamique, une *inquiétude*, vers le dilaté, le différé⁸. » Y a-t-il dans notre résistance à toucher une peur de se perdre ? La peur que les pieds ne trouvent plus le sol. Peur de l'abandon ? Peur de l'inconnu ? Peur de la douleur ?

Herr insiste sur la coordination d'un intérieur et d'un extérieur : « la cavité résonante du monde est un espace de renvoi pour que je puisse écouter ma voix. Ou plutôt, c'est ce renvoi que j'écoute⁹. » Une voix lâchée, alors revient, mais différente : comme les relations avec les autres nous travaillent, nous sculptent, comme les œuvres artistiques

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 131. L'autrice souligne.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

et quelques idées théoriques nous permettent de vibrer avec elles en nous-mêmes. On écoute pour *tendre vers*, comme l'écrit Claire Gillie-Guilbert :

« Entendre » vient du verbe latin *intendere* qui signifie « tendre vers », d'où « porter son attention vers » ; ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle qu'il tend à se substituer à « ouïr ». D'autre part dans beaucoup de langues, écouter veut dire aussi obéir. Mais, écouter c'est aussi ausculter — selon l'étymologie — et ausculter c'est entre autres détecter¹⁰.

Si écouter, c'est *obéir*, l'obéissance ici est celle des sens, de la concentration à entendre en soi ce qui vibre. Si écouter, c'est *ausculter* et *tendre vers*, en écoutant par l'épiderme on reçoit en soi un toucher. La sensibilité fait aussi entrer en soi les idées. Écouter, c'est cohabiter avec d'*autres soi*, d'autres voix, d'autres participations sonores au monde. Je pense au scat dans le jazz, à ces improvisations vocales où il est question d'emprunter la ligne mélodique et rythmique pour la défaire, puis d'imiter le timbre et la texture du son des autres instruments. *Hear it and sing it* est le titre d'une série de livres de pratique de jazz, dans lesquels l'exercice consiste à écouter et à chanter. Méthode fondamentale d'imitation des autres sons : comment faire autrement ? La forme de l'essai dialogue et cohabite elle aussi constamment en écoute, entre soi et l'autre, entre une voix subjective et un objet culturel. *Penser avec les mains*, comme *tendre vers*, c'est aussi penser avec les oreilles, avec la peau, entendre et chanter, en texte.

Un jour de rédaction dans mon bureau à l'UQAM, des nœuds entre les omoplates et dans le cou ont obstrué mes nerfs : la douleur se répandait jusque dans mes deux bras. En cherchant comment retrouver la fluidité qui échappait à mon corps, j'ai poussé la grande porte rouge menant à la cage d'escalier près de mon bureau où il était écrit : « ne doit pas être maintenue en position ouverte ». À partir de ce moment-là, j'ai décidé

¹⁰ Claire Gillie-Gilbert, *loc. cit.*, p. 28.

de répéter l'exercice, en revenant y chanter presque tous les jours. J'ai commencé à y aménager des pauses de rédaction, pour finalement faire entrer le chant dans mes pages.

CAGE

Je monte jusqu'au sixième étage, entourée de tags, de gouttes de peinture noire sur les murs blancs et de vieux mégots de cigarette dans la poussière. Je monte dans le projet d'aller chanter tout en haut pour respirer, me délier. À côté de la porte du sixième, des machines produisent un son constant. J'adopte un banc métallique froid. La voix est petite, mais je trouve dans ce lieu archi bétonné un terrain où vibrer en moi contre des murs où je peux m'entendre me revenir.

*

Les écritures essayistiques qui m'intéressent se nourrissent de toutes sortes d'approches, dans l'expérience corporelle (personnelle) et les variables infinies du « tact intérieur ». En ce sens, la voix essayistique supporterait la description qu'Arnaud fait de la voix chantée : « [Elle] traverse et transgresse aisément les frontières et les limites, mais aussi parce que les espaces trop celés la menacent d'un insupportable silence, elle peut et doit ouvrir l'[humain·e] à son semblable et à son double, le monde à son envers et à ses parallèles¹¹ ». Dans l'essai, je crois aux formes hybrides et à l'articulation de leurs idées : genoux, os, prépositions, voix, argument. L'*insupportable* silence, je l'entends dans la séparation de soi en soi ; dans la blessure que l'on croit inguérissable ; c'est le silence de la captivité en soi, celui de l'aliénation. Pour que la voix vive, on s'exerce aussi à surpasser les frontières apprises en elle, les conditionnements, en voix comme en écriture. Or, des échos de langue à langue, de langage à langage permettent parfois de rendre le silence habitable, et même, d'étirer

¹¹ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 9.

tellement ce silence qu'il devient lui-même une sorte de parole, car il existe aussi en lui toutes les possibilités de dire, tous les élans. Il n'existe pas un, mais des silences. Il n'existe pas une, mais des résistances. Aussi, le silence qui était menaçant dans la formule d'Arnaud est une entrée dans une matière inconnue, valorisée par Herr : « C'est dans le silence, que le corps, plutôt que de se replier sur soi, se connecte à l'immensité qui le traverse, ou plutôt qui l'ouvre à une autre dimension du son¹². » Il n'existe pas une, mais des approches, des écritures, des voix, des vies.

Le cinéma se donne parfois les outils pour dialoguer avec le silence. Je songe à la main de l'homme qui traverse une piscine vide et délabrée dans le film *Nostalghia* de Tarkovsky¹³. L'homme se déplace d'un pôle vers l'autre pour toucher le mur d'un monde en décrépitude, sale et abîmé ; il touche, puis repart comme s'il s'agissait de *faire une longueur* à la nage dans l'autre direction. À répétition, l'homme semble répondre à ce mouvement dont le corps se rappelle, mais dans une piscine sans eau, sans autres humains, sans plus rien qui ne ressemble à une vie ordinaire. L'homme s'acharne à recommencer, comme pour retrouver un geste connu, un geste dont le sens s'est perdu. À défaut de la fonction du geste, il en demeure la mémoire et la nostalgie. Quand la vie n'est possible que dans un déplacement, naît parfois la métaphore. L'homme habite un lieu comme d'usage on ne le fait pas, nous obligeant à en sentir le tragique : on y entend le désœuvrement et peut-être l'espoir (celui des désespéré·es) de conserver un point de contact en sa propre vie. Je pense maintenant à *Paris, Texas*¹⁴, le film de Wim Wenders dans lequel un homme marche pour retourner au lieu de sa naissance, y emporter la perte, le deuil amoureux. Au début du film, l'homme ne parle plus, comme si la parole n'avait plus de sens : la marche et l'appel de la destination conduisent on ne sait quels espoirs de retrouver ce qui n'existe plus, de se refaire un

¹² Sophie Herr, *op. cit.*, p. 28.

¹³ Andreï Tarkovsky, *Nostalghia*, Italie, Union soviétique, 1983, 121 minutes.

¹⁴ Wim Wenders, *Paris, Texas*, Allemagne de l'Ouest, France, Royaume-Uni, États-Unis, 1984, 225 minutes.

nid, à pied, avec son corps. L'homme tâche d'y retrouver quelque chose du commencement de la vie, le lieu de son origine. On entend la même détermination que dans *Nostalghia*, la recherche d'un toucher silencieux. Il faut participer pour *sentir*, comme l'écrit Herr : « Je ne résonne à la voix qu'en prenant part au chant. Il faut nécessairement "un minimum de participation pour sentir" (Leroi-Gourhan)¹⁵. » Quand on n'entre pas, on ne ressent pas, et certaines œuvres demandent un travail d'écoute soutenue pour y entrer, qu'on s'engage en elles, qu'on travaille en elles à creuser nos propres touchers. Dans l'essai, je cherche aussi à dégager des territoires. Je veux partager des sensations, que l'autre ressente aussi les siennes en lisant le texte, que la pensée se situe toujours dans son corps. C'est un jeu de collages d'idées et d'images — peut-on faire autrement devant ce qui est séparé ? Je recolle des morceaux de mon monde pour les offrir en bouquet. La thèse, à la manière d'un essai, je l'apprends elle aussi petit à petit, je l'ausculte, je la sonde, je l'écoute, je lui réponds, je la sculpte.

1.1.2 Sculptures de voix

Chanter, c'est se sculpter soi-même par l'écoute du son et d'un « tact intérieur ». Ce qu'on nomme la technique vocale s'approche donc de la sculpture de soi, comme l'écrit Alain Arnaud :

La technique, d'abord une posture du corps, un agencement de muscles, de nerfs, d'os, de souffle..., donc une mécanique, une dynamique, une thermique..., chauffer sa voix, l'assouplir, la monter, la poser, la tenir et la retenir, la projeter et la renforcer, la diminuer ou l'augmenter...¹⁶

Il faut être son propre luthier, fabriquer avec les matériaux disponibles les possibilités de son propre instrument. On ne peut procéder que par écoute et par sensation, de façon plus ou moins aveugle. Alain Arnaud cite en ce sens Régine Crespin, qui donne une classe de chant : « Il faudra bien vous mettre dans la tête que tout ce qu'on va vous dire,

¹⁵ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 56.

vous expliquer, vous ne le verrez [jamais], que vous travaillerez par sensations, par empirisme¹⁷. » C'est un travail de sculpture qui ne connaît de matière palpable qu'en soi, ou en matière pressentie chez les autres : à force d'écoute (*tendre vers*), on tente de reconnaître les lieux que les autres occupent, par mimétisme, on recherche la sensation d'une gymnastique, en soi-même. Serge Wilfart compare pour sa part l'exercice du chant au travail de sculpture de la pierre :

Dans le travail vocal aussi, il s'agit bien de descendre dans la terre, d'y trouver la Pierre et de la sculpter par les moyens appropriés. L'aspirant plonge au plus profond de son corps. La respiration abdominale, celle du nouveau-né, qu'il pratique assidûment, lui fait visiter son être physiologique et, comme dans le yoga, le conduit au centre de son corps où se trouve la Pierre des sages¹⁸.

La pensée qui se sculpte dans son corps cherche en elle, en sa vie, en sa matière, des langages, qui sont des nids ou des cabanes. La méthode textuelle, la technique vocale, tous les jours, on la reconsidère, la respire à nouveau, la module. Tout comme la personne, suivant l'idée d'Adorno qui apprend une langue sans dictionnaire. Ma définition préférée de l'essai est sans doute celle qui compare l'écriture de l'essai à l'apprentissage d'une langue étrangère par le tâtonnement, la répétition : l'essayiste doit modifier et adapter constamment sa méthode d'approche tactile du langage. Cela demande de se maintenir longtemps en position d'*ausculter* ou de *tendre vers* sa voix :

Ce qui pourrait le mieux se comparer avec la manière dont l'essai s'approprie les concepts, c'est le comportement de quelqu'un qui se trouverait en pays étranger, obligé de parler la langue de ce pays, au lieu de se débrouiller pour la reconstituer de manière scolaire à partir d'éléments. Il va lire sans dictionnaire. Quand il aura vu trente fois le même mot, dans un contexte à chaque fois différent, il se sera mieux assuré de son sens que s'il l'avait vérifié dans la liste de ses différentes significations, qui en général sont trop étroites en regard des variations dues au contexte, et trop

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ Serge Wilfart, *Le Chant de l'être : analyser, construire, harmoniser par la voix*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 184. Pierre est écrit avec la majuscule dans le texte.

vagues en regard des nuances singulières que le contexte fonde dans chaque cas particulier. Certes, tout comme cet apprentissage, l'essai comme forme s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. L'essai néglige moins la certitude qu'il ne renonce à son idéal¹⁹.

Par cette méthode nécessairement laborieuse, nécessairement faillible, l'essayiste inscrit dans l'atelier les échos de sens et leurs résonances. Les entrées dans les concepts évoquent des *essais* d'approcher le sens en repoussant d'emblée les définitions qui le circonscrivent (les principes établis de la connaissance). Tournant et retournant les mots et leurs objets, il est question de chercher avant tout la relation qui les lie à nos propres perceptions. Puis, à chaque nouvelle occurrence du même mot, se repositionner, se questionner en regard de nouveaux paramètres ; on n'a de cesse de se réorienter soi-même, montrant que cette errance et ce manque de rigueur qu'on reproche souvent à l'essai sont le fruit de la patience que commande un savoir qui s'acquiert par le toucher. On tente de créer un rapport d'intimité avec l'objet, on cherche à suivre d'abord notre propre relation à cet objet.

Bien souvent l'essai chante. Et comme un chant ne s'explique pas, que pour le vivre, il faut y entrer, l'écouter ou y prendre part, l'argumentation stricte n'est simplement pas en mesure de tout saisir d'une écriture essayistique, car autant par l'écriture, sa pensée tout comme ses idées, c'est dans cette dialectique même que l'essai chante. Alain Arnaud conteste aussi l'approche de plusieurs discours se posant sur l'art depuis une mise à distance empêchant les mains de toucher ce qu'elles voudraient pourtant approcher :

Les discours sur l'art semblent toujours le manquer. [...] À moins que, loin d'être extérieure à l'œuvre d'art, et à ce titre susceptible de la décrire, de l'expliquer, de la transmettre..., la voix ne soit au contraire dans le tableau :

¹⁹ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *loc. cit.*, p. 66.

cette couleur qui crie, cette ombre qui murmure, ce relief qui fait appel, cette forme qui porte réponse²⁰.

Cette voix qui parle depuis le tableau, depuis le son, la texture, les couleurs est aussi celle de l'essai, sur une ligne de crête entre les concepts et les sens. *Penser avec les mains*, c'est choisir une plasticité, un toucher, comme une sonorité du langage. L'essai a toujours de la voix dans sa langue, comme on dit, par exemple, qu'on a de l'air dans la voix, quand on chante.

La création artistique, j'aime quand elle s'avance errante, qu'elle s'inscrit dans cette errance, comme dans les films de Tarkovski et de Wenders, ces hommes qui marchent muets vers une origine, ou vers un mur pour le toucher. Je pense à cette femme qui monte les marches d'un escalier pour se mettre en voix, avant de chanter, elle marche. Le jeu risque toujours l'erreur. Mais le souffle de l'expérimentation, à la longue, sculpte la voix. Parfois, comme une récompense au travail de sculpture aveugle devant la résistance du corps, la pensée se dégage d'un coup, ivre, nous emporte dans ses formes, des timbres et des images, alors on attrape le corps dans l'oreille, et l'idée sculpte son épiderme sur la page.

CAGE

Sur les murs, des traces de pieds, de mains, gouttelettes de peinture noire, ce que les présences ont porté ici, peut-être en groupes, mais hors de leurs cours, hors des cadres prescrits ou permis. Les graffitis sont des témoins, comme tout ce qui s'accumule autour de moi dans le bureau : des filtres à café, des factures, une plante morte, un emballage à biscuit. J'aime le plafond haut et le sol poussiéreux, j'aime que le lieu soit habité à la volée par les tags, les autocollants de revendications. Ici je peux m'inventer. Je pratique des standards de jazz, pour les chanter au jam vocal du Dièse Onze, tous

²⁰ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 48.

les dimanches rue Saint-Denis. Me risquer à y faire entendre une voix. Je commence par « All of me/Why not take all of me ». Une professeure de chant m'a dit un jour qu'il ne fallait pas chanter la chanson, mais devenir la chanson. Il y a une puissance dans les choses, elle ne nous appartient pas, mais on peut l'emprunter, en s'y collant l'oreille, en la tâtant du toucher.

*

On nomme *geste vocal*, le fait d'émettre la voix, considérée comme un geste, se distinguant notamment de la voix enregistrée ou de la voix entendue. Pour Claire Gillie-Guilbert, le geste vocal est également affaire de tissage, d'un corps qui touche l'autre corps de l'intérieur. La socialisation participe aussi à sculpter les voix :

Le geste vocal tisse donc un lien avec l'autre, créant des interférences avec les horizons d'attente des auditeurs, différents selon leur parcours individuel et social. On entrevoit alors que l'écoute est un troisième fil qui agrément le tissage, et participe à la construction de la trame sociale, trame d'autant plus serrée que le corps — lieu de vibration aussi bien à l'émission qu'à la réception — participe. Alors que visuellement et tactilement une distance est mise entre les interlocuteurs, la voix issue du plus intime d'un corps rencontre l'autre en un point tout autant enfoui²¹.

Si chanter, c'est partager l'enfoui, en des impulsions, non-dits ou paroles, l'enfoui prend différentes formes de résonances, suivant une diversité culturelle, mais encore une diversité de styles. Les styles s'associent à des contextes, à des histoires particulières, certains sont davantage liés à des oppressions et portent des révoltes ciblées, mais il y a de l'enfoui dans tous les styles : dans le cri punk, dans la rage du death métal, dans la lamentation blues, dans le jeu du scat, dans le lyrisme de la voix d'opéra, comme dans l'ornement corse ou géorgien. Ces styles musicaux ont tous leurs équivalents écrits, j'aime entendre ainsi les textes comme des sonorités. Les styles sont

²¹ Claire Gillie-Gilbert, *loc. cit.*, p. 22.

des vies, des êtres au monde : « Dans ses formes en effet la vie se débat²² », écrit Marielle Macé dans *Styles*, elle ajoute : « Oui, elle *se débat* ; entendons toutes les valeurs de ce pronominal : la vie, dans les formes, se démène, lutte pour se libérer, s'engage pour se dégager, et c'est même dans ses formes que l'on débat de la vie²³. » On y entend des douleurs mises en forme, partagées, puis les espaces habités, les espaces négociés, espaces dérobés ou réappropriés.

Il y a ce beau passage de *Frapper l'image* de Martin Boisseau qui décrit un apaisement de soi, de sa peine ou de sa douleur dans les formes plastiques créées par son propre corps. On peut y penser une rencontre avec ce qui fait le style. Alors qu'il est âgé de trois ou quatre ans, seul et en pleurs, il se fabrique un monde à lui seul :

Je me souviens que la porte de ma chambre était ouverte de seulement quelques centimètres et laissait entrer la lueur de la lampe du four qui nous servait de veilleuse. [...] Au cœur de mes larmes, engourdi par l'effet somnifère de mes pleurs, j'ai très lentement fermé les yeux. // Pendant cette lente fermeture, j'ai vu un ballet de formes abstraites et colorées, des arabesques orangées qui dansaient en tremblotant dans mes larmes, un véritable kaléidoscope organique. Mes larmes, mes cils et cette lueur orangée fabriquaient la chose. Je plissais les yeux et, en jouant avec les limites de ma volontaire cécité, je voyais ces formes colorées bouger, se diffracter. [...] Je ne contrôlais que partiellement cet événement holistique. C'était parfait. C'était beau. Ça m'a consolé²⁴.

Ce portrait représente la possibilité d'évasion sensible dans les formes, ce jeu avec les cils qui permet de réinvestir des sensations, de les déplacer, de les renouveler. La rencontre, parce qu'elle s'est produite une fois pourra se reproduire. Et si les formes sont plastiques, elles auraient pu autrement être écrites, orales, musicales, se mêler à la pensée, dans tous les cas, quand elles touchent et émeuvent, elles ramènent en soi du mouvement, et peuvent consoler, nous sortir d'une peine un temps. Se laisser vivre

²² Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2016, p. 54.

²³ *Idem*.

²⁴ Martin Boisseau, *Frapper l'image : atelier de notes*, Montréal, Noroît, 2013, p. 29.

dans les formes, est-ce cela que l'on nomme la voix dans l'écriture ? Dans les voix débutantes, on entend souvent la peur de ne pas pouvoir chanter.

CAGE

Je cherche longtemps la note de départ sur le clavier de mon téléphone cellulaire. On me dit que la note reste une étrangère tant que nous ne lui trouvons pas une image intérieure (une place en soi). Lorsque la note est moins bien ancrée dans le corps, dans la sensation de son lieu physique, il se produit dans l'oreille le même effet : elle se perd. Je cherche à poser la note en un lieu précis. Juste avant de redescendre, je découvre un mot doux sur le mur adressé à une personne inconnue — de n'importe qui à n'importe qui : « Tu es aimée ». Il y a un crayon au sol sur le plancher de terrazzo. Une voix contre le mur appelle une autre voix. Je la laisse résonner en moi, sans toucher au crayon. Quelque chose se sculpte.

*

Du point de vue musical, tout se sculpte : la justesse se sculpte culturellement, dans le solfège, dans les gammes, les intervalles. Il y a un lieu sculpté dans le rythme, dans la mesure régulière, on apprend à trouver progressivement son souffle dans la métrique, qu'on cherche à sentir pulser, en soi. Du point de vue relationnel, on *tend vers* des formes, des notes, des sons, vers les autres, comme vers la rencontre des voix — notamment en polyphonie. En timbres, en couleurs, nous approchons les autres corps. Alors, c'est aussi en soi toujours que les autres chantent : « Les expérimentations vocales se fondent dans un vécu du corps : la voix retourne le corps sur lui-même dans

une “sensualité interne” (Barthes), tandis que sa force vibrante vole hors du corps et répand l’empreinte corporelle dans l’environnement sonore²⁵ », écrit Herr.

En vue de parvenir à ce partage, à cette intimité du partage, l’instrument se sculpte — se défait, se resculpte, se redéfait, se resculpte, la sculpture est vivante, mouvante. L’oreille s’adapte aux autres et à l’espace : rien n’est figé. Les corps créent ensemble une autre sculpture, celle de l’œuvre : la chanson ou la pièce musicale est une relation. C’est de la relation que l’œuvre se nourrit, où elle s’échappe, ainsi que le pense Arnaud :

Suspendue au souffle qui la porte et la gonfle, s’évanouissant immatériellement dans l’espace qui la happe et l’abolit, [la voix] vit chacun de ses instants comme le dernier, comme un pari — celui de l’évanescence face à la durée. Mieux, elle fait partager ce pari à qui l’entend. Dans son fauteuil, l’auditeur pris de vertige est suspendu à cette fragilité qu’il fait sienne, saisi par son urgence²⁶.

La voix lancée hors de soi, on l’entend au-delà de sa sculpture, dans une architecture contribuant à forger le son. Une chanteuse lyrique avec qui j’ai suivi des cours, il y a quelques années, me disait : « tu ne peux pas te fier à ce que tu entends, l’acoustique étant tellement variable de salle en salle, tu dois te fier à la sensation du son quand dans ton corps tu le sais à la bonne place ». La note s’apprend en un « tact intérieur » sculpté. La voix revient à l’oreille par les murs. Elle ajoutait : « si tu mets tout en place dans ton instrument de manière sensorielle pour produire le son, sans l’émettre réellement, le travail vocal musculaire et toute la disposition intérieure seront exactement les mêmes que si tu produisais le son ».

Je sais que la parole ne dit pas toujours avec justesse ce qui se contente de vibrer en soi, que parfois le discours s’élève au-dessus de ce qui vibre en soi, et se pose à distance de soi ; je sais aussi qu’à l’inverse, la parole peut redonner au corps un vent de souffle.

²⁵ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 15.

²⁶ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 12.

C'est aussi le pari méthodologique de l'essai que je cherche : faire un exercice de soi-même, en corps et en texte, en relation, reformuler des phrases et tourner autour de phrases se nourrissant du mouvement vers lequel on marche pour mieux sentir son propre toucher.

CAGE

La douleur me mène à pousser une autre fois la porte rouge (urgence seulement). Je monte les marches, dans l'espoir d'y trouver une place. C'est une évidence en travail vocal : quand on force, on se blesse. Parfois, autrement, je ressens un confort en même temps qu'une tension, comme celle de l'étirement ou de l'effort musculaire. Aujourd'hui, il me faut accepter la laideur du son. Comme un pionnier d'une région inhabitée, ce son a tous les défauts sauf d'être, me semble-t-il, au bon endroit : il est maladroit, instable, mais pour ne pas tricher, ne pas contourner ce qui bloque, je vais là. Depuis ce « tact intérieur », le son apprend à sculpter l'espace. C'est parfois la même chose dans l'écriture, je dois tolérer un état temporaire du texte, mon incapacité, mes limites, mon sentiment d'échouer, tolérer parce que si j'efface tout, je m'effacerai moi. Je me rends compte que le plafond de cette cage est beaucoup plus haut que celui des autres. J'apprends « U Lamentu di Ghjesu », une lamentation corse. Après une trentaine de minutes, j'essaie « St. Louis Blues » ; du corse au blues, me demande ce que la seconde lamentation conservera de la première.

*

En partageant la subjectivité, parfois nous parvenons à partager l'enfoui. Comme ce qui est vivant peut transmettre la vie, la fougue partagée relie les êtres entre eux. La voix a besoin des autres oreilles pour s'entendre en elle-même :

Cet espace ne résonne que si ma voix sonne pour quelqu'un : le son de ma voix n'existe que s'il se répand hors de mon corps — ou plutôt dans un espace de corps ouvert par la voix. Centripète et centrifuge, elle ne me revient que pour avoir été adressée. Mais ce double mouvement n'est qu'un seul et même geste. C'est en même temps que le son de la voix s'élanche et me pénètre. C'est en même temps que je m'ouvre à cette ouverture de mon corps dans la résonance de ma voix et c'est à ce moment précis qu'un dehors vient à exister²⁷.

La cage où je vais chanter devient le lieu où il me semble que je porte autant ma voix chantée que la voix essayistique. Vous l'entendez ? Ma voix n'a d'importance dans mon récit qu'en ce qu'elle habite une pratique artistique comme un lieu physique, qu'en ce qu'elle y cherche un espace à soi, par l'occupation d'un lieu détourné au sein de l'institution, un lieu qui n'a été demandé à personne : sans autorisation, sans admission, sans signature, sans concours. J'espère que la matière touchée trouve la possibilité de la rencontre en elle-même, que le monde social ne lui interdise pas d'occuper son lieu. Au début, j'avais cette crainte qu'on ne me laisse pas faire et qu'on m'empêche d'aller à moi, comme on le fait trop souvent dans nos vies.

1.1.3 Des nœuds dans la matière

Serge Wilfart, un chanteur de formation classique s'intéressant à la transmission de la voix, aborde sa pratique du chant comme une recherche de mieux-être physique, un exercice du chant résultant avant tout, tel qu'il le formule, « d'une envie de [se] sentir à nouveau bien dans [son] corps²⁸. » Dans *Le chant de l'être. Analyser, construire, harmoniser par la voix*, la démarche de Wilfart consiste en effet à se réapproprier son corps par la recherche de sa voix. Réfléchissant la façon dont le corps s'est détourné, coupé, puis a été séparé de lui-même, il demande : « Ce travail sur la respiration et sur la voix serait-il en fait un travail sur tout le corps lui-même ? [...] Ce travail sur la respiration/voix joue-t-il aussi cette fonction propédeutique à l'égard de toute la

²⁷ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 130.

²⁸ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 16.

personne²⁹? » En exerçant son métier de chanteur, Wilfart a progressivement compris que sa voix s'était formée autrement que depuis son propre toucher, à côté, décalé. Ainsi, la voix dans laquelle on aurait pu croire tout en place s'était pourtant éloignée de son sens du toucher. La méthode suivie, aussi rigoureuse avait-elle pu l'être, n'avait pas été éprouvée par son corps depuis son propre « tact intérieur ». Combien de fois des expériences de la sorte nous arrivent-elles alors qu'on apprend une confiance aveugle en regard d'une autorité ? Apprendre, étudier, lire, c'est pourtant toucher. Ainsi Wilfart s'est affairé à resculpter son propre appareil vocal :

Après un certain temps, par un travail de recherche intérieure, j'atteignis, à quarante-huit ans, un résultat intéressant, une sorte de « point de non-retour » marqué, dans mon être physique, par le début d'une reconstruction de la colonne vertébrale, un épanouissement de la respiration et un remodelage de mon enveloppe corporelle. J'acquis alors la certitude que la voix ne peut être inculquée ni fabriquée par quelqu'un d'autre que le chanteur lui-même³⁰.

Une attention portée à la singularité de chaque connaissance de la voix présente le professeur comme celui qui voudrait éveiller l'autre à un savoir qui lui est propre. Il s'oppose ainsi à la structure d'un enseignement au sein duquel « l'élève s'applique à discriminer son comportement, à contrôler son affectivité, à observer et à reproduire les normes³¹. » Il y a dans cette posture une révolte individuelle contre un ordre, contre des ordres et des pouvoirs, une révolte contre les cages où se trouvent les êtres dont le toucher — pour toutes sortes de raisons — est empêché.

²⁹ *Ibid.*, p. 168.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

CAGE

Je travaille à sentir toute la longueur du diaphragme, ses attaches aux muscles, aux os, la vibration et le mouvement depuis l'intérieur de la cage. Je voudrais entreprendre le même travail dans l'écriture : mettre en mouvement, faire vibrer les cages. L'image du tuyau d'arrosage me sert : j'imagine une colonne d'air dont il faut défaire les nœuds, le tuyau plié où l'air circule difficilement. Ces nœuds modifient l'amplitude du son, la vibration et la solidité de la note. On cache mal sa vulnérabilité quand la voix déraile. Mais on dit quelque chose dans le déraillement de la voix. J'essaie de respirer dans les vides, que la note prenne racine dans ses trous. J'apprends à supporter que moi-même je sois faite de vibrations. Cette incertitude, je voudrais l'écrire : la note qui a oublié comment et d'où elle est venue, mais qui se soutient. Je finirai par le centre, ou par le début, mes phrases, ce bouquet en cage.

*

Comme Wilfart, pour une meilleure respiration dans mon corps, je pousse la lourde porte cherchant à être au monde devant le monde, depuis un corps vibrant, noué et troué : « travailler sur sa voix, c'est réapprendre à aimer son corps, ce qui postule qu'on a développé à un certain moment une haine, une indifférence ou un malaise vis-à-vis de lui³² », écrit-il. Le chant voudrait réhabiliter ce corps qui disparaît parfois à lui-même, étouffé, tait, bloque le rythme, l'élan et les désirs, en lui comme en tous ces autres corps « qui [supportent] d'aller faire les morts dans les usines, les bureaux, les écoles et les lits, contraints aux cadences mornes, féroces et calmes, d'une production, d'une reproduction violemment castratrices³³ », ainsi que l'écrit Viviane Forrester. Chanter et écrire sa voix, c'est aussi lutter contre l'oppression des corps, le sien pour

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ Viviane Forrester, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1980, p. 15.

commencer. Le « tact intérieur » consiste aussi à apprendre à résister à cette façon dont on peut justement étouffer la voix dans son corps. La négation de soi déposée en sa chair propre, le corps ne l'oublie pas ; on accumule et on porte les nœuds dans sa matière. Chanter comme écrire est pour moi une recherche d'un lieu où il est possible de contempler cette cage. Dans quel bateau suis-je entrée ce matin ? Les voix écrites et chantées se terrent pour réunir leurs forces derrière une porte close, et si elles entretiennent leur cage, c'est pour apprendre peut-être à claquer la porte *urgences seulement*. Un jour, comme l'écrit Virginie Despentes, pensant à Adèle Haenel, alors qu'elle quittait les Césars, suite à la nomination de Roman Polanski : « On se casse³⁴ ». Je me sauve encore dans ma cabane. L'écriture, je m'y fais, me défais et me refais, j'y recueille mes restes, des lambeaux de peaux que je réapprends à porter.

Dans la voix, le corps, tout de la retenue et de l'hésitation se dit simultanément, sans jamais s'expliquer exactement. Avant d'aller chanter, j'ai parfois la sensation familière d'une pression contre la cage thoracique, comme dans les pensées quand elles se nouent : l'impossibilité d'accueillir l'autre, de percevoir d'autres logiques, de lire d'autres habitudes, d'entendre d'autres lectures du monde. Ce sont des taches aveugles, des fuites, des peurs. J'apprends à fermer les yeux. Pour me soigner, je vibre.

D'après Wilfart, des nœuds qui s'installent dès l'enfance nuisent à la vibration. Ces entraves s'accumulent et deviennent les matériaux de la sculpture vocale pouvant bloquer les sons, alors pour assouplir la voix et lui permettre d'atteindre les notes, on remodèle les matériaux qui nous fondent. Ces sculptures sont aussi des œuvres émotives, dit-il : « l'émotivité de l'enfant tarit lentement la source même de son souffle, le candidat chanteur se retrouve avec une fonction pneumophonique atrophiée³⁵ ». Ces

³⁴ Virginie Despentes, « Désormais on se lève et on se barre », *Libération*, 1^{er} mars 2020, en ligne, <https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/>, consulté le 9 juin 2021.

³⁵ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 40.

entraves pourtant, elles peuvent également donner de la couleur sonore, attribuant à la voix une puissance expressive en des imperfections qui émeuvent. Ces restrictions en soi, ce sont aussi elles qui nous apprennent à lutter. Parfois, il y a des secousses sismiques dans la respiration, ce sont des réorganisations du corps face à l'adversité. Le fait de se croire capable de chanter s'acquiert, comme celui de se savoir capable de parler et d'écrire. Il faut comprendre aussi que tout le monde n'a pas accès aux mêmes espaces pour les voix, tout le monde n'a pas accès aux mêmes lieux pour laisser vibrer les voix.

Un acupuncteur m'a dit que les tensions dans la région du diaphragme pouvaient entraîner mes tendinites aux bras, et que je bloque probablement mon souffle quand je travaille à l'ordinateur. J'ai pensé : bien sûr, si je ressens le besoin d'écrire à propos de la respiration dans la langue, ce doit être que je manque de souffle, que quelque chose de mon souffle me manque. J'existe en moi aussi à partir de ce qu'il me manque, je goûte en moi ce qui s'absente. À force d'occupation de l'espace par la respiration, le pense Wilfart, « le chanteur s'affranchit des blocages qui lui nouaient les épaules, la nuque et la mâchoire et qui avaient dû, alors qu'il était enfant, s'inscrire douloureusement dans son corps³⁶ ». Moi, je me fonde ici sur une croyance dans le travail, dans la possibilité d'y parvenir, d'arriver à quelque chose, je ne suis rien d'autre qu'un rythme dans l'écriture : une sonorité et un espoir. Je poursuis l'écriture. Je sais que la sculpture ne sera jamais finie, la voix reste en mouvement, elle est fragile, elle vit l'usure, elle accompagne le vécu, les changements corporels et ceux de l'environnement. Le texte ne sera jamais fini non plus, la voix se donnera de l'air, c'est tout.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

CAGE

Sur un mur, en lettres rouges, parmi les autres graffitis : « La théorie de la vitre brisée ». Tout ce qui se transmet, se donne, s'influence. Je m'imagine briser des vitres dans cette cage d'escalier sans fenêtre, les frapper de mon poids, comme la fois où je cassais de la glace de toutes mes forces contre la clôture, accompagnée d'amies qui me regardaient muettes. Dans les marches aujourd'hui je me garde, je ne casse rien. Par la douceur des sons, je travaille la circulation, les échos, la multiplicité. En descendant, je remarque que certaines marches sont usées, sans doute par les machines qu'on entend derrière la porte du sixième. L'usure fait œuvre : la perte et la dégradation inquiètent tant que chez nous, dans mon pays, nous remplaçons tout, meubles ou vêtements, le plus souvent possible par du neuf. Mais le neuf aura finit un jour par nous gruger, en évidant nos terres.

*

Ma voix, j'ai souvent craint qu'elle soit cassée. Une voix peut se casser : polypes, nodules, etc. À force de cerner des limites, je sais mieux comment ne pas me blesser. Mais sais-je comment cesser de retenir mon souffle quand j'écris ? Écrire est la pratique à laquelle j'occupe la part la plus importante de mon temps, mais quand j'écris, suis-je en sécurité ? Entrer ici — en mon propre corps et en ma pensée — c'est risquer d'attiser, de réveiller une haine du corps, jamais anéantie. Comme beaucoup de personnes, devant l'absence d'écoute — pour toutes sortes de raisons —, plus d'une fois, je me suis cassée.

Fait curieux qu'on appelle la cage thoracique une *cage*, cette cage que je cherche à habiter, à élargir, tout en restant, en elle, coincée dans mon corps. Et la page sur laquelle j'écris à l'écran peut comme la cage thoracique se mettre en mouvements de vie, d'images, de voix. Je cherche à la respirer, loin d'un héritage de la séparation du corps

et de l'esprit. C'est une belle ironie que le fait de pousser cette porte coupe-feu ait ramené en moi mon propre feu, en cet espace fermé, protégé, cette cage, qui m'aura permis de l'entretenir. Selon Alain Arnaud, la voix provient de sa blessure, qu'elle contemple, touche, déplace, jusqu'à inventer progressivement le lieu à partir duquel elle peut donner une autre vie à cette douleur, jusqu'à sentir en elle des échos. C'est une autre façon de dire le toucher, la répétition du toucher, comme dans la piscine de *Nostalghia* :

La voix naît dans une blessure. Elle s'en lamente, gémit. Mais à force de répéter sa peine, de la clamer à l'univers, d'en prendre le monde à témoin, elle fait de sa douleur sa justification, et déjà donc son plaisir. Elle se complaît dans cette lamentation dont elle finit par oublier l'origine et l'objet, pour se laisser envoûter et porter par le seul mouvement³⁷.

Il ajoute : « Quand la voix arrive à se complaire dans ce souffrir, alors naît le style³⁸. » C'est exactement cela, le style naît de la réappropriation. Suivant une intuition corporelle, comme marcher dans la piscine abandonnée, on apprivoise la sensation par le geste guidant le corps, jusqu'à ce que puisse s'y baigner le corps, entre résistance et abandon. Se bercer dans le mouvement des vagues que l'on ressent en soi. Mouvement d'aller-retour, résonance et échos. Histoires de vies maquillées, histoires du monde défiguré, partant de la plus intime des complexités : les fondements que l'on voudrait cacher rappellent encore que derrière toute croyance, toute certitude, toute marche à suivre, toute émancipation, tout émerveillement, se trouve une vulnérabilité.

Dans *Frapper l'image*, Boisseau présente un travail de dessins-frappés, dont la méthode consiste à poser deux mines de graphite (0,5 mm) sur un papier recouvert d'une autre feuille de papier, frappée avec une masse de 4 livres. Il y est question aussi de travailler à partir du fracas, dans son cas littéralement de le recréer sans cesse. Ainsi

³⁷ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

il « dessine comme on provoque un accident³⁹. » Puis, il recueille deux dessins-frappés tracés par les mines brisées sur les feuilles de papier, deux dessins plus ou moins symétriques, faits chaque fois simultanément : « chacune des feuilles s'imprègne de l'autre sans qu'aucune d'elles n'ait un ascendant sur l'autre. Ce sont des dessins fabriqués en “face à face”, des accidents “face à face”. [...] Comme si le même événement fabriquait des effets, des conséquences inversées⁴⁰. » Le dessin y est issu d'une cassure, celle de la mine cassée, celle de l'outil nécessaire au dessin ou à l'écriture : « J'aime à penser que je fracasse métaphoriquement la fonction à laquelle cet objet est destiné.⁴¹ » Et le plus souvent, Boisseau travaille à perte, il s'agit de frapper, comme de laisser aller un geste impossible à contrôler entièrement, provoquant ce qui échappe au contrôle, par le coup, ce qui brise dans le but de créer, d'amener un changement dans la matière. Cette énergie est celle qui s'abandonne dans le geste même de se lancer aveuglément, guidée par un tact intérieur, une intuition, un goût de se risquer, de ne chercher rien sinon une sensation de s'approcher, de toucher, de recueillir les restes.

Dans son écriture, Martin Boisseau cherche aussi à déhiérarchiser les formes de mises en voix et, par le fracas, à donner de l'espace à la voix pour que la parole se réinvente un terrain de jeu, à différents registres, différentes formes, il voudrait défaire des cloisons, redistribuer des rôles : « Je veux des coins, des angles : de la transparence fracturée, en écho. Je veux que ça craque, que ça grince. Je veux de la grossièreté et de l'extrême finesse, simultanément. [...] Je veux dire la monumentalité de certaines implosions, en dire le fracas et le silence⁴². » C'est aussi fracasser le temps d'un texte, le temps d'une phrase, offrir un autre monde. Je suis irritée, moi, par les mille et une façons qu'ont les voix tous les jours de nous dire ce qu'il faudrait faire, partout, de

³⁹ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

toutes sortes de manières. On nous nommera, on nous classera, on fera de nous une image sans vie, une distribution, tous les jours : « Des noms, des titres, des rôles, des identités, des boîtes, des insultes⁴³ », écrit Marisol Drouin dans *Je ne sais pas penser ma mort*. J'aime que Boisseau cherche à fracasser l'outil de l'écriture, quand tous les jours dehors, on nous assigne une case.

CAGE

Je pose les mains sur la rampe de métal froid, me permettant de retirer un peu de poids du dos : « I don't know why/but I'm feeling so sad » (« Lover Man »), cette chanson est souvent celle qui me vient en tête pour entrer dans ma voix. Comme si dire « I don't know why » entraînait en moi l'état recherché. Et puis, c'est le plaisir de l'épanchement que j'y trouve : jouer et sentir la tristesse « so sad ». « Stormy Weather » commence aussi dans cette incertitude triste : « Don't know why/there's no sun up/in the sky ». Tristesse et ignorance sont liées, ignorance et douleur, aussi, mais encore : ignorance et joie dans un tâtonnement à l'aveugle.

*

Un jour, les voix se lâchent, comme les vaches qu'on libère au printemps, elles gambadent, sautent et vrillent. Vivre, penser, écrire, chanter est une suite de métamorphoses. Comme l'écrit Vinciane Despret dans *Habiter en oiseau* :

Ce merle qui avait probablement vécu un hiver assez paisible, même si difficile, ponctué de quelques moments d'indignation sans conviction à l'égard de ses congénères, tentant de rester discret et de mener une vie sans histoire, cet oiseau chante maintenant à tue-tête, juché au plus haut et au plus visible qu'il ait pu trouver⁴⁴.

⁴³ Marisol Drouin, *Je ne sais pas penser ma mort*, Montréal, La peuplade, 2017, p. 69.

⁴⁴ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Paris, Actes sud, coll. « Mondes sauvages », 2019, p. 16.

La connaissance est affaire de territoires habités. La voix anxieuse de la recherche se demande pourtant : quels sont mes outils ? Comment peut-on avoir la certitude de ne pas se tromper ? Où sont les nœuds dans la voix du texte ? Comment faire preuve de discernement ? Il y aura des ratés, c'est indéniable. Mais il y aura des éveils et des matins clairs. Voilà ce que peut la forme de l'essai.

1.2 Monter les marches : savoirs et connaissances

Claire Gillie-Guilbert évoque les savoirs scientifiques des spécialistes d'oto-rhino-laryngologie (ORL) et phoniâtres, dont le travail d'une cartographie intérieure permet de représenter de façon visible, de nommer et de comprendre les éléments qui constituent la voix. Or bien qu'elle reconnaisse le processus de la formation en musique, elle ne considère pas les acquisitions artistiques du travail vocal sur le plan d'une connaissance de l'instrument :

Le musicien, quant à lui, est souvent loin de connaître son instrument. Même un chanteur ne conduit son geste vocal qu'au prix de l'attention à ses sensations et de l'écoute qu'il sent défigurée de sa propre voix. L'apprentissage du geste vocal va se faire pour lui par mimétisme de la voix d'un professeur et par un jeu d'images mentales qui ne reposent que sur un minimum de réalités physiologiques : mais chacun recherche, à travers le geste, le « grain » de la voix que l'on retrouve aussi bien sous la plume des compositeurs (Schaeffer : 1966) et interprètes que sous celle de Roland Barthes (1981)⁴⁵.

Dans le chant, il est vrai qu'on apprend par imitation, comme parler, marcher, se comporter socialement, etc., mais reconnaître dans son corps, à force d'imitation, exactement le lieu où se trouve une note, n'est-ce pas acquérir une connaissance ? Et si la métaphore évoque des images fausses d'un point de vue physiologique — quand on imagine, par exemple, que le corps est une bouteille qui se presse pour se vider —, les

⁴⁵ Claire Gillie-Gilbert, *loc. cit.*, p. 4.

images appellent des perceptions et des sensations bien réelles. On doit penser pour la voix autant que pour l'écriture, une autre sorte de connaissance, considérant que les sensations et l'approche par images valent quelque chose en regard de la liberté que se donne une pensée, et que pour inventer, il faut délier. En ce sens, Alain Arnaud croit qu'une intelligence de la voix échappe bien souvent à notre conception de l'intelligence parce qu'on « accède à elle par d'autres chemins, ceux du corps bien sûr⁴⁶ ». Au sein d'une culture qui tend à dissocier la pensée de l'expérience du corps, on court toujours le risque de payer le prix de la dissociation, voilà ce que rappelle constamment l'écriture de l'essai.

D'autre part, dans le monde contemporain de la pratique vocale, l'observation de Gillie-Guilbert ne s'avère pas entièrement vraie puisqu'une part des mystères des sons, dans certains modèles vocaux, se dévoile justement dans l'étude physiologique. Des caméras vidéo sont en mesure de filmer les cordes vocales pour contempler de l'intérieur les différents mouvements dans la production du son. Les vibrations des sons, enregistrées à l'aide d'appareils spécialisés, peuvent être traduites de façon visuelle sur des écrans. On peut *connaître* l'appareil vocal *visuellement* dans la pratique ; l'aspect visuel n'est à vrai dire que la preuve de l'expérience tactile, ou une façon de la compléter. Le modèle Estill⁴⁷ se servant de ces outils entend notamment chaque son comme un alliage entre différentes caractéristiques physiques (position des cordes vocales, des fausses cordes vocales, hauteur du larynx, de la langue, du palais, ouverture des lèvres, etc.). En ne privilégiant aucun style musical, Estill établit une grille dont le but est de reconnaître de façon systématique les divers ingrédients qui composent les sons. Une formation de quelques jours auprès de Julie Cimon Racine, spécialiste de ce modèle, m'a été utile pour comprendre certaines de mes habitudes de

⁴⁶ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷ Il s'agit d'un modèle cherchant à déterminer les possibilités de l'appareil vocal, et non d'une technique, puisqu'Estill ne propose pas de bonne manière, ni de bon son, mais recherche à déterminer un éventail de possibilités que la personne est libre de choisir dans sa voix. L'approche est essentiellement technique, mais ne représente pas *une* technique.

placement de la voix. Je n'applique pas le modèle, mais je garde en tête quelques balises de cette connaissance que j'ai pu approcher — comme on dit prendre connaissance, au sens de s'actualiser physiquement. Il y a des lieux dans le corps, pour les sentir, on peut les visualiser de toutes sortes de manières, que l'on juge probantes ou non, somme toute, c'est le sens du toucher, l'exercice répété de chercher à tâtons sa propre vibration qui nous permet de chanter (et d'écrire).

CAGE

Aujourd'hui, il y a une odeur de peinture tout en haut. Je m'assois sur la dernière marche face au palier situé entre le 5^e et le 6^e étage. En moi, je m'exerce à ressentir un seuil, un lieu chancelant dans lequel je cherche une habitude, un confort. Il y a un effet apaisant dans le désir de s'évader à même la banalité : un corps et du béton. Des yeux fermés tendent vers soi. Il y a encore des secrets derrière les secrets. Il y a encore des surprises derrière les surprises. Chaque jour, tout est neuf. Je cherche la résonance sous les yeux, les arcades sourcilières, dans le crâne, j'engage la cage thoracique, les poumons, et on peut parler des pieds, des os de tout le corps, parce qu'en raison de la dureté de leur matière, ce sont les os qui vibrent le plus, ce sont les os qui font circuler la voix. L'exercice entraîne des sons rauques. J'ai entendu un gardien de sécurité monter six étages pour me demander si ça allait : « Ok ok, j'étais pas sûr. »

*

Souvent, le « tact intérieur » subit une dictature de la vue, ce qui est vu étant considéré plus réel que ce qui est senti, comme si la vue pouvait s'aventurer aussi loin à l'intérieur de soi que la sensation. En réponse à cela, certains ont parfois tendance à se retourner contre l'idée même du savoir. Un schème de pensée qui conduit Wilfart à déclarer : « L'école n'est plus au service de la connaissance. Elle conspire à répandre le savoir,

ce mal nécessaire⁴⁸. » Si le savoir est considéré par lui comme un mal, c'est que ce dernier blesse parfois les êtres en ne reconnaissant pas la valeur de certaines connaissances spécifiques, particulièrement des connaissances corporelles. Trop souvent le savoir nie effectivement la connaissance des corps, et on ne peut faire l'économie d'entendre là une politique de domination des corps, niant tout particulièrement les corps vulnérables, corps dépressifs, corps immigrants, corps de femmes, corps pauvres. Les corps sont arrachés tous les jours à leur sens, on leur apprend à se laisser guider par des autorités. Et les pouvoirs qui cherchent à s'imposer empruntent toujours des figures d'experts, de spécialistes, ainsi que le pense Suzanne Jacob dans *Histoires de s'entendre* :

Tout est planifié de façon que nous n'ayons plus ni le temps ni l'espace nécessaire pour synthétiser, pour digérer, pour absorber, pour éliminer, pour choisir. Et la violence qui fait entrer dans le rang quelqu'un qui résiste a toujours la figure d'un expert⁴⁹.

Mais il faut aussi rappeler que parfois le savoir et la connaissance, par l'étude, nous donnent accès aux corps et à leurs vulnérabilités, en observant et en dépliant les discours des pouvoirs, ainsi que tout ce qui est enfoui et dénié en ces corps. La multitude des approches et des tactiques me semble de loin préférable à celle du retranchement, qui toujours risque à son tour de reconduire la contrainte d'une seule manière de vivre, donc, d'un pouvoir sur les autres, malgré toutes les bonnes intentions (feintes ou réelles).

En ce qui les concerne, Wilfart et Arnaud se livrent à un bras de fer qui reconduit certaines oppositions entre les formes déjà polarisées par la culture. Wilfart avance par exemple que « le son est toujours plus important que la parole. Plus important, plus explicite et moins trompeur : il se suffit largement à lui-même et dit toujours la

⁴⁸ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 142.

vérité⁵⁰. » L'idée de la vérité en regard de la diversité des approches, de la diversité des récits, de la diversité des touchers, des points de vue subjectifs et culturels, ou des manières de vivre, est pour le moins dangereuse. Wilfart en s'opposant à un pouvoir, en adopte ici la manière. Une approche du monde veut l'emporter à son tour sur une autre, comme on voit cela bien souvent. Exit : toute circulation, et sa complexité entre les corps, les voix et leurs pensées. Arnaud adopte à l'égard de la parole ce même esprit de hiérarchisation : « Plus qu'à la parole, c'est au désir que la voix dédie et dévoile son intimité⁵¹. » Mais que fait-on du désir tactile de la parole ? Exit : une voix corporelle, également réfléchie, pesée par la voix de la langue, que l'on ressent, pense et met en texte. Il y a derrière ces deux conceptions de la parole une association à la part la plus explicative du langage à sa logique désincarnée, ne tenant pas compte de ce qui dans la parole provient du désir et de l'indétermination. Puis, les voix elles-mêmes empruntent des tons qui, on le sait, peuvent être intimidants, menteurs. Les deux penseurs, en cet aspect, reconduisent un pouvoir, en tant qu'experts, à partir de la connaissance de leur propre discipline. Pourquoi sentent-ils le besoin de donner au monde des textes, de demander à des gens de consacrer des heures de leur vie à lire leur livre si le son et la voix suffisent à dire l'*intimité* et la *vérité* ? La langue est dangereuse quand elle simplifie tout.

Dans l'essai, je cherche à jouer avec les frontières plutôt que de les opposer, à reconnaître que les formes de la pensée gagnent à faire entendre un rythme. La connaissance y est située, oui, mais encore plus : elle est située dans le corps, en relation avec le monde : « Le son ne fait sens que s'il résonne en moi et *pour moi* : "un son au fond duquel il y a une écoute" (Jean-Luc Nancy)⁵². » J'aime l'idée d'une circulation, entre le visible et le non visible en soi, entre ce qui se vérifie et ce qui ne peut pas être vérifié, une circulation comme un flottement, qui serait le lieu de la voix, comme le

⁵⁰ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 34.

⁵² Sophie Herr, *op. cit.*, p. 131. L'autrice souligne.

lieu de l'essai. C'est travailler à associer *ce que nous savons* et *ce que nous ignorons*, comme le pensait Suzanne Jacob. Mais pour *tendre vers* cet idéal : il faut reconnaître les positions des corps dans l'ordre social. Reconnaître que nous sommes trop souvent pillés de nos vies et que nous pillons des vies.

CAGE

Je me dirige vers une autre cage, la seule qui mène au huitième étage. Passé le cinquième étage, les murs sont recouverts de tags : mauve, rouge, noir, jaune, vert, comme dans les cabinets de toilette, ils se répondent. Je m'assois sur la dernière marche. Ici, pas de banc. Sur le mur à la hauteur de mes yeux cette inscription : « T'ES NULLE ». Manifestement, une adresse à une femme. J'ai un étrange mal à ne pas me sentir visée, visée dans ma cage par l'insulte d'un mur. Visée par l'héritage des murs. J'ai oublié mon téléphone dans mon bureau. D'habitude, il me donne la note. Me prend l'envie de garder le silence. Puis, j'entame la chanson de façon approximative, à partir du non-lieu, sans note de départ, sans tonalité : « My story is much too sad to be told ».

*

1.2.1 Voix classées

Dans la tradition lyrique de l'opéra, les voix sont classées par types : chaque voix joue le rôle auquel elle se consacre, suivant l'esprit des castes s'y limitent les pouvoirs d'individuation et les puissances de singularisation changeantes des voix. À ce propos, Claire Gillie-Guilbert convoque Bourdieu :

Ce que dit Bourdieu [...] du langage s'applique totalement au geste vocal : « le langage domestiqué, censure devenue nature, [...] va de pair avec la domestication du corps qui exclut toute manifestation excessive des

appétits ou des sentiments [...] et qui soumet le corps à toutes sortes de disciplines et de censures visant à le dénaturiser⁵³ ».

Quand le corps se coupe d'une part de ses sensations, des élans qui sont ceux du « tact intérieur », se sculptant à partir d'une rigueur fondée sur des attentes extérieures, on peut penser une anorexie adaptative de la voix : une privation de l'appétit vocal, associée à une discipline qui soumet le corps à la contrainte. Fatigue et découragement : ne vient même plus à l'idée que l'on puisse choisir quoi que ce soit de ses mains. Arnaud rappelle aussi que cette approche s'est liée aux temps modernes, temps des machines, qui changent les corps en des produits spécialisés. Les corps répondent à des structures extérieures auxquelles ils s'adaptent : « Corps d'industrie et corps de commerce, efficace et monnayable, immédiatement identifiable et nommable⁵⁴. » Corps en série ou filles en séries⁵⁵, la normalisation induit forcément la discrimination : certains corps sont adéquats, d'autres ne le sont pas. Arnaud laisse entendre aussi comment de la division des rôles découle un contrôle et une surveillance des frontières entre les genres sexués :

À la fin du XIX^e siècle, les scènes de folie, les rôles travestis disparaissent. [...] C'est l'époque où la voix, en découvrant l'ordre, se crée le sien, où elle se répertorie, se classe, formalisant son histoire en une science. [...] La joyeuse liberté de ses débuts, sa fantaisie ductile, qui, dans l'ignorance innocente des commencements, lui permettaient d'être tour à tour et tout à la fois enfant, homme, femme et dieu, le cèdent à un savoir répertorié et intransgressible [...]⁵⁶.

Ainsi, le principe de classement, bien qu'il forme de très belles voix, ciblées, précises, réduit la diversité au sein même des voix, et du point de vue de la représentation, il

⁵³ Claire Gillie-Gilbert, *loc. cit.*, p. 26. Elle cite Bourdieu.

⁵⁴ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ Voir Martine Delvaux, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 225 p.

⁵⁶ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 68.

reconduit des formes idéales, des formes jugées meilleures, considérées plus jolies que d'autres, dans un esprit de vérité.

CAGE

Je promène ma cage. J'arrive et je vais chanter. Il n'y a personne sur l'étage, pas plus qu'ici. Monter les marches et m'asseoir est un apaisement. Depuis combien de temps en ai-je pris l'habitude ? Je ne le sais plus. Le gardien qui me visite ce jour-là me dit qu'il s'attendait à voir un autre « genre » de personne. Je chantais « I Gotta Right to Sing the Blues ». Quand il est parti, j'ai continué de faire des grimaces pour dégager les côtes. Une professeure m'a déjà dit qu'elles ne me servaient à rien. Pourtant, il me semble qu'elles tirent toutes ensemble sur mes chaînes. Je ne sais pas si elle avait raison ou si elle avait tort, mais je continue d'essayer. Dans la cage, je suis seule avec mon visage. Plus tard, je pousserai la porte grise, j'irai me cacher dans mon bureau derrière les piles de livres, mon autre cabane.

*

Le corps et la voix portent les accumulations, les peines et les conditionnements de la pensée : prendre voix, c'est habiter son souffle, un temps, comme une diversité, pour entendre des correspondances circuler en sa voix, ses voix et celles des autres. Aussi les multiplicités de relations, qui fondent les élans artistiques, gagnent en liberté — peut-être en confiance — depuis l'attention rendue possible par le sens du toucher. La recherche peut échapper alors un temps à toute emprise, s'étendant vers l'horizon d'une multiplicité en soi.

La voix est une histoire, elle raconte des nœuds, des trous, des blessures, des héritages. Elle est un legs attrapé par l'oreille. On fait sa voix, parlée, chantée, écrite, dans les traces des autres, ou encore, en opposition aux autres, comme on cherche la vitalité de

nos corps dans les styles. La voix transporte aussi des mémoires familiales, des postures qu'on reproduit, ainsi que le suppose Wilfart : « Sans doute peut-on parler, à ce propos, d'un phénomène de contagion par mimétisme au sein d'une famille, ou même de l'origine héréditaire de certains blocages, obéissant à une "mécanique tensorielle" en tous points identique⁵⁷. » La voix des parents, la sonorité dans la prononciation des mots, est l'objet de la première imitation, et avec elle, la retenue, les élans, les rires, les tensions et les raideurs. Suivant Gillie-Guilbert, la voix et le corps s'inscrivent également dans une culture donnée par les traditions : « la filiation du geste vocal [...] se situe au cœur de la connaissance et constitue la mémoire d'un peuple⁵⁸ ». Mais comme la sculpture vocale n'est jamais achevée, des étages d'histoires cohabitent dans la voix, accumulant les mémoires corporelles — de la petite enfance à la plus récente parole entendue — le corps de la voix ne sait que faire de tout ce qu'il est, de tout ce qu'il porte.

CAGE

Je retrouve l'inscription « T'ES NULLE », emplissant l'espace, où mon désir veut aimer l'inconnu en moi. Si dans nulle, on entend rien, on peut détourner l'expression. On peut ruser avec elle. Je peux ruser avec les murs. Je veux ruser entre les murs : ceux du chant comme ceux d'une thèse, et ceux de la langue. L'espace qui me permet de n'être rien est un espace libre. J'ai entendu s'ouvrir et se fermer quelques portes aujourd'hui. Ces temps-ci un gardien de sécurité différent vient me voir presque chaque jour et redescend aussitôt. Parfois, il me dit quelques mots ; parfois, il sourit et disparaît. Je pense que si on me laisse faire ma place ici, c'est que je corresponds à ce qui est acceptable : mon visage convient, mes vêtements conviennent, je suis de mon milieu. J'ai vu suffisamment de gardiens de sécurité s'interroger à mon propos et

⁵⁷ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸ Claire Gillie-Gilbert, *loc. cit.*, p. 23.

redescendre aussitôt pour avoir la certitude que je suis libre de chanter dans ma cage parce que j'appartiens à l'institution, je suis de ses murs.

*

Quand on adopte certains comportements, certains gestes, certaines expressions « parce qu'à un moment de la vie, quelqu'un de l'entourage a répondu d'un sourire ou d'un geste positif à une intonation de la voix⁵⁹ », comment ne pas entendre le lien intime entre la voix, sa texture et ses idées ? Comment ne pas entendre que la pensée répond aux voix qui l'accueillent ? Comment ne pas entendre que les idées, les pensées, les voix ne sont pas dissociées des rapports affectifs, qui à l'inverse, les fabriquent ? Dans les voix, comme dans les langues, les idées ont des socles, des références, des mémoires, des impressions, des corps physiques. Mais à l'inverse, tel que l'écrit Gillie-Guilbert :

On pourrait faire l'inventaire de tout ce que nous pourrions désigner comme ces lieux corporels de la voix et qui confèrent à la voix une corporéité pas toujours reconnue en certaines civilisations qui voient progressivement s'instituer un « adieu au corps »⁶⁰.

L'ethnomusicologue Quang Hai Trân rappelle, pour sa part, l'engagement de soi dans les premières musiques qui imploraient la pluie, priaient les divinités, manifestaient de la joie. « Tout comme les Hébreux, les Chrétiens priaient en chantant. On considérait que la voix humaine était l'unique instrument digne de louer Dieu⁶¹. » On peut penser dans le même sens les rassemblements populaires des voix qui chantent pour s'assembler, s'apaiser, partager une tristesse, une solidarité. Dans le Golfe Persique, à une autre époque, des pêcheurs de perles « se livrent à des chants mettant en œuvre une technique de souffle que l'on peut penser être en rapport avec la technique de souffle

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19. Elle cite Le Breton.

⁶¹ Quang Hai Trân, « Les musiques vocales », dans *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*, Grenoble, C. Alès, coll. « La pensée Sauvage », 1990, p. 44.

du plongeur⁶². » La technique se fonde, on le voit ici, sur ce qu'elle connaît à partir de son propre toucher : ici, l'expérience de la plongée. « En Inde, on recommandait l'utilisation de trois registres selon les différents moments de la journée : le matin, la voix de poitrine semblable au rugissement du tigre, à midi, le son de l'oie et, le soir, la voix de tête semblable au son du paon⁶³. » C'est entendre comment le moment de la journée, le rapport à l'environnement, à l'animal, aux habitudes, a de l'influence dans ce cas-ci sur l'identité, l'être au monde en voix étant en relation avec tout cela. Puis, Quang Hai Tràn mentionne qu'« on ne distinguait pas les registres vocaux en Chine. [...] La voix devait être fraîche et distante, soupirée et affligée, rapide et variée, fière et mélancolique, élégante et réservée⁶⁴. » Ces quelques exemples, parmi tant d'autres, dégagent à l'horizon un aperçu des possibilités de distinctions radicales entre les façons d'aborder les voix. À l'horizon de différentes cultures et de différentes lectures du monde, on peut approcher d'autres perceptions, d'autres printemps, d'autres mains, en voix ou en pensées, qui se fondent sur le contexte de vie et la complexité des corps, comme dans les poèmes, qui défont l'ordre du monde à partir de la langue du souffle.

En cours de rédaction, j'ai assisté à des formations données par Frank Kane, un chanteur spécialisé en chants géorgiens, qui enseigne aux stagiaires à reproduire le plus fidèlement le son géorgien. Natif des États-Unis, jeune adulte, Kane a rencontré en Géorgie des chants qui l'ont bouleversé. Au fil des années, il a développé une méthode privilégiant une attention à la vibration du corps, le conduisant à dire souvent exactement le contraire de l'enseignement des formations classiques : articuler moins, ne pas garder la bouche trop ouverte, chanter entre des lèvres presque fermées. Ces différences de positions, qu'ailleurs on dirait fautives et mauvaises, permettent d'obtenir d'autres sons, d'autres timbres, et de reconnaître différentes façons de vivre

⁶² *Ibid.*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

et de partager la présence. Il faut certainement penser la même diversité des écritures littéraires et des rapports aux voix écrites.

Le travail de transmission nous reconduit à celui de la sculpture, qui est réellement une mise en forme de soi. Que faut-il transmettre quand on enseigne une discipline artistique ? L'existence même de la multitude des approches ? La faculté de prêter attention à la multitude des formes ? La confiance en son propre toucher ? Selon Wilfart, le « travail du formateur consiste à centrer les individus en les faisant redescendre dans leur foyer, dans le noyau de leur être⁶⁵ ». Un noyau au centre pouvant « se comparer au noyau d'une roue dont les multiples rayons constitueraient autant de démarches individuelles possibles⁶⁶ ». Encore il faut reconnaître les privilèges, les lieux des sujets, la façon dont la sculpture est porteuse de multiples, devant tout ce qui classe les voix. Dans la voix, tout est unique, et transporté d'expériences culturelles, sociales, communautaires, comme l'écrit Herr : « La réalité historique de la personne est présente dans l'œuvre comme énergie formante⁶⁷. » La voix est souple quand elle affronte ou défie les limites. Dans l'écriture, aussi. Mais, ne soyons pas dupes : on peut se cacher, se mentir dans les formes de la poésie, comme du roman, comme de l'essai, comme de la voix chantée. Dans le geste vocal, comme dans le style écrit se mettent en jeu des stratégies de conservation de pouvoirs, de manipulations ingénieuses, autant que d'émancipations sociales et politiques. Des négociations ou des guerres de possession des territoires se jouent : dans la peur de se faire tasser, de perdre sa place, de disparaître, de ne valoir rien aux yeux des autres, les différences inquiètent.

⁶⁵ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 34.

CAGE

Les professeurs sortent de la réunion départementale, on est vendredi. Petits sourires, saluts. Comme d'habitude, le monde se comporte correctement et se sauve. Il faut dire aussi que les couloirs sont gris. Il faut dire aussi que tout nous reconduit vers les petits compartiments (quand on y a accès), les petits bureaux qui sont des boîtes dans lesquelles on fait entrer tout le possible : des espaces où se créent les alliances et se nourrissent les rivalités. Tout en haut, je pratique la voix haute de « Tota Pulcra Est », une polyphonie sacrée à deux voix. Dans un monde de chant traditionnel, dominé par des hommes, où encore aujourd'hui les femmes ne sont que difficilement admises, Jackie Micaelli a fait son chemin. Elle était lesbienne. Sa page Wikipédia la dit mariée et mère de deux enfants. Je pense à tout ce qu'elle a dû combattre. Il a dû lui arriver d'être fatiguée. Je chante, avec sa voix dans mon oreille, la mémoire de son souffle et de sa fougue, je l'emprunte en moi, afin de tendre vers ma propre sculpture, en ma cage.

*

J'entends souvent dire que certaines personnes ont *une voix*, et que d'autres n'ont *pas de voix* (*on l'a* ou *on ne l'a pas*). Si ces observations disent l'état d'un appareil vocal, de sa gêne, de sa difficulté, ne faut-il pas plutôt demander à quelle distance on se tient de sa propre voix, et encore, de l'inconnu en soi-même ? S'excuser d'être chez soi, se sentir illégitime en sa propre voix entraîne toujours un problème de son.

Arnaud conçoit un paradoxe dans la transmission et dans l'enseignement du chant, dans lequel il est question d'« apprendre à la voix qu'elle est toujours déjà là, [d'admettre] ne rien pouvoir lui apporter qu'elle ne possède déjà⁶⁸ ». Cette voix, quand elle

⁶⁸ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 78.

commence à peine à s'approcher, il lui arrive de se sentir désemparée, confuse, incapable de reconnaître son lieu, pour n'y avoir pas suffisamment touché. Dans l'écriture, à force de donner forme à des objets et de leur revenir, suivant l'exercice du « tact intérieur », l'espace s'étire et se muscle à même la page, à même l'horizon du temps. Mais puisqu' « [on] n'est jamais sûr de posséder sa voix, d'être dans sa voix⁶⁹ », après chaque livre, j'accepte qu'il faille recommencer une grande partie de l'exercice, comme chaque jour j'entre dans ma voix, incertaine de la retrouver.

1.2.2 Où prends-tu ta voix ?

Dans *Le chant de l'Être*, le formateur demande : « Où prends-tu ta voix, pour que ton esprit s'y accorde⁷⁰ ? » À partir de quel lieu intérieur ou physique ? Dans quelles formes te réfugies-tu ? Dans quel alliage ton-rythme-phrase trouves-tu un lieu à habiter ? Dans quelle peur ou dans quelle joie, dans quel immeuble, depuis quel héritage, en toi, prends-tu ta voix ? *Pour que ton esprit s'y accorde*, comment t'assurer que les formes ne bloquent pas l'accès aux fenêtres ?

J'ai découvert quelques mois après avoir commencé mes séjours en cage, les *Songs of Ascension* de Meredith Monk. Une œuvre musicale performative, présentée lors de l'inauguration de la tour de béton *Tower*, conçue par l'artiste visuelle Anne Hamilton, en 2008, devenue aujourd'hui une installation permanente. Dans cette construction, les escaliers forment une double hélice semblable à une structure d'ADN, répondant à la demande de créer une structure de béton ancrée dans la nature et dans l'environnement : un béton, qui n'est pas le symbole de l'envahissement du paysage, mais qui s'harmonise avec lui⁷¹. Dans l'œuvre de Monk, un groupe de personnes investissent la tour de béton, des violonistes jouent dans les marches, la voix d'une femme se fait

⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁰ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 169.

⁷¹ Meredith Monk et Jean-Louis Tallon, *Meredith Monk, une voix mystique*, Nantes, Nouvelles Cécile Default, 2015, p. 73.

entendre, d'autres gens montent ou descendent, avancent et reculent. Vient ce moment où tout le monde se tient sur place, sauf une femme, se détachant du groupe, accompagnée progressivement par les cordes et quelques percussions discrètes : elle monte seule les marches, une par une, en chantant. La femme se retourne, sans interrompre sa montée, pour regarder derrière les personnes dont elle s'éloigne, puis elle continue de monter en chantant comme si la voix élevait le pied, lui donnait la force d'avancer : son ascension semble portée par la musique. Plus tard, une vingtaine de personnes monteront ensemble, une à une, en chantant. J'aime entendre là une métaphore de la transmission, de l'engagement, de la contagion entre les êtres et au sein même des œuvres. Il faut faire quelques pas, dans la solitude, dans la peur, entrer dans la chanson, risquer de perdre la proximité des corps pour entraîner peut-être d'autres jambes à monter. Où prends-tu ta voix ? Dans quel édifice ? Dans ma cage, je pense à cette femme qui monte seule pour entrer dans sa voix. Cette femme, je l'emporte en moi, je la sculpte en moi ; je voudrais qu'elle puisse inviter les autres à suivre son élan. Et qu'un jour d'autres femmes comme celles-là montent seules ou ensemble, dans les tours de béton des universités, pour chanter.

Comme l'écrit Sophie Herr : « la voix est un corps dans le corps, un corps sonore dans un corps visible, qui le devance et le dépasse⁷² ». Où prends-tu ta voix ? Où trouves-tu ton corps dans ton corps ? Comment et de quoi t'émancipes-tu pour approcher ta voix ? De quelle vie, de quelle façon d'être en toi-même prends-tu possession ? La question doit être posée à chaque personne, chaque jour. Contre quoi te butes-tu aujourd'hui ? De quoi as-tu besoin ? Chaque voix devra s'inventer depuis son propre élan, peut-être dans la douleur même de s'entendre, ou de ne pas s'entendre. C'est marcher dans l'inassouvissement pour espérer un monde meilleur en son corps, comme le formule

⁷² Sophie Herr, *op. cit.*, p. 128.

Monk : « we actually really have to figure out what an alternate reality would be and offer an antidote⁷³ ».

CAGE

Prendre quelques objets — téléphone, partition, chandail, tasse à café que je rince et remplis d'eau — verrouiller la porte et me rendre jusqu'à l'escalier entame le rituel. Il me semble que ma voix change déjà depuis mon entrée dans les cages d'escaliers. À force de venir chanter ici, de regarder les murs blancs, tachetés, griffés, je me dis que c'est cela aujourd'hui pour moi habiter l'université. Ici, je donne ce que je suis, je lutte contre le désaveu. Entre des murs porteurs, un temps, je crée mon espace.

*

Dans le texte « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *communication-témoignage* lue lors de la table ronde « Témoignages, oralités, visualités⁷⁴ », Pattie O'Green pense le placement de sa voix dans l'écriture, en lien avec le travail vocal, mais encore avec le travail universitaire. La question du placement de la voix dans l'écriture s'est également posée dans le processus de la recherche :

Durant l'aventure du doctorat, je me suis intéressée à ma voix en tant qu'historienne de l'art en rapport avec les œuvres que j'analysais, puisqu'il s'agissait d'œuvres web, souvent engagées, interactives. Fallait-il que je m'efface ? Fallait-il que je m'exprime ? Où devais-je me situer pour analyser des œuvres interactives ? Comment j'allais placer ma voix (pour reprendre une expression de technique vocale) ? Je tendais irrémédiablement vers les œuvres qui, selon moi, avaient le pouvoir de transformer mon rapport au monde. Comment allais-je pouvoir en parler avec une voix figée, immuable, détachée, retenue ? Si ces œuvres

⁷³ Joseph Briffa, *Meredith Monk - "I Believe in the Healing Power of Art"*, [video], 2017, en ligne <<https://www.youtube.com/watch?v=R36Vh37-OQ4>>, consulté le 21 juin.

⁷⁴ Dans le cadre du colloque *Des voix qui s'élèvent*, UQAM, 2018, <<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/des-voix-qui-selevent>>, consulté le 10 juin 2021.

s'animaient ainsi pour moi, pour les comprendre, je devais participer, m'engager et, dans certains cas, prendre le risque de la vulnérabilité : prendre le risque que ma voix change⁷⁵.

Pour O'Green, c'est aussi un blogue, une œuvre parallèle, qui a permis à la voix de se déployer librement à partir de la thèse, mais à côté d'elle. Elle a commencé ainsi, dit-elle, à écrire *Mettre la hache*, une œuvre essayistique aux différentes voix résistant à la castration vocale entraînée par l'inceste : « C'est en déliant mon écriture de toutes mes habitudes que j'ai pu peu à peu créer cette voix⁷⁶ », écrit O'Green. « Placer sa voix », c'est aussi résister à la castration, croire qu'il existe pour elle, en soi, effectivement une place, voire plutôt *des* places, ou une place aujourd'hui et une autre place demain. Une place pour l'élan renouvelé d'une vitalité, d'une présence.

La mémoire des exercices vocaux exécutés par la mère aura permis à l'écrivaine de trouver cette place : « Quelque chose [...] est au cœur de mes propres processus de création : tous les jours ou presque, ma mère travaillait sa voix. Elle le faisait à l'aide d'un livre qui a inspiré le titre de cette communication : *Trouver sa voix, petit guide pratique de travail vocal*⁷⁷ ». La voix de la mère, entendue par l'oreille de l'enfant, donnait en exemple sa propre recherche d'un corps en elle, elle s'exerçait à *crier tout bas* — à toucher sa voix, pour se porter, s'habiter en elle. Que l'exercice soit au cœur des processus de création d'O'Green n'a rien d'anodin, il s'agit de la constitution d'une cabane, d'une cage où s'entendre vibrer. Le fait même de chercher sa voix, dans l'intimité de l'expérience, se transmet. Je pense aussi à l'usage du pseudonyme Pattie

⁷⁵ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », communication prononcée lors de la Journée d'étude *Des voix qui s'élèvent*, UQAM, 2018, dans *Pattie O'Green Blog*, en ligne, <<https://patty0green.wordpress.com/2018/11/11/trouver-sa-voix-petit-guide-pratique-pour-cesser-de-crier-tout-bas/>>, consulté le 10 juin 2021.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

O'Green, le nom de naissance étant peut-être lui-même partie prenante de la castration vocale, le pseudonyme devient une autre cabane.

La mère répétait un exercice qui lui demandait d'appeler en donnant de la voix : « Ya quelqu'unnn⁷⁸ ? » Un exercice touchant, quand on pense à cette idée d'entendre comme *tendre vers*. La voix appelle, la voix demande, elle espère quelqu'un. Les lettres « nnnn » répétées semblent indiquer la nécessité de tenir la note à la fin de l'appel. Au sein de cet appel à l'autre, pense Arnaud, la voix naît : « Un cri, déchirement dans la blancheur du premier matin, celui d'avant le premier mot, qui entend naître la parole ; un écho qui fait vibrer l'éther, avant même de constituer une mémoire, l'écho d'avant tout écho, inarticulé, la première trace et la première blessure. Un appel⁷⁹ ». La mère qui appelle tous les jours, ou presque, *quelqu'un* en sa voix, est aussi l'absente du livre *Mettre la hache*, la mère épargnée sans être sauvée :

Dans son texte « L'écriture comme une hache⁸⁰ », la poète Carole David est la seule à avoir souligné l'absence de ma mère dans mon livre *Mettre la hache*, un livre qui porte pourtant sur l'inceste. Ainsi, elle écrit « La mère absente n'est évoquée qu'une seule fois ». Aujourd'hui, j'avais envie de remédier à cette absence et de vous raconter quelque chose au sujet de ma mère⁸¹.

Comme vibrer en soi peut représenter une façon de se rappeler que l'on existe, de tendre vers un apaisement, O'Green parle d'empathie et d'amour pour cette mère qui apprenait à *crier tout bas*. Elle permet d'imaginer une femme — la même qui n'a pu empêcher que ses filles vivent l'inceste — monter les marches, dans un édifice de béton, en elle, s'exercer, appeler, répéter à qui l'entendrait : « Ya quelqu'unnn ? » D'ailleurs,

⁷⁸ *Idem*. Tel quel dans le texte.

⁷⁹ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Carole David, « L'écriture comme une hache », *Spirale*, 14 mai 2015, en ligne, <<http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/lecriture-comme-une-hache>>, consulté le 10 juin 2021.

⁸¹ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *loc. cit.*, consulté le 10 juin 2021.

écrit O'Green, les filles répondaient chaque fois en riant : « Hey, on est là⁸² ! » La voix vocale et la voix textuelle sont appelées depuis une matière survivante en soi.

CAGE

Le banc où je m'assois est parti. « Romance is a game for fools/I used to say ». Retour au bureau, l'étage semble désert, je continue le chant à faible voix ici pour la première fois. Je chante devant ma page sur l'écran, cage ouverte. J'ai la sensation qu'il me faut aller au bout de ce toucher avant qu'il ne disparaisse : pousser encore l'élargissement, une page que je sens s'ouvrir, se dégager. Je ne dois pas perdre le fil. J'ai espoir chaque fois qu'ensuite toute vibration sera plus libre, qu'une autre parole, un autre son, ressurgira de ce mouvement. En chant, j'ai l'impression perpétuelle d'avancer dans ma voix, d'avoir compris, de toucher quelque chose de plus. Le lendemain, je recommence pourtant à partir d'un tout autre lieu, et la même impression me revient autrement. C'est comme si le présent de la voix, de même que celui de l'écriture, quand la voix la pousse, était toujours un commencement.

*

En octobre 2018, la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal et les poètes de l'Amérique française accueillait Valère Novarina et son fils Virgile Novarina. Le spectacle, alternant musique (Peggy Bélanger, voix, et Nathalie Tremblay, piano) et lectures, se terminait sur cette idée prononcée par Valère Novarina voulant que la musique stimule en soi-même l'espace dans lequel se forment les pensées. L'idée est encore celle d'allier le sens du toucher et la sensation à la pensée, dans un « tact intérieur » qui sculpte en soi le lieu des idées à partir de la musique. Je suis revenue

⁸² *Idem.*

vers ma cage, avec cette idée en tête, sentant qu'elle me donnerait à penser, à écrire, à toucher. Par contre, la voix et encore plus *la posture* de Novarina en est venue à m'agacer. Bien qu'il écrive à propos de la terre que l'on a dans la bouche, l'autorité de sa voix appelle la grandeur, et je m'intéresse de moins en moins à cette grandeur qui bloque trop souvent l'accès aux fenêtres. Je me demande comment en conserver la puissance et la force sans l'attitude de possession de soi et de son savoir, qui souvent fait autorité par la force. Moi, je voudrais des autorités fragiles.

J'aime les corps des instruments, les voix les moins modifiées, quand on entend leur sculpture, non celle des machines, mais celle des chairs. J'aime la musique des mains dans les plus petites salles, des voix qui se surprennent entre elles parce qu'on ne performe jamais exactement de la même manière, parce que tout nous change, tous les jours, et qu'on naît un peu à son instrument chaque jour. On s'absente aussi à son instrument, certains jours, on n'y peut rien. J'ai vu et entendu un jour un pianiste extraordinaire être absent sur scène, je l'ai aussi entendu dire qu'il le savait : « Je ne suis pas dedans », a-t-il lancé au contrebassiste qui l'accompagnait, il se secouait, mais ses mains, son corps n'y pouvaient rien.

Écrire permet une distance : on peut réécrire ce qui a manqué à la voix, ce qui a été raté, seroprier une puissance, lutter contre sa disparition. L'angoisse, la joie, la détermination s'entendent. Le papier imprimé accueille autrement le corps ; on y rencontre l'autre de l'intérieur, on le ressent, on l'intègre peut-être en soi, on le porte, on s'en habite. Pendant des heures, je m'exerce à vous rencontrer là, dans cette distance. Mon tâtonnement est celui de l'essai, mais également celui du chant. Je réfléchis l'espace de l'essai comme mode d'être au monde, en texte, habité par les sens : il me faut penser avec les mains et chercher à poser ma voix, sculpter ma voix, laisser respirer mes idées en elle.

Je crois que les essayistes s'inspirent souvent des autres disciplines et approches artistiques parce qu'elles les aident à tendre vers un savoir qui se renouvelle, d'autres touchers des sens et des idées. Une pensée de Charles E. Whitmore, reprise par Robert Vigneault, laisse supposer que l'essai n'emprunte pas une forme, mais se tient au plus proche de la musicalité d'une voix ou d'un timbre : « not a form but a tone⁸³ ». C'est un équilibre de funambule, un travail de distance entre les notes. Dans les mots de Suzanne Jacob, il est question de s'approcher « au plus près [d'autres] auteurs [...] à la recherche de ce mouvement qui crée⁸⁴ ». Ma thèse voudrait aussi se voir comme un espace *entre* moi et les autres (les œuvres), où se mettent en scène des figures de dialogue, j'y recherche une proximité sensible et critique. Je parle de ce lieu où l'essai, bien qu'art d'idées et de pensées, invite un grand souffle à dégager des ponts, des îles, des cohabitations, des cris. J'écris ceci en espérant des échos entre les humains et dans leurs corps derrière les murs. Je monte les marches en perdant et en retrouvant le désir, en espérant qu'il ne me lâche plus. Les échos me le rappellent.

CAGE

Aujourd'hui, une jeune femme est montée jusqu'à moi, je l'ai saluée, elle s'est dite enchantée. Puis, elle s'est aperçue que la porte du sixième ne s'ouvrait pas. Elle est redescendue en me disant que la prochaine fois elle chanterait avec moi.

*

⁸³ Comme l'écrit Whitmore, cité dans Robert Vigneault, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁴ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, *op. cit.*, p. 10.

CHAPITRE 2

CHERCHER DES MAINS

*Je dis habiter, je devrais dire
cohabiter, car il n'y a aucune
manière d'habiter qui ne soit
d'abord et avant tout « cohabiter ».*

Vinciane Despret

2.1 À plusieurs voix

De la polyphonie, à la sculpture, à l'analyse, à l'écriture de lettres, sait-on jamais très exactement d'où l'on parle et à qui l'on s'adresse ? Ainsi le croit Jean-Pierre Winter : « parler, c'est toujours manier des symboles. Donc c'est toujours en dire plus que ce que l'on croyait dire. Ou moins que ce qu'on souhaitait. Ou autre chose. Nul n'a la maîtrise de ce qu'il dit quand il parle¹. » La langue nous précède et nous traverse, en elle, les corps cherchent les autres corps, en elles, ils s'échappent. Certains jours, je suis tétanisée par la possibilité de dire, devant la complexité de tout ce dont je voudrais parler, ou par tout ce que je dis sans m'en rendre compte. Certains jours, la parole ne me convient pas, ou ne me convainc pas. D'autres jours, je ne sais pas ce que je dis, et

¹ Jean-Pierre Winter, *op. cit.*, p. 85.

cela m'effraie. À force d'écrire, je mets en forme un texte qui m'appelle à une possibilité de moi.

Dans la vie de tous les jours, nous lisons et répondons à des discours et à des formes ; les autres corps aussi nous lisent et nous répondent. Puis, la parole se modifie bien souvent en raison même de son adresse, par le niveau de langue, le débit, voire la langue même que nous parlons, nous cherchons à entendre l'autre tout autant qu'à être l'objet d'une écoute. Je m'intéresse aussi aux formes de la voix à quatre mains, comme en un chant polyphonique. Le commun s'y réinvente entre deux personnes, en une façon ou une autre de chanter ensemble. Sans un accueil de l'autre, cela est impossible. C'est peut-être la raison pour laquelle j'aime ces écritures à deux voix. Écrire à deux, c'est être en relation à partir de l'écriture. Puis, je pense à la façon dont le philologue et anthropologue Marcel Jousse présente la lecture comme le pouvoir de rejouer sa vie :

c'est en tâchant de retrouver en nous, coûte que coûte, tous [les] mécanismes psychologiques [des textes], parfois étranges, toujours complexes, que nous entrons véritablement dans la pensée d'un auteur. Et cette pensée, creusée à fond, est infailliblement riche de vie latente. Un auteur n'a-t-il pas toujours, bon gré, mal gré, rejoué le réel avec tout son être² ?

Cette dynamique de la lecture s'accompagnant de l'écriture nous pousse à marcher à l'inconnu en nous-mêmes et entre nous. Mais le travail à deux confronte aussi les corps et les voix à leur façon de partager l'espace, de le prendre ou de le céder, ce en quoi je lis différentes approches d'un vivre-ensemble en voix.

² Marcel Jousse, *Mimisme humain et Psychologie de la Lecture*, UQAC, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Yves Beaupérin, 3 mai 2003 [1935], p. 23, en ligne, <http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/Mimisme_hum_et_lecture/mimisme_hum_et_lecture_tdm.html>, consulté le 10 juin 2021.

Dans le cadre d'une résidence au centre d'artistes et de diffusion multidisciplinaire DARE-DARE, je me suis plongée dans ce travail du texte avec Nicholas Dawson. L'espace d'affichage public appelait des formes courtes exposées sur une enseigne lumineuse, offerte aux gens qui passaient. La cour (ou son absence : le béton, le balcon, le parc) était le lieu de notre projet d'écriture : certains de nos poèmes reprenaient une idée ou une image que l'autre avait semée. En laissant s'installer le rythme de l'écriture entre nous, progressivement nous entendions des échos entre enfances, adolescences, différents quartiers, différents pays, animaux de compagnie, inquiétudes. Nous tendions vers un territoire, qui déployait sa voix propre à partir de la mémoire : chlore, bière, vertiges, fontaine.

Il me semble que tout doit se penser en couches successives et simultanées de sens, miroirs, dédoublements, projections, transferts, devant un champ où les herbes poussent sans fin, je veux contempler ces territoires où la biodiversité interagit sans cesse. Dans ce chapitre, où les mains approchent, touchent, sculptent, racontent, revêtent, analysent, lisent, peignent et appellent, je prétends, en somme, que lire et écrire en *pensant avec ses mains*, c'est aussi bien souvent *chercher des mains*.

2.1.1 Le bal des humains

*Les humains, soit de près ou de loin,
sont humainement plus attachants, le
jour où on les pogne en chantant.*

Plume Latraverse

C'est un grand bal, où l'on s'approche doucement en s'éloignant autrement : il y a des peurs, des limites, que l'on apprend à nommer, pour nous garder des autres, même de leur amour. Derrière les masques, on tend les mains, on respire. On contemple, on observe, on juge, on admire, on condamne. C'est un grand bal où l'on se cherche à

distance, en résistant à la défaite ou à l'ordre. On se concentre, on s'oublie, on s'échappe.

Dans l'essai coécrit par Suzanne Jacob et Patrick Cady, des photographies dévoilent quelques couples sculptés par Cady dans des blocs de pierre du Brésil. Au sein de ce *Bal des humains*, l'écrivaine met en forme la danse du sculpteur, par une réflexion sur le geste de sculpter, dans la pensée qui elle-même sculpte la voix. Tout se construit en un mouvement dansant : le corps sculpte la pierre, qui appelle le corps, qui appelle le texte, allant d'un art à l'autre, comme s'il n'était question que de chercher les touchers, de les mettre en mouvement, en mains chantantes et en terres-échos.

Le bal des humains est divisé en deux parties : la première est consacrée au regard de Suzanne Jacob sur le travail de la sculpture (et de l'écriture). Dans la deuxième, le sculpteur lie sa propre pratique artistique à son métier de psychanalyste. Les deux voix se présentent une à la suite de l'autre et ne s'entremêlent pas. C'est par le regard posé sur les sculptures que les mains se rassemblent dans le livre. Dans l'atelier du sculpteur, écrit Jacob, le processus est dicté par la pierre : « Il les reprenait contre lui, les promenait, les éloignait, les bougeait, les couchait, ponçait et ponçait, pris et repris lui-même dans la pierre, sans état d'âme, comme si seul ne comptait plus que l'état d'âme de la pierre elle-même³ ». Les mains du sculpteur cherchent une relation avec les corps dans la pierre, ainsi le formule autrement Patrick Cady : « plutôt que de me buter contre la pierre, j'accepte de la suivre dans ses veines et ses failles en laissant mes mains danser lourdement autour d'elle⁴ ». Les deux lectures sont à l'écoute d'un mouvement, comme en danse, on cherche une écoute de tous les instants, sans quoi le lien se rompt.

³ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *Le bal des humains*, Montréal, Les 400 coups, 2007, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

Dans la famille de ma mère, pendant les réunions du Nouvel An de ma jeunesse, les gens dansaient : gigue traditionnelle, danse sociale, valse, salsa, tango, la famille comptait quelques professionnel·les de la danse et plusieurs passionné·es. J'avais dix-sept ans quand mon oncle, sourire en coin, a dit à mon copain : « Première leçon : une femme, c'est pas un char ». Nouvellement venu dans la famille, débutant et anxieux, mon copain forçait le mouvement. L'oncle voulait lui dire que celui qui se voit attribuer le rôle de guide doit suivre la partenaire et guider la danse au sein d'une écoute mutuelle. De même façon, dans la voix chantée ou dans la parole, des sentiments, des peurs, des réflexes, des anxiétés, des nervosités, des négociations difficiles de l'espace nous empêchent souvent d'écouter.

La psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle voit dans l'art équestre une attention qui est également le fruit d'une relation, en sorte de composition à deux :

Le cheval peut être guidé, dressé, bridé, cravaché, il ne s'accordera au cavalier que si celui-ci sait trouver avec douceur la légèreté de main et le mouvement dont il s'ajustera à la foulée de l'animal. [...] Et cette entente n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se rejoue à chaque fois⁵.

Tout le vivant est en mouvement, mais il arrive dans l'écriture qu'on ne parvient pas à le suivre, on se rigidifie, on ressent ce qui achoppe, mais on ne bouge pas. Parfois les relations sont sans issues, on sait que rien ne va, on se bute, avant de trouver comment changer quelque chose. Puis un jour, quand les vaches sortent au printemps, folles de joie, une respiration d'un coup nous allège des nœuds avec lesquels on vivait. Et chaque livre, chaque vie, chaque seconde, doit rejouer le processus d'apprendre à établir des relations ou de réapprendre à respirer en elles, comme on entre chaque fois en relation

⁵ Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2013, p. 30.

avec les autres vivants. Écrire m'est éprouvant, c'est un « travail de chien », disait un professeur que j'ai aimé.

Je suis entrée à l'université pour chercher des voix, chercher la mienne dans l'écriture, chercher un accompagnement, chercher des voix qui résonnaient en moi. J'ai toujours aimé ce que pouvait la relation de mentorat, et j'ai souvent été amoureuse de mes professeur·es, amoureuse du savoir qui circulait entre nous. J'ai aimé qu'on m'accompagne : « Le professeur idéal est celui qui, au fond, n'enseigne rien, qui accepte de tenir compagnie à l'élève face au vide, le sien et celui de l'élève, et qui lui apprend par l'exemple à se tenir droit devant le vide, à soutenir l'attente jusqu'à ce que de ce vide naisse une pensée⁶ », écrit Yvon Rivard. Je pense la cage d'escalier comme lieu d'apprentissage, de même que celui que la classe peut offrir dans ses meilleures circonstances : un temps à soi, pour soi, en soi. La classe a quelque chose aussi du chant polyphonique. Enseigner, c'est se sculpter soi-même, tout en regardant les autres se sculpter.

EN CLASSE

Je suis devenue la professeure chargée de donner l'atelier d'écriture I au certificat en création littéraire, cet atelier que j'ai suivi au tout début de mon parcours. Je fais le vœu d'offrir à tous les yeux qui me regardent une possibilité d'habiter ici leurs corps, j'espère leur offrir un espace libre. J'essaie de le reformuler suffisamment pour que ce soit entendu. J'entends les tremblements. Je reconnais la volonté, l'ambition, les retenues, le désir, la peur. Je demande : écrivez-moi quelques mots, parlez-moi de vous. Qu'espérez-vous, ici, dans cette classe ? Que peut-on espérer ensemble ?

⁶ Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, p. 109.

*

Dans *Le bal des humains*, le travail de la pierre prend sa forme au sein d'une danse avec le sculpteur : « Parfois tu rentrais de l'atelier avec le regard aveugle que tu venais de creuser à même la pierre⁷ », observe Jacob. Une voix trouve résonance progressivement dans le visage de l'homme, au fur et à mesure que la matière se sculpte, elle trouve un écho dans la pierre. Ainsi, l'essayiste contemple le regard de l'homme concentré à entendre la pierre : « Au fur et à mesure de l'apparition des couples, à la fin du jour, nous sommes devenus plus silencieux. Lui, il ne lisait plus que la pierre, n'entendait plus que la pierre, du matin au soir⁸. » Les objets de la sculpture pour Suzanne Jacob, ce sont des phrases qui racontent le sculpteur, qu'elle sculpte à son tour de son propre récit, de sa propre texture de voix, de timbre, d'idée.

Dans le travail artistique, il me semble que la matière nous donne une autre vie, une autre chance de se vivre, d'entrer en relation, ce faisant, elle nous prend aussi quelque chose. Comme une voix l'écrit dans *Ce que dit l'écorce* : « le péril nu de l'expérience ne va pas sans une douleur souvent invivable. Il faut glisser une feuille entre le monde et soi⁹ ». *N'entendre plus que la pierre*, c'est mettre la pierre entre le monde et soi, ainsi que j'occupe la cage d'escalier, en acceptant d'être à l'écart, dans ma cabane, comme j'écris cette thèse, en solitaire dans l'espoir de me sentir un peu plus libre.

CAGE

Un chef de chœur nous disait : « Écoutez plus. Vous chantez trop. » Je ne sais pas comment arriver à ce que je cherche. Je n'ai la certitude de rien. Je connais le froid

⁷ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014, p. 13.

du banc, je connais son absence, je connais les exercices du réchauffement. Je ne sais pas si un jour, je serai convaincue de la forme de la gamme, du rythme. Je ne sais pas si un jour, je serai certaine d'être vraiment quelque part, qu'il me soit possible de vivre en ma voix. Mais ceci : il me semble que mieux je m'habitue à ma voix, moins je cours le risque qu'on me l'enlève. Je connais le pouvoir des heures passées contre ce qui me dérobe à moi. Je chante : « I'm so tired of you Americaaaaaaa ». Il y a la peur de disparaître et une impatience d'arriver à faire mieux, les nerfs à vif, comme une enfant qui se frustre de tomber sur les fesses après trois pas.

*

Suzanne Jacob associe le travail du sculpteur à celui d'un luthier dont les mains écoutent le bois. Elle décrit ce qui ne se transmet pas autrement que par l'expérience, par essais et tentatives pour mieux sentir la relation que le luthier entretient personnellement avec la matière poncée, pétrie, lissée, découpée (suivant ses caractéristiques, ses lignes, ses penchants), et de laquelle il faut apprendre par imitation et par écoute de son propre « tact intérieur » :

Ce que je sais faire, m'a dit un jour le dernier descendant d'une lignée de luthiers des Vosges, c'est ce qu'on m'a transmis, ce sont des gestes qui sont passés de la main de mon maître à la mienne, j'ai eu beau essayer de faire passer ce savoir par les mots, je n'y suis pas arrivé. On est venu ici filmer pendant des heures et des heures le travail de mes mains. Mais on n'a pu filmer ce qui se refuse à la pellicule, et c'est l'épicéa lui-même, son souffle, son âge, son eau, son histoire. L'épicéa ne se confie qu'aux mains qui voient le violon qu'il s'est préparé à devenir. Là où la pierre se montre au sculpteur seul, au moment où la pierre se révèle à lui seul, au moment où la pierre lui offre, à lui seul, l'aveu d'une forme, la réponse afflue dans ses mains. Pas du tout dans le langage¹⁰.

¹⁰ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 19.

Le savoir physiquement transmis du maître à l'apprenti luthier, comme celui de la danse, comme celui de l'art équestre, comme celui du chant, provient de l'exigence d'une relation et de ce qui dans la technique ou la méthode permet d'entretenir le lien. Devant la matière dont il faut entendre, écouter et reconnaître les singularités, les mains apprennent que ce qui n'aura pas été touché de manière attentive aura certainement échappé au regard, comme l'humidité et la texture de l'épicéa échappaient à la pellicule dans le récit du luthier.

Cette attention peut également demander une précision sèche, froide, une acuité qui permet par exemple de fendre le bois, de verser du liquide promptement pour éviter de le renverser. Je pense ici à la chorégraphie des métiers manuels. La précision peut être une autre forme de douceur, en ce sens qu'elle ne fuit pas, n'abandonne pas, ne laisse pas tomber une part du problème. Il y a de la responsabilité dans la précision quand elle demande de prêter attention aux détails : la fissure de la pierre, le nœud dans le bois, les mouvements de la danse.

Dans *Le bal des humains*, Suzanne Jacob admet une envie de fuir devant une pudeur que dévoile la matière sous ses yeux : « C'est de l'énigme qu'éclate ce rugissement vorace et insatiable qui fait frémir et qui, au moment où la pierre le donne à entendre, comble les uns ou provoque la fuite des autres, ces derniers frissonnant d'une pudeur qu'ils croyaient éradiquée, ce qui est mon cas¹¹ ». Chaque main connaît l'effroi de ce qui nous revient et que l'on croyait éradiqué (pudeur, honte, blessure, trauma). Ce sont parfois des peurs qui nous tiennent en retrait du corps comme en retrait de tout langage. Le symptôme, le frisson et le tremblement tendent un jour vers une autre voix, une inconnue en soi, une oubliée : prendre le risque qu'une voix change, c'est forcément admettre sa douleur.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

EN CLASSE

Je propose aux yeux qui me regardent de dresser une liste d'objets touchés quotidiennement, des objets considérés sans importance, et de les associer à une intériorité. Je les vois chercher. J'entends les textes forcer. J'entends la retenue du souffle, un effacement, un défilement. De quoi avez-vous besoin ? Je leur dis que pour ma part, longtemps, je tolère de ne pas parvenir à toucher. Puis, je sens mon propre corps à distance sous leurs yeux : je pourrais me risquer davantage, je crois, écrire devant ces yeux, comme à quatre mains, composer mieux avec ces voix-là. Mais je ne sais pas toujours lire les yeux. Je pose la question : qui sont vos humains ?

*

Le paradoxe de la survie de l'humanité dans la sculpture, c'est aussi son immobilité. Les postures sont engagées dans le socle de pierre dont elles sont issues. Elles restent irrévocablement attachées, comme l'écrit Cady : « le bas des corps presque toujours encore fusionnés dans la pierre fait de chaque couple une hydre à deux têtes, et parfois de l'un des personnages le double de l'autre et son prédateur¹² ». Devant ces couples fusionnés, vient aussi l'impression d'une étreinte, que Susanne Jacob réfléchit à la manière d'un partage physique, affectif, et symbolique. S'étreindre, écrit-elle, c'est chercher le lien, un pont fuyant entre soi et l'autre : « comme si s'étreindre, c'était aussi étreindre le lien, la matière impalpable du lien¹³ ». L'étreinte représente alors la mise en commun d'une part inconnue en soi qui chercherait la part inconnue en l'autre. J'aime beaucoup cette façon qu'a Boisseau de décrire ainsi l'amour : « Dire "je t'aime" ne veut rien dire d'autre que : "je constate qu'il y a du désir et un dialogue entre une partie de moi qui m'échappe et une partie de toi qui t'échappe"¹⁴ ». Mais à l'inverse,

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 21.

en étreignant le lien, on étreint aussi parfois les rôles sociaux qui construisent le lien, et les distributions du pouvoir au sein de ces liens. Contester ce qui fonde le lien est parfois plus éprouvant que de consentir à jouer le lien. L'étreinte peut neutraliser ou immobiliser l'autre, comme dans les arts de combats ou les violences conjugales ; l'étreinte peut faire perdre la voix, comme toutes les forces de domination à l'œuvre à même dans l'étreinte des pierres et des corps. La solitude de nos cages nous rappelle comment les séparations entre les corps donnent le sentiment d'amputer le lien entre des parties de nous-mêmes, et encore, elle rappelle comment il est facile de se quitter soi-même.

Ce qui est déjà-là dans la pierre existe aussi dans l'écriture, comme l'origine du tremblement et de la vibration, comme l'instrument vocal apprend qu'il était déjà-là. On apprend petit à petit que ce déjà-là se sculpte, se déplace, se transforme. La pierre informe par son ombre, ses courbes, sa densité, sa stature, sa présence physique. Tout se compose, se sculpte, on se choisit un visage puis un autre : les gestes et les sons, la vitesse des mouvements, le poids de leur journée. J'écris, je crois, pour m'émanciper d'histoires et de récits composés par ces regards qui les déballetent pour moi. Je m'effraie parfois de ne pas parvenir à m'approcher, autant qu'une adolescente qui aimerait savoir mieux danser au bal du secondaire.

CAGE

Aujourd'hui, mon dos me semble fait de la matière de ce béton, celui-là des murs contre lesquels je viens entendre mes échos. En chantant, je pense au son de Chet Baker, un son de trompette d'une précision incisive que j'associe à une douceur héroïnomanie. Je ne sais pas pourquoi en mon esprit les héroïnomanes sont doux, d'une douceur triste. En descendant les marches, je sens le caractère morbide de l'habitude. Finir le chant, revenir à l'écriture, enseigner, écrire, recommencer, poursuivre, rompre, chaque fois. À la fin du livre, je voudrais être proche de toutes mes voix, qu'elles se fondent en une,

dans la nuit, dans la musique, toutes ensemble. « You and the night and the music/Thrill me but will we be one/After the night and the music are gone ». Derrière mes murs, je rêve de soleil, d'une ivresse infinie.

*

Marcel Jousse comparait la figure de Michel-Ange devant son *Moïse* à une approche corporelle du texte, évoquant par là le travail acharné du sculpteur pour entendre la vie de la sculpture dans le but de parvenir à entrer en relation avec elle : « le célèbre sculpteur, insatisfait de l'attitude spectaculaire, il lance son outil et crie à l'œuvre morte : "Mais parle donc !" »¹⁵ Il ajoute qu' « [un] texte doit être une chose qui parle avec des lèvres de chair »¹⁶. Jousse désire que la lecture ne se limite pas à décoder des phrases, mais puisse permettre l'intussusception, c'est-à-dire, dans des termes physiologiques, l'incorporation d'éléments nutritifs empruntés au monde extérieur et entraînant un accroissement des cellules. Lire nous pousse, suivant cette expression chère à Jousse, à *rejouer* nos vies, à *rejouer* nos propres gestes, à partir des cellules des autres, et si possible nous convie à réapprendre chaque fois un espace en soi-même, se démultipliant, comme on joue de la musique en groupe, en cherchant à trouver une puissance singulière au sein d'une pluralité. Comme l'écrit Boisseau : « Recevoir un texte, une œuvre, ce n'est jamais qu'entendre cette demande : cette demande de pluriel, cette demande d'être plusieurs, cette demande d'être en commun »¹⁷. »

Aux yeux de Suzanne Jacob, l'identité habite le multiple comme le multiple habite l'identité et les sculptures de pierre dans ce bal représentent des passagers en nous : « Comment faisons-nous pour nous donner à nous-mêmes et aux autres l'illusion qu'on

¹⁵ Marcel Jousse, *loc. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 20.

est un seul être entièrement lui-même¹⁸ ? » L'essayiste dit craindre la violence du commentaire de l'œuvre sur l'œuvre. Elle critique ainsi la posture qui en quelque sorte s'écoute « chanter trop », accole à l'autre des préconceptions, en un manque de considération pour la dynamique propre à l'œuvre suivant des biais de lecture souvent à peine masqués. Tel que le pense Boisseau : « Un des effets collatéraux de la déconstruction et de l'analyse est de donner l'impression d'être au-dessus de la chose¹⁹. » À l'inverse, en essayiste, Jacob veut parler la langue de la pierre — elle veut devenir la chanson. Elle s'exerce ainsi à extraire, à force de contemplation, le discours de la pierre : « Je voudrais n'en dire que ce que pourrait en avoir dit, après des mois et des mois de vie commune avec elle, *La femme qui médite*²⁰. » Accompagnant l'œuvre dans son mouvement propre, elle se nourrit d'une appartenance à un tout, plutôt que de courir le risque de déporter sa propre violence sur les autres — comme si on pouvait véritablement devenir la pierre : « Je préférerais être dans la peau des pierres, que d'être mal d'avoir crié en réponse, d'avoir pris ma tête à pleines mains²¹. » On entend aussi qu'une part de la singularité propre (cette violence) s'est retirée par peur peut-être de prendre trop de place dans l'expression d'une souffrance. Cette approche tend vers l'origine ou la fin inconnue, quand personne n'est nommé, identifié, classé, privilégié, troué, choisi, dans la solitude ou le refuge de la pierre, symbole d'éternité. Mais, la pierre, ne veut-on pas qu'elle nous entende ? La pierre tombale à laquelle on s'adresse, n'attend-on pas d'elle qu'elle porte le nom des morts et entende ce qu'on lui adresse (souffrance, violence, le cœur de toute voix) ? Que demandons-nous à la pierre, quand nous pensons ainsi ?

Je cherche la terre où poser mes pieds. Je cherche un endroit sur la terre
blême et grugée. J'ai un genou meurtri. L'autre reste fléchi au cas où.
« Aucun cri. Personne. Redormons. » Redormons. Retournons par l'échelle

¹⁸ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

des fils lumineux nous baigner dans le magma des formes incréées. Les pierres nous ancrent. Des stèles²².

Le genou qui n'est pas meurtri fléchira, le corps se rendra à la terre, dans la pierre, il trouvera son socle. Cette idée, à même sa douceur, nous libère-t-elle un temps des combats entre nous, de la lourdeur des malentendus, de la lourdeur même de la parole ? Dans la pierre, l'appel à l'inertie, la tranquillité, le retour au calme, au-delà de celle qui se prend la tête entre les mains, la pierre qui nous regarde, nous permet de nous évader du malentendu même de notre existence, ou encore de la nécessité de négocier la politique des espaces, celle de devoir laisser aller ce que l'on croyait acquis, ce que l'on croyait posséder. La pierre ne nous dit pas comment nous assurer de la diversité des lieux habitables, comment ouvrir et négocier réellement l'occupation de l'espace par les voix. Est-ce une fuite que l'on entretient en elle, cette fuite qui nous permet en même temps d'exister ?

CAGE

Ma cage, je voudrais que ses murs se souviennent de moi : « I was there », en feutre sur le béton. Une tuque, un rasoir bleu et un emballage à muffin sont apparus sur le palier du cinquième étage. Je ressens souvent une inquiétude devant ce que l'on a jeté au sol, dans quel contexte les objets ont-ils été abandonnés, sont-ils perdus ? Sont-ils laissés là pour qu'on les retrouve ? Les objets abandonnés me font craindre des disparitions, des violences. L'histoire veut que Chet Baker soit mort en se lançant par la fenêtre pour attraper sa trompette. Il connaissait ses priorités. J'écoute et je répète : « You don't know what love is/until you've learned the meaning of the blues ». Le mur vient une fois de plus me sortir du froid. Retour au bureau, je continue le chant à faible voix, et je ne sais plus bien dire ce que je fais maintenant, si j'écris ou si je chante.

²² *Idem.*

*

Patrick Cady évoque l'image d'une cathédrale telle une « sculpture dans laquelle on entre²³ ». La cathédrale, cette image m'habite aussi depuis un certain temps, je l'ai conviée dans *Les chants du mime. En compagnie d'Étienne Decroux* pour parler de la grandeur de l'école de mime, puis dans un texte écrit pour le collectif *Sexe, amour, et pouvoir. Il était une fois... à l'université* s'intitulant « Effacement de soi et construction d'une cathédrale ». J'y évoquais une distance nécessaire dans la relation pédagogique en cette université qui a été construite à partir des pierres d'une ancienne église. Je pense encore à la cathédrale pour l'effet que ces lieux ont sur le corps, parce que ce sont des sculptures, comme l'écrit Cady, et qu'entrer dans une sculpture agit sur nous. L'acoustique y rend souvent les voix plus claires, mais certaines églises étouffent le son. Cady imagine un enfant, celui qu'il était, entendre de la musique sculpter la voule sous laquelle il entre. L'enfant y choisit la musique et l'art comme force capable de sculpter le monde :

Le petit garçon ressent dans son corps la poussée de la musique sur les murs et les voûtes. Il ne met encore aucun nom sur cette force, ni cantate ni toccata, mais il comprend qu'elle seule a pu arrondir si haut le ventre de la pierre. Et les deux atlantes gigantesques qui soutiennent les orgues réveillent en lui un païen qui écoute, les mains disjointes, le tonnerre sculpter²⁴.

La grandeur de la cathédrale, d'une part, provient des voix qui l'habitent et la sculptent. Si l'écriture se sculpte à partir de forces d'attraction qui appellent en soi, elle existe dans la résonance de ce qui la touche, elle existe devant les puissances qu'elle emprunte. D'autre part, je me demande si les images fortes comme celles-là n'exercent pas un pouvoir. Comme cette attitude de grandeur dans la voix de Valère Novarina. Il

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ *Idem.*

faut dire que certaines figures sont si grandioses que les mots mêmes qui les portent s'imposent et impressionnent. Peut-être que les trois syllabes de la danse articulatoire du mot évoquent en elles-mêmes une grandeur : ca-thé-drale. Pourquoi dire « cathédrale », plutôt qu'« église » ou « chapelle » ? C'est une grandeur que l'on appelle. Si l'écriture emprunte parfois les pierres saintes, à qui appartiennent les pierres saintes ? À qui s'associe alors l'écriture ? À qui s'adresse-t-elle ? J'entre à peine ici, la cathédrale est en flammes, j'y reviendrai.

J'aime cette idée venue d'un professeur de Qi-Gong supposant qu'une posture corporelle participe toujours d'une relation. Faite de mémoire inscrite dans les corps, elle occupe aussi nos relations. On constate cela dans les postures des personnages traditionnels de la *commedia dell'arte*, dont les positions physiques évoquent des comportements : l'avare, le joueur, le menteur, etc. Se présenter physiquement courbé, ou physiquement raide, c'est aussi toujours entrer en relation : l'état de notre corps y participe qu'on le veuille ou non. On voit bien ce que cela signifie pour les animaux, comment les chats se gonflent le dos, bougent la queue, etc. La langue des humains aussi est faite de ces attitudes, et porte un état de corps qu'elle dissimule à peine. On porte son corps dans la littérature, on ne s'en détache qu'en apparence. L'écriture serait de ce point de vue un art de la relation écrite fondée sur des corps (et le monde social qu'ils portent en eux), elle entretient aussi par ces postures des rapports de force. Il n'existe pas de neutre dans la langue, les positions sont faites de stratégies et de résistances — conscientes ou inconscientes — elles se gardent et se protègent en formant des corps littéraires, elles s'associent à des groupes, qui constituent ensemble leurs autorités.

EN CLASSE

Je lis quelques extraits du Maître ignorant parce que l'approche de Rancière, j'aimerais que nous la partagions ensemble. À partir de l'expérience de Joseph Jacotot,

Rancière avance qu'on peut enseigner ce qu'on ignore « si l'on émancipe l'élève, c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence²⁵ ». Soyez ces maîtres ignorants dans vos propres commentaires critiques adressés à vos collègues. Lisez tout le monde comme si c'était vous-même, pour accompagner les autres au plus proche, tout en ne vous imposant pas. Il faut penser la critique comme une danse. À force de mettre en paroles, de revenir sur ses propres paroles, de s'entendre, de se réveiller au milieu de la nuit pour cesser de se mentir, on entre dans l'écriture. Demandez cela aux autres, demandez-le-vous à vous-même : faire plus, dire mieux, comme si on se réveillait ensemble, ici, la nuit pour cesser de se mentir. Jouez avec la langue, déjouez-vous, laissez-vous surprendre, laissez la langue jouer avec vous. Et soyez attentifs aux humain·es derrière les textes, aux sensibilités qui les fondent, des humain·es dans leur nuit.

*

Cady n'a pas sculpté d'oreille à ses pierres. Il écrit que les pierres sont ses oreilles, et que leur sculpter des oreilles aurait enlevé l'immanence de l'écoute à la pierre : « la pierre elle-même est oreille, matière enregistreuse des ondes sonores, paroi ou cavité qui répercute l'écho des paroles [...] la crypte de tout ce qui s'est fait entendre, bien avant l'avènement de la parole²⁶ ». Dans les sculptures, la pierre crie. Le sculpteur cherche-t-il à briser une séparation irrémédiable entre lui et l'objet, crie-t-il, comme Michel-Ange devant l'objet, l'impossibilité réelle de devenir pierre, de parler pierre, le sculpteur crie-t-il la limite du travail artistique, sa désespérance, et son envie secrète de disparaître en lui ?

La bouche de chacun de mes personnages forme un cri ; moins on a d'oreilles pour accueillir sa souffrance, plus on la crie. Mais c'est peut-être

²⁵ Jacques Rancière, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », 2004 [1987], p. 29.

²⁶ Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 82.

aussi la pierre que je veux faire crier, dont je veux faire entendre le cri de la présence tapie au cœur du bloc, le « bloc saignant », dont Giacometti a dit un jour, dans le décharné de ses visages, qu'il ouvre les bouches sur une souffrance²⁷.

On pourrait penser des postures de cris, venus de différents corps, il existe peut-être un langage de cris, en lui différentes façons de crier ? J'entends parfois des cris dans l'écriture. Mais dans *Le bal des humains*, l'écriture appelle plutôt le calme posé, la concentration.

Ils sont multiples et contextuels, les critères qui nous font choisir d'entendre ou de ne pas entendre une voix, d'admettre une autorité ou de ne pas l'admettre. *Le bal des absentes*, coécrit par Julie Boulanger et Amélie Paquet, présente un bal d'écrivaines pour dire leur absence dans les institutions littéraires. Elles y décrivent notamment des biais de lecture dépréciant l'écriture des femmes : « L'autofiction pratiquée par les hommes suscite l'admiration ; celle pratiquée par les femmes, le mépris. Et, bien sûr, la parole de l'homme continue de paraître plus universelle que celle de la femme²⁸ ». J'ajouterais à cela que cette idée de la parole universelle est aussi associée à une tonalité aux allures souvent poétiques ou ennoblies, que l'on emprunte pour ressentir en soi un lien avec le monde, une paix, la douceur d'une harmonie. Mais il faut rappeler que cette harmonie appartient à des groupes : un ton, une attitude, c'est aussi un groupe. Je pense à ce ton auquel s'oppose féroce­ment Nathalie Quintane : quand tout descend « de la grande cuisine française, monarchiste, républicaine [...] on casse la phrase (la baraque)²⁹ », écrit-elle dans *Un embarras de pensée*. Puis dans *Tomates*, elle suppose que « peut-être qu'un livre se juge aussi aux moments où il refuse de faire galoper le petit cheval³⁰ », ce dernier s'associant à cette voix qui entre les conventions de la beauté,

²⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁸ Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, La mèche, coll. « L'ouvroir », 2017, p. 75.

²⁹ Nathalie Quintane, *Un embarras de pensée*, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010, p. 66.

si campée dans une idée de la justesse qu'on y joue forcément le jeu de formes dominantes :

Le fait qu'on se laisse prendre à des langues qui se donnent à elles-mêmes comme spectacle (que ce soit les classiques à effet pavlovien ou les artistes d'un virtuose stylistiquement repérable, les écrivains à *fonction poétique du langage*) est peut-être l'un des signes que *ceux qui lisent* n'attendent encore de la révolte ou d'une rupture politique qu'un spectacle, et non une libération³¹.

Le style ennobli assure une appartenance aux côtés de ce qui est déjà célébré. Devant cela, parfois faut-il crier pour briser des murs ? Je pense à Pattie O'Green, je pense à Kathy Acker, puis à toutes ces phrases écrites par des femmes, notamment sur des agressions sexuelles, n'ayant trouvé de lieux pour la voix qu'en lettres majuscules.

CAGE

Une porte s'ouvre au cinquième, le son ressemble à celui d'une personne qui piétine en hésitant. Je chante moins fort pour écouter sous mes pieds. Un gardien apparaît derrière la rampe, je lui dis : « Bonjour ! » avec un enthousiasme signifiant que je m'étais préparée à le rencontrer. Il répond, comme subitement conscient d'avoir franchi la ligne d'un territoire : « Ah ok... je savais pas. Pas de problème. » En le regardant redescendre, je me demande encore dans quelle mesure chanter ici représenterait un problème.

*

2.1.2 Entre les surfaces

*Et la gorge qui se noue
quand on pense qu'au fond de nous*

³¹ *Ibid.*, p. 133. L'autrice souligne.

*et au bout de tout il n'y a rien rien
rien.*

Mononc' Serge

Nous transportons en nous une foule de pensionnaires³², comme l'écrivait Suzanne Jacob dans *Le bal des humains*, une foule habitée de secrets, d'alliances, d'histoires, qui tissent et forgent nos liens avec le monde. *Où prends-tu ta voix, aujourd'hui ? De quelle écorce te sculptes-tu ?*

Sous la couverture cartonnée de *Ce que dit l'écorce*, on retrouve la photographie d'une écorce trouée par un pic-bois. On peut lire à l'intérieur du livre les gestes qui ont mené à la reproduction de cette image, la démarche étant présentée comme un baume : « la rapporter à la maison sans la briser, la photographier, la reproduire sous la page couverture d'un livre³³ ». Dans l'essai, cosigné par Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, il est question des matières ou des coutumes qui abritent les vivants. Les textures forgent les vies, comme cette « peau épaisse, rugueuse des alligators nains [achetée] sur le bord de la route de Key West pour quelques sous³⁴ », les surfaces donnent à sentir des façons d'être au monde dans les formes, qui à elles seules racontent des histoires.

Au sein de *Ce que dit l'écorce*, les deux voix se relaient l'une l'autre sans se nommer ; de chapitre en chapitre, on ne sait pas de façon certaine qui se trouve sous l'écorce des pages. Seulement quelques détails anecdotiques et quelques accords féminins et masculins permettent d'associer les voix à des identités, ou encore la référence à la pratique de la psychanalyse et de la psychologie, à l'écriture de fiction, ou à la carrière

³² Suzanne Jacob et Patrick Cady, *op. cit.*, p. 12.

³³ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 132.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

universitaire³⁵. Les voix occupent un espace liminaire, comme si elles tentaient de se saisir à partir de « l'impression que nous sommes des fruits, chacun avec sa pelure particulière. Que nous sommes des arbres, c'est-à-dire une succession d'écorces qui, année après année, s'intériorisent, forment une intériorité, le cœur de l'arbre³⁶. » Derrière ces couches, l'identité se vit depuis sa capacité de mutation dans un monde où les pertes se succèdent, et où « l'humanité, c'est la fabrication de substituts marqués par le deuil³⁷ ». L'humanité se représente constamment en différentes surfaces, en projets, en relations. La création artistique établit des dispositifs qui abordent nos ombres, nos peurs, nos pertes, nos désirs, mais parfois à l'inverse, on n'y rejoue que la reproduction du jeu, perdant contact avec un toucher propre.

Pour l'enfant, la lecture, c'est l'apprentissage d'un espace de sécurité, avant le noir, avant la perte de repères et le malaise de la nuit : « Les livres participent à cette offre de substituts et de vêtements de consolation. On comprend mieux la beauté de la scène où un parent fait la lecture à son enfant avant la nuit, lui suggérant des ponts d'attachement. De la peau à la doudou aux pages d'un livre³⁸. » Pour les grands enfants, le geste d'écrire à quatre mains et de confondre les voix a valeur de remplacement, une déportation de soi, comme l'écrivaine faisant danser l'écriture devant les gestes du sculpteur. À la recherche de baumes, comme le plaisir de « [se] perdre dans le récit des autres³⁹ » ou de « [chanter] seul dans sa voiture⁴⁰ », *Ce que dit l'écorce* débute dans la perte :

L'être humain est un animal qui a perdu, au cours de son évolution, sa fourrure. Il est aujourd'hui si nu, enveloppé d'une peau de bébé, vulnérable, irritable, excitable. La peau de l'ancêtre chasseur préhistorique qui courait

³⁵ Dans ce sous-chapitre, je choisis aussi de citer le livre plutôt qu'une personne, chaque fois.

³⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁷ *Ibid.*, p. 73.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁰ *Idem.*

dans la savane a eu avantage, pour mieux gérer sa température, à passer des poils à un système de transpiration composé de glandes sudoripares. J'aime m'imaginer que l'art de faire un feu a dû aussi, paradoxalement, participer du détachement progressif de sa fourrure – ce qui rend fascinant le réflexe d'entourer le nouveau-né d'animaux en peluche⁴¹.

À peine arrivé chez les vivants, le petit humain se retrouve couché à l'intérieur d'un lit à barreaux, dans son pyjama à capuche aux motifs d'animaux, recouvrant la plus grande surface de sa peau fragile. Tout commence alors que des mains prennent le petit corps pour le serrer contre la poitrine, le sortir du froid. La tête du bébé est fragile, son cou, ses doigts, tant de gestes peuvent les blesser. Alors que la surface n'est pas encore clairement définie entre l'être et le monde : on l'entoure, le serre, le protège. « Sans soin, un nouveau-né survivrait-il ? Ne faut-il pas qu'il soit protégé, entouré, parlé, pensé, imaginé, pour qu'il puisse réellement *venir* au monde⁴² ? », écrit Anne Dufourmantelle. *Penser et parler* l'autre contribue à le rendre existant pour lui-même vers ce qui pourrait *venir* au monde en ses capacités, en ses désirs.

Le petit être prend confiance, ou prend habitude et s'adapte à une écoute mutuelle dont le langage est d'abord inconnu, dont une part nous restera toujours étrangère : « C'est en se nourrissant du vivant de son entourage que le petit humain s'anime, prend vie, installe en lui-même une vitalité intérieure. Car la peau psychique est la mémoire de nos relations, que l'on rejoue au-dedans, avec nous-mêmes⁴³. » Le bébé apprend à reproduire les sons et les gestes, il rejoue rapidement le legs d'un monde intime, culturel puis les héritages à partir desquels se déploiera son accès au monde. À partir de quelques échanges vitaux, tout son réel se bâtit. Déjà une approche, une manière d'être au monde en relation se joue, elle se rejouera. Puis ceci : les êtres humains situent

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, *op. cit.*, p. 25. L'autrice souligne.

⁴³ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 25.

souvent les territoires des autres pour situer les leurs ; dire l'autre, c'est parfois aussi le neutraliser et le contrôler. *Ceci est à toi, non, ne touche pas, arrête, vas-y, bravo.*

EN CLASSE

Je ne parle pas en classe de tout ce qui appartient à la vie derrière les textes, pour ne pas enlever de liberté. C'est la possibilité de la mise en texte, sous quelque forme que ce soit, suivant quelque contenu que ce soit qui nous intéresse. Mais je veux me montrer sensible aux difficultés traversées. Je lâche mes notes, je m'approche des yeux, ma pensée devient plus claire, j'en suis étonnée. Quelques visages se sont ouverts quand j'ai lâché mes notes : comme si les cages thoraciques respiraient, et qu'il y avait eu entre nous, de l'autre. Je sens très fort la responsabilité de ma liberté, face à leurs yeux : si je ne me fais pas libre en ce moment, si je ne saute pas, si je ne respire pas, si je ne dis pas ma propre difficulté de vivre, les yeux verront que je me cache, et comment alors me croiront-ils quand je leur parlerai ? Moi, je sais que je suis à la bonne place dans l'écriture quand je commence à avoir envie de me baigner dans un texte, comme dans de la musique, quand je peux m'en enivrer. Quand je commence à me laisser bercer par des mouvements, je retrouve dans le texte un état de joie. Je suis à la bonne place quand je trouve à l'écrit — peu importe le sujet ou le ton — un mélange d'images et de sons. Je dois me sentir englobée, proche, tenue, accompagnée, grande et petite à la fois. Les yeux qui me regardent le savent, je l'espère : je ne parle de moi que pour leur donner un exemple, celui d'un métier, pour leur parler de différences parmi les ressemblances (ou l'inverse).

*

Existons-nous entre les surfaces auxquelles nous nous attachons ? Entre celles qui nous accueillent ? Nous nous formons de détails qui peuplent les vies, une multitude de détails en apparence sans importance qui construisent le commun : « fourrures bleues

et roses des peluches que l'on m'achetait depuis ma naissance et auxquelles j'étais très allergique⁴⁴ ». Ne nous émerveillons-nous pas de nous découvrir des souvenirs partagés, ou d'en partager les sensations ? Frôler les coquillages, le sable rude en des bouillons effrayants dans les vagues de Stone Harbour, se faire raconter qu'on peut mourir au large, emportée par le ressac, écouter *Inspecteur gadget* les samedis matins en mangeant des biscuits soda, se couper les ongles d'orteils trop courts, se faire demander : « qui t'a coupé ça ? », se blesser le genou, trouver le sang très impressionnant, se voir interdire la télévision chez la mère d'une amie, prendre un bain de minuit, trouver ça extraordinaire, aller dans l'eau pendant l'orage quand les vagues font plus d'un mètre au Lac-Saint-Jean avec la mère de la même amie, revenir du Lac sur le pouce avec son père, se faire donner de la nourriture par un homme dans sa voiture qui prenait en pitié le père et l'enfant au bord de l'autoroute, en avoir un peu honte. Nous entrons en relation avec les autres en rencontrant des détails qu'au quotidien nous partageons. Et encore, est-ce que ce ne sont pas toujours les autres qui nous rappellent de quoi est faite ou pourrait être faite notre existence, de résonances, de lignes de conduite, d'écoute ou de violence ?

Quand je ne chante pas, comment puis-je avoir la certitude de l'existence de ma voix ? L'ai-je encore ma voix, dans ma cage, à l'intérieur, pendant même qu'elle se tait ? Est-ce que je m'habite quand je ne m'entends pas ? N'est-ce pas cette inquiétude, cette peur de disparaître, que j'écris ? À l'aide !

Faire une œuvre, c'est formuler une demande. Comme toute demande répétée est répétée parce que la réponse est insatisfaisante (à tort ou à raison), la répétition est le signe de cette insatisfaction. La pratique artistique est souvent une demande répétée *ad nauseam*. [...] Faire une œuvre, c'est essentiellement demander qu'il y ait des témoins⁴⁵.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 61.

CAGE

Mon territoire est celui de la note, mais peut-être surtout celui de la ligne de notes, cernée comme on choisit les couleurs d'une pièce de l'appartement. « They're writing soooooooooongs of loooove but not for me. » Je place la note, pour qu'elle devienne une mémoire physique : « They're wriiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii », « They're wriiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiing soooooongs of love », « soooooooooooooooooongs of love », « A lucky staaaaaaaaaaaaaaar abooove but not for me ». D'un couplet à l'autre, je retrouve les mêmes sons : j'écoute ce qui change et ce qui revient. J'essaierai plus tard d'oublier la note pour ne me souvenir que de la phrase, dans le rythme, j'essaierai de concevoir le mouvement comme un tracé : un dessin de voix.

*

J'ai été fascinée et touchée par la lecture du livre *Habiter en oiseau*, peut-être parce qu'il s'est présenté à moi alors que j'avais déjà pris l'habitude de chanter, perchée tout en haut de l'immeuble de béton universitaire, dans ce lieu que j'ai nommé *ma cage*, me réappropriant un territoire. Comme l'écrit Vinciane Despret : « toute territorialisation suppose, d'abord, que l'on déterritorialise quelque chose pour le reterritorialiser autrement⁴⁶. » Cette idée, j'étais préparée à la recevoir. D'ailleurs, n'est-ce pas toujours un rapport de dispositions, de perceptions ou d'habitudes, que nous entretenons avec les idées ? Comme l'affirme *Ce que dit l'écorce* : « La réalité est une peau habitée⁴⁷ », et la peau reconnaît ses idées dans l'expérience de sa réalité. J'ai lu le livre au printemps à Montréal, alors que j'entendais tous les matins les chants des oiseaux s'imposer malgré les bruits de la ville. La démarche, empreinte de subjectivité, et les idées de Despret ont fait écho avec l'expérience d'un territoire. J'entendais dans sa pensée,

⁴⁶ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁷ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 27.

comme dans une conversation, ce dont elle parlait et, dans l'intuition d'un toucher, ce dont elle me conduirait à parler. Le livre emploie les termes *assemblage écologique*, *communauté de vie*, *réseau de vie* pour aborder la façon dont les oiseaux cohabitent et chantent ensemble, dans un « art de la distance⁴⁸ ». Selon Despret, le chant est aussi un partage d'espace, dans une partition polyphonique vivante, permettant la négociation des territoires. Elle insiste sur un point, l'oiseau joue à habiter (autrement dit : comme les humains, il fait du théâtre), et par ce jeu, il habite : « un chant peut marquer une possession, créer des distances, rythmer un territoire et puis se déterritorialiser en devenant cri d'appel, d'alarme, ou en se mettant au service de l'amour⁴⁹ », en somme, ajoute-t-elle, l'oiseau chante pour respirer.

Il me semble que je cherche une altérité fondamentale dans la lecture et dans l'écriture des livres à deux voix pour aller vers ce que je pressens comme la négociation des espaces, qu'on joue à habiter. L'humain·e, « il lui faut une surface de projection. Une peau de secours. Celle de l'être aimé et plus encore. Une matière à peindre, sculpter, graver. Un canevas. Une page. Un écran. Une toile de jeu collective, symbolique, partagée⁵⁰ », selon *Ce que dit l'écorce*. L'écriture et la lecture nous révèlent depuis une distance, protégeant des fragilités, des vulnérabilités, voire des élans singuliers de joie, sous la peau des pages : « les Anglais ont compris cela, de là le *hard cover*⁵¹ » des livres.

On parle souvent de *carapace* pour évoquer une protection nécessaire, d'où l'idée de *s'en faire une*, comme un abri devant les risques de prédation et d'envahissement du corps. Puisque toute « coupure avec le vivant lui fait perdre le contact avec ce que l'on appelle “la réalité”⁵² », la cage, la façade que l'on s'impose ou que l'on se donne, nous sert à protéger notre peau en tant que *réalité* vivante, territoire physique ou psychique.

⁴⁸ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁰ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 148.

⁵² *Ibid.*, p. 26.

Ce que dit l'écorce aborde d'ailleurs un lien intime entre la cruauté et le déchirement de la peau :

Si une représentation de la cruauté existe pour moi, c'est celle que donne le corps de l'écorché. Cela ne tient peut-être qu'à une série de hasards dans mon enfance et dans le déroulement de mon existence, mais, chaque fois que j'ai saisi quelque chose du sadisme humain, il était question de peaux arrachées à même le corps. Pour moi, [...] faire mal à l'autre, [...] c'est le priver de sa peau [...]. C'est l'exposer sans protection au monde et à la mort⁵³.

Les sadiques déchirent la peau. Les pervers narcissiques se nourrissent de la défaite des autres, au sens littéral de la décomposition des tissus qui nous font, du déchirement des peaux psychiques. Expropriations, expulsions, renvois, les défaites de nos lieux d'existence et de constructions symboliques sont liées à la négociation des territoires avec les autres. De même l'imposition des structures du monde du travail sur les pensées, sur les corps : « L'illusion ultime est de croire qu'après la puberté, les humains n'ont plus besoin de protection, qu'il faudrait même plutôt les jeter au plus vite dans la gueule du loup, du lion, du marché du travail⁵⁴. » Au sein du marché du travail, moins on a de diplômes, moins on a d'expérience, plus on est fragile ; quand on est sans-emploi, ou bien précaire, on est sans protection, dans la vulnérabilité et la nudité de la peau : les corps et la santé sont échangés contre de l'argent, dans une joie artificielle encouragée, on voudrait nous faire croire que les fortunes de quelques autres soient passionnantes au point de tout y donner de soi. On sait comment parfois les outils de *management* sont conçus pour faire perdre tout le sens en le remplaçant par des lignes de conduite, des normes et des marches à suivre s'alimentant à notre peur de perdre notre propre peau. Les inégalités s'associent à différentes épaisseurs de ce qui tient lieu de peau, comme une seconde nature : les maisons, les voitures, les montres, les foulards, les vêtements (la toge du juge, la cravate, l'uniforme des collègues), ou le manteau

⁵³ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

d'hiver que certaines personnes portent même en été. Ces recouvrements mettent en scène à différents degrés des nécessités, des rôles, des styles, des affirmations d'identités, des appartenances, des autorités. Les postures langagières, suivant différentes ruses, recouvrent d'identité, de culture, la nudité la plus vulnérable des voix. Or, devant le sentiment de la fatalité des dominations, les voix ne trouvant pas les moyens de se vêtir, de se parer, de se protéger véritablement renoncent à prendre part au monde, à habiter leur territoire, jusqu'au territoire psychique le plus intime, on peut renoncer à tout.

EN CLASSE

Un étudiant, l'air confiant et satisfait de lui-même, dit à la classe à propos du texte d'une collègue : « On reconnaît l'écriture des femmes. » Il énumère les clichés : « douceur, écoute, sensibilité ». Je demande : « Est-ce qu'on reconnaît, ou est-ce que vous voulez reconnaître ? » Le genre est aussi une écorce, qui a fonction de partage, d'identification et de répartition des espaces. L'étudiant, qui a peut-être deux fois mon âge, me fait entendre sa colère, dans sa voix, dans ses gestes, puis disparaît à la pause. La remise en question de l'ordre des forts crée souvent des secousses profondes. La scène me donne à penser que c'est paradoxalement pour survivre qu'on renonce à soi, à ses idées, à sa vie intérieure et singulière ; c'est pour survivre à la violence des autres qu'on se tue soi-même. L'écriture dans son art de la distance permet de repenser ce qui se tait sous la peau de la langue, en brossant d'un plumeau d'archéologue les cendres d'années accumulées en sa propre voix. Il m'a semblé que la plupart des étudiantes ont battu des ailes ce jour-là : pour elles, nous nommions une issue. La langue est aussi faite de rapports de force. Et chercher à l'emporter, c'est souvent chercher à assoir une place. Je leur dis : vos élans critiques sont excellents, ce sont des élans de vitalité et d'émancipation, mais affinez vos cibles, tendez très exactement à comprendre ce que vous critiquez. De quoi avez-vous besoin ? De quoi devez-vous vous émanciper ?

*

La couverture d'écorce trouée abrite en réalité un livre de deuils, celui de deux pères morts la même année, en 2012. Alors que l'un d'eux est mourant, que les mains du corps médical prennent possession de son être physique, que la maladie envahit toute sa liberté, devant la mort, le jeu symbolique est un jeu des plus sérieux :

Tests de glucose, piqûres infinies : aiguilles, seringues s'acharnent sur la peau, le dévorent. Il crie quand on le soulève de son lit. Mais mon père a surtout un chapeau sur la tête qui le répare de toutes les violences qu'on lui impose. Le chapeau empêche la médecine de prétendre qu'il est possible d'entrer dans le corps comme dans une maison ouverte à tout vent. Mon père a un chapeau qui le vêt de pied en cap. La mort ne le prendra pas nu⁵⁵.

L'image est émouvante parce qu'elle ressemble aux efforts des humains de ne pas tout laisser tomber, rappelant notre persévérance à donner du sens à la vie devant l'insoluble fin. Cette fin qui, bien que nous tâchions de l'oublier, nous habite depuis notre premier jour, elle nous hante en angoisses, en maladies, en insomnies. Quand tout inquiète, quand la douleur fait perdre la voix, devant le sentiment de dépossession, le chapeau rétablit une limite infranchissable, du moins symboliquement ; le chapeau est un refuge à arborer, derrière lequel apparaître. Porter un chapeau établit un marquage visuel, griffé, sur le corps et au pied du mur : « I was there ».

La disparition des pères dans *Ce que dit l'écorce* appelle le legs, l'histoire partagée, et ce qu'il reste du père en soi : « La nuit dernière, j'ai fait un rêve qui ne m'appartient pas. J'ai fait le cauchemar d'un homme qui va mourir. J'ai fait le mauvais rêve de mon père. Celui qui lui revenait sans cesse, celui dont il ne cessait de nous parler. Celui du serpent qui attaque l'homme⁵⁶. » Le deuil a à voir avec la possibilité d'une mutation, qui est aussi celle de l'espace à soi renouvelé. Comme si être en deuil demandait de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

chercher d'autres surfaces, nous confrontant au froid et à la peur de la mort ; comme s'il fallait frôler l'autre en son être, en sa vie, devenir l'autre pour ensuite le laisser partir, se reterritorialiser en emportant sa mémoire.

Il y a entre les voix, entre les styles, des réels. L'admettre nous rend indociles. Bien des humain·es ne le tolèrent pas. Certains perdent leurs printemps, font profession de se faire *inatteignables*, de percer la peau des autres en les attaquant. La résistance au changement dans la société suscitant souvent de l'agressivité et de la violence, *Ce que dit l'écorce* la conçoit en rapport dialectique, c'est un désir de métamorphose empêtré dans la peur rigidifiée de perdre :

L'homme a tendance à se faire serpent, étouffant ou venimeux, phallus de mort, jusqu'au printemps où tout ce qui renaît lui rappelle que son réel désir, par-dessus tout, est de muer — jusqu'à ce qu'il l'oublie à nouveau, se fasse une couenne dure et morde tous ceux qui le poussent à une nouvelle mutation⁵⁷.

C'est pourtant dans la négativité de cette mutation, cette entrée dans un espace vide, qu'on trouve ce qui fait communauté entre nous : la possibilité de se reconnaître autre. N'est-ce pas là ce qui nous est le plus commun ? Vivre un deuil, c'est aussi perdre des habitudes, pour entrer dans sa propre chanson, retrouver d'autres appels en soi, comme s'il fallait un jour forcément quitter les pères pour choisir ses propres substituts. Le deuil libère de la fusion et de la peur de muer : « Je serai peut-être un jour le serpent de mon rêve. Pas un monstre méchant et cruel. Non, le serpent qui changera de peau. Je muerai. Ce que mon père redoutait tant pour lui et pour moi⁵⁸. » Qu'est-ce que muer sinon suivre le mouvement d'une existence, la diversité et la circulation en elle ?

⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

CAGE

J'ai toujours aimé l'idée de prendre une autre peau, comme dans le jeu dramatique. J'aime cet espace où dans la chanson, je me fais interprète. Une méduse se gonfle doucement, elle flotte dans la cage, puis dans les couloirs de l'université aux portes grises. Quand je retourne à mon bureau, j'essaie de faire le même geste, faire exister cette respiration de la méduse dans le texte, un texte chanté, si ça se peut, un ton, des rythmes, des accords, des progressions harmoniques, des modulations, dans un corps de méduse, celle-là même qui me faisait peur dans l'eau claire de Stone Harbour.

*

Au sein de *Ce que dit l'écorce*, entre les surfaces, l'écriture contemplative donne à penser qu'on ne parvient réellement à nommer l'intériorité, et ses mouvements les plus complexes, que par le biais de quelques représentations en surface. En d'autres mots, il semble qu'on doive chercher des formes où il est possible de traduire un extrait de soi, de se faire exister dans les langages. Les intériorités en échos, d'une surface ou d'un toucher à l'autre, se donnent vie. Les voix de Mavrikakis et de Lévesque ainsi s'associent dans la différence :

J'accepte notre différence. D'âge, de génération, de personnalité. Car nous nous rejoignons dans la différence avec un *a*, selon la trouvaille de Derrida. Le lien le plus fondamental entre les humains est cette différence par-delà toutes les différences, cette comparaison de chacun avec l'absolument noir⁵⁹.

L'« absolument noir », n'est-ce pas aussi le point le plus fuyant de l'écriture ? Les langages, cherchant à donner corps à l'informe ne révélant jamais exactement ce que l'on cherche en eux, nous poussent à réinventer les mondes. Le concept de *différance*,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

tenant compte du fait que *différer* signifie à la fois *ajourner* et *différencier*, vise ici ce qui se reporte ou se déporte à même les voix dans l'écriture. L'« absolument noir », au fond de l'écriture, est peut-être la conscience de sa nudité propre, qui nous permet d'entrer en relation « habillée » avec les êtres et avec le monde.

L'« absolument noir », c'est aussi le malaise et la difficulté à laquelle s'attelle l'écriture de cerner très exactement, dans les terrains troubles de soi, un portrait parmi tous les fragments de réel, parmi toutes les versions possibles du réel. En lui, les fossés, les nœuds dans la voix, les trous, les impressions de dissonance, les raccourcis, et à partir de lui, la recherche qui « maintient liés les mots et le quotidien, les empêche de se dissocier⁶⁰ », quand un fossé continue « de se creuser entre le discours et la praxis, entre l'écriture et la vie⁶¹ ». Sans le malaise, on ne rencontre pas de porte rouge où il est écrit « urgence seulement » ; sans lui, on ne reformule pas ses phrases jusqu'à avoir la conviction qu'elles ne se mentent pas (à un moment précis, pour un temps donné). Puis, un jour encore on peut apprendre à aimer un récit parmi les autres, des figures, les détails des visages.

L'écriture essayistique, se voulant forte de tout ce qu'elle est — tête, syntaxe, voix, préposition, ongle, chapeau et os —, accuse pour sa part un manque d'espace devant la rigidité de critiques, dissociant la voix du corps et des idées, la recherche de la création :

Les critiques doivent muer, renaître aujourd'hui en créateurs, en acteurs, en bâtisseurs. Il ne s'agit pas de rabattre le possible sur l'impossible, le politique sur le culturel, le populaire sur l'érudit, comme pour les opposer ou les annuler, mais plutôt de les remettre sous tension, en tension. Une différence vivante, nécessaire. Un écart de désir, un abîme magnétique parfois angoissant, qui s'appelle civilisation⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶² *Idem.*

La civilisation nous cultive, nous oriente, nous écartèle entre des pôles, des frontières, au sein de la langue, tout se négocie, se territorialise. Reterritorialiser, c'est aussi contester des autorités qui nous maintiennent dans un ordre duquel s'absentent des êtres, des touchers, et notre capacité de sentir, d'établir de nouvelles relations : « on pourrait dire qu'une littérature qui ne parvient plus à s'inventer, à se rompre, à faire effraction et surprise, manque de folie, de contact avec un dehors dont elle s'est éloignée, trop isolée dans ses genres ou le confort d'une transgression devenue prévisible⁶³ ». Tout se passe comme si même ce que l'on croyait venir de l'intériorité la plus grande était tentative inachevée d'arrimer ce que nous sommes avec l'« absolument noir » en soi, quand tout de nous s'échappe véritablement. Tôt ou tard, pour écrire, il faut rompre, cesser de suivre, faire œuvre de soi, en s'altérant.

Avec le recul, je contemple d'ailleurs d'un œil reconnaissant les nuits de stress, de malaises et d'insomnies qui me font chercher des solutions — et négocier des espaces — en regard de problèmes pour lesquels, le jour, je manque de courage. Tant que j'écrirai, il me semble que je terminerai probablement mes livres la nuit.

CAGE

Je monte rapidement les marches, me retrouve essoufflée. Dans ma hâte, je cherche à chanter haletante. N'est-ce pas ainsi parfois que mon écriture se bute contre les caillots dans les veines ? Partout en moi, la hâte de jouer, de prendre part au jeu et la peur d'être dépassée, d'être abandonnée. Je veux reprendre mon souffle comme je prendrais un animal dans mes bras pour l'apaiser. Lui chercher un chapeau. Voyez-vous : personne n'est seul·e ici.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

*

Le deuil, et parfois ce qui ne passe pas en lui, nous renvoie à nous-mêmes dans l'« absolument noir ». Comme les mains qui rencontrent les pierres pour chercher quelques paroles, les mains qui écrivent tâtent une résistance dans la matière, les lignes et les échos, une dignité devant la perte, des souvenirs à cacher dans un livre, là où le meilleur de soi nous porte, là où le meilleur de l'autre nous regarde, nous rejoignons ensemble :

Une pierre se tient debout. Comme une résistance, une dignité qui vient coiffer l'emplacement de mon père. Ma mère a bien choisi la pierre tombale. C'est un rectangle pur qui ressemble étrangement à un livre, mais d'un noir abyssal, d'une opacité infinie, polie à tel point que quiconque tente d'y regarder ne voit que son reflet et se retrouve face à lui-même⁶⁴.

La pierre tombale, noire, droite, comme un livre, c'est tout ce que l'on garde du disparu, voire de l'inconnu en lui, les disparues en nous, toute la résistance, tout ce qu'il reste de vie et de mort en soi. Pour se revenir, faire quelque chose de soi, chercher des mains, suivre sa propre main. *Venir* au monde ne représente jamais un geste achevé, comme si devant la mort, devant sa propre fin, on se mettait au monde, en tentatives réitérées de se donner une peau, contre tout ce qui dans le monde nous dit : *je vais avoir ta peau*. À l'écrit, conclure est un geste difficile, un geste de perte, conclure demande d'entrer dans le deuil du texte, mais nous libère également un temps d'*une feuille entre soi et le monde*. Pourtant, on y revient, on recommence comme si le commencement était synonyme d'une poussée de vie, dans le substitut, un geste d'amour, une puissance :

Je commence facilement un texte, car il me semble que je suis la plupart du temps dans le langage et que celui-ci a commencé bien avant moi. Je n'ai qu'à attraper le train des mots en route. Mais combien il m'est difficile de mettre fin à un récit, un essai, un article ou encore une lettre ! Comment

⁶⁴ *Ibid.*, p. 87.

savoir que le texte a un corps complet, intégral, que la peau imaginaire que je lui prête est lisse, sans aspérités ni trou ? Comment comprendre qu'il est nécessaire de le laisser là, de le déposer afin de l'exposer à tous ou de le mettre au fond d'un tiroir pour ne plus y revenir⁶⁵ ?

Il me semble qu'on entend l'ouverture des textes, je veux dire, leurs résonnances, quand ils se dégagent de rôles et de fonctions au monde, qu'ils conservent peut-être une part de leur « absolument noir ». Quand on peut se faire autre et exactement soi en même temps peut-être qu'on peut laisser aller les textes à leur élan, leur bain de rire, qu'ils deviennent presque des particules que l'on peut respirer. Alors un temps, au mieux de nous-mêmes, nous sommes vides et pleins, ce qui ressemble au geste de chanter.

CAGE

Parfois je perds de vue le temps. La valeur des mesures devient élastique. Le temps musical est un autre temps, il lie et lit différemment le monde, je veux confondre les temps, comme s'il s'agissait de faire relation entre les formes, entre les êtres, m'écrire entre ces deux temps, en faire une surface. Les lignes qui séparent les parties du mur, les gouttelettes, la poussière, seize temps répétés sur quatre mesures, les marches brisées, le béton haut, un demi-temps marqué du bout de la main, balayer l'air, les tuyaux, la valve qui ressemble à celle d'un sous-marin, sous l'océan, loin sous les vagues, les claquements de doigts au deuxième et au quatrième temps, dans la chanson où je me baigne : « Old rocking chair is gonna get me ».

*

Qu'est-ce ce qui nous fait privilégier et choisir une surface plutôt qu'une autre ? D'une discipline à une autre, j'éprouve la joie de constater que nous existons ici, mais aussi là-bas, que nos outils de lecture permettent parfois de nous déplacer et de nous

⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

rencontrer entre les déplacements. Reterritorialiser la voix, c'est inventer un espace habitable, son pouls en mouvements, jouer avec le feu : tout le travail consiste à tendre vers cet espace singulier, multiple et fuyant, sans certitude de se revenir intacte, ou avec la certitude de ne pas se revenir intacte. Ainsi le merle qu'entend Vinciane Despret, dans *Habiter en oiseau* :

Le merle avait commencé à chanter. Quelque chose lui importait et plus rien d'autre, à ce moment-là, n'existait que le devoir impérieux de donner à entendre. [...] Car il s'agit bien d'une métamorphose. [...] Et tout ce que ce merle avait pu, au cours de ces derniers mois, éprouver, sentir, tout ce qui donnait jusque-là leur sens aux choses et aux autres s'agence à présent à tout autre importance, impérieuse, exigeante, qui modifiera complètement sa manière d'être : il est devenu territorial⁶⁶.

À ce moment, rien ne compte que le chant, c'est un élan, un sens, une direction. Si le sculpteur cherchait la profondeur d'un écho humain dans la pierre, dans *Ce que dit l'écorce*, langages et symboles cherchent à déplier des présences humaines aux recoins des coutumes, des habitudes. Ça commence par les mains qui accueillent et qui prennent soin d'une voix. Ça commence par la voix qui se risque à être fragile. Puis, ça s'envole, au bout de quoi, rien.

2.1.3 Le jeu des lettres

*J'ai usé de mes prières les barreaux
de vos prisons. [...]
Je vous en prie ne m'inventez pas.
Vous l'avez tant fait déjà.*

Anne Sylvestre

⁶⁶ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 16.

Passant des vers à la prose, *l'approche*, le tout petit essai écrit par Monique Régimbald-Zeiber et Louise Déry est issu d'une correspondance dans laquelle on ne distingue pas clairement les voix. Ce livre-ci se présente de façon plus fusionnelle encore que le précédent, comme s'il mettait en commun des intériorités, sans histoire personnelle pour les distinguer, elles sont en dialogue, en réflexion, au sein d'une polyphonie à deux voix. Les textes mettent en scène des réflexions intimes, des pensées de la création, et de la politique des espaces réservés aux hommes, abordant notamment la grandeur et la canonisation de l'art. Comme s'il s'agissait d'un livre écrit dans une cage, on y entend des voix intérieures, dans leurs peaux.

L'écriture des lettres y assume son aspect brouillon, cheminant au plus près de l'inconnu en soi, dans les restes d'un monde usé où les voix s'avancent à pas prudents :

Il faut du temps pour s'approcher de soi. Était-ce ce que nous entendions l'autre jour, en parlant d'écriture, celle qui s'adosse longtemps à la pensée, qui assume l'imprécision des concepts et des mots mais qui peu à peu se construit en s'engageant dans une voie qui rend possible l'affirmation d'une singularité⁶⁷ ?

La voix, dans l'incertitude, monte les couches de gris sur la toile, avec une confiance des mains, la confiance que viendra quelque chose, une issue, une forme ; mais pour cela, ouvrir la voie à la reconsidération d'une diversité et d'un multiple en soi, remettre en question les entendus, revoir les hiérarchies : « j'aime ce capharnaüm d'idées pas nécessairement placées, pire, pas nécessairement essentielles, un peu comme une palette pleine de toutes les couleurs⁶⁸. » L'écriture, qui laisse entendre le texte en processus de création, s'intéresse à ce qui n'est pas achevé. Pour l'heure, pas de classements, pas d'idées secondaires, plutôt un champ de pousses, d'herbes, de roches, aux formes uniques. La pensée résonne dans l'espace et s'appuie sur cette résonance :

⁶⁷ Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, *l'approche*, Montréal, Les petits carnets, 1996, p. 59.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

« Je m’entends penser, pas seulement dans le sens de l’entendement bien sûr. C’est physique, ça me parle⁶⁹. » Comme s’il était question d’abord de retrouver un corps pour la pensée, après le déluge, après la guerre faite à la vie du corps, et cultivant le projet d’une *approche* de soi et de l’autre, les voix s’avancent.

EN CLASSE

Les deux sont face à moi, côte à côte, l’une a plus de soixante ans ; l’autre, moins de vingt-cinq ans. L’un parle et l’autre approuve de la tête : « Mais, là, Madame ! Dire que le corps et l’esprit ne sont pas séparés ! Vous dites le contraire de ce que, nous, on a entendu toute notre vie, depuis toujours ! » Les deux me regardent scandalisé·es, bouche ouverte. À mon côté droit, une étudiante de troisième année au baccalauréat en arts visuels, une lectrice assidue — dont le travail final portera justement sur le corps et sa pensée — s’active physiquement, son corps se tend sur son banc, je la vois chercher à exprimer et à porter cet élan de la pensée qui s’arrête pour le moment à la frontière de la bouche. Ses mains, son torse répondent d’approbation quand j’ajoute qu’il s’agit d’une construction, d’une conception de la vérité. Bien des pensées s’y opposent d’ailleurs, depuis des siècles, à différents degrés, Montaigne, Spinoza, et plus près de nous, beaucoup d’essayistes dont Monique Régimbald-Zeiber et Louise Déry formulent en différents termes cette critique de la séparation. Si certaines idées n’ont pas construit le récit dominant, il ne faut pas entendre qu’elles n’existent pas ni qu’elles ne sont pas valables. Le récit dominant est un récit. On y fait croire à une vérité justement pour asseoir et protéger un pouvoir.

*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

Les deux voix de *l'approche* tendent ensemble vers la plasticité du texte, considérant notamment sa disposition sur la page, en lettres forgées des différentes tailles, de différentes textures et de différentes couleurs. Quelques passages sont imprimés en gris, comme s'ils s'effaçaient sur la page, comme si on prononçait en eux un secret, appelant autrement le regard : « Quand je retouche un texte, je retouche ma pensée. J'aime toucher les mots de ma pensée. Je comprends mieux quand je touche⁷⁰. » En insistant sur ce que l'aspect visuel permet de donner à sentir, le toucher travaille et sculpte les idées, dont il change la lisibilité, manipulée, soupesée, physiquement. Les mains composent une confiance, encore une fois en paroles grises, paroles pâles : « J'aime aussi être touchée. Cela travaille ma pensée, cela m'oblige. Cela aiguise ma responsabilité. Responsabilité. Le poids de ce mot, si grave et si nécessaire⁷¹. » Les gestes de toucher et d'être touchée se situent au centre de l'œuvre, des gestes qui se refusent à la domestication. Les voix suivent un mouvement qui est celui d'une relation, autant avec le travail de création qu'avec l'autre personne, dans une *approche* qui se construit nécessairement par une pensée des mains.

Comme il en était question dans *Ce que dit l'écorce*, parfois la voix se tait, se terre, se garde. Partager cette fragilisation est en quelque sorte aussi l'aveu d'une autre présence, l'impression qu'il se passe quelque chose en la voix qui se tait, qu'il y a des restes en elles :

Ma voix... tu sais que je la perds parfois
 quand l'émotion me saisit
 ou que l'outrage est grand.
 C'est alors que le torrent de mots est au plus fort,
 pendant ces retraites silencieuses,
 ces petits bouts d'existence rauque qui martèlent la pensée⁷².

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 60.

La voix touche ses murs, entre les distances qui la protègent ou l'étouffent. Et le silence répond parfois à un sursaut du corps : « Chez moi aussi c'est physique. La mâchoire bloque. Alors, imposé par la violence de la colère qui m'habite, le silence m'étreint. Il me protège⁷³. » Le paradoxe de la vitalité de la voix, de la poussée forte en elle, c'est son silence protecteur. Quand une autre voix se fait entendre plus bas : « J'ai très peur du silence qui protège⁷⁴ », je devine en elle la crainte du renoncement, de la disparition ou de la perte de soi.

Tout dans la façon dont nous occupons l'espace sonore et textuel est territorialisation. Écrire semble contraire à l'acte de garder le silence, pourtant le silence permet de lire, de contempler, de prendre mesure, de se garder. Sur le plan politique, le silence représente aussi une disparition, le territoire sonore étant un espace négocié, il se partage ou se dérobe facilement dans un jeu de force. Quand les voix les plus sonores (celles qui s'imposent) prennent le pouvoir, ou dominent simplement une salle de classe, une discussion entre collègues, un amphithéâtre ou une cuisine familiale, le silence qui protège crée aussi des cages. Le silence des autres est en effet ce que tout pouvoir cherche à maintenir. Je crois que l'écriture vient ici d'une part de soi qui se venge du manque d'espace sonore. L'écriture de *l'approche* déterre les silences pour les habiter dans un jeu de formes et d'adresses.

CAGE

J'entre dans les gammes, aujourd'hui : mineur harmonique, mineur mélodique, je palpe les murs de ma cage. On m'a dit dans un cours de chant qu'un instrument de musique était un esclavage. Ça m'a agacée, c'était oublier la liberté qu'on y trouve. En cernant le lieu de chaque note, on peut faire danser les étages et les murs. La fluidité

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ *Idem.*

ne me vient pas encore, je pratique en oubliant que ça ne me vient pas, c'est méditatif, je répète, je cerne, je nettoie, je balaie, je trace, je cerne, je répète. Je cherche les notes sur le clavier du téléphone cellulaire : « Where's my loooooooooooooove? ».

*

Quand une voix appelle une autre voix, elle appelle aussi l'écho en l'autre. *L'approche* est un lieu, où la voix lance des appels, par le jeu des formes et dans « un certain suspens d'identité⁷⁵ », comme l'écrit Dufourmantelle, s'apparentant à ce que décrit Despret dans *Habiter en oiseau* quand elle entend dans le chant un détachement, semblable à la pierre guidant les doigts. C'est un suspens, qui en réalité est une présence : « l'oiseau, pourrait-on dire, est chanté par son chant⁷⁶ ». Comme la pierre dirigeait le geste de la sculpture, *l'approche* porte une attention aux matériaux. Écrire, c'est aussi jouer à se faire exister, ce qui m'apparaît être une ruse : comme on joue de la musique, comme on joue au théâtre, comme le merle joue. Ainsi, le projet de *l'approche* est présenté à la manière d'une lettre, *rejouant* de façon visuelle le processus et la démarche de l'écriture :

Voici un petit objet,

intime et parlant, entre l'aveu et la promesse. Une invitation à la réflexion et au jeu dont il procède. Condensé d'un échange de lettres remaniées, découpées, épurées, il laisse entrevoir certains des déplacements qui fondent la liberté

d'une approche de l'art⁷⁷.

Cette petite lettre signée « d'une approche de l'art » donne à entendre que l'œuvre reconnaît son point de vue situé, la subjectivité où se rencontrent les deux femmes. Ce

⁷⁵ Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁶ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁷ Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, *op. cit.*, p. 7.

sont également les déplacements, les ruses et les jeux visuels qui fondent ici la liberté d'une approche, comme s'il fallait recadrer le regard chaque fois, repousser les préconceptions, changer la façon même de contempler les détails qui font les vies, pour s'émanciper des récits autant que des formes occupant l'espace. Cette approche est associée par ailleurs au regard, intérieur et extérieur, en tant que toucher en soi se fondant sur des pressentiments, des visions, des empreintes, à partir des arts visuels : « Le travail de ma pensée s'accomplit sur fond d'empreintes et de pressentiments, de regards et de visions. [...] J'aime croire que ma pensée se construit par le regard, par l'art qui me porte et les idées qui en découlent⁷⁸. » Tout un rapport au monde se déploie à partir d'une discipline. L'expression « j'aime croire », je la trouve importante en ce sens qu'elle oriente la respiration d'une pensée et de sa réalité, et qu'« aimer croire » représente ce que l'on met en jeu dans la voix pour la faire exister.

Je repense encore à Valère Novarina disant que la pensée se construit à partir de la musique, comme une généralité, que je compare maintenant à la prudence et à la discrétion des voix de deux femmes supposant un autre rapport sensible entre la pensée et le regard. Les façons d'affirmer concernent aussi l'exercice des pouvoirs. Le corps ne parvient pas tous les jours à se sortir du froid, mais le regard est un toucher, comme parfois les vibrations sont un toucher, comme le ton, le volume, la densité.

L'une des voix écrit : « J'ai acheté des dentelles "chair", très chères⁷⁹. » Une autre répond en plus petits caractères, comme en un désir, une curiosité :

J'aurais bien envie de toucher.

L'idée que tu peignes, en ce moment, avec ces tissus précieux et intrigants que tu m'as décrits, mais que je n'ai pas vus...
j'essaie d'imaginer.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

J'aurais bien envie de toucher⁸⁰.

Toucher ce que l'autre revêt, chercher à regarder par les autres sens, ce que l'autre peint de ses mains, c'est aussi tenter de sentir l'intériorité, entrer en état de lecture, quand notre pensée accepte de suivre le texte et qu'un temps, nous empruntons à l'autre des cellules que nous multiplions. *l'approche* est un exercice de composition, qui est également celui de l'amitié, de la solidarité et de la sororité. Les deux femmes partagent une critique féministe, qui les repositionne, elles, dans le monde des formes telles qu'elles leur ont été présentées, tel qu'elles les habitent, des formes qu'il faut remettre à nu pour les émanciper, car leur rigidité détermine et définit d'emblée les caractéristiques des touchers :

Avant, j'avais l'intention et l'impression de ramener le banal dans la grande peinture.
 Délire héroïque ?!!!! Leurre.
 Les impressions sont là pour être trompeuses et la grande peinture n'a que faire des femmes.
 C'est la banalité même de cette grandeur en peinture qui m'intéresse.
 Je crois que la grandeur me choque⁸¹.

La banalité de la grandeur évoque pour moi la façon dont on l'accueille comme une évidence sans la réfléchir, la façon dont nous nous laissons impressionner par les têtes hautes, la façon dont nous consentons, comme des enfants, à la grandeur qu'on nous fait. La voix cherche à entendre les corps derrière les monuments, le poids de l'héritage des grandes œuvres, surélevées au-dessus des corps, surélevées au-dessus des femmes, des enfants et de toutes personnes n'ayant pas la peau blanche, ne possédant pas une fortune pour acheter des œuvres, pour voyager et découvrir le monde, y contemplant au quotidien le reflet de son pouvoir. Le jeu devient grave, les femmes y cherchent d'autres vagues où se plonger, d'autres formes, ailleurs, un champ de

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

possibles qui viserait à déboulonner un peu cette grandeur oppressante. Le jeu en devient un de désacralisation.

EN CLASSE

Certaines voix s'exposent et se brûlent. D'autres, semblent jouer de cette exposition, en font une cartographie photogénique ou transgressive. Certaines voix écrivent des paysages. Elles déploient leurs lieux. Puis, l'agacement se présente en classe, devant les différentes stratégies, les manières, les styles irritent, les territoires se négocient difficilement. Habiter ensemble, en atelier d'écriture, ne me paraît possible que dans la mesure où l'on s'admet multiples, entre nous, et encore, si possible, en soi-même. Mais, pour cela, il faut savoir ne pas suivre les voix d'une marche à suivre ni les voix les plus sonores. N'acceptez pas tout à la lettre, jouez à habiter votre réalité. La vie a de la valeur en votre voix. Rien n'est ennuyant en votre voix.

*

Si les corps sont trop souvent récupérés, déplacés, canonisés, de la même façon qu'on s'affaire à « déterritorialiser les oiseaux pour les faire vivre “chez nous”⁸² », *l'approche* cherche aussi à redonner à la voix un territoire plus libre en suivant le désir dans la pensée, se fiant à sa vitalité : « Il faudra bien [...] que tu me parles un peu, autant que tu le désires, du travail de ta pensée, celle qui continue de tourner et de tisser alors que tant de musées se taisent⁸³. » Le style magnifié dans sa représentation de ces musées qui se taisent est celui qui perd ses malaises, ses hésitations, ses doutes, nos petites cages de lumière. Les musées canonisent la grandeur. Les musées se taisent encore sur

⁸² Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 25.

⁸³ Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, *op. cit.*, p. 18.

les corps qui fabriquent les toiles, sur de grands pans de murs aux regards masculins, tout blancs :

Ce ne sont plus des couleurs que tu mélanges et de l'acrylique que tu étends, mais bien des tissus de chair que tu étires sur le châssis en maintenant, je crois, toutes ces qualités picturales que sont la transparence, l'opacité, la densité, la texture, la surface. Tous ces féminins !

Pourtant, quand je pense à la peinture que je connais, c'est celle des hommes qui me vient d'abord à l'esprit, celle des Richter, Polke, Ryman. Pourquoi⁸⁴ ?

Ces mots communs féminins représentant les qualités picturales que l'on associe aux grands peintres font bien l'allégorie de notre monde : l'histoire des grands hommes admirant les qualités du féminin pour s'en saisir de droit ; l'histoire d'un ordre du monde dont les principes de domination sont assimilés dans les disciplines que nous chérissons. Ruser et jouer, c'est aussi apprendre à tronquer, à transformer dans la technique, et l'usage des mots, parfois les inventer en soupesant toute matière avec ses mains :

Parce qu'ils sont des peintres grands, comme l'histoire les a toujours voulus.

Je me suis prise à imaginer que ce que tu faisais en ce moment était de l'ordre d'une dépeinture⁸⁵.

Une dépeinture est aussi une déconstruction dans laquelle s'esquisse une tentative corporelle d'éviter les contraintes qui cernent le corps pour le neutraliser. Libérer et délier pour habiter, c'est aussi déterritorialiser pour reterritorialiser la discipline, y cherchant d'autres puissances, des puissances de liberté, plutôt que des pouvoirs de contrôle, des forces inaliénables. Mais reterritorialiser n'a rien de simple dans un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁵ *Idem.*

monde où Despret rappelle, en paraphrasant Michel Serre, que « nos langues se font l'écho du rapport profond entre la niche et l'appropriation, entre le séjour et la possession : j'habite, donc j'ai⁸⁶. » Si habiter, c'est posséder, comment vivent les êtres qui ne possèdent pas d'espace à soi ? Virginia Woolf avait bien vu l'importance du lieu pour exister, dans *Une chambre à soi*, le lien intime entre l'espace habité et différentes dominations. Comment détrôner ceux qui habitent notre monde et possèdent nos corps, notre alimentation, la qualité de l'air ? Comment inventer des espaces de création pour les voix sans habitation ? Dans les textes : nous abreuver à tous les murs, y chercher des fleurs, écrire des graffitis, mourir du même cancer social qui ronge tout le monde, mais avoir dit quelque chose.

CAGE

Pour me réchauffer, j'entame cet exercice consistant à respirer de façon circulaire, sans ne jamais tomber en apnée, comme s'il n'y avait ni début ni fin à la respiration. Un mouvement en lequel nous pouvons circuler, un souffle que la pensée voudrait suivre. Pour pousser quelques notes, je m'aide du coude appuyé contre la taille, le bras plié et tendu comme celui d'un casse-noisette mobilise un appui musculaire dans le dos : « There was a boy/A very strange, enchanted boy ». J'entends une série de craquements. Je commence aussi à sentir un appui plus bas que ma cage, dans le milieu du dos et dans les muscles abdominaux, vers les hanches, avec cette impression que je pourrai peut-être m'appuyer à l'extérieur de ma cage, un jour, je m'élargirai. Pour l'instant, je chante : « I just don't/I just don't want to be free no ».

*

⁸⁶ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 32.

Vient ce moment dans le livre, comme en un lieu physique sur la page, où deux phrases constituent à elles seules le corps du texte, en territoire entièrement occupé par la voix : « La nature morte rend au temps son regard. C'est parce qu'elle est simple que je l'ai choisie⁸⁷. » Sur le reste de la page blanche, le regard me plonge en moi-même. J'accepte le contrat visuel. Je donne à la forme le temps qu'elle demande. Puis, il faut tourner la page, rediriger le regard. Je tourne, je vois du blanc, je cherche des yeux le lieu de la phrase. Elle ne se recueille pas au même endroit que la précédente, comme si les phrases choisissaient leur recoin, un mur contre lequel s'adosser : « Je pense que la nature morte est une femme⁸⁸. » La double évocation frappe : d'une part, la nature morte de la peinture que l'on imagine fleurs, fruits, pots, dite féminine ; d'autre part, cette nature morte d'une femme dont on a tant voulu dire la nature, qu'on a dite pour la contrôler, la vider de son indétermination.

Je reste en silence devant cette fin de page, en ma cage de résonances, en une voix intérieure qui aurait envie de répondre. Mais je ne peux pas parler, je suis essoufflée. Ou plutôt, je parle haletante, je marmonne, mais je ne comprends pas ma langue. En déplaçant mon regard vers la droite, je trouve un autre lieu : « Je veux prendre le temps du regard de cette femme-là⁸⁹. » Le temps du regard est peut-être le temps nécessaire pour la recevoir, ne pas se détourner de cette femme en soi, retrouver la force et la puissance d'un regard qui s'est baissé pour se faire discret. Le temps est physique, il faut avaler celui de la page. Dans le malaise des idées, ce silence du corps dans le blanc de la page est parfois une petite bouée.

Page suivante : « Tu vois comment ma peinture ne peut pas être grande⁹⁰ ? » Prendre le temps du regard de cette femme-là, c'est peut-être aussi lui répondre, comme à des

⁸⁷ Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

natures mortes, des survivantes, qu'on dit *voir*. Mais pour les voir, pour aller les recueillir parfois jusqu'au vingt-cinquième sous-sol de la parole, on doit regarder et écouter en dessous des discours et des œuvres qui par leur grandeur les dominent. Je me demande à l'inverse si cette attitude de retrait, cherchant le contraire du grand, ne risque pas de se condamner à une forme qui, voulant s'opposer à la grandeur, s'empêcherait éventuellement aussi de suivre un rythme en elle. Je veux dire que j'aimerais aussi qu'elle ait sa manière propre d'être grande, cette voix, irrévérencieuse par nécessité, incontrôlable, comme elle le souhaite, lumineuse et entière.

EN CLASSE

Deux étudiantes viennent me voir après le cours, je comprends qu'elles se tiennent devant moi sans projet, sans but, sans question, sans raison particulière, mais seulement pour ne pas partir tout de suite. Je me reconnais dans leur geste, celui de se tenir debout sans parler de ce pour quoi elles sont là, sans le savoir. Je les trouve belles. C'est peut-être semblable au geste d'écrire : rester là, ne pas partir, sans raison, ne pas s'éclipser, partager les regards qui vont disparaître. Je crois que je leur rends la joie d'être là, sans raison, sans but, celle dont on a peur aussi. Les regards sont effrayants, de vie, de désirs, d'appels. Quand je commence à mettre mes documents dans mon sac, elles disparaissent en un coup de vent.

*

Cherchant toujours une autre façon de se faire exister, une forme qui dit d'autres réels, les voix de *l'approche* modifient encore la texture et le grain de la voix, ici en lettres majuscules : « JE VEUX UNE PEINTURE QUI EN DISE LE PLUS POSSIBLE ET EN RACONTE LE MOINS POSSIBLE⁹¹. » Dire sans raconter, est-ce donner à sentir

⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

une forme de « tact intérieur » et pousser l'autre à chercher sa propre sensation, sa propre histoire ? Dans ce tout petit livre, l'engagement dégage un espace. Puis le langage sculpté rappelle chaque fois qu'on a oublié quelque chose : aucune pensée n'est totale, tout angle en bafoue un autre et on oublie trop souvent quelqu'un en soi, quelqu'un derrière soi, ou quelqu'un dehors, à moins vingt degrés sous zéro.

L'art peut ainsi facilement nier les réels qu'on ne veut pas approcher parce qu'ils provoquent en nous l'inconfort, le malaise : « Le mensonge a la vertu de réchauffer l'image lorsqu'en la recouvrant il la rend plus tolérable. Masque⁹² ? » Les artistes comme les écrivain·es se fabriquant des réalités correspondant à leurs besoins — de bonheur ou de fuite — construisent parfois des forteresses. L'illusion de mieux être, l'illusion d'importance, entretiennent aussi des systèmes de domination : « N'est-ce pas le propre de l'art, de la peinture surtout, de s'être créé une aura sur le terrain des illusions, des apparences, des demi-vérités, des presque-mensonges⁹³ ? » À qui s'adresse l'art ? Suivant quelles préconceptions, quels usages de la langue ? Pour divertir ? Pour affranchir ? Divertir qui ? Affranchir qui ? Sous le tapis, une petite ombre, cachée silencieuse ou insomniaque, le sentiment ou l'habitude de ne pas faire partie du monde, ou encore de n'y accéder que par l'intermédiaire de l'autre à qui l'on se confie :

Partant de là, peut-on dire que tu t'opposes alors à la tradition quand tu vas à la recherche de cette froide réalité qu'on estompe par mille moyens ?

Partant de là, on peut.

Des phrases, des énoncés qui prétendent, qui prédisent, qui préservent, qui édifient la tradition en forteresse.

⁹² *Ibid.*, p. 57.

⁹³ *Ibid.*, p. 58.

Partir de là, on peut⁹⁴.

Un jour, on se lève et « on se casse ». On peut dans un autre mouvement, dans une autre direction, s'entraîner à *partir de là*. La voix est encore ici affaire de territoire, de recherche de soi qui nous porte vers les autres. Elle permet d'ouvrir la voie à des paroles ensevelies. Le livre *l'approche*, avec sa lettre minuscule, se termine ainsi sur ces mots : « Une voix s'engage⁹⁵ ». L'engagement comme approche est un travail lent, long et attentif à ce que l'on touche. On peut y développer une conscience des limites, reconnaître qu'on n'approche pas tout, que tout ne nous est pas *proche* en même temps. Il faut un point de vue, un angle spécifique pour s'approcher. D'autres touchent toujours ce que l'on ne peut toucher. Alors, s'engager, c'est cohabiter, c'est aussi écouter les autres voix, se mettre en circulation avec elles, et parfois, céder la parole.

CAGE

Depuis que je chante, je ressens tout ce que la voix ouvre comme possibilité d'être, de vivre, d'habiter, si ce n'est que le dégagement physique d'un espace que l'on croyait bloqué, en soi. Je veux entendre toutes les femmes. J'aimerais que les corps ne trahissent pas leurs possibles. Pour respirer de l'espace, défier les autorités, associer des contraires, mélanger et confondre les clichés, lancer la voix : une balle au mur ou un crachat. M'inspirer de son retour. Ces jours-ci, il y a grève. On habite, on occupe l'université, des nouveaux graffitis apparaissent dans la cage d'escalier, sur la porte rouge tout en haut : « Balade-toi la nuit à l'UQAM ». Je pense à tout ce que cela signifierait si la personne qui avait écrit cette invitation était une femme.

*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

CHAPITRE 3

DE MAINS EN MAINS

3.1 S'émanciper ?

*Une pensée est une phrase possible.
[...] Avant toute intuition, cette
possibilité fait l'objet d'une décision.
Une nouvelle phrase est possible
dans la mesure même où elle est
effectivement recherchée. Penser
veut dire : chercher une phrase.*

Pierre Alferi

La langue est une grande marée, où l'on s'essaie, où l'on se mouille, d'une bouche à l'autre, d'un livre à l'autre, les voix s'y cherchent des lieux : des nids rythmiques, respiratoires, des façons d'être, un style, un environnement. Nous respirons les phrases des autres : nous les rapportons, les interprétons, leurs symboles forment de multiples échos en nous, nous les relançons. On habite une phrase comme un souvenir, un vêtement, un appartement. On y nourrit ses propres fictions, on y joue comme au théâtre pour mieux s'entendre, pour s'accompagner ou se libérer des phrases des autres. On trouve un repos dans cet autre ordre du monde mis en texte, une réorganisation de sa propre cage qui lui donne un sens.

Parfois ça nous remet au monde, une phrase : ça rentre dans la bouche, ça se recrache, comme un jouet qu'on mastique pour se faire les dents. La phrase apaise les gencives, on y négocie ce qu'il nous est possible de donner, de mordre. La culture nous sort de la bouche, on la mastique et on la recrache. Ce qu'on fait personnellement de la nuit d'une langue qui nous sort de la bouche appartient au travail du toucher, de la mastication, cette langue faite de mots se pose sur une langue qui la goûte et la renvoie dehors. Négocier un choix de mots, c'est aussi parfois négocier des espaces habitables entre les êtres. Chercher une phrase, c'est constamment repartager un espace avec les autres : modeler des murs, les défoncer, se regagner un soleil.

Les autorités, de même que leurs abus, se passent de mains en mains, de bouche en bouche, comme les phrases. Or un certain usage de la théorie, demande à la culture de nous aider plutôt à dégager les mâchoires, les boîtes crâniennes, et à élargir les territoires habitables pour les voix. À vrai dire, il me semble que la pensée n'a de sens que si on cherche en elle un mieux-être, voire une guérison (personnelle et collective, de façon fondamentalement reliée). Cette idée, je la retrouve chez bell hooks :

Je me tournai vers la théorie car je souffrais — la douleur que je ressentais était si intense que je ne pouvais plus continuer à vivre. Je me tournai vers la théorie, désespérée, voulant comprendre — saisir ce qui se passait autour et à l'intérieur de moi. Mais plus important encore, je voulais que la douleur s'en aille. Je vis alors dans la théorie un lieu de guérison¹.

Depuis l'enfance, j'ai vu mon père chercher un refuge dans les livres. Pour lui, la pensée intellectuelle éclairait les perceptions, la lecture l'aidait à vivre. Je ne sais combien de fois, il a fait la blague qui consistait à ouvrir un livre en plein milieu pour lui poser une question à voix haute sur un sujet qui touchait des événements de tous les jours, par exemple : que doit faire un père fatigué quand sa fille de huit ans ne veut pas dormir ? Le livre n'avait jamais la réponse. Mon père le refermait en le traitant de

¹ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 59.

mauvais livre, il me faisait rire. Au-delà de la blague, c'était dire qu'un livre doit entrer en écho avec nos vies, aider la pensée à vivre mieux, faire le pont entre différents aspects de soi pour les réconcilier.

Le livre n'a pas besoin d'être parfait, mais de nous toucher, de nous donner un sens. J'apprends encore à chercher dans les livres ce à quoi je peux faire confiance, tous les jours j'apprends encore à lire. Comme le dit bell hooks : « La théorie n'est pas intrinsèquement guérisseuse, libératrice, ou révolutionnaire. Elle remplit cette fonction uniquement quand c'est ce que nous lui demandons, que nous dirigeons notre théorisation vers cet objectif². » L'intention importe et change tout du mouvement de la phrase autant pour la personne qui lit que pour celle qui écrit. Les livres, quand ils sont de bons livres, répondent à ce qu'on leur demande, c'est ce que m'a appris mon père. Parfois notre pensée s'ouvre avec le livre et au-delà du livre. Dans la lecture, nous prolongeons le livre alors en un autre livre qu'il soit publié, terminé, ou pas. Lire nous met en voix pour écrire.

CAGE

J'ai écouté encore une fois la version de « Lilac Wine » par Jeff Buckley : « I lost myself on a cool damp night/Gave myself in that misty light ». Deux notes seulement. Un martèlement suivi d'un très court glissement vers le haut, puis d'un retour au même martèlement : frapper le même clou, monter à « cool » et revenir « damp » sans manquer la marche (la note). L'escalier, sa régularité, est à l'image des notes, mais on ne chante pas des notes, on chante des phrases, leur flot, leur mouvement. En chant, chercher une phrase, c'est acrobatique, il n'y a pas de page pour le repos. La phrase

² *Ibid.*, p. 61.

est corporelle, on peut la noter ou l'enregistrer, mais la phrase est soufflée. Elle a son propre rebond, en rythme dans la voix.

*

Une pensée de Novarina supposant que le sens devrait être entendu dans son rapport le plus intrinsèque à la direction me revient souvent en tête. Trouver du sens, ce serait trouver de la direction : la ligne, le fil, la note, le rythme, le mouvement de la phrase qui va quelque part. Ou encore ce serait suivre le mouvement du livre, sa part flottante, sa part la plus aqueuse : personne n'a besoin de savoir où l'on va quand le mouvement nous prend physiquement et intellectuellement, on le suit, et cela a du sens, comme suivre une phrase mélodique qui nous emporte dans ses vibrations. Entendre qu'il y a une direction permet de trouver du sens. Dans la confiance des formes et de ce qu'elles parviennent à nous faire dire en nous-mêmes, de nous-mêmes, la pensée essayistique tend vers ce qui entre les porosités et les résonances fait advenir de la pensée. Si l'intention est essentielle, dans le mouvement et dans sa direction, la théorie, nous en faisons nos usages, nous pouvons nous en faire des armures de classements, une eau à boire, des incisives ou un appareil digestif.

L'idée même de l'essai évoque pour moi un espace à partir duquel je me forge peut-être une liberté, mais il arrive de plus en plus que ses tons m'agacent. J'entends parfois dans les essais une manière d'être en voix faisant d'elle-même une sorte d'idéal, un ton qui a à voir avec la grandeur dont parlait Monique Régimbald-Zeiber et Louise Déry. Je veux dire qu'il arrive aussi à la forme essayistique d'utiliser des agents blanchissants, qui rendent plus propre, soyeux et doux un réel dans lequel j'ai peur qu'on se complaise, s'aveugle sur d'autres réels, pour donner la meilleure image de soi, entretenir une autorité déjà acquise, se défiler des sollicitations du monde. Les œuvres servent parfois de paravents pour des comportements humains méprisables, cachés derrière des privilèges. Je veux dire encore que je ne m'étonne plus des dénonciations d'abus

commis de la part des personnes que l'on dit grandes, dans tous les domaines artistiques confondus. Pourtant, je continue d'espérer mieux, et la forme de l'essai, je la veux autant en voix qu'à l'écoute des voix.

Tout au long de mon parcours à l'université (comme ailleurs ?), j'ai parfois eu l'impression qu'il était question par la forme — au-delà des idées, mais bien par la forme — de déterminer et de départager qui appartenait au groupe et qui n'y appartenait pas (alors même que personne ne s'y appartenait entièrement). J'ai senti plus d'une fois à l'université que nous vivions dans la langue une négociation perpétuelle des espaces où vivre, où comme ailleurs, les gens avantagés défendent des structures, des formules, des idées, des habitations qui conservent et confirment ces avantages. Dans les cours que j'ai suivis, il m'arrivait de sentir qu'on se reconnaissait à partir de lectures communes, à partir de concepts communs, mais sans questionner d'où étaient venus nos intérêts pour ces concepts en nous-mêmes (je veux dire dans notre vie réelle). Il y avait une sorte de cassure. Nous ne parlions pas de la guérison qu'offraient ces concepts.

L'idée n'est pas d'étaler chacune des vies sur les tables des salles de classe, où l'on n'a pas le temps d'y entreprendre la thérapie de chacun et de chacune, mais j'aurais aimé qu'on laisse entendre plus souvent les liens fondamentaux entre l'identité et la pensée, les idées, les corps et le cœur. À l'inverse, les concepts, on les considérait parfois comme des absolus, comme si l'usage du mot était suffisant pour faire apparaître la chose réelle, une chose flottante sans lien avec personne. Cette attitude entretient de la distance entre les personnes et leur propre toucher dans la pensée. Nous nous imaginons parfois que nos pensées vont toutes dans la même direction, comme si nous devions faire de l'autre un reflet de nous-mêmes, que les symboles n'avaient pas de portées multiples, que les êtres ne provenaient pas de diverses réalités interagissant sur différents plans avec les concepts. J'ai fini par comprendre encore que la séparation conceptuelle entre les disciplines de la recherche et de la création littéraire nuisait aussi en instituant d'autres boîtes dans lesquelles on s'efforçait d'entrer en imposant au corps

mille et une contorsions. L'essai, tel que je l'espère et le désire, est une idée, celle de rallier des îles, en faisant descendre un peu le niveau de l'eau qui les isole.

Dès le début de mes études, je ne croyais pas à cette idée parfois entendue que je devais d'abord faire mes gammes, comme si ces gammes imposées étaient forcément celles dont j'avais besoin, comme s'il existait de telles gammes dont tout le monde aurait besoin, à même cette idée parfois entendue que je devais faire école pour ensuite m'émanciper. Une critique que formule Marie Depussé est entrée en résonance avec cette impression des années plus tard : « Quand on fait des gammes où il manque des notes, où aux notes manquantes se substituent nécessairement des notes fausses, ça ne fera jamais de musique³. » Cette pensée m'a confirmé qu'il ne suffisait pas de faire des gammes, mais de chercher celles qui s'accordent à une pulsion en soi, de suivre en soi l'élan de faire ses gammes, c'est un travail d'écoute et de motivation, d'une volonté en soi, aidée par un désir.

Le goût du travail, on le perd forcément : se revenir, revenir à son propre désir, c'est aussi cela que l'écriture doit apprendre. Une école de l'attention au désir est possible. S'en tenir à ce qui fait contact en soi, de phrase à phrase, est un exercice fondamentalement subversif, en ce sens que si l'exercice est encouragé pour tout le monde, il demande d'écouter tout le monde, et pousse à revoir toute une construction et une structure hiérarchique des rôles sociaux, puis à constater une fois de plus qu'entre les êtres humains, les territoires sont inégaux, que les voix n'ont pas toutes les mêmes places pour le désir. Nous apprenons ainsi à mieux lire ce qui nous sort de la bouche en regard de nous-mêmes et des autres. Pour écrire et s'approcher en soi, il faut se donner du temps, le temps de réapprendre constamment à lire, à se lire. Tout est toujours déjà là, au début. Tout était là quand jeune étudiante j'écrivais seulement quelque chose comme : « on n'a pas de voix », pour parler de moi-même. C'est aussi

³ Marie Depussé, *Qu'est-ce qu'on garde ?*, Paris, P.O.L, 2000, p. 80.

ce qui était là au tout début qu'on doit apprendre et réapprendre à suivre. *Où prends-tu ta voix ? Où prends-tu ton désir aujourd'hui ?*

L'enseignement devrait servir, comme la théorie, dans un esprit d'émancipation sociale, à aider au jaillissement des voix en nous, voix trouées, voix nouées, voix issues de nos violences, qui retiennent peut-être les phrases dont nous avons le plus besoin. L'enseignement devrait aider à déplier lentement les phrases depuis leurs blessures, travailler avec d'autres à ce que la souffrance qui découle des dominations soit entendue dans sa forme la plus brute, la moins bien formulée. Et guider vers des phrases possibles les voix que souvent l'on accuse d'être folles, trop brouillonnes, violentes — pour les faire taire. Aurélie Lanctôt laisse entendre cet enjeu dans *Libérer la colère*, quand elle aborde la façon dont il est demandé aux personnes opprimées qu'elles gardent leur calme tout en attendant d'elles qu'elles s'expriment au sujet du traitement qu'elles reçoivent dans leur chair, comme on demanderait à une personne enchaînée d'expliquer calmement pourquoi elle ne devrait pas subir les sévices qu'on lui impose, comme si la peur, la terreur, la révolte, le dégoût n'interféraient pas dans le discours. On retrouve là les instruments qui conduisent à une césure en soi, quand pour survivre, on se dissocie :

Au-delà de la réflexion théorique, il demeure que, dans les faits et tous les jours, il faut apprendre à aménager en soi l'espace pour la colère. Construire de petits contenants étanches, juste assez pour qu'elle bouillonne et insuffle une volonté d'action, mais éviter aussi qu'elle se répande en nous, qu'elle nous pollue de l'intérieur et se transforme en abatement ou, pire, en amertume. Cette tâche de perpétuel aménagement des sentiments n'est-elle pas le propre de ceux qui font l'objet de la domination ou des injustices ? Vivre sans devoir constamment faire ce travail de contrôle et de canalisation des sentiments est peut-être le versant caché de la notion de privilège, au sens où les personnes qui subissent l'injustice se voient accablées d'un fardeau supplémentaire, soit celui d'un travail de conciliation perpétuel à faire au plus près de soi. Et après, on s'étonne de l'irritabilité des femmes lorsqu'on les somme sans cesse

d'expliquer, d'éduquer les autres à propos des inégalités dont elles font les frais⁴.

Rejeter le ton et la manière de la voix est une autre façon très répandue de ne pas accepter d'entendre ce que dit le discours dans la forme même et par la forme même. Quand on condamne un ton, c'est parfois ce qu'il y a derrière que l'on attaque. On accuse le résultat que l'on prend pour la cause : la personne est folle, elle est un cas isolé, sans égard pour les structures d'oppression qui lui font perdre les pédales. On attaque ce que l'on voit. On oublie et on cache les personnes qui agressent et se terrent le plus souvent dans leur silence. La victime crie ; on condamne le cri. L'atteinte au calme social est attribuée à la victime. Cette réflexion me porte encore à penser ce qui m'irrite dans la grandeur : le ton qui lui-même en vient à prendre toute la place, à s'imposer par ses symboles de richesse, de supériorité. Chaque fois, on doit se demander : quel rapport de force est en cause ? Qui s'impose ? Qui se tait ?

Dans *Pédagogie des opprimés*, Paulo Freire laisse entendre que les personnes opprimées ont la lourde tâche de s'émanciper elles-mêmes et d'émanciper les êtres qui les oppressent. Il y voit une force de renversement possible, considérant qu'en s'émancipant, les personnes opprimées ne renversent pas seulement la domination, mais libèrent les êtres qui les oppressent de leurs propres chaînes, ce que par simple avantage ces derniers ne remettent pas en cause, quand ils ne voient tout simplement pas pourquoi ils le feraient :

Voilà la grande tâche humaniste et historique des opprimés : se libérer eux-mêmes et libérer leurs oppresseurs. Ceux qui oppriment, exploitent et exercent la violence ne peuvent trouver dans l'exercice de leur pouvoir la force de libérer les opprimés et de se libérer eux-mêmes. Seul le pouvoir qui naît de la faiblesse des opprimés sera suffisamment fort pour libérer les deux. C'est pour cela que le pouvoir des oppresseurs, quand il cherche à

⁴ Aurélie Lanctôt, « Un petit sourire svp! : regards sur la colère », dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy, *Libérer la colère*, Montréal, Remue-ménage, 2018, p. 49.

s'adoucir devant la faiblesse des opprimés, s'exprime presque toujours en fausse générosité, et jamais ne dépasse ce stade⁵.

C'est beaucoup demander, cela dit, à des personnes qui déjà sont souvent blessées, apeurées, épuisées par ce qu'exige une lutte de tous les jours, comme celle contre le racisme tel que la décrit Reni Eddo-Lodge, quand la rhétorique employée est récupérée et retournée contre soi, jour après jour : « On dirait que certains Blancs croient dur comme fer qu'être accusé de racisme est bien pire que le véritable racisme⁶ ». Le déni manipule la langue à l'avantage de l'immobilité des positions. Parfois quand on s'effraie de s'émanciper des dynamiques qui nous castrent parce qu'on y tire un avantage, on n'entend plus dans les voix des autres qu'agacement, dégoût, mépris, en somme, le reflet de sa propre aliénation. Et on y consacre toute son énergie, comme en témoigne le harcèlement dont sont victimes les personnes qui travaillent à une émancipation collective. D'autre part, les faux accueils, les fausses humilités, les bons sentiments, voire les éloges, servent parfois aussi à rabattre les êtres en états de domination. De même que les systèmes qui encouragent les dons des riches : déductions d'impôt, reconnaissances symboliques, pour que rien ne change dans l'ordre du monde, les riches sont magnifiés, généreux, admirables, leur grandeur d'âme va jusqu'à nous faire oublier la case qu'ils occupent sur l'échiquier et défendent à tout prix.

⁵ Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés* suivi de *Conscientisation et révolution*, traduit du brésilien [nom manquant], La découverte, coll. « Maspero », 1974, p. 21.

⁶ Reni Eddo-Lodge, *Le racisme est un problème de Blancs*, traduit de l'anglais par Renaud Mazoyer, Paris, Autrement, 2018 [2017], p. 161.

Aujourd'hui, les gens allaient et venaient, et la présence des autres, même derrière la porte, entraînait une pudeur vocale. Après une séance de chant d'une trentaine de minutes, deux hommes sont sortis de la salle des machines. L'un deux m'a demandé : « T'as pas peur de rester ici ? », en pointant la salle derrière la porte, « avec toute la pression qu'y a là-dedans ? » Quand ils ont descendu les marches, leurs lèvres pinçaient leurs sourires, les yeux me fixaient comme s'ils attendaient de moi une réplique, que je joue à leur jeu. Moi, j'étais sur une autre planète, en silence, je les ai regardés tourner le coin des marches et disparaître. Après quelques minutes, j'ai recommencé à fredonner nerveusement je ne sais plus quoi, comme si ma bouche chantait toute seule. En redescendant, je me suis surprise à me demander si je devrais avoir peur.

*

Devant les frontières : certains baissent le regard, reculent, se disent désolés, d'autres semblent y voir un défi. La personne qui drague entre parfois dans cette négociation de l'espace qu'elle impose sans prêter attention à ce dont l'autre a besoin. N'entendant pas le rythme de l'autre, cette personne ne s'y accorde pas. Alors la drague est à l'image de la prédation, elle est pouvoir sur l'autre : qu'elle ne s'en tienne qu'à une parole ou à un regard, elle a tous les signes de l'inattention et de l'insensibilité qui prend trop souvent un visage faussement innocent. Les portes grises de cette université, je les fréquente maintenant depuis bien des années, je sais que derrière elles il y a tous les accueils et toutes les violences.

Solomon Burke chantait : « One of us is chained/None of us are free ». Et je crois qu'une reconnaissance de la diversité est possible d'abord dans la reconnaissance d'une diversité en soi, qu'on doit s'efforcer à être capable d'écouter l'ailleurs de l'autre, son

autre planète, pour reconnaître en nous-mêmes différentes planètes. Comme le pense bell hooks, dire la singularité permet aussi d'ouvrir à la différence. Ainsi qu'elle l'écrit, plus on « lie le personnel à l'universitaire et [...] plus les étudiant·es reconnaissent leur unicité et leur particularité, plus iels écoutent⁷. » Se concevoir dans le mouvement des identités, reconnaître en l'autre différentes pages en soi-même, ne vouloir enterrer personne, ne vouloir discriminer personne, c'est un idéal qui devrait nous concerner en nous-mêmes, et les autres comme nous-mêmes. Mais toujours comme l'écrit Suzanne Jacob, des êtres entendent les différences comme des menaces, des menaces à la rigidité identitaire protégée :

Il y a des gens [...] qui voudraient que l'existence soit également ressentie et également comprise par tous ceux qui la traversent. Ces gens [...] maltraitent tous leurs proches en se comportant avec eux comme s'il n'y avait à comprendre et à ressentir de l'existence que ce qu'ils ressentent et en comprennent eux-mêmes⁸.

L'enseignement de la littérature devrait servir à ce que nous nous armions de notre intime multiplicité, que nous nous armions d'écoute devant la diversité des œuvres et des voix. Que cela représente un horizon pour des phrases possibles, des phrases retenues, et pour le dire encore avec Suzanne Jacob : « Je veux être utile à ces gens que j'entends bégayer dans tous les sens parce qu'ils ont été défigurés chaque fois qu'ils tentaient de prononcer à l'extérieur d'eux-mêmes une phrase qui rendrait compte de leur vision du monde⁹. » J'ajouterais que je souhaite que l'on ne s'exclut pas de ces gens que l'on entend bégayer, ou encore des personnes qui les ont fait bégayer. J'aimerais que l'on se s'exclut jamais de ce qui est fragile, blessé, déçu, violenté, ou de ce qui est pitoyable, minable, puisque l'autre est en soi, que l'on soit responsable de

⁷ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, *op. cit.*, p. 140.

⁸ Suzanne Jacob, *Plages du Maine*, Montréal, Nbj, 1989, p. 10.

⁹ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, *op. cit.*, p. 110.

soi, sur nos différentes planètes, que l'on soit de tout le monde, qui un jour ou un autre réapprend que chercher une phrase, dans sa voix, peut redonner la vie à plein de monde.

3.1.1 Fuck that fake

*Très cher père,
Tu m'as demandé récemment
pourquoi je prétends avoir peur de
toi. Comme d'habitude, je n'ai rien
su te répondre, en partie justement à
cause de la peur que tu m'inspires,
en partie parce que la motivation de
cette peur comporte trop de détails
pour pouvoir être exposée oralement
avec une certaine cohérence.*

Franz Kafka

À la toute fin de *Poétique de l'emploi*, la narratrice rigole devant l'énoncé de Kafka, *la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée*, elle se marre, et son père ne comprend pas pourquoi. Le rire trouve en elle de l'espace, elle n'a pas besoin d'une lecture exhaustive, ni scientifique, ni complète, mais de trois phrases la faisant *mourir de rire* et peut-être de soulagement alors que s'y représente la dynamique même qui la tue dans sa propre langue : « Les premières phrases de la *Lettre au père* ont sans doute été analysées par des dizaines de kafkaïens, [...] moi tout ce que j'ai à dire c'est que ça me fait mourir [...]. Je n'ai pas continué, j'en avais déjà bien assez avec ces trois phrases, assez pour toute la vie¹⁰. » Elle en a peut-être assez pour approcher *une peur qui comporte trop de détails*, mais encore pour donner place à ce qui dans le rire se met en mouvement : « dès le début l'humour de Kafka te rend

¹⁰ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018, p. 102.

dingue de joie¹¹ ». Et devant cette joie, dans sa propre incompréhension, pour la première fois du livre, le père se tait.

J'ai commencé la lecture de *Poétique de l'emploi* parce que le livre était resté après le départ de ma collègue de bureau repartie pour la France. Il était posé sur la table où elle travaillait, droit, au centre, consciencieusement, pour quelqu'un ; ce quelqu'un, ce jour-là, j'avais voulu que ce soit moi. Je me débattais avec ma thèse et je cherchais des petits appels, des petites mains. Le livre se présente comme un récit, mais *Poétique de l'emploi* travaille aussi à partir de livres théoriques pour penser une culture, ce qui lui donne à mes yeux une dimension essayistique. J'ajoute que ma visée n'est pas de tracer les lignes entre les genres, de décider et de conclure ce qui appartient, ce qui n'appartient pas à l'essai, mais davantage d'observer les mouvements des petites mains qui génèrent de l'écriture aux confins de l'essai. J'ai lu tout le livre le jour même, en me demandant si j'en avais le droit. Je l'inclus dans cette thèse, en pensant justement que je souhaite lui donner une place à la façon dont la forme de l'essai, dans une quête de la diversité des mouvements de la pensée, se permet d'inclure des récits, des personnages dans des réflexions théoriques, et leurs façons narratives d'exposer de la pensée.

Dans ce livre de Noémi Lefebvre, le père occupe généralement la plus grande part de l'espace. Dès la toute première page, la narratrice cherche à exprimer l'intuition ou le sentiment d'un manque de liberté et d'espace (personnel et culturel), une souffrance qui, fidèle à ses propres sensations, se cherche une place dans la parole et dans la critique : « Il n'y a pas beaucoup de poésie en ce moment, j'ai dit à mon père¹². » Le père lui répond suivant son entreprise habituelle de démolition des idées et de la crédibilité de sa fille : « — Comment peux-tu savoir s'il y a de la poésie ou pas,

¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹² *Ibid.*, p. 9.

beaucoup ou pas beaucoup ? Tu veux mesurer la quantité de poésie mais sais-tu au moins ce qu'est la poésie¹³ ? » Pour l'heure, la narratrice renonce à laisser entendre ce qu'elle sait de son propre toucher et de sa propre expérience du monde : « — Peut-être pas, Papa.¹⁴ » Stimulé par cette victoire, le père continue : « — Et même si des experts en poésie pouvaient évaluer un taux de poésie et constater une tendance à la baisse, comment peux-tu établir que cette baisse tendancielle du taux de poésie a un quelconque rapport avec ce qui se passe en ce moment¹⁵ ? » La fille concède encore : « — Je ne peux pas, Papa¹⁶ ». Sur plusieurs pages, chaque paragraphe de remontrances intellectuelles est ainsi suivi d'une courte réponse de la narratrice reconnaissant la raison du père, avec sa lettre majuscule : « Si, Papa [...]. Oui Papa [...]. En effet, Papa [...]. Ça aussi, Papa¹⁷ ». Cette dernière se range dans son silence à la manière dont Kafka écrit *comme d'habitude, je n'ai pas su te répondre*. Le père, entretenant la peur et la confusion, trouble la possibilité même de chercher une phrase.

Si penser, c'est bien chercher une phrase (la voix, le ton, la tenue), la pensée existe en germes, en battements dans le corps, qui ressent le besoin de réorganiser le monde, en une phrase à venir. Et si entre les phrases, dans la retombée et le recommencement, résonnent d'autres phrases, vers lesquelles on tend en un éclair que l'on poursuit en le perdant, ce sont ces battements, ces oscillations que son père travaille à empêcher. Le père ne s'intéresse à l'intelligence qu'en ce qu'elle est pour lui un outil de contrôle. Car si la rhétorique qui encastre n'est pas dénuée d'intelligence, qu'elle est fine stratège, son intelligence s'arrête là où elle pourrait entrer en circulation avec celle de l'autre, la pensée se ferme à ce qui de l'intelligence est force d'une circulation : une ouverture et

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

un mouvement de résonances entre nous, quand on va à elle par la rencontre des autres pensées, des autres langues et des autres langages.

Si le père cherchait de la pensée, il en accepterait le malaise fondamental (la douleur de rester dans le mouvement, de se tromper, de reformuler). Il accepterait l'imprécision d'une intuition. Or, il se complait à l'inverse dans un subjectivisme à prétention d'objectivité : « assis noblement au-dessus de l'ordinaire, [il règle] le rétro à sa hauteur de vue¹⁸ ». En fait, le père colonise et contrôle ses propres idées à son avantage : il échange sa propre liberté de penser contre l'exercice de sa domination. Ses tactiques font vivre la narratrice dans un délire où il n'est plus possible de donner devant lui une place à la voix et au processus de la pensée. Pour le père, les paroles servent à agripper, à écraser l'autre de son poids pour réduire en cendre ce qui commence. Puis, c'est à une éventuelle réappropriation progressive de la langue que nous convie *Poétique de l'emploi*, dans son ironie qui reprend la voix de l'autre pour la détourner, s'en approprier la syntaxe, aidée d'humour, de lecture et de différentes formes de cultures (notamment le cannabis et les champs de betteraves qu'elle contemple comme des pensées naissantes).

Dans ce travail, les livres représentent des fenêtres qui permettent à la narratrice d'entrer en dialogue avec sa propre intelligence, ils représentent ce qu'on appelle en psychologie des tuteurs de résilience. Ils conduisent la narratrice à saisir à pleine main les outils d'une critique de la langue formelle du père, en relation avec la critique de la culture d'une langue du contrôle et de l'aliénation. La narratrice demande à la théorie qu'elle l'aide à respirer. Elle ne lit pas par hasard ni de façon détachée, les réflexions d'êtres ayant survécu aux violences de la langue et aux violences physiques de la domination fasciste :

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

Je n'arrêtais pas de relire et relire la page 40, au début ça allait, *le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires qui furent adoptées de manière mécanique et inconsciente [...]* D'après Klemperer, *on a coutume de prendre le distique de Schiller, qui parle de la « langue cultivée qui pense et poétise à ta place » dans un sens purement esthétique et, pour ainsi dire, anodin. Un vers réussi, dans une langue cultivée, ne prouve en rien la force poétique de cela qui l'a trouvé ; il n'est pas si difficile, dans une langue éminemment cultivée, de se donner l'air d'un poète et d'un penseur.*//Je ne comprenais pas.//J'ai lu et j'ai relu¹⁹.

La compréhension est un travail de petits dépôts sédimentaires, surtout devant la blessure, un travail d'entrée en soi par petites touches, qui demandent du temps, une affaire de points de contacts, de prudence mêlée à des petites prises de risques, des petites audaces, des petits abandons. Manquer de poésie, c'est aussi manquer d'espace à soi, de la liberté même de réinventer sa propre langue. Manquer de poésie, c'est constater une forme de domestication de la langue. Or, cela commence par une impression que tout exercice de pouvoir sur soi pousse à ignorer. La compréhension doit trouver l'espace et le temps nécessaires à la contemplation des porosités ou des impressions fuyantes comme les décrit Nathalie Quintane dans *Tomates* :

Le fascisme, c'est aussi vestiges, restes, habitudes, incohérences — cinq ans, vingt ans après. Ou un pressentiment, dix ans, un an avant. Rend le monde poreux. Montent alors les signes d'un temps sombre que tu apprends à lire et reconnais en descendant lentement, comme Alice dans son puits très profond découvre qu'elle a le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qui va se passer. Souvent tu frottes tes yeux, pour accommoder, car le fascisme en ses débuts ou en sa fin n'est pas sûr²⁰.

Apprendre à lire en descendant lentement, c'est prendre le temps que demande l'intuition de la parole. Le doute *dans un puits très profond*, c'est le regard de celle qui

¹⁹ *Ibid.*, p. 67. L'autrice souligne.

²⁰ Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 36.

perçoit des marques laissées sur son corps mêlées à d'étranges sensations, qu'elle ne s'explique pas exactement, car rien n'est sûr quand tout semble appartenir à la fiction des autres, et à la dissonance cognitive. Rien n'est sûr quand l'intelligence s'est coupée de la responsabilité qui réside en son propre corps et en sa douleur. « So sick and tired of all these pictures of me, completely wrong, totally wrong », chante Elliott Smith dans mes écouteurs.

La narratrice, qui continue de penser avec Klemperer que le monde manque de poésie, en vient à cette conclusion : tu remplaces « la poésie par du *langage fabriqué* et le langage fabriqué par des *formes imposées*, les formes imposées par des *modes d'expression*, alors tu comprends que les modes d'expression inoculent chaque jour leur poison dans ta façon de penser²¹. » À la place de chercher l'expression répondant au corps propre de la parole, on répète parfois des convenances formelles. On s'éloigne de l'empreinte de ses doigts, les mains ne touchent plus les mots. L'art se fait alors l'instrument de la norme depuis ses formes, que l'on approuve d'un sceau de qualité simplement parce qu'elles font référence à ce que l'on a déjà entendu. La narratrice comprend cela depuis le distique de Schiller : « *Parce que tu as réussi un vers dans un langage fabriqué/Qui poétise et pense pour toi, tu crois déjà être un poète*²² ? » Est-ce qu'il ne se publie pas des tonnes de recueils de poèmes qui sonnent comme de la poésie, à l'image, à la représentation que l'on s'en fait ? En atelier de poésie, il faut chaque fois déconstruire cette idée formelle que l'on se fait de la poésie. On peut y entendre encore que le ton et la forme sont autant les ingrédients premiers de l'endoctrinement que ceux de l'émancipation.

En ce qui concerne le roman ou le récit, il y a des façons de construire des histoires qui ne répondent pas à l'étrange sensation du réel, à la bizarrerie du réel, mais à une idée

²¹ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 70. L'autrice souligne.

²² *Ibid.*, p. 69. L'autrice souligne.

normative que l'on se fait non pas même du réel, mais de la construction d'une histoire. On répète des histoires qui imitent la conception des histoires. Ainsi, encore dans la répétition d'une norme, on fait de la pensée une chose finie, perdant un sens propre du toucher, faisant de la *descente dans un puits* une récupération complaisante pour l'ordre du monde. Alors la structure flatte l'ordre, étouffe les incertitudes qui génèreraient de la pensée naissante. La narratrice évoque sa honte d'avoir écrit un roman de la sorte, une honte qui s'associe à l'exercice difficile de s'extraire de sa propre aliénation :

Les histoires de vraie vie pleine d'humanité me sont tombées de la tête, et puis je ne sais pas écrire une histoire en entier, je veux dire à l'ancienne, avec sa fin qui a fait le tour et tout ce qui s'ensuit. Je l'ai fait une seule fois [...] c'est un *roman débile* que j'appelle comme ça, qui me permet de vivre de façon éhontée et que j'ai signé sous un nom emprunté à de la purée de patates en sachets. À part cette erreur de jeunesse qui fait réfléchir mais je ne sais pas à quoi, selon ma faible expérience et à mon humble avis, l'histoire ne fait jamais le tour de rien et ça finira on ne sait pas comment. Même la poésie et ses vers alignés comme des petits cercueils au printemps des poètes ressemble à un morceau de secteur culturel avec des barrières et le niveau pour la sécurité, fuck that fake²³.

Le manque de poésie, il est aussi dans l'emprise de la voix de l'autre sur soi, dans l'emprise du corps de l'autre sur soi. On comprend encore que manquer de poésie, pour la narratrice, c'est vivre aliénée : « si la sincérité d'un père qui te serre contre lui pour effacer l'ardoise te bouleverse aux larmes, c'est que tu ne vauds rien comme poète²⁴ ». Poésie ne rime pas avec beauté ; poésie (et écriture au sens large) rime avec émancipation du langage, émancipation de la syntaxe, du rythme, émancipation des formes et déconstruction de leurs pouvoirs sur soi, car si on ne prend pas les formes à pleine main, c'est à leur image que ces formes nous modèlent. Et alors nous vivons dans une fiction complaisante qui renforce le pouvoir des autres. Seul le temps permet de trouver une façon de s'en sortir, mais il faut un niveau de sécurité minimal, à tout le

²³ *Ibid.*, p. 58. L'autrice souligne.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

moins disposer d'un endroit où travailler, avoir de quoi manger. Pour parler (de soi, en soi, depuis soi), il faut aussi une sécurité minimale, un certain contexte.

CAGE

Quand ils poussent la porte, je les entends dire : « bon, elle est-tu là, la fille ? » Je laisse jouer le piano enregistré dans mon téléphone, sans chanter, me figeant devant ces voix qui semblent parler de moi. Ils montent les marches jusqu'à moi, passent devant moi, continuent de parler, ouvrent la porte, comme sans me voir. Après leur départ, je pense aux gestes qui distinguent les humains : faire la vaisselle, laver le plancher, forcer une serrure, dormir dans des draps, lever l'auriculaire, faire du café, gesticuler largement des bras, gonfler le torse, coudre une fermeture éclair, s'agiter sur le trottoir, embrasser l'autre en lui mordant les lèvres, se courber le dos, se faire couper les ongles d'orteil par quelqu'un d'autre, flatter doucement le poil d'un animal. Eux, ils existent sur les lieux de leur travail. Moi, je veux être seule, là où je me suis approprié mon espace, ma planète de notes et de sons.

*

Jean-Christophe Bailly, que convie Despret dans sa pensée, voit le territoire comme un endroit où l'on peut se cacher, voire se sauver. De façon plus large, le lit, le nid, la maison, le livre, le hamac, le sofa, le bain sont des lieux où l'on devrait pouvoir baisser les défenses, s'assoupir un peu, ou à l'inverse se servir de ses armes, mais de façon sécuritaire. Le bureau, la phrase, l'instrument de musique, peuvent jouer le rôle similaire de nous donner un lieu de sécurité, un endroit où l'on peut se protéger, se garder en vie, par différentes tactiques. L'on peut s'y cacher tout en se donnant en spectacle. Ce sont des lieux où l'on se rêve, se réinvente, s'accompagne, se substitue, on se choisit à nouveau. J'aime entendre cela encore une fois à partir du comportement des oiseaux :

Le territoire chez la plupart des oiseaux est un site de spectacularisation, il est un lieu par lequel l'oiseau peut être vu et entendu. L'on est d'ailleurs en droit de se demander si dans certains cas (c'est indiscutable dans le cas des arènes de parade), ce n'est pas tant pour défendre son territoire que l'oiseau chante et parade, ce serait plutôt le territoire qui lui offrirait la scène pour ses chants et ses exhibitions²⁵.

Le territoire occupé offre l'espace à partir duquel il est possible de se voir exister. On peut entendre que, dans *Poétique de l'emploi*, le père domine sa fille précisément pour fuir le conflit des territoires : il refuse de les négocier. Le père en quête narcissique d'habitation trouve satisfaction dans la destruction du territoire de l'autre, il jouit devant la peur du ridicule, de l'échec, de l'idiotie, de l'erreur, peur qui dans sa perversion le soulage un temps des siennes, étouffant par ailleurs sa propre intelligence.

La violence devient parfois plus facile à reconnaître quand elle est physique, quand elle est répétée, mais surtout quand les autres la subissent sous nos yeux. Ainsi, devant les violences policières dont la narratrice est témoin, ses perceptions du monde changent. Les fictions commencent à sonner faux, d'abord en sa propre langue, en sa propre voix, il y a de la résistance parce qu'il y a de la pensée et de l'intelligence à la recherche d'une vraie clarté :

Sur mon lit je pensais à là où j'en étais, ça n'était pas fameux, on aurait dit un voyant qui ne voit rien ou une princesse qui n'a jamais rien fait à part imaginer des trucs en se coiffant les tifs ou un vieillard qui n'a pas de souvenir valide. Quand tu vois quelqu'un, de noir, mais dois-je le préciser, se faire écraser le poumon par le poids d'un flic en pleine impunité et traîner par un autre qui le bourre de coups de pied sur les pavés de la berge, tu comprends que tout ce que tu as pu écrire dans ta jeunesse dorée n'est que de la foutaise²⁶.

²⁵ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 49.

La narratrice s'accuse elle-même. Mais ceci : si la réflexion issue de la violence dont elle a été témoin la plonge dans la confusion, si elle ne sait plus écrire, c'est parce qu'elle survit elle-même aux coups du père, en échos à ceux des policiers. La foutaise, c'est le manque de reconnaissance des inégalités sociales, mais c'est aussi le manque de reconnaissance de sa propre voix, ou la part de l'oppression qu'on ne veut pas reconnaître en soi, parce qu'on ne veut pas admettre sa propre souffrance. L'écriture est prise dans les *motivations* d'une *peur* qui *comporte trop de détails* pour pouvoir être exposée.

Dans un travail de réappropriation, la narratrice parle la langue du père avec une ironie qui lui apprend la défaite de sa propre langue, en tant que point de départ d'une parole : « Je suis comme mon père, mais en beaucoup moins bien, mon père peut tout faire parce qu'il ne fait rien tandis que je ne fais rien parce que je ne sais pas défendre un humain qui se fait écraser et traîner par terre et bourrer de coups de pied en pleine impunité²⁷ ». Si elle ne sait pas défendre un humain, c'est aussi qu'elle ne sait pas défendre son propre espace de parole. Elle cherche encore le lieu de la voix qui lui permettra de *défendre* un humain. Son propre mutisme s'associe par ailleurs dans sa pensée à celui du peuple : « vas-y, mon peuple, essaie d'écrire quand tu viens de te faire assommer, même si tu sais que c'est justement le moment où il faudrait au moins une phrase²⁸ ». Il faudrait au moins une phrase, dont les moyens parfois ne viennent pas aux victimes, tabassées, chassées, abandonnées chaque jour par des chevaliers de la sagesse, les grands prêtres humbles, qui parlent à qui mieux mieux, tout en satisfaction d'eux-mêmes et du succès pour lequel ils n'ont pas même conscience qu'on les a préparés.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

Une femme distribuant des tracts anti-immigration répond à la narratrice et à son père (lui criant : « Vous êtes des fascistes²⁹ ! ») qu'il n'y a rien de fasciste dans leur revendication : « *on est chez nous, c'est tout*³⁰ ». Puis, la narratrice s'interroge plus tard sur le sens de l'expression : « Comme je n'avais rien d'autre à réfléchir d'urgent, je me demandais ce que voulait dire *chez nous*³¹. » En rappelant que le fait même de remettre en question les idées qui se logent dans les mots demande de l'espace mental, elle interroge ce que représente *être chez soi*, c'est-à-dire d'abord et avant tout la simple possibilité d'occuper l'espace et de s'y émanciper, de se sentir libre, de pouvoir y vivre sans se sentir en danger. L'énonciation frappe la narratrice par la force de conviction, c'était « simple et de bon sens, populaire et tout bête³² ». L'absence de négociation encore cette fois-ci porte un visage calme, tout sourire, une simple certitude, une conviction : *chez nous, c'est tout*. La croyance en une formule répétée n'est pas interrogée, sa langue est crue à la lettre, comme si la lettre avait le pouvoir de faire exister un seul monde et un seul réel. Dans *Tomates*, Nathalie Quintane évoque aussi l'absence de négociation de l'espace s'associant à des certitudes dans la langue, des formes qui multiplient le même, le pareil, le similaire, et que l'on maintient par la peur : « Que tout se gouverne à la peur, que tout s'exprime dans le vocabulaire de la sécurisation et que tout soit aligné sur cet horizon fait douter quelqu'un³³. » Ce doute permet progressivement dans les deux cas de dégager la possibilité de résister aux pouvoirs s'installant dans les formes de la langue. Ce doute est un pas vers la recherche d'une phrase depuis *un tact intérieur* pouvant conduire à retrouver précisément une conscience corporelle déniée. Cela dit, il faut ajouter que tout à l'inverse, les normes, les institutions et le père dans *Poétique de l'emploi* reconduisent autrement ce qui *fait douter* de soi, de sa valeur, de sa réalité, de ses sens, la tactique étant de tromper les

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Idem.* L'autrice souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 20. L'autrice souligne.

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 76.

sens. La manipulation, visant à susciter le doute, entraîne parfois la perte d'un contact en soi, un déni du réel : les pensées devenues confuses y perdent un temps l'intelligence singulière de leurs propres sens. C'est aussi par le doute fondé sur une attention à la reconstruction que la pensée se retrouve. On pourrait parler de deux versants du doute.

Dans un autre passage, quand l'horreur s'imisce petit à petit dans l'ordinaire, la narratrice de *Poétique de l'emploi* contemple les mots haineux inscrits dans le décor en se frottant les yeux, pour mieux voir, comme Alice au fond de son puits :

Dans la bonne ville de Lyon, les Roms avaient disparu de la place Carnot, les Albanais s'étaient fait déloger du pont Kitchener, les Noirs indifférenciés montraient gentiment leurs papiers, ce qui n'avait rien à voir avec ces immenses tags sur les voies express *À mort l'islam* et *Migrants hors d'Europe*, des mots empoisonnés de langage fabriqué s'imposant comme des modes d'expression à toute personne qui entrait ou sortait de la ville, presque pas de quoi se demander ce que veut dire fascisme, à peine quelques signes d'*islamophobie* comme on dit pour diagnostiquer un problème d'aversion psychologique assez banal pour être anodin et bien excusable entre deux attentats [...]. On peut toujours dire que c'est la fachosphère, mais si la fachosphère était vraiment une sphère, est-ce qu'il y aurait autant de vocabulaire qui se propage par le bouche-à-oreille des médias mainstream³⁴ ?

Presque pas de quoi se demander... *Presque*, mais ce vocabulaire. Les discours ambiants, autant que les phrases entendues dans la rue, à la télévision ou à la radio, portent les expressions des discours politiques transmettant leur *poison*. Et une inquiétude provient de la façon dont une part des humains, en une telle langue, de plein gré, se noie. Klemperer écrit à propos de la langue du III^e Reich : « Elle n'était pas pauvre seulement parce que tout le monde était contraint de s'aligner sur le même modèle, mais surtout parce que, dans une restriction librement choisie, elle n'exprimait

³⁴ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 71. L'autrice souligne.

complètement qu'une seule face de l'être humain³⁵. » Exit le multiple. L'anesthésie permet d'accepter l'inacceptable, pour la norme, pour la cause et l'ordre, le corps se laisse trouer, laisse des mains entrer en lui, lui tapoter les organes, les remettre en désordre, sans empathie pour ses propres formes et sa propre voix, ni celles des autres. Si cette langue rejette le sens du toucher en l'autre, son contrôle commence là, d'où le caractère émancipateur d'une conscience de son toucher propre. Tous les jours, on vous dit ce dont vous avez besoin, on vous fait des suggestions de lectures avec étoiles à l'appui, comme si vous n'aviez pas de mains pour toucher les livres, pour toucher les livres dont vous avez le plus intimement besoin.

À propos de la transmission, Jean-Pierre Winter prétend que « ce qui se transmet le plus inéluctablement, ce n'est pas le bien ou le mal, le bon ou le mauvais, c'est l'angoisse³⁶ ! » On transmet son propre sentiment de suffocation. Or en période d'angoisse sociale, on réagit parfois en attribuant l'origine de cette angoisse à des boucs émissaires. La narratrice évoque aussi cette inquiétude devant la fille, convaincue d'être chez elle : « – Il a quelque chose qui me fait peur, Papa – Quoi ? – Cette fille, en fait, je me dis, elle est le résultat d'une éducation...³⁷ » Cette fille, celle qui pourrait porter les flambeaux d'un discours fasciste pour la simple raison qu'elle est le résultat d'une éducation, c'est aussi une part possible en soi puisque cette éducation se transmet, cette fille est une possibilité en soi ; son aliénation, une source de peur. Les réflexes haineux se transmettent dans la langue : « Comme nous empruntons la langue à ceux qui nous ont précédés, nous assimilons en même temps les blessures que la langue transmet³⁸ », écrit encore Winter. Le discours, la plupart du temps répète de la norme, on redit ce que l'on entend, et justement pour se donner l'impression de se guérir, les blessures s'annihilent en s'apaisant bien souvent dans de la norme. Jean-Pierre Winter

³⁵ Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Pocket », 2002 [1946], p. 49.

³⁶ Jean-Pierre Winter, *op. cit.*, p. 90.

³⁷ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Jean-Pierre Winter, *op. cit.*, p. 87.

cite Françoise Dolto à cet égard : « On a souvent l'impression que ce qui dirige au plus profond l'intention du discours n'est peut-être rien d'autre que de rester exactement dans les limites de ce qui a déjà été dit³⁹. » Cette attitude devient particulièrement dangereuse quand la norme resserre ses étau, s'applique à faire disparaître le singulier, le propre, le particulier. « Tu n'es rien, ton peuple est tout⁴⁰ » était le slogan du national-socialisme, rappelle Klemperer. Il mentionne également la présence d'un fanatisme dans une sorte d'idéal de disparition de soi dans la collectivité : « La LTI [Lingua Tertii Imperii] s'efforce par tous les moyens de faire perdre à l'individu son essence individuelle, d'anesthésier sa personnalité⁴¹. » Quand la personnalité est anesthésiée, qu'elle est dissociée de son propre toucher, de la multitude en elle et de sa propre empathie, elle se trouve en position d'être manipulée, contrôlée. Il y a effectivement lieu de croire que plus se retrouvent les marques de l'anesthésie, plus sont susceptibles d'être actives les différentes ressources du pouvoir.

Et si le père prétend à l'universalité des choses grandes, c'est justement pour en instituer la grandeur sans n'interroger personne, personne en lui, personne en l'autre, pour en faire la norme absolue de la culture *qui poétise et pense à ta place*. Il s'assoit sur son pouvoir sans interroger un ordre du monde, une habitude, un dogme, une idéalisation, une syntaxe morne, une méthodologie figée, suivie comme un gourou. En témoignent notamment dans l'actualité les théories du grand remplacement, les différentes théories du complot, qui mobilisent la peur des autres. On y entend une langue toute désignée pour exclure. Le sentiment d'appartenance y est fondé sur de la similarité, des cheveux blonds, de la peau blanche, un uniforme, la répétition des concepts et de mots orientés vers le rejet d'un tiers et de sa différence. Sans ce tiers, tout s'effondre : l'identité de ces mouvements se construit contre les autres. Et souvent on n'explique pas même ce qui fait le rejet de l'autre sinon quelques mots faisant du

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ Victor Klemperer, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹ *Idem.*

plein et de la certitude. L'autre, tout en étant nécessaire au conflit, nécessaire à la purgation des affects, doit disparaître de la vue.

CAGE

Je monte avec la même hâte que d'habitude, puis mon corps s'interrompt net, pour entamer un mouvement de recul. Au palier supérieur : une odeur forte d'humidité, d'urine, des cheveux sales, des bas usés. Un homme est couché dans un sac de couchage. Je redescends lentement les marches, en me demandant ce que je devrais faire : je songe à avertir la sécurité, puis j'ai honte de cette idée. Dehors, c'est janvier, l'homme évite un froid d'engelure, d'amputation. Je suis qui, moi, à vouloir l'envoyer à sa place à lui, désignée pour lui, dehors ? L'homme occupe ma cage de sa vie, de son odeur, mon espace tranquille et caché, et surtout chaud. Que cet espace soit chaud ne m'a jamais fait un pli, c'est à peine si je m'en rendais compte. Partout où je vais, je garde le froid de janvier dans les os, mais il y a du chauffage pour moi, c'est acquis. En refermant la porte, je pense que si j'ai eu envie d'avertir la sécurité, parce que moi, je voulais chanter, je me demande sur qui se repose ma voix aujourd'hui. Je m'assois à mon bureau en pensant à l'ironie qui ramène les idées qui flottent en l'air dans ma journée, me semblant moi-même bien embuée derrière mes lunettes.

*

Les termes « fragilité », « pauvreté », « faille » et « humilité » ont été entendus à l'université comme des mots chers à la création littéraire, mais l'humilité, dont on rappelle ici et là l'importance dans une démarche d'écriture, il me semble qu'elle sert encore souvent la conservation des rôles, parce qu'on préfère toujours les grandeurs humbles aux petites, vulnérables et malodorantes humilités. L'on peut se permettre d'être humble quand on a acquis une autorité. Et on aime bien souvent en elle la grandeur, qu'on célèbre d'être douce. On tombe dans le piège de croire le pouvoir

moins dangereux parce qu'il se fait doux, sensible, ronronnant. La faillite, on l'aime bien souvent quand elle est théorique, on aime la faille quand elle est spirituelle, le reste du temps, dans sa puanteur, on l'étouffe, on l'écarte. Cette impression de s'ouvrir en soi à ce qui tombe et échoue, touche la terre et la saleté on peut aussi s'y complaire, oubliant qu'en fait on s'en garde et s'en protège. Mon bureau à l'université est un espace protégé, un privilège, et même si tous les assistant·es de recherche ont des bureaux sans fenêtre alors que les professeur·es ont des fenêtres — et que cela ne me laisse pas en paix — je m'assois un temps ici au sein d'une institution publique dans un espace qui est le mien.

Dans *Poétique de l'emploi*, après avoir vu un homme se faire battre, la narratrice remet aussi petit à petit tout un ordre du monde en cause, sous le signe du *fuck that fake* avec lequel elle ponctue ses réflexions critiques. Peu à peu les évidences perdent leur souffle comme des ballons qui se dégonflent : « La catégorie socio-professionnelle n'a pas de réalité, la résistance est une notion d'électricité, le vocabulaire s'aveugle, le sujet est surveillé, le verbe ne fait rien, le complément est à ceux qui peuvent se le payer⁴². » Dans la confusion, dans la brume, un jour de doute, le corps ne se rend plus à l'évidence du discours, et croyant d'abord manquer de courage, c'est à lui-même et à son existence propre qu'il se rend progressivement à l'évidence :

Cette nuit-là je n'ai pas pu me rendre à l'évidence finale attendue par mon père. [...] Je n'ai pas eu le courage de lui parler de Kraus et de Klemperer qui n'avaient jamais dit « il y a fascisme et fascisme », mais étaient occupés à décrire le nazisme qu'ils connaissaient de près pour l'avoir vu détruire le langage et les humains avec, en commençant par la tête des enfants, afin que le futur n'ait plus aucun avenir⁴³.

⁴² Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ *Ibid.*, p. 79.

Le fait de dire qu'« il y a fascisme et fascisme » est par ailleurs un bon exemple de cette attitude du langage qui n'attend rien que de faire douter l'autre pour le voir plier. Si la certitude ou la croyance en une fatalité permet aux systèmes de domination de se maintenir, le doute doit conduire une opposition permettant de faire un pas vers des petits mots qui disent et dénoncent la violence. Quand les forces de l'ordre et les autorités battent un homme, ou le mettent à mort, elles donnent l'exemple aux autres de ce dont elles sont capables. Dès lors à partir d'où parle-t-on ? Un jour, on voit apparaître une gangrène avec laquelle on croyait longtemps vivre en parfaite santé.

La narratrice trace un pont entre la mission de la police et la mission de la langue, notamment dans l'ordre social porté par une conception de l'amour, qui en fait parfois une entreprise de contrôle des corps et de leurs rôles propres :

sa mission est d'assurer la sécurité des personnes, des biens et des institutions, c'est pour cette raison que la police protège l'amour et la passion et toute cette conception qui court sur la plage et se roule dans l'herbe et s'embrasse et s'enlace comme des fous dans des couchers de soleil, fuck that fake. Je ne peux pas dire que j'aie tout compris de l'amour ni même de la passion, mais il me semble que la plainte pour viol et l'image de l'amour sont une seule et même conception de la sécurité des personnes et des biens et des institutions⁴⁴.

Associer la plainte pour viol à l'image de l'amour, c'est dire l'inutilité de la plainte pour viol ou encore la façon dont les policiers la rejettent bien souvent, dans une incompréhension totale, voire un aveuglement de la psychologie survivante⁴⁵. L'idée même de la passion entretient parfois un aveuglement qui justifie les violences. La norme, de mille et une manières, remet chaque cœur, chaque corps, chaque voix à sa

⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁵ À ce propos, Anna Quinn a donné au journal *Le Devoir* une entrevue qui laissait entendre la déficience à différents niveaux du soutien policier et du système judiciaire devant la plainte de violence conjugale. Le coup en violence conjugale par exemple est traité comme un voie de fait, mais ses mécanismes sont complètement différents. « La violence conjugale au Québec : le témoignage d'Anna Quin », [vidéo], avril 2019, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=mGKN2VOro6s>>, consulté le 21 juin 2021.

place. Quand l'amour appartient à la disparition de soi dans son rôle, dans son genre, dans l'idée ou dans l'image que nous performons, bien souvent cette idée est associée à des clichés qui assoient les rôles. L'amour est alors un instrument de la dissociation, qui encourage à la consommation aveugle et à la dépossession de soi. L'amour n'est pas supportable quand il oblige à s'anéantir, mais ainsi le suggère la narratrice : « je pense qu'il est possible d'aimer sans sécurité une personne sans biens et sans institutions et que cette personne peut aimer par simple liberté, l'amour serait alors tout à fait supportable⁴⁶. » Aimer correspondrait à se savoir libre et à reconnaître la liberté de l'autre dans sa langue, dans sa voix, ce serait aimer un horizon en l'autre comme en soi. Ce serait en quelque sorte s'émanciper de son besoin d'appartenir à de la norme, avec l'autre.

Je me souviens avoir été horrifiée, pendant le Printemps érable, en 2012, de constater comment la langue des politicien·nes changeait les mots en les forçant, je pense notamment à la « juste part », mais encore à tout ce que j'oublie et qui ne m'est resté qu'à la manière de cette sensation que le pouvoir menacé allait toujours tordre la langue à son avantage, qu'il allait toujours nous déposséder de notre intelligence collective. La priorité, c'était aussi des violences policières justifiées par des idées, le maintien d'un territoire : des côtes brisées, des bleus sur les corps, des chandails tirés et déchirés, des corps traînés au sol par les cheveux, un œil crevé. En 2015, la force policière était encore plus grande, le mouvement étudiant *ne passerait pas*, cela a été compris. Il n'y avait plus la même liberté, et la créativité de 2012, plus de phrases-tisons qui allument les désirs, avant même qu'une phrase ne soit prononcée, on avait déjà commencé à frapper les étudiant·es. Les mots, ils faisaient du plein partout, ils étouffaient les désirs de dire inarticulés. Il n'est resté que l'affirmation de la possession d'un territoire par les êtres ayant décidé qu'ils le possédaient. Il ne nous restait que les corps devant, sans

⁴⁶ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 61.

faire de bruit, se ranger dans leur rôle et leur fonction. « Fuck toute » a été le slogan de 2015.

La poésie devrait être issue de la révolte contre la langue même et contre l'usage que l'on en fait. Une poétique de l'emploi nous demande ce que l'on fait de soi dans le monde. Comment on négocie notre monde avec les autres ? À quoi on emploie son temps et à qui ou à quoi cet emploi obéit-il ? Dans le portrait d'une domination aux multiples paliers vient la question de la négociation des savoirs. La narratrice met en cause aussi toute cette culture de l'autorité des savoirs, derrière laquelle on se range ou s'autodétruit. Pour en parler, elle détourne la forme de la citation, elle appelle les déchets, elle convoque l'absence à soi, tout ce que l'on consomme et qui nous consomme :

je cite le lait en poudre, en boîte, en tube, le chocolat noir, blanc, au lait, aux noisettes, à tout ce que vous voulez, en tablettes, en barres ou en lapins de Pâques, le café moulu puis lyophilisé, puis dans des capsules et depuis que le climat s'est mis à se réchauffer, le marché de la soif et le rachat des sources comme autant de mines d'or, voilà quelques-uns des hauts faits par lesquels s'illustra cette lignée régulière d'éthique protestante et de capitalisme à laquelle j'appartiens sans l'avoir demandé, qui répand partout ses bouteilles en plastique et sa mort dans l'âme⁴⁷.

Tout à l'inverse, quand il est question de Kafka, de Krauss et de Klemperer, la citation est intégrée à la narration, intégrée à la vie, elle laisse entendre la façon dont le livre accompagne le réel, dans son aspect le plus terre à terre. La citation paraît alors être une alliée, sinon même une amie qui permet la résilience, elle fait bouger la pensée. C'est qu'il nous faut des phrases pour faire des phrases, comme il faut entendre d'autres voix pour comprendre qu'en soi-même, il y a une voix. C'est précisément les rôles que jouent Kafka, Krauss et Klemperer dans ce livre. Puis, la drogue pour sa part permet à la narratrice de se sortir d'elle-même, de distancier la voix du père, en se reconfigurant :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

elle se remet elle-même dans une sorte de circulation, se réorganise une parole. Mais la drogue est aussi un empire, une autre cage qui permet d'accéder à une nécessité, le temps de s'en sortir.

CAGE

Avant de le voir, je sens son odeur : l'urine et l'humidité des vêtements qui ne sèchent jamais. L'homme de l'autre jour n'est plus là. Mais il y a un homme plus jeune, tout en haut près du banc, exactement là où je vais chanter. Position de l'oiseau sur une patte, il chancelle. Il me fait dos, il est éveillé, mais je vois qu'il est ailleurs, saisi dans le mouvement de celui qui brasse la soupe de la marmite avec son tronc. Je reste hors de sa vue, j'aurais peur de le surprendre, d'évoquer pour lui quelque chose de dangereux, qu'il se défende. Je peux lire : « Balade-toi la nuit à l'UQAM », et me demande à qui l'on pensait en écrivant cette phrase.

*

La possession du savoir étouffe sa circulation. On fait du savoir comme de l'intelligence des chasses gardées, plutôt que des mises en relation. Cette dynamique permet de contrôler l'usage que l'on fait du savoir en le réservant à une parcelle de la population. L'autorité, que l'on impose à la science et à son savoir, les vide aussi de leurs propres doutes et de leurs propres incertitudes, dans un détournement de la langue qui change encore le sens des mots afin qu'ils s'adaptent à la personne qui *règle le rétro à sa hauteur de vue* : « mon père est un puits de science, il peut faire un cours sur le cerveau à un médecin spécialiste du cerveau qui préférera entendre ses conneries

plutôt que de risquer de lui faire perdre la face, mon père ne perd jamais la face en face du savoir⁴⁸. » On peut penser encore à une dissociation des mots en eux-mêmes.

Et ce savoir-là qu'il faut posséder, pour écrire, jamais il ne sera suffisant. Comme le savoir est infini, il se trouvera toujours des êtres pour faire sentir aux autres leur insuffisance : « à ce qu'il paraît, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, connaître les animaux et sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin, fuck that fake⁴⁹ » C'est dans la langue même que se réinvente la liberté. Ainsi le pense Pierre Alféri : « La seule tâche de la littérature est d'inventer de nouvelles formes syntaxiques, de nouvelles mises en rythme : d'étendre le langage. Dire, en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible ; comme l'horizon, celui-ci recule à chaque phrase⁵⁰. » Ne plus laisser de place à l'indicible, c'est aussi enlever l'arme du mutisme au pouvoir.

Contre les formes et les pouvoirs qui les guident, je cherche des pensées issues de rencontres entre les disciplines, des associations, des juxtapositions qui élargissent les perceptions. C'est exactement en ce sens que Vinciane Despret propose une lecture et une observation des oiseaux, non pour répéter ce que l'on en dit, mais y entendre autre chose. On sent bien comment son observation des oiseaux témoigne d'un intérêt pour toutes sortes de formes de vie et de relations entre les vivants. Despret écrit également ceci à propos des babouins :

Ce que j'attendais d'eux en les convoquant n'est finalement pas très éloigné de ce que je demande aux oiseaux : de nous ouvrir l'imagination à d'autres façons de penser, de rompre avec certaines routines, de rendre perceptible l'effet de certains types d'attention — qu'est-ce qu'on décide de rendre

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 53.

remarquable dans ce qu'on observe ? Pour rendre possibles d'autres histoires⁵¹.

Rendre possibles d'autres histoires, c'est travailler à s'évader des fictions dominantes dans la langue et dans la pensée. L'écriture n'est pas une possession, mais un rapport au savoir, une mise en relation, une approche et une sensibilité accordée à l'intelligence qui s'émancipe. Suivant l'étude de l'anthropologue Shirley Strum, le cas des babouins est particulièrement frappant puisqu'il laisse entendre une autre conception des espaces et des autorités : « La hiérarchie ne serait pas, comme nombre de scientifiques l'ont affirmé, une caractéristique génétique, mais plutôt un principe de transaction⁵² » :

[et] si, dans [la] vie sociale [des babouins olives], certaines qualités des individus sont données, comme l'âge, la parenté ou le sexe, la majorité des caractéristiques qui permettent de prédire ou d'anticiper le comportement des autres est sans cesse à renégocier dans les relations. Les babouins, de ce fait, connaissent une socialité complexe, ce qui veut dire que les solutions dont ils disposent pour construire ou réparer le social ne sont jamais stables et doivent sans cesse être remises au travail. Pour négocier, en d'autres termes, ils n'ont que leur corps, leurs compétences sociales et les stratégies qu'ils peuvent inventer⁵³.

On peut penser dans une rêverie, le temps d'un tison en l'air, qu'il serait possible pour des vivants de négocier constamment les autorités et les hiérarchies sans engendrer un désordre social incontrôlable. Penser un monde autrement plus fluide, en de nouvelles fictions, qui conçoivent et modèlent le partage des espaces. L'économie serait alors faite d'un partage des ressources, du territoire, des habitats en mouvement faisant bouger quelques structures qui établissent les espaces de vie parmi les vivants. Cela commence peut-être avec l'usage que l'on fait de sa propre voix, ou avec une façon de mettre en jeu ce mouvement au sein de la voix, appartenant elle-même à différentes postures, à différents rôles ou fonctions, comme l'écrit bell hooks : « Au quotidien,

⁵¹ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 154.

⁵² *Ibid.*, p. 153.

⁵³ *Ibid.*, p. 150.

nous nous adressons différemment à des publics distincts. Nous communiquons de la façon la plus efficace en choisissant une manière de parler qui est transformée par la particularité et la singularité des personnes avec et à qui nous parlons⁵⁴. » L'écriture ne devrait-elle pas tenir compte de cela ? Pourquoi une voix écrite ne porterait pas en elle tous ses différents rapports aux autres, ces rythmes mêmes qui nous permettent d'être avec les gens de différentes manières ? La question implique de demander à qui l'écriture s'adresse. Pourquoi ce public ne serait pas lui-même multiforme, multivoix, comme le vivant en chaque personne ? Pourquoi une voix écrite adopterait-elle une figure, emprunterait-elle une seule face de l'être au monde ? Pourquoi ne pas habiter la réflexion des différentes formes de nos propres rythmes, en voix ? En changeant de voix au sein des mêmes livres, on offre quelques lieux d'accueil pour différents êtres en soi, différents lieux, différents états, et différentes vies pour soi-même. Ainsi bell hooks compose *Apprendre à transgresser* en plusieurs voix :

Dans cet esprit, ces essais n'emploient pas tous le même ton. Ils reflètent mon effort d'utiliser le langage d'une manière qui s'adapte à des contextes spécifiques, ainsi que mon désir de communiquer avec une audience diversifiée. Afin d'enseigner dans des communautés variées, nos paradigmes doivent se déplacer, mais aussi nos façons de penser, d'écrire ou de parler. La voix engagée ne doit jamais être fixe et absolue mais toujours changeante, évoluant constamment en dialogue avec un monde transcendant⁵⁵.

La voix engagée est donc une voix qui échappe à ses rôles, la voix engagée fuit autant la forme que prend la norme que la norme elle-même, parce qu'elle reconnaît le contrôle par la forme, mais encore son pouvoir d'émancipation. La voix engagée s'évade, dans son propre mouvement, à partir de la voix des autres, à partir des

⁵⁴ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

multiples endroits où elle se réinvente. « Il te faut inventer ta voix à la pointe changeante du mouvement⁵⁶ », écrit Lorand Gaspar.

À la fin du livre, la narratrice rit de la clarté, de la clairvoyance, de la justesse de l'idée formulant l'impossibilité de dire, elle rit de l'origine de la cassure. Et c'est là enfin qu'elle trouve de la poésie. Elle rit de se réapproprier sa langue et une poésie en elle, comme ce qui parvient à renverser un pouvoir : dénuder le roi dans sa langue. Elle rit parce que c'est la fin du livre, et de la forme de son emprise. *Fuck that fake*, elle l'a peut-être suffisamment répété pour parvenir à y croire.

CAGE

Je monte lentement. Je sens une odeur d'eau de javel, celle du chlore se mêlant au béton, à l'écho, qui me rappelle la piscine de mon enfance au cégep du Vieux Montréal. Cette odeur qui me restait dans les cheveux les mardis ou les jeudis soir, quand j'allais sur le chemin du retour m'acheter deux hot dog chez Valentine avec la copine de nage synchronisée qui avait la même date de naissance que moi. Dans ma cage, il n'y a plus personne. Je regarde le sol. Il n'y a plus une trace. Personne ne vient. Tout a été lavé. Ces derniers temps, je vais moins souvent chanter au jam vocal jazz du dimanche soir au Dièse Onze, j'ai remplacé les standards de jazz que je pratique depuis un certain temps dans ma cage par des chansons de Blondie. J'essaie : « Picture this, a day in December/Picture this, freezing cold weather ». Celle-là, elle ne va pas en voix de tête. Il faut plutôt la chanter comme on crie. Mais, je ne vais quand même pas crier ici. J'ai l'impression maintenant de rencontrer la limite de mes possibilités dans la cage. Je ne peux pas crier. Et je reste debout à me demander à partir d'où me tenir dans ma voix aujourd'hui.

⁵⁶ Lorand Gaspar, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissages*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 2004, p. 137.

*

J'ai une peur du mutisme, que je connais bien pourtant. J'ai un métier de la parole, j'ai des fonctions, je suis invitée parfois à parler de mon travail. Je comprends que l'autorité est un espace qui m'est conféré par les autres, j'apprends encore à assumer et à accepter cette place que j'ai gagnée, mais qui reste toujours incertaine. J'espère l'utiliser pour *faire* quelque chose et *défendre* quelqu'un·e. Et si une enfant me crie encore certains jours en moi qu'elle est sans-voix, muette en ses habitudes, je dois lui apprendre qu'elle se trompe, que le monde a cent fois changé depuis cette vie-là, que tout reste en mouvement. Pour l'anecdote, *Poétique de l'emploi* avait été laissé à Jean-François, mon directeur de thèse, par une étudiante en échange, il lui appartenait ; il m'a laissée garder le livre durant tout le temps qui m'était nécessaire pour l'approcher en texte, plusieurs années en fait. Mon écriture a été lente.

3.1.2 Un accès aux fenêtres

*C'est l'une des tragédies de
l'éducation aujourd'hui. Nous
voyons beaucoup de gens qui
n'admettent pas qu'être enseignant-e
signifie être avec les gens.*

Ron Scapp

Le travail essayistique s'associe pour moi à l'enseignement parce qu'il est un travail de relation. Je cherche des phrases qui tendent vers des désirs que je voudrais encourager à prendre de l'espace. La classe est un terrain de relations. Les corps en mouvements, je les vois, les sourcils froncés, les humeurs, je ne peux pas tout lire des corps, mais j'entends qu'ils travaillent, j'entends aussi ce qui résiste, me fixe, me met au défi. Je m'essaie à la tâche de parler en écoutant, comme on chante en écoutant. J'essaie de rester vulnérable sans l'être trop. Je veux surtout éviter de m'emmurier,

éviter de me rendre inaccessible, éviter de parler de loin, de les perdre en chemin, de les intimider. L'usage de la classe comme une barricade, montant l'autorité comme un mur défensif, fait toujours perdre de vue l'événement de la classe, la circulation des voix :

l'acte privilégié de nommer les choses permet souvent, à ceusses en position de pouvoir, l'accès à des modes de communication, et leur permet ainsi de projeter une interprétation, une définition, une description de leur travail et de leurs actions, qui peut ne pas être précise, qui peut même occulter ce qui est vraiment en train de se passer⁵⁷.

Dans *Poétique de l'emploi*, le père avait dès ses premiers mots perdu tout contact avec la pensée de sa fille, n'a jamais cherché à y entendre la vibration. De même manière, il arrive que des professeur·es s'assoient sur un pouvoir pour décourager ce qui commence dans le travail des autres. J'observe l'effet de mes paroles sur les corps, pour voir si ça passe : est-ce que la voix se rend, est-ce que les cages thoraciques l'accueillent, est-ce que je parviens à rendre la vibration contagieuse ? Quand les têtes se lèvent ensemble sur une phrase, je pense alors que je suis arrivée à m'approcher de ma voix écrite, quand elle est occupée à son travail au point d'oublier la peur, une voix lâchée, voie ouverte. Mais je ne parle pas comme un livre. Je bafouille, j'ai toutes sortes de doutes. Je reviens sur mes phrases. Je cherche où les terminer, et puis, plus rien, le vortex, pas de lien, que de l'eau noire. Parfois, il arrive que je m'empêtre dans une phrase et que je la continue, au lieu d'accepter de l'avorter et d'en recommencer une autre. J'apprends aussi à m'interrompre quand je ne nous mène nulle part.

Jacques Rancière entend l'explication dans *Le maître ignorant* à la manière d'un usage de sa force sur l'autre : « Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même⁵⁸. » Cette idée de l'explication

⁵⁷ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 15.

convient parfaitement à justifier le principe du maître ignorant, c'est-à-dire celui qui accompagne l'autre sur le chemin de sa propre émancipation intellectuelle. Cela dit, les yeux ont aussi besoin d'être rassurés par quelques explications, avant de suivre leur propre élan, ils ont parfois besoin de savoir s'ils le peuvent. Si une école de l'attention au désir est possible, il existe forcément une façon d'expliquer qui soit bienveillante. Et que les explications veillent justement à inclure tout le monde, cherchent à ne laisser personne dans le malaise séparant la personne qui sait de la personne qui ne sait pas, celle qui comprend de celle qui ne comprend pas.

Il existe certainement une façon formelle d'expliquer ayant le pouvoir de mettre en mouvement la personne qui parle, une explication aidée d'une danse, d'un chant à deux voix, où l'écoute deviendrait partie prenante de la parole, un échange. L'explication créerait un lieu pour la parole, qui ne clôt pas la discussion, mais la dégage de quelques préconceptions. Enseigner demande d'écouter, ou de ne pas se battre contre la forme et la vie des corps. Comme l'écrit Wilfart, écouter une voix, c'est chercher à entendre avec elle ce qui la construit : « Dès [la] production d'un son, j'essayais [...] d'en percevoir les logiques musculaire et interne en déchiffrant les processus organiques de respiration et de phonation qui le génèrent, le tout dans la perspective de reconstruire une voix cohérente et naturelle⁵⁹. » On peut concevoir l'explication comme une défense contre les séparations, il serait alors question d'en user pour défaire les hiérarchies, tout en donnant place à la pensée de l'autre. Tout à l'inverse de la technique du père dans *Poétique de l'emploi*, jouant à l'ignorant (« Mais que veut-il dire ? Tu le sais peut-être, toi, Polémarque, mais moi je l'ignore⁶⁰ »), pour introduire une idée qui à tout coup se conclut sur des certitudes : « voilà comment il commence en maître ignorant pour mieux te démontrer qu'il a toujours raison⁶¹. » Dans toutes les explications du père, encore une fois, ce qui compte, c'est la grandeur, la caricature du professeur :

⁵⁹ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Noémi Lefebvre, *op. cit.*, p. 78.

⁶¹ *Idem.*

« justement, m'expliquait mon père sur le ton habituel de ses cours magistraux⁶² ». En classe, je veux tâcher de me défaire autant que possible de la forme du cours magistral. Les explications, je les veux bienveillantes, qu'on n'y perde jamais la diversité des voix. Parfois, je vois bien que ma pédagogie dérange, le fait que je sois une femme aussi ; certains yeux se chercheraient plutôt un père.

EN CLASSE

Je contemple vos visages, vos doutes, vos incertitudes, vos peurs. Je peux vous dire que de mains en mains, les voix se déterrent. Je me retourne vers le lieu le plus vibrant de la classe pour ne pas perdre le contact. C'est par la circulation qu'on met en circulation. Je voudrais offrir à tous ces yeux une disponibilité. J'apprends à emprunter mon rôle au rayon des puissances à porter, le reconnaissant comme un veston qu'il m'est permis de revêtir, consciente que les autorités nous sont prêtées. L'autorité est un veston que je porte.

*

Marie Depussé oriente pour sa part la classe vers cette écoute des vibrations que produit le chant, pensant que les étudiant·es doivent apprendre à entendre leur propre voix : « Je ne sais pas ce qui est au bout du couloir. Mais je sais que les corps, ceux qu'on appelle les étudiants, devraient apprendre à chanter, pour eux-mêmes, tout seuls, vite. Je ne sais pas, dans les années qui viennent, quelles voix chanteront pour eux⁶³. » C'est aussi devant l'inquiétude à l'égard de la suite du monde que se ressent l'urgence de la parole, l'urgence de s'accompagner de communautés, de théories, de voix, de réparation. Il faut prendre le temps des corps, suivre leur rythme. Ils nous guident.

⁶² *Ibid.*, p. 12.

⁶³ Marie Depussé, *op. cit.*, p. 166.

Si j'identifie en cours de session la force de certains textes, pour en relever les mécanismes, je voudrais me garder de hiérarchiser les personnes. J'évite de prononcer le mot « talent », c'est un mot lourd, qui a le dos large, et fait trop souvent du travail une affaire de possession qu'on aurait ou qu'on n'aurait pas. Je veux rappeler l'importance du contexte sur la mise en voix : des secrets à protéger demandent un temps nécessaire aux voix, on s'accompagne de la protection que nous donnent parfois les formes littéraires, comme des espaces à investir ou à ouvrir autrement, et parfois ça se dégage d'un coup. Il arrive aussi que ce soit impossible, il faut prendre soin de ses résistances. Se rappeler que le travail ne peut se faire que sur des années, il nous faut apprendre la patience de l'attention. J'essaie d'entendre toutes les strates du travail en cours.

Au sens où le conçoit Jacques Rancière, si l'intelligence n'est pas à l'œuvre de la même manière dans tous les travaux, elle existe de façon égale en chaque être, en chaque potentiel, tout le monde a une voix, on le sait, on l'entend, on entend aussi ce qui la bloque. Le sentiment de sa propre capacité de penser, d'écrire, de parler a profondément à voir avec l'usage de cette pensée. S'en croire capable, cela a tout à voir avec la possibilité de faire quelque chose. L'intelligence va où elle est encouragée, là où elle s'encourage elle-même, dit Rancière :

Là où cesse le besoin, l'intelligence se repose, à moins que quelque volonté plus forte se fasse entendre et dise : continue ; vois ce que tu as fait et ce que tu *peux* faire si tu appliques la même intelligence que tu as employée déjà, en portant à toute chose la même attention, en ne te laissant pas distraire de ta voie⁶⁴.

En d'autres mots, il faut croire à ce qui a le potentiel de circuler entre les êtres vivants ; et pour y croire, sentir une accessibilité, une possibilité, un espace à soi. Comme l'écrit

⁶⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 88.

Laurence Cornu, s'il ne peut rencontrer le mystère de l'autre, le sujet reste absent à son propre mystère :

Certaines psychologies de l'enfant, certaines tendances de la psychanalyse ont par ailleurs montré que pour qu'il y ait un « moi », ou plus exactement un sujet, « quelqu'un » capable de dire « je » (et de répondre de soi – de son désir), il fallait de l'autre, de la relation à l'autre, des modalités de relation à autrui. C'est l'entre-deux du lien qui opère⁶⁵.

L'entre-deux, c'est la classe, c'est la phrase qui se présente et se poursuit, l'écriture se fait au fond toujours à quatre, huit, douze, vingt-quatre mains. Je veux protéger le lieu où s'ouvre la voix. En suivant d'autres volontés, comme le pensait Rancière, on peut apprendre aussi à obéir à la sienne. Je me prends à ressentir l'élan d'écrire à certaines étudiantes après des années. *Tenez-vous encore bon ?* Je ne le fais pas. Ce manteau-là n'est plus le mien, mais cette inquiétude, elle, est la mienne. J'espère qu'elles sont accueillies, là où elles sont. Dire encore qu'on peut écrire dans un flot de petits éclairs, que la douleur n'est pas toujours blessure, qu'elle est aussi mouvement, qu'elle est parfois guérison, vous dire que cette force existe en vous, seulement à accueillir lentement : la sortir de ses propres décombres, parfois petite et tremblante au trente-septième sous-sol. Cela dit, je ne veux pas prendre trop de place, peut-être n'avez-vous plus besoin de moi.

J'accorde une valeur importante à la lecture des textes à voix haute dans un atelier d'écriture, donnant l'opportunité d'entendre les textes depuis les voix et les corps qui les portent. Parfois les lectures modifient les rythmes des textes, on peut les retravailler par la suite, à partir de ce que le souffle nous apprend. Puis, ainsi que le pense hooks : « S'entendre (et entendre le son des différentes voix), s'écouter, est un exercice de reconnaissance. C'est aussi un moyen d'être sûre que personne n'est invisible dans la

⁶⁵ Laurence Cornu, « La confiance », *Le Télémaque*, n° 24, 2003, p. 25.

classe⁶⁶ ». Je veux entraîner tous les corps à chanter dans leur voix écrite ; je ne peux qu'être présente au désir, aux actes de présence qui adviennent. Car je pense encore avec Serge Wilfart que l'enseignement de l'écriture peut s'entendre en lien avec celui de la technique vocale, qui consiste en un travail d'écoute d'un mouvement invisible :

le professeur de voix ne peut jamais rien apprendre à quiconque. Il ne lui est possible que de placer son élève devant des expériences parfois dures qui lui permettront de réaliser, dans son corps et par ses muscles, les solutions à construire. [...] Toute pédagogie ne doit-elle pas viser l'acquisition de l'autonomie ? Et le meilleur apprentissage ne consiste-t-il pas à vivre par soi-même sa propre expérience [...] ⁶⁷ ?

J'espère que la classe peut être le lieu de petits miracles, de naissances ou de renaissances, j'espère des échos, et que les cages s'ouvrent. Je me laisse entendre comme je le peux, en souhaitant que les autres suivent un mouvement qui leur donnera envie de se laisser entendre. Mais nous sommes en territoire chancelant, où se négocient constamment les codes, les styles, les voix, les figures, les espaces habitables pour et par les êtres.

EN CLASSE

Je dis que ma parole bénéficie aujourd'hui d'une autorité, que l'autorité est bien souvent la condition de la parole. L'université me confie une autorité, et je reconnais le poids que cette autorité fait peser sur leurs épaules. Un étudiant fait spontanément bouger ses mains comme dans une assemblée générale pour applaudir en silence. Je reçois son enthousiasme comme un désir d'émancipation. Il semble que parler de l'autorité révèle l'éléphant dans la pièce : ou la façon dont on fait de l'autorité une

⁶⁶ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 42.

⁶⁷ Serge Wilfart, op. cit., p. 53.

acquisition à propos de laquelle il n'y a pas lieu de discuter. Un contrat nous lie, que bien souvent nous ne signons pas, et dont nous ne déterminons pas ensemble les termes.

*

Derrière la forme, il y a des humains, des tactiques, des approches, de la culture, des « codes culturels », ainsi que les nomme bell hooks dans son expérience de la diversité pluriculturelle :

Alors que je travaillais à créer des stratégies qui créeraient un espace d'enseignement pluriculturel, je découvris qu'il était nécessaire de reconnaître ce que j'ai appelé dans d'autres écrits sur la pédagogie les « codes culturels ». Afin d'enseigner de façon efficace à un corps étudiant diversifié, je dois apprendre ces codes. Les étudiant·es doivent les apprendre aussi. Ce simple processus transforme le cours. Le partage d'idées et d'informations ne progresse pas toujours aussi vite qu'il le ferait dans un contexte plus homogène. Les enseignant·es et les étudiant·es doivent accepter des manières différentes de connaître, des épistémologies, dans l'environnement pluriculturel⁶⁸.

Cette pensée, je l'emporte dans un espace de création littéraire où le vécu, la culture, l'expérience, la provenance participent de la mise en forme des voix. Apprendre les codes veut dire faire attention, se donner le temps d'entrer dans différentes langues à même la langue, différentes façons de dire le réel. Il n'y a pas de *bonne façon* de parler ou d'écrire. Il y a des langues et des voix, des langues et des cultures, des extraits de vies à écrire dans une langue qui cherche à ressembler à une voix. On cherche à entendre cette cohérence dans chaque univers écrit. Un espace d'enseignement pluriculturel oblige à entendre différents codes culturels, qui sont à l'origine de différents styles, de différentes approches. Par l'attention à toutes les voix, à leurs différences et à leurs similitudes, on apprend encore à considérer d'emblée la multitude,

⁶⁸ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 42.

à ne pas enfermer les autres dans des cultures, à délier partout des places pour les corps et les voix. La classe est aussi un espace culturel dans lequel il est possible de désamorcer des hiérarchies un temps, les autorités peuvent s'y négocier, les pouvoirs aussi, un temps.

Parfois, les voix s'affolent, alors qu'elles gagneraient à se démultiplier, elles défendent leur identité. Je les lis en restant sensible à ce qui se joue en elles, dans les formes, mais aussi à ce qui ne me semble pas faire confiance à la voix, la sienne ou celle de l'autre. Entre les styles, se négocient constamment des êtres au monde, des idées que l'on se fait de la grandeur d'âme ou de l'audace. La diversité des œuvres nous apprend à nous tenir en face de différents mondes, à concevoir les variétés et les échos entre les voix. Mais il faut entendre leurs relations à l'autorité, au pouvoir. Sans quoi on ferme les yeux sur les systèmes au sein desquels se perpétuent les inégalités, résultant en des usurpations de voix. Considérer les intelligences égales veut dire qu'on cherche à ne se concevoir soi-même ni au-dessus ni en dessous de personne. Or, on sait que la volonté, l'énergie, l'engagement sont toujours aidés par un contexte et les inégalités en sont des résultantes, écrit Rancière :

Il y a inégalité dans les *manifestations* de l'intelligence, selon l'énergie plus ou moins grande que la volonté communique à l'intelligence pour découvrir et combiner des rapports nouveaux, mais il n'y a pas de hiérarchie de *capacité intellectuelle*. C'est la prise de conscience de cette égalité de *nature* qui s'appelle émancipation et qui ouvre la voie à toute aventure au pays du savoir. Car il s'agit d'oser s'aventurer et non pas d'apprendre plus ou moins bien ou plus ou moins vite⁶⁹.

Dans l'aventure d'une intelligence, il y a des pas, des marches, des paliers, des échelles à grimper de ses propres mains. Comme enseignante, je cherche à présenter certaines méthodes de travail sans supposer pourtant que les autres aient besoin d'utiliser les

⁶⁹ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 48. L'auteur souligne.

mêmes que moi, mais surtout mon devoir est de leur laisser entendre que différentes méthodes existent, pour différentes approches. Aucune liberté n'est absolue en société, on ne les trouve que dans des contextes, dans des espaces, dans des lieux qui en réalité ne nous laissent jamais respirer longtemps. J'apprends aussi à m'ouvrir tout en écoutant, à me laisser entendre au sein de la discussion entre nous, accompagnée de bell hooks, une autre fois :

Lorsque les enseignant·es livrent le récit de leurs expériences, il nous devient impossible de fonctionner comme des interrogateur·trices silencieux·euses et omniscient·es. Il est souvent productif que les enseignant·es prennent ce risque en premier, en liant des récits autobiographiques aux discussions universitaires, afin de montrer comment notre expérience peut illuminer, et soutenir notre compréhension des ressources universitaires. Or, la plupart des enseignant·es doivent s'entraîner à être vulnérables en classe, à être totalement présents en corps et en esprit⁷⁰.

La vie du corps est vibrante quand on la reconnaît, et les idées circulent mieux quand le corps a de la place, est encouragé à se laisser exister, à ne pas nier ses angoisses, ses peurs, ses doutes. Je cherche à me dégager, en classe autant qu'à l'écrit, de la distance que les milieux intellectuels entretiennent souvent encore à l'égard des corps, comme s'ils n'avaient pas un rôle à jouer dans la pensée, comme si on pouvait les abstraire au sein d'une culture qui se fait parfois croire du haut d'une échelle, et de surcroît quand on règle le rétroviseur à la hauteur de sa vue, qu'on voit tout à distance égale : « L'effacement du corps nous encourage à penser que nous écoutons des faits neutres et objectifs, des faits qui ne sont pas particuliers à la personne qui partage l'information. On nous invite à transmettre des informations comme si elles ne venaient pas de nos corps⁷¹. » Bien des erreurs d'interprétation proviennent d'une défaillance de conscience de la présence de soi-même dans sa pensée, de l'impression que l'autre est comme soi,

⁷⁰ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 130.

ou encore de l'effort conscient ou inconscient de réduire l'autre à soi, donc de l'assimiler, au nom de la neutralité ou de l'universalité. S'engager à l'égard de soi et des autres, c'est aussi se surveiller soi-même, accepter de reconnaître en soi des failles, qui ont à voir avec la douleur, et le plus souvent avec le déni (protégeant la douleur).

EN CLASSE

L'étudiant fait un tapage avec son souffle, son crayon sur le bureau, il pousse de longs soupirs sonores et communicatifs. Il me coupe la parole et saute sur la première idée que je prononce pour la renverser en me lançant un regard méprisant. Je comprends encore en l'observant que défendre sa place, c'est souvent défendre les formes qui la protègent (l'habit, l'enveloppe, le style, les signes connus de l'autorité), c'est physique, c'est tactile. Je dis au groupe qu'aujourd'hui, à leur place, je serais apeurée de présenter un texte en atelier comme le nôtre, on n'y connaît d'emblée ni le groupe ni la professeure. Quand je leur dis que cela demande du courage, je vois des yeux briller.

*

Je ne veux pas donner l'illusion qu'il existe un lieu d'arrivée, au bout de la session, je n'espère pas des acquis, j'espère du mouvement. Or, la voix souffre souvent du dédain des formes et de la vie du corps. La séparation entre le corps et l'esprit est aussi une hiérarchie entre les hommes (que l'on associe à l'esprit) et les femmes (que l'on associe à la maternité et à la sexualité), les personnes blanches (esprit) et les personnes de couleur (que l'on dit aussi particulièrement sexuées, membrées, physiques de façon globale), puis les classes sociales distinguent les personnes ayant besoin de se servir de leur corps pour gagner leurs vies et celles qui le mettent à distance, ayant souvent un meilleur salaire. Si les êtres méprisés et dénigrés sont souvent associés à des animaux, c'est aussi pour les réduire à un corps, mais encore plus bas dans l'échelle des valeurs, à un corps animal, donc à un corps qui ne possède pas l'esprit de l'humain. Pourtant à

écouter les animaux, on apprend également sur nous. Dans tous les cas, le corps est relégué au bas de l'échelle, objet de mépris. Et tout le monde au sein de ce système vit l'aliénation de la séparation de soi à soi. Émanciper, c'est aussi rétablir des liens, rétablir des connexions. À l'inverse, ne pas émanciper, c'est renforcer des séparations, des divisions :

Qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre. Il apprendra ce qu'il voudra, rien peut-être. Il saura qu'il peut apprendre *parce que* la même intelligence est à l'œuvre dans toutes les productions de l'art humain, qu'un [humain] peut toujours comprendre la parole d'un autre [humain]⁷².

L'intelligence trace ses propres chemins, ses propres ponts, entend ses propres échos. De même qu'entre un livre et une personne, l'important se situe dans l'événement de la rencontre (son lieu, son contexte), dans ce qui du livre nous permet d'*être avec les gens*. Cette rencontre se rend possible grâce à la façon dont se mettent en jeu les vibrations des êtres dans le mouvement qui reconduit les idées, la pensée, l'écriture ou la joie d'habiter le mouvement en soi, un temps. Un atelier d'écriture forme des gens à écrire, mais surtout à lire, dans une lecture qui renforce la volonté ou le désir de dire, de mettre en forme. On y apprend à lire comme à entrer dans un rapport rythmé : « Le territoire est toujours en rapport rythmé à autre chose⁷³ », écrit Vinciane Despret. C'est encore se découvrir en relation, se découvrir fait de relations, de réponses, d'appels.

EN CLASSE

Une étudiante m'écrit pour me dire qu'elle déposera une plainte contre un étudiant de la classe pour harcèlement. Une autre étudiante reçoit un courriel déplacé de la part d'un autre étudiant du groupe, la même semaine. Les deux filles deviennent amies, elles

⁷² Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 33. L'auteur souligne.

⁷³ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 109.

vont à la toilette ensemble, elles se protègent. En classe, je surveille ce que je peux. Je suis touchée par l'amitié protectrice entre les filles. Une autre étudiante vient me dire qu'elle ne parvient pas à trouver sa voix, elle l'entend en elle et dans les critiques des autres. Elle ne sait pas quoi faire. Je pressens qu'il y a là un moment crucial du travail, dans le fait même de dire la rencontre d'une limite : un désir, une reconnaissance de la retenue qui pourraient tendre vers ce qu'il y aurait à déterrer. Les yeux de cette étudiante sont des plus brillants quand je parle de souveraineté, d'indépendance, de liberté, d'espace à soi. Dans ses yeux, tout du désir de vivre est là, mais des petites marques, des crispations se lisent tout autour, dans le figement des textes.

*

« Qui cherche trouve toujours⁷⁴ », écrit Rancière :

Il ne trouve pas nécessairement ce qu'il cherche, moins encore ce qu'*il faut* trouver. Mais il trouve quelque chose de nouveau à rapporter à la *chose* qu'il connaît déjà. L'essentiel est cette vigilance continue, cette attention qui ne se relâche jamais sans que s'installe la déraison — où le savant excelle comme l'ignorant. Maître est celui qui maintient le chercheur dans *sa* route, celle où il est seul à chercher et ne cesse de le faire⁷⁵.

Se risquer à plonger dans l'inconnu en soi, c'est parfois tendre à se libérer d'une idée exerçant un contrôle sur soi. Il faudra accepter de perdre ce que l'on croyait posséder. Accepter de suivre un filon sans savoir où il mènera et de vivre l'anxiété de l'ignorance. En dépoussiérant des idées contraignantes, la sensation de soi s'élargit dans une écoute qui pousse à entendre et à prêter attention aux chants d'une diversité d'êtres vivants, comme l'écrit Vinciane Despret :

⁷⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁵ *Idem*. L'auteur souligne.

Vivre notre époque [...], c'est apprendre à prêter attention au silence qu'un chant de merle peut faire exister, c'est vivre dans des territoires chantés, mais c'est également ne pas oublier que le silence pourrait s'imposer. Et que ce que nous risquons bien de perdre également, faute d'attention, ce sera le courage chanté des oiseaux⁷⁶.

Le courage chanté des oiseaux, je veux l'entendre comme principe et comme possibilité, dans ce que donner voix veut dire, avec les grondements de la terre, dans l'aveu des oiseaux solitaires, ou de ceux qui jacassent en bandes, parmi les petits, ceux qui s'abreuvent au jardin, des silencieux ou des volubiles, des infatigables qui à l'arraché appellent une autre chance de se vivre. Je veux entendre toutes leurs couleurs, dans tous les styles et dans toutes les formes, j'espère que les histoires puissent trouver leurs épaisseurs, leurs timbres, et leurs innombrables mues des voix, que les textes nous dépassent, deviennent presque à eux seuls de nouveaux êtres vivants.

Comme enseigner « n'est pas politiquement neutre⁷⁷ », ainsi que le pense encore bell hooks, je dois réévaluer les tactiques me permettant d'être en relation devant les personnes présentes dans le groupe, mais je garde aussi en tête un projet de réparation. Je lis à voix haute des extraits de textes, je cherche de la diversité et de l'espace, pour montrer en classe qu'il est possible d'aller en de nombreux endroits. Faire de la place aux corps, c'est aussi donner une représentation consciente, en faire un geste politique. Il y a de l'histoire culturelle dans les voix, dans les approches singulières. Nous avons tant à apprendre des voix survivantes, tant à apprendre de la façon dont les autres s'y prennent pour se garder en vie, et tant à apprendre sur une part opprimée en soi, une part oppressive, aussi, puisqu'encore une fois nous sommes de ce monde, de sa circulation, de ses idées, de ses images. Penser, c'est penser ses propres angles morts.

⁷⁶ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁷ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, *op. cit.*, p. 39.

Si pour Alféri, la syntaxe est ce qui doit se briser pour laisser place à l’empreinte d’une voix écrite, la voix écrite doit aussi parfois se situer en regard de dialectes, de paroles que permettent certains groupes pour certaines personnes. Ces langages dans les langues aident parfois à la guérison :

Pour soigner la déchirure entre esprit et corps, nous autres marginalisé·es et opprimé·es essayons de nous retrouver et avec nos expériences du langage. Nous cherchons à faire de la place à l’intimité. Inaptes à trouver une telle place dans l’anglais standard, nous créons la parole cassée, sommaire, indisciplinée du vernaculaire. Quand j’ai besoin de prononcer des mots qui font plus que simplement refléter ou aborder la réalité dominante, je parle le vernaculaire noir. Là, dans ce lieu, nous faisons de l’anglais ce que nous voulons. Nous prenons la langue de l’opresseur et la retournons contre elle-même. Nous faisons de nos mots un discours contre-hégémonique et nous nous libérons dans la langue⁷⁸.

C’est un rapport à l’espace dans la langue même, sa grammaire et sa syntaxe comme territoire habitable, qu’ouvre ici la pensée de bell hooks. Devant la langue en tant qu’institution de hiérarchie, en tant qu’instrument de discrimination des classes sociales, une autre langue est un groupe d’appartenance : foyer, feu, fougue. En elle, le vernaculaire est une issue (*urgences seulement*).

EN CLASSE

Il y a cette dame qui a eu une carrière de réviseuse. Elle me dit d’abord comment ma méthode et mes consignes la déstabilisent. Elle vient me demander à quelques reprises de lui confirmer qu’elle a bien compris, elle me prie d’approuver ses notes de cours. Elle me dit de répéter les noms de tous les livres (souvent des recueils de poèmes) dont je lis des extraits en début du cours. Je vois son écriture changer. Vers la fin de la session elle vient me dire qu’après chaque cours, chaque semaine, elle a traversé la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

rue pour se rendre chez Zone Libre, où elle a commandé tous les livres dont nous avons parlé en classe, ne serait-ce que quelques minutes. Tous les livres, chaque semaine.

*

Moi, je ressens la langue comme une cage que je veux habiter de ma voix. Ma langue veut se mettre en forme de cuir et de pores de peau, ma langue veut jouer à la balle contre les murs. Cette langue, je la dois aux yeux qui me regardent, je la dois à toutes ces personnes qui s'exercent à ne pas faire des autres des images, je la dois au militantisme : « avec une volonté de créer des espaces dans la classe où toutes les voix peuvent être entendues parce que toutes les étudiant·es sont libres de parler, en sachant que leur présence sera reconnue et valorisée⁷⁹. » Tout est aidant qui nous extrait de la banalisation des violences au sein même de la langue, pour mieux partager des territoires habitables. Penser, c'est également constamment se confronter à ce qui nous aveugle. Écrire est politique, c'est une façon d'être en relation avec les autres, une entrée en voix, avec les autres :

Le manque de volonté d'inclure la conscience de race, de sexe et de classe sociale vient souvent de la peur que les cours deviennent incontrôlables, que les émotions et les passions ne puissent pas être contenues. Dans une certaine mesure, nous savons que quand nous parlons pendant le cours de sujets qui passionnent les étudiant·es, il y a toujours la possibilité d'un affrontement, de l'expression vigoureuse d'idées ou même de conflits⁸⁰.

La négociation des territoires dans la relation pédagogique et la négociation des pouvoirs dans l'écriture n'ont rien de simple. Comment les encourager, comment ne pas abuser de l'autorité ? Comment, sans empêcher personne de s'exprimer, ne pas accepter de laisser place aux paroles qui dominent les territoires des autres ? Comment négocier les différents besoins ? Comment s'encourager mutuellement à

⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

l'émancipation ? L'université, derrière ses portes grises, est un lieu où l'on négocie sa place avec celle des autres. Puis, les relations que nous y entretenons participent de la façon dont nous apprenons, dont nous pensons. Pourtant, on y accorde souvent trop peu d'espace à une épistémologie des relations en tant que fondement même de l'enseignement, de la recherche ou de la création, ainsi que l'écrit hooks :

La plupart d'entre nous ne sont pas enthousiastes pour [...] une discussion pédagogique centrale dans notre travail universitaire et notre croissance intellectuelle ou dans la pratique de l'enseignement accroissant et enrichissant notre érudition. C'est pourtant ce jeu entre la pensée, l'écriture et le partage d'idées en tant qu'intellectuelle et enseignante qui crée toute vision ou analyse dans mon travail⁸¹.

Si enseigner, c'est *être avec les autres*, l'écriture devrait en bénéficier. Je veux donner ma confiance à la vibration, une lumière entre nous. Les classes me confrontent, les présences me font penser aux humain·es que j'ai aimé·es et aux personnes dont j'ai eu peur. Comme l'écriture, les voix en classe me demandent de faire mieux, de revivre mon existence en l'améliorant, de tâcher au contact des autres tous les jours de refaire ma vie. Suivant bell hooks, dans un principe d'égalité radicale, l'enseignement est l'art d'enjoindre le mouvement : « La leçon la plus importante est que nous apprenions ensemble, et c'est cette leçon qui nous permet de bouger ensemble⁸² ».

CAGE

J'ai croisé Jean-François, mon directeur de thèse — derrière le cadre gris de la lourde porte — il se préparait à donner un cours juste à côté. D'un élan spontané et amusé, il est venu vers moi : « Tu vas chanter ? C'est la première fois que je te vois y aller ! » J'ai dit oui, sourires partagés, puis il est reparti vers sa classe. En montant les marches, je me suis dit qu'il avait l'air content. C'était comme si cette rencontre venait

⁸¹ *Ibid.*, p. 186.

⁸² *Ibid.*, p. 187.

d'associer le texte, la lecture et quelque chose du réel : dans une sorte de passage de l'état gazeux à l'état solide. Sur le banc, j'ai entamé une chanson, dont j'avais commencé la pratique il y a quelques mois, intacte dans ma mémoire : « Oh, give me land, lots of land under starry skies above/Don't fence me in/Let me ride through the wide-open country that I love/Don't fence me in ». Et puis, j'ai pensé que c'était moi qui étais contente de rencontrer mon premier lecteur sur les lieux de l'écriture, devant l'espace que je trouvais, en ces lieux, et dans ma voix.

*

Dans *Apprendre à transgresser*, hooks cite un étudiant lui ayant écrit qu'il l'« aimerait toujours » parce que leur classe avait été « une danse, et qu'il adore danser » :

J'adore danser. Quand j'étais petit, je dansais partout. Pourquoi marcher quand tu peux faire des claquettes tout le long. Quand je dansais mon âme s'échappait. J'étais poésie. Pendant les courses du samedi avec ma mère, je faisais tap, tap, tap, ball change, avec le chariot dans les allées. Maman se tournait vers moi et me disait : « Mon fils, arrête avec la danse. Les Blanc·hes pensent que c'est tout ce que nous savons faire de toute façon. » Je m'arrêtais puis quand elle ne regardait pas je faisais un petit saut. Je m'en fichais de ce que [pensaient] les Blanc·hes, j'aimais juste danser-danser-danser. Je danse toujours et je m'en fiche de ce que les gens pensent, Noir·es ou Blanc·hes. Quand je danse mon âme s'échappe. C'est triste de lire que des hommes se sont arrêtés de danser, d'être fous, de laisser leurs âmes s'échapper... Je suppose que pour moi, survivre entièrement signifie ne jamais m'arrêter de danser⁸³.

Être danse. Entendre le rythme, traduire le cours par du rythme. Si cela se peut, le cours aura fait son travail. Laisser l'autre habiter ou tenter d'habiter sa vie, au-delà des commentaires, des restrictions, des jugements, des regards, des peurs, comme les battements rythmés d'un cœur. Je ne vois pas ce que l'on peut attendre de mieux d'une

⁸³ *Ibid.*, p. 180.

salle de classe. Je veux d'une autorité qui tremble, comme une définition possible de l'autorité. Une autorité de corps et de voix, qui du courage artistique à la pensée intellectuelle, se donne la forme d'élans dansés, la forme du chant.

CHAPITRE 4

M'APPROCHER QUELQUE PART

4.1 Où aller

Vers cinq heures, il m'arrive de rêver au monde sans savoir comment la vie vivante a bien pu m'échapper, alors je pense à l'Huxkuell de Canguilhem et je pense au poète et me dis Ô poète ou même n'importe qui, comme il est bon, certains jours vers cinq heures, de penser au monde vécu, c'est-à-dire de penser en vivant et de vivre en pensant, par exemple, aux sardines intelligentes.

Noémi Lefebvre

Comment danser quand le corps est meurtri ? Comment chanter quand la voix se restreint ? Comment toucher les autres quand on ne s'entend plus ? Quelles mains parviennent à s'extraire de la spirale reconduisant les inégalités ? Comment lutter contre la fatigue ? Où sont les mains qui ne s'envolent pas avec les saisons ?

Comme l'écrit Silvia Federici dans *Par-delà les frontières du corps*, « notre corps nous effraie¹ » : sa douleur nous effraie. Ainsi craignons-nous peut-être que les mains en disent trop, que la bouche parle à notre place, qu'elle accuse notre défaite, celle de ne pas convenir à notre vie telle qu'elle nous semble prescrite : « En conséquence nous sommes préparé·es à accepter un monde qui démembrer le corps et le transforme en marchandises disponibles sur le marché et à adopter une conception de notre corps comme un vecteur de maladies² ». Pour créer de nouveaux besoins, on aura fait advenir le manque, on excitera la morosité par l'éternelle nouveauté des produits. Si la merveille et le bonheur de vivre s'achètent et se consomment, ils exigent un dur labeur, le sacrifice d'une part de soi :

La naissance du capitalisme a été rendue possible par la séparation des paysans de la terre, et sa première tâche a consisté à autonomiser le travail du rythme des saisons, du lever et du coucher du soleil, et à allonger la journée de travail au-delà des limites de notre endurance. [...] Ce que nous n'avons pas toujours vu, ce sont les conséquences de cette séparation d'avec la terre et la nature, ce qu'elle impliquait pour nos corps appauvris et dépouillés des pouvoirs que lui attribuaient les populations précapitalistes³.

Comment entendre ce qui s'échappe des corps en cages quand les tâches sont séparées de leur projet, de leur conceptualisation, de leur élaboration ? Chaque fois que les procédures se voient coupées de leurs intuitions, ces dernières ne peuvent qu'entraîner une frustration : la séparation se vit dans les os. Je pense à la façon que nous avons de ranger le corps dans l'espace qui lui est réservé, celui de la sexualité ou celui de l'activité physique, pour avoir *un esprit sain dans un corps sain*, comme on le répète,

¹ Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps : repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Léa Nicolas-Teboul, Montréal, Remue-Ménage, 2020 [2019], p. 125.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 122.

tout en l'oubliant le plus clair du temps. Ainsi entendons-nous autant de voix se convainquant par la rationalisation que les séparations sont inévitables.

Nous vivons collectivement, à différentes échelles, les agressions quotidiennes du capitalisme et ses iniquités. Comment penser que ces marques ne s'inscrivent pas dans les corps : rupture du lien entre le corps et l'environnement ; césure du lien entre les humains et la majorité des autres espèces vivantes ; fragmentation du corps et de ses images. En ce sens, Silvia Federici décrit l'état de vies animales torturées au sein de la réorganisation de leur mode de vie à des fins de production :

on prend de plus en plus conscience de la souffrance barbare infligée aux animaux dans presque toutes les branches de l'industrie. Les animaux aussi sont transformés en machines. Dans des granges qui ressemblent maintenant à des installations industrielles ou, plutôt, à des camps de concentration pour animaux, les lumières sont allumées jour et nuit pour que les poules pondent plus d'œufs. C'est pareil pour les truies. Des milliers d'animaux ne sont élevés que pour être mangés. Ils ne sont pas considérés comme des êtres vivants, mais comme des machines à viande. Ils sont tellement modifiés, qu'ils ne se mettront jamais sur leurs pattes avant d'aller à l'abattoir, car leur chair est plus lourde que ce qu'ils peuvent porter⁴.

Tous les jours, les corps font ce qu'ils peuvent pour appartenir à un réel où l'on enfouit le pire. De toutes sortes de manières, on repousse les deuils plus loin au fond de la gorge. Quand on peut se le permettre, insensibles parce que déconnecté·es, on tolère les discriminations, les manipulations et les violences ordinaires, ravalées avec la conviction que *faire sa place dans la vie* a du sens. Croire en sa propre valeur, dans un système où l'on défend sans cesse sa propre place, entraîne parfois la malheureuse fierté de l'affirmation d'idées fermes comme des objets, contraires à toute pensée

⁴ *Ibid.*, p. 60.

inachevée, à toute pensée qui tend la main à de l'inconnu ou aux multiplicités en l'autre et en soi. Quand je regarde dehors, je trouve un ciel recouvert de productivité.

Je songe à tous les *peps talk* professionnels, aux innombrables formations dans les contextes corporatifs et à cette pensée positive qu'on brandit partout, je songe aux primes à la vente, et à l'étrange bonne humeur dans la voix et sur les visages dynamiques que j'ai retrouvée dans mes emplois de jeunesse. Un jour, dans l'air nauséabond à côté des tourniquets du métro McGill, on m'avait mise à pied du dépanneur de la station après deux semaines de travail, me disant : « Une caisse, faut que ça balance. » J'ai su des années plus tard après avoir vécu la hantise de toucher de nouveau à une caisse enregistreuse qu'en fait, un collègue volait de l'argent sur mon quart de travail. Le monde du travail, plus ses conditions sont minables, plus il est cruel. Il fait porter aux travailleur·ses le poids de ses propres échecs. Plus tard, je me souviens qu'un collègue du club vidéo – où j'avais appris que je pouvais compter une caisse — se disait convaincu que nos chandails oranges, uniformes obligatoires, ne servaient qu'à nous humilier, et ce, sans compter les augmentations annuelles sous l'inflation du coût de la vie : bonifications de dix-sept sous, de vingt-quatre sous par année. Dans tous ces emplois, je me souviens que suivant les mots des employeur·ses, il y avait toujours une personne pour tâcher de nous convaincre que nous servions des cafés, que nous surveillions des clôtures, que nous faisons le ménage, par plaisir, par bonheur surjoué et enthousiasme d'y remporter quelques dollars. Il fallait espérer s'en sortir mieux, un jour, devenir la personne qui aurait de l'autorité, si possible de la sécurité d'emploi. Il y avait aussi de la révolte, mais elle était déjà mêlée à de la fatigue, à du renoncement. Je me souviens avoir trouvé du mépris sur les lèvres d'un de mes professeurs de l'école de théâtre quand je lui avais dit que j'étais plongeuse dans un restaurant — je n'étais pas serveuse comme la plupart des gens du milieu. Ses lèvres grimaçantes semblaient considérer le manque de respect que je pouvais avoir pour moi-même. Pourtant, moi, devant les bacs de vaisselle et le grand jet d'eau, j'étais au moins

tranquille, je n'avais pas à sourire aux clients intransigeants. Dans la cave d'un restaurant de la rue Saint-Denis, j'écoutais la musique de mon choix en chantant.

Des mécanismes de défense extraordinaires nous permettent de supporter le pire en l'enterrant — la peur de la fin qui pèse sur la vie animale et sur la vie humaine dans un environnement que l'on détruit — et la dissociation nous fatigue suffisamment pour que nous sentions le besoin de nous ériger des barricades de petites compensations, mille joies qui se consomment. Elles peuvent être heureuses, mais elles ne changent pas notre situation sur l'échiquier. On s'imagine depuis les pages glacées d'une revue, sous le soleil, contempler notre reflet dans l'eau. Quand nous en reviendrons, il restera des photos pour nous prouver qu'une fois, nous y étions. En entretenant nos rêves et nos illusions, nous acceptons les iniquités du capitalisme, tant qu'il nous est possible, au moins par intermittences, à différentes échelles, d'en bénéficier. Tel que le pense Claire Marin dans *Rupture(s)* :

nous sommes sans cesse dispersés et nous supportons notre existence précisément parce que nous sommes capables d'être mentalement ailleurs, parce que nous pouvons jouer avec le réel en le doublant d'un voile imaginaire, parce que nous superposons à la réalité constamment des projections, des images fantasmées, pour la rendre supportable⁵.

Pourtant tout est complexe derrière les visages, et souvent derrière les visages tout hésite, tout tremble et tout rougit. Il y a de la circulation et de la multitude en nous et entre nous. La chair, de blessure en blessure, ressent les iniquités, depuis les séparations. Mais la douleur s'enfouit bien vite au rang de l'inexistence, quand on ne la classe pas dans le répertoire des pathologies. Silvia Federici laisse aussi entendre comment la psychologie industrielle à la fin du XIX^e siècle a eu la tâche « de dénier toute réalité à la vie quotidienne des travailleur·euses⁶ », afin de leur donner l'illusion

⁵ Claire Marin, *Rupture(s) : comment les ruptures nous transforment*, Paris, L'Observatoire, 2019, p. 81.

⁶ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 101.

de vivre en parfaite harmonie avec l'industrie. De ces croyances, nous ne sommes pas encore sortis. Qu'attend-on encore ensemble, entre quatre murs étroits qui vibrent à peine ?

Une pensée à prétention objective se déployant parfois dans la vie intellectuelle, au sein des études littéraires, comme ailleurs, nous laisse entendre encore que la lecture du monde la plus juste est celle qui s'absente à une part de soi : l'expérience jugée la plus fidèle au réel étant alors la plus détachée. Comme il arrive trop souvent que l'on sépare les idées dites « justes » de ce que l'on nomme avec dédain « le ressenti », « le sentiment », « le vécu ». Les corps se retrouvent compartimentés en eux-mêmes, abandonnés au vent, incomplets, tâchant hagards — et avec une bonne volonté triste à pleurer — de jouer le jeu pour obtenir la paye. Où sont nos portes ?

La spécialisation des savoirs, quant à elle, si elle sert les outils de fine pointe, en regard des humanités et des arts, elle est tout aussi malheureuse. Trop souvent dans les universités, les lectures disciplinaires s'isolent les unes des autres. Parfois, au lieu de tenter de franchir humblement les immenses fossés qui se creusent entre elles, les voix élèvent les unes contre les autres leur propre savoir situé en vision globalisante du monde ; les lèvres alors ressemblent à celles du professeur de théâtre qui ne comprenait pas qu'on puisse être plongée dans un restaurant et avoir l'ambition de faire partie du monde. Ces lèvres-là se complaisent dans les succès et les entendus disciplinaires, qui contribuent à isoler les mains sur leur île de savoirs, en soldates, entretenant la hiérarchie, la fragmentation et l'isolement : le moteur du capitalisme. Cette spécialisation des savoirs est poursuite de la division du travail dans la vie de l'esprit. On exécute une tâche isolée, on s'attaque à un petit morceau de réel — comme poser de la colle sur des caisses de bières huit heures par jour — la pensée se concentre sur un tout petit détail, la phrase emploie des mots que seulement quelques personnes comprennent. On réussit à oublier que les détails n'ont de sens qu'en relation, en interaction. On réussit à oublier qu'il n'y a de sens qu'à être en relation. Les corps

auront conservé quoi de cela? Bien des désirs, détournés par la machine à complaisance qu'est trop souvent l'université, bien des désirs qui obtiennent compensations en petites grandeurs, en accomplissements, en lignes supplémentaires sur le *curriculum vitae*. Je le pense avec Noémi Lefebvre, depuis son article à propos de l'intelligence des sardines :

Il est difficile de parler de tout dans le monde humain où s'est imposé la spécialisation des connaissances en division du travail, ainsi aussi sans doute entre journalistes spécialistes du monde de la fourmi et d'autres spécialistes du monde de la sardine, je suppose que les journalistes spécialistes en sardine ont peu de choses à dire sur les fourmis et c'est bien normal, étant donné qu'un seul sujet peut déjà occuper toute une vie, c'est pourquoi les journalistes qui travaillent sur la politique migratoire européenne et ses infamies n'ont pas le temps de travailler en même temps sur les expositions au musée du Quai Branly. La culture est une page à part dans n'importe quel journal, ce qui demande peut-être de réfléchir aux catégories qui s'imposent dans le Monde et même au-delà⁷.

Plus nous avons peur de rencontrer notre propre incertitude et notre propre douleur dans les zones d'ombre entre les définitions, plus nous les défendons comme des fétiches. À répéter que tout ce qui a de la valeur est convaincant, clair, sans équivoque, on reconduit également les recettes, le ton, la forme et les idées déjà entendues, reçues, préconçues, trop souvent des idées rassurantes, qui ne dérangent en rien les paradigmes dominants. Comme nous apprenons à parler et à marcher, nous apprenons à penser des paradigmes. Ainsi que l'écrit Paul B. Preciado dans *Je suis un monstre qui vous parle* :

Un paradigme détermine un ordre du visible et de l'invisible, il amène donc avec lui une ontologie et un ordre du politique, c'est-à-dire qu'il établit la différence entre ce qui existe ou ce qui n'existe pas, socialement et politiquement, et instaure une hiérarchie entre des êtres divers. Il détermine une manière spécifique de faire l'expérience de la réalité à travers le

⁷ Noémi Lefebvre, « L'intelligence de la sardine », communication prononcée à Nantes lors du festival Midi Minuit Poésie, 2018, en ligne sur Mediapart, <<https://blogs.mediapart.fr/noemi-lefebvre/blog/171018/1-intelligence-de-la-sardine>>, consulté le 10 juin 2021.

langage, un ensemble d'institutions qui régulent les rituels de production et de reproduction sociale⁸.

Comme dans des formulaires, nous prenons habitude de répondre à toutes questions posées, en termes préétablis, empruntant trop souvent des idées conclues, fermées, guidées par une autorité, fière d'être bien assise à son tour, enfin. Tous les jours au profit de la vente, la langue même devient un moyen de production d'idées-objets (finies et prêtes à être consommées). Puisqu'elle en est issue, si la langue ne se surveille pas, elle est forcément complice de l'ordre qu'induisent les paradigmes de nos mondes. Ceci implique une pression difficile à supporter : nous ne contrôlons pas entièrement notre langue, souvent très peu, en fait. Nous nous débattons en elle. Où aller ? Alors, que collectivement nous cherchons une issue à l'échec environnemental, les identités fermement figées dans leurs convictions s'ancrent trop souvent dans la condamnation des autres, la recherche de coupables et de boucs émissaires, reconduisant la désolidarisation, les séparations. Preciado ajoute :

Comme Kuhn nous l'avait appris, tant qu'un paradigme scientifique n'est pas remplacé par un autre, les problèmes non résolus accumulés ne donnent pas lieu, paradoxalement, à une remise en question ou à un processus de critique lucide, mais plutôt à une « rigidification » et une « affirmation hyperbolique » temporaire des hypothèses théoriques du paradigme en crise. Il est peut-être même possible d'expliquer le processus actuel de mise en scène hyperbolique des idéologies patriarco-coloniales et de leurs appareils de pouvoir populistes et néo-nationalistes comme un processus de réaffirmation de l'ancien paradigme, de déni de la crise épistémologique et de résistance face à la mutation⁹.

Pourtant les voix sont partout, *la vie réelle* n'est pas *remplacée par sa représentation*, comme l'écrivait Guy Debord¹⁰ : la vie réelle est partout, seulement fatiguée de son

⁸ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Grasset, 2020, p. 68.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 766.

manque d'espace en ce qui se présente comme des fatalités dans les discours préfaits et les idées reçues au marché des succès à emporter dans les tombeaux des vivants. C'est aussi à partir de la disparition de la vie que Sylvia Federici nous guide vers une pensée heureuse de la reconstruction, du mouvement et de la transformation aux allures magiques :

Un jour, le sol est brûlé, le lendemain, il en sort des fleurs de toutes les couleurs. Comment ces couleurs et ces formes ont-elles été produites par ce même sol, aucune science ne l'a encore expliqué. Le monde est magique quand il est compris comme créativité et comme transformation¹¹.

Ces fleurs qui renaissent après les feux, elles tapissent les sols. Je les ai vues une fois au Yukon, le long de la route qui menait à Dawson City, elles étaient roses, sur plus d'un kilomètre de grandes collines, le sol était rose. On n'y croirait pas. On entend les voix venues de loin dans les corps en mouvement : la vie peut se revenir et choisir à nouveau ses rythmes. J'ai vu des êtres se donner naissance dans la trentaine, dans la quarantaine, dans la cinquantaine. Trop souvent, nous nous épuisons à tâcher de correspondre à des définitions étroites, comme le formule Claire Marin, nous pouvons être multiples, gagner en diversité et en espace :

On s'offrirait, dans la dissociation, la légèreté d'un devenir autre. Mais pourquoi ce désarrimage ne devrait-il se faire que sur un mode inconscient et pathologique ? Pourquoi ne pas penser cette bascule d'un mode d'être à un autre comme une sorte d'éthique, qui permette précisément de ne jamais toucher à ce point d'épuisement que la concentration et l'unicité engendrent¹²?

Si la dissociation était réinvestie par les voix en correspondances multiples entre soi et d'autres soi, nous pourrions peut-être nous occuper d'être en relation avec le monde et ses mouvements, à la manière des algues dans l'eau, fluides, sans ressentir le besoin de

¹¹ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 59.

¹² Claire Marin, *op. cit.*, p. 88.

défendre les préconceptions de notre identité. Mais cette idée ne devrait pas effacer non plus les déterminismes sociaux et culturels, leurs hiérarchisations, afin d'entendre avec quels objets de résistance, de legs, de pouvoirs, la voix en son corps et sa subjectivité doit avancer vers sa propre parole.

Parfois, on parle du corps comme s'il n'était pas de la parole, comme s'il ne faisait pas partie de la voix du discours. On parle du corps comme d'un objet vu de loin, comme si on ne parlait pas toujours à partir du corps, comme si le corps n'était pas même toujours en soi l'endroit d'où l'on parle, l'espace de résonances d'où l'on pense, d'où l'on analyse, discourt, calcule, la maison d'où l'on croit et prie, et rumine, et invente. J'ai aussi cette impression, avec Federici, que même quand on parle du corps dans les études, la plupart du temps, on s'en sépare : « Concevoir notre corps avant tout comme un objet de discours méconnaît le fait que le corps humain a des capacités, des besoins, des désirs qui se sont développés au cours d'un long processus d'évolution conjointement à notre environnement naturel¹³ ». Je pense aux yeux qui me regardent en classe. Je pense à la façon dont le discours oublie parfois d'où sont venus ces yeux qui me regardent, je pense à la façon dont le discours leur demande de trouver un même regard sur un concept, une *bonne réponse* à une question, oubliant elle-même sa propre position dans le monde des idées. La pensée qui change tranquillement ses paradigmes doit admettre, me semble-t-il, des différences entre les façons dont chaque être établit ses relations avec les pensées, en d'autres mots : entendre que le savoir est protéiforme. Pourquoi ne pas entrer en lui à partir de soi, en sa propre voix ? Pourquoi ne pas y entendre ce que cela représente en fragilité, en vulnérabilité et surtout, en puissance ?

Dans les corps, les identités de genre en tant que catégories imposent encore la restriction et l'étouffement des possibilités de soi. Ces identités, si elles sont des cages

¹³ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 97.

pour tout le monde, désavantagent les femmes en attribuant le plus souvent aux hommes les qualités associées au pouvoir, pour le dire avec Viviane Forrester :

Pour fourrer tous les rôles dans le même feuillet funéraire : supprimer la différence. Proposer du binaire : homme, femme. Supprimer l'un des termes, la femme fera l'affaire. [...] Plus de pluralité. Oubliées l'identité multiple, la finesse du questionnement ; plus d'impasse, plus d'enfer où l'on brûle, mais de la bouillie qui mijote¹⁴.

Les genres sont toujours des cages, comme l'entend Preciado, pour qui faire « une transition revient à comprendre que les codes culturels de la masculinité et la féminité sont anecdotiques comparés à l'infinie variation des modalités de l'existence.¹⁵ » Passer d'homme à femme ou de femme à homme peut permettre de s'approprier son propre rôle en cage. Silvia Federici rappelle d'ailleurs comment les distinctions se sont renforcées dans l'histoire entre les genres au sein même des usines, s'associant à la répartition des tâches et établissant du même coup les hiérarchies entre les genres au travail comme à la maison :

le mouvement des années 1960 et 1970 a représenté un tournant, laissant libre cours à une révolte contre le travail industriel qui a touché toutes les facettes de l'« usine sociale » – les chaînes de montages, le travail domestique, et même les identités de genre, fonctionnelles à l'usine comme dans le foyer. [...] Toutes ces luttes exprimaient le même refus — refus de réduire l'activité à du travail abstrait, de mettre au rabais ses désirs, de se rapporter à son corps comme à une machine — et étaient animées par la volonté de *redéfinir le corps* pour le *rendre autonome de son fonctionnement en tant que force de travail*¹⁶.

Il est primordial que nous nous réappropriions nos corps dans le travail, les réinvestissions au sein des différentes institutions, que nous en détournions les cages et que nous les occupions. Dans l'essai, je suis particulièrement attirée par le fait que la

¹⁴ Viviane Forrester, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 104. L'autrice souligne.

pensée peut être brillante et lumineuse à même tout ce qu'elle choisit de ne pas expliquer, à même ce qui du corps se laisse entendre dans la pensée : que le discours soit accompagné de ses sens, de leur histoire, qu'on entende comment les idées proviennent de la vie vécue du corps. L'essai est un projet que nous devons investir pour les corps à l'université. Pour qu'une phrase ait un sens, qu'elle soit vivante, qu'elle parle à partir de soi et donne envie aux autres voix d'entrer dans l'exercice de leur propre pensée corporelle. Après nos incendies, que des fleurs nous sortent de toutes les bouches !

Voici comment j'habite ici : je veux toutes mes voix. Je veux tous mes corps. Je veux toutes mes vies. J'approche mes voix les unes des autres dans un même corps de page, celles du poème ou du récit, celles de l'analyse et de la critique, celles qui racontent une histoire. Je cherche une pensée qui me laisse vive. Que ça puisse être cela une thèse, une étude, des idées en voix, en diversité de soi, avec un certain ludisme dans l'élan, pour qu'on s'y amuse, que les idées puissent peut-être donner envie de courir ou de bucher du bois.

Tous les jours, je travaille à comprendre ce qui se dit dans le texte que j'écris, et j'entends de mieux en mieux son cœur battre à mesure que j'avance vers lui, je me perds et me reviens. Parfois, devant des yeux qui me voient, je contemple l'incompréhension, ébahie. J'échoue à être entendue. J'échoue à ma propre voix. Mais, tôt ou tard, à m'acharner, je vois mieux quelque part. Dans *En vivant, en écrivant*, Annie Dillard décrit une impossibilité derrière chaque livre :

Tout livre abrite une impossibilité intrinsèque, que l'écrivain découvre dès que son excitation initiale faiblit. Le problème est structurel ; il est insoluble ; voilà pourquoi personne ne pourra jamais écrire ce livre. [...] Mais [l'écrivain] écrit malgré tout. Il trouve certains moyens de minimiser la difficulté ; il renforce d'autres qualités ; il bâtit tout son récit en porte-à-faux au-dessus du vide, et ça tient. Et si c'est faisable, alors il peut le faire,

et seulement lui. Car aucun des matériaux de ce livre ne suggère à un autre que lui ces possibilités de sens et de sentiments¹⁷.

Je lis ce passage en pensant à cette façon dont je me suis butée longtemps, dans la honte de ne pas y parvenir, au sein des murs de cette thèse, de ses murs institutionnels contre lesquels je voulais me battre sans savoir comment, sans savoir peut-être exactement contre quoi je me démenais (affinez vos critiques, je disais), avant de découvrir ma façon d'entrer en corps, en relation avec les savoirs, en voix. Mais la vie, si elle me revient, je la perds à nouveau un matin, un jour, une année. Où aller pour mieux entendre ? Où aller pour parler ? Un jour, une année, je me suis coincée dans des idées, moi, qui n'espérais pourtant que des corps en voix. Un jour, une année, je n'ai plus rien fait que chanter pour m'en sortir. Puis, en entrant dans ma cage, occupant un espace que personne n'avait réservé pour moi, j'ai occupé paradoxalement ma cage. Le geste de m'engager aura commencé en elle, dans l'acte solitaire de respirer. Ce n'est pas héroïque. L'écoute du monde vibre depuis le corps en vie.

Souvent l'écriture me vient à partir d'une pensée en forme de métaphore. La métaphore associe deux mondes, d'un clignement des yeux, sans gêne, elle ouvre les fenêtres, de mots à mots, de paragraphes à paragraphes, elle dégage parfois un morceau de monde entre les idées préconçues, entre les lignes, entre les cases. La métaphore peut ainsi parfois relier le corps en ses différentes cloisons en lui redonnant un peu de la magie du monde. Elle est une issue qui nous vient de l'intérieur, comme un grand vent dans une lutte pour la survie des corps : « Notre lutte commence donc par une réappropriation de notre corps, une réévaluation et une redécouverte de ses capacités de résistance, une célébration de ses pouvoirs, individuels et collectifs¹⁸ », écrit Federici.

¹⁷ Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 125.

CAGE

Un petit morceau de papier collant beige sur le mur attire mon attention. On y a écrit quelque chose, ça ressemble à deux croches liées. En m'approchant, j'aperçois le chiffre douze. La prochaine fois, j'aurai un crayon, je lierai les deux croches. La cage d'escalier témoignera à elle-même du travail que j'y aurai fait au sein de l'institution, d'un chiffre, deux croches. Ma cage, je la quitte tranquillement. Je la conserverai en un point de contact : une cage où l'on respire et où l'on chante, une cage pour nager et vibrer au sein des idées du corps.

*

Pour me voir revivre, j'en reviens parfois à mes premières passions, pour entendre ce qu'il m'en reste, me rappeler comment j'ai été autre ou même, les amours, un voyage à Jasper — cette toute petite ville merveilleuse où j'ai rencontré ma cousine, en tant qu'amie, en tant que force et montagne de joie. Je retrouve parfois en moi dans l'écriture la joie intense et calme de Jasper : cette période de jeunesse où ma cousine et moi rêvions de devenir des artistes. Avant que nous devenions des bourreaux de travail, essoufflées et anxieuses, cherchant de toutes nos forces à y parvenir. Quand j'ai commencé à lire des essais portant sur la création littéraire et artistique, dans la jeune vingtaine, je lisais des voix comme celle d'Annie Dillard qui vibraient en moi à partir de cet espace tranquille de la contemplation des animaux ruminants rencontrés à Jasper. J'ai voulu retrouver cette ouverture sur un autre ciel.

4.1.1 Jasper

*Les hommes s'en vont, les bêtes
reviennent.*

Sylvain Tesson

Après trois journées passées dans un autobus Greyhound, à dormir assises, le cou endolori, ou allongées sur le plancher de l'autobus la tête dans nos souliers, nous sommes arrivées de nuit en pleine forêt du site de Tekkarra Lodge. Je me souviens de la noirceur, des bruits d'arbres, du bois rond des *cabins* et des totems touristiques à l'entrée de l'hôtel. J'avais dix-neuf ans, Geneviève en avait dix-sept. Cet été-là, j'avais accepté de l'accompagner après hésitation lors d'une conversation téléphonique avec ma grand-mère, me faisant entendre qu'elle trouvait ma cousine trop jeune pour voyager seule. Une amie d'école avait dû renoncer à la dernière minute à aller apprendre l'anglais dans l'Ouest canadien avec elle : deux emplois de femmes de chambre nous attendaient là-bas. Notre employeuse, une dame aimante et sympathique, avait été la seule à répondre à l'appel sur une trentaine d'envois de *curriculum vitae*, séduite par la lettre de ma cousine. Une clef avait été glissée dans un pot de fleurs près de la porte d'entrée. Au milieu de la nuit, nous sommes montées à l'étage. Je me souviens de l'odeur des conifères à l'intérieur de l'hôtel. Cette nuit-là, la forêt a accompagné mon sommeil dans les draps fraîchement lavés.

Le lendemain nous déménagions vers une *cabin* où était gravé dans un panneau de bois l'écriteau *staff*. Nous partagions l'espace commun avec une douzaine de personnes venues de différentes provinces du Canada, du Royaume-Uni et de l'Australie. Au fil de l'été, je découvrais à quel point ma cousine était drôle : elle vidait ses poches en les tirant pour laisser tomber papiers, mouchoirs, enveloppes de plastiques, vieux bâtons de gomme à mâcher sur le plancher de notre chambre commune, en un geste ordinaire, comme celui de s'asseoir ou de se gratter la joue.

À Jasper, dans les montagnes lors des randonnées en altitude, le silence était tel qu'on n'y entendait plus que nos souffles. Il n'y avait pour nous rappeler à nous-mêmes que les bruits de nos propres corps. Les oreilles pouvaient se retourner vers l'intérieur et nous entendre ainsi, à partir des sons de nos corps. Le monde là-bas nous dégagait, nous habitait. Ce sentiment d'un monde en moi, je l'ai retrouvé plus tard dans l'écriture,

entre autres dans la langue de Suzanne Jacob, dans sa façon de tendre vers l'irrésoluble étrangeté en soi : « Et celui qui vous enseigne la langue, qu'il soit votre milieu lui-même ou tous les livres, il ne peut rien vous dire de la part d'étrangeté que vous recevez avec la langue, ne peut pas vous l'inoculer, cette part qui vous permettra d'entrer, comme Ulysse, dans le nom de personne¹⁹. » Ce *nom de personne* que Jacob associe au langage, j'en trouvais des fragments à Jasper dans cette rencontre foudroyante avec l'environnement, depuis l'étrangeté même de m'entendre respirer, aux côtés de ma cousine, qui elle aussi respirait ses aspirations, ses rêves, ses désirs. La vie alors semblait faite de fenêtres.

Depuis, nous sommes devenues au fil de discussions, de confidences, de conflits, d'écoute sensible ou de désaccords, à deux, une petite communauté de pensées accompagnant le travail artistique de l'une et de l'autre, comme le conçoit Valérie Lefebvre-Faucher dans son essai *Promenade sur Marx* :

Il faut pour écrire un réseau de pensée. Bien sûr il existe quelques figures d'écrivains vraiment solitaires, mais dans la très grande majorité des cas, au contraire du lieu commun, écrire se fait en correspondant, en discutant, en se lisant les un·es les autres. Les femmes ayant dans l'histoire été privées de réseaux intellectuels, elles ont écrit avec leur famille, en plus d'avoir été souvent secrétaires, muses et éditrices de l'ombre²⁰.

Il existe en effet des réseaux permettant aux voix de se mettre au monde, dans la mesure où le monde social nous rend cet espace possible, nous pouvons y prendre place. Geneviève et moi partagions des réflexions critiques sur les rôles de genres, dans lesquels nous ne nous reconnaissions pas. Nous avions l'impression de vivre la vie dans différentes cages qui pesaient particulièrement sur les femmes. Il y a toujours eu de la critique dans nos pensées, à partir de nos expériences. Aujourd'hui, je conçois aussi la

¹⁹ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, op. cit., p. 135.

²⁰ Valérie Lefebvre-Faucher, *Promenade sur Marx : du côté des héroïnes*, Montréal, Remue-ménage, coll. « micro r-m », 2020, p. 25.

critique comme un exercice qui consiste à prendre racine dans nos propres sensations, sans compromis, dans la contemplation des inégalités dont nous payons les frais et dont nous sommes témoins, depuis les sensations les plus intimes en soi. Comme au sein de ce magnifique portrait de la critique que dresse Marie Parent dans la revue *Spirale* :

Que faire du doute, de la peur d'écrire, voire de la haine de soi, dans l'écriture de la critique ? [...] Pourrait-on inventer un nouveau territoire de la critique où se rejoindraient des voix qui ne sont sûres ni d'elles-mêmes ni de leur place dans le champ littéraire et choisiraient de s'offrir une certaine bienveillance²¹ ?

Ne serait-il pas judicieux qu'il y ait toujours au fond de la critique un regard posé sur ce qui blesse, sur la souffrance des êtres, une analyse venue du regard et des sensations, des émotions qu'entraînent différentes injustices ? J'apprends tous les jours à être féministe, antiraciste, à bien lire les enjeux entre les classes, les déterminations de genres et d'identités, comme à mieux reconnaître les nœuds qui s'insèrent dans le corps et dans la voix, en moi.

Un jour, pour suivre les gars du *staff*, à partir de la crête d'une falaise, j'ai sauté dans l'eau glacée, à m'en retrouver incapable de respirer pendant quelques secondes. Sur les rochers, j'ai dit à ma cousine que plus jamais je ne le referais. J'ai sauté encore pourtant de bien des sortes de falaises depuis. Un autre jour, ma cousine et moi avons ramassé des cailloux dans l'eau translucide. Toutes les deux assises en indien sur la véranda de notre *cabin* à Tekkara Lodge, nous les avons recouverts de vernis à ongles transparent pour les rendre scintillants. Puis, en randonnées dans les plus hautes montagnes, devant un ciel si grand qu'il nous dénudait, face aux éclairs qui apparaissaient au loin, nous devions nous agripper à de toutes petites roches : il fallait décider sur-le-champ à tâtons lesquelles se décrocheraient, lesquelles nous permettraient de tenir. En passagères d'un terrain escarpé, qui pouvait à tout moment nous arracher à la vie, nous appartenions à

²¹ Marie Parent, « Portrait de la critique en cœur fragile », *Spirale*, n° 270, hiver 2019, p. 7.

l'environnement, comme ces petits cailloux que nos mains emportaient, plongées dans la rivière froide.

Le soir, nous buvions des bières sur lesquelles nous choisissons les images, dont cette bouteille de *Yukon Gold* montrant un chercheur d'or, nous ayant donné l'idée de nous rendre au Yukon l'année suivante. Pendant des heures, nous discutons de création artistique, d'écriture, de théâtre et de cinéma. J'étais fascinée par le mime et par le théâtre ; Geneviève, par Federico Fellini. Elle me parlait de la scène finale du *Chêne* de Lucian Pintilie. Je lui parlais de *Paris, Texas* de Wim Wenders. Nous chantions « I'm sitting in the railway station/Got a ticket for my destination » et « Caught a lite sneeze/Caught a lite breeze », en entrant un peu chacune dans notre propre voix. Ma cousine, elle, allait devenir réalisatrice. Moi, je voulais être comédienne. Je n'osais pas me croire écrivaine, mais j'écrivais. Je tenais différents journaux : un journal intime et un journal de réflexions sur le théâtre. L'expérience de vie à Jasper s'est accompagnée d'un sentiment amoureux, un amour pour ma cousine et pour un garçon rencontré là-bas, mais aussi pour l'espace, les montagnes, les animaux, j'étais en état d'amour. J'ai commencé à écrire ainsi, sans grande confiance en moi, les deux mains dans la matière, amoureuxment.

J'ai compris des années plus tard que dans ses films, ma cousine parlait de sa propre histoire, de ses idées, de ses intuitions, à partir d'autres voix, en personnages et en dialogues. Geneviève a grandi à la campagne aux côtés de son frère cadet et de sa grande sœur, dans un rang de Saint-Aimé. Chaque année, je les retrouvais là-bas pour une semaine de vacances d'été avec mon père. Le rang était l'idée que je me faisais de la nature. J'ai su plus tard que le silence et la solitude avaient beaucoup ennuyé Geneviève pendant son enfance. Encore aujourd'hui, elle carbure aux rencontres, aux réunions, aux amitiés, aux groupes. Elle exerce un métier qui lui demande d'être constamment en relation avec les autres. Moi, bien que j'étais enfant unique, avant qu'une demi-sœur fasse son apparition dans ma jeune vingtaine, j'avais toujours vécu

dans l'action, la présence dominante des humains, la garderie dès le plus jeune âge, les multiples déménagements, la garde partagée, le métro, l'autobus, les festivals, les gens et le béton de la ville. À Jasper, j'ai eu l'impression que je n'avais jamais prêté attention à la nature. La diversité de l'environnement m'appelait : les toutes petites variations du paysage, les formes de nuages qui changeaient tout le temps, je les contemplais beaucoup mieux depuis que le ciel m'était offert à la manière d'un dôme nous recouvrant aux quatre coins cardinaux. Cette impression de faire autrement partie du monde m'a aussi guidée vers une idée de l'écriture, de la poésie et de l'essai, influencée de ce rapport aux détails et aux échos dont j'ai appris là-bas à entendre les résonances, en lenteur, entre moi et le monde.

Les réflexions et les conversations que nous avions ma cousine et moi à Jasper témoignaient de notre âge et de l'émancipation de nos parents, puis de la sensation d'une rencontre avec l'immensité. Nos croyions en nos rêves, quitte à manger pour toujours du beurre d'arachide. Nous allions suivre l'allée qui bâtirait nos cabanes. Vivre là-bas au fil des jours, c'était tendre ainsi un peu vers l'écriture telle que la présente Annie Dillard : « Les mots mènent à d'autres mots et tu suis l'allée du jardin²². » L'allée du jardin, elle serait faite de fleurs qui renaissent après les feux, elle serait faite de langages, d'expressions inventées, elle serait faite de pages de cahier ou d'écrans d'espoir, elle serait faite de karaoké, de clowneries, elle serait faite d'histoires, de poèmes, de voix :

Tu adaptes valeurs et nuances colorées non pas au monde, non pas à la vision, mais au restant de la toile. Les matériaux sont têtus et inflexibles ; chaque effort est un coup d'envoi. Tu peux voler — tu voles plus haut que tu ne le croyais possible — mais tu ne peux jamais t'arracher à la page²³.

²² Annie Dillard, *En vivant, en écrivant, op. cit.*, p. 77.

²³ *Idem.*

Geneviève entrera plus tard en guerre contre un professeur, puis un autre : des hommes qui lui diront que ses *rushes* sont vides, que son travail ne marche pas, qu'elle ne peut pas faire ce qu'elle essaie de faire. Elle sera croyante. Je lui reprocherai d'autant se braquer. J'aurai tort. Moi, j'apprendrai la confiance progressivement, depuis celle qu'on aura en moi.

Un matin à Jasper, je m'étais rendue seule sur une butte en chantant pour éloigner les ours, puis j'ai récité un texte de théâtre que je connaissais par cœur à une montagne. Je m'adressais à sa solidité, peut-être pour m'entendre en elle. Aujourd'hui, ma thèse est une montagne, et j'assiste de même manière à son dévoilement, je m'adresse à elle, je la vois devenir un livre. « Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond²⁴ ? », demande Annie Dillard. Je cherche à retrouver toutes ces intensités, qui un jour, ont su me rendre vivante.

Au retour de ma promenade, depuis ma chambre, j'ai été éblouie par l'apparition d'un troupeau de wapitis de l'autre côté de ma vitre, plus d'une dizaine de ruminants, qui ressemblaient à des cerfs, mastiquaient tranquillement leur herbe juste à côté de moi. Être si proche d'eux, sans qu'ils ne se trouvent en captivité, changeait quelque chose. Sur le bord des routes, c'était des corbeaux, des petits ours bruns, des troupeaux de chèvres de montagne. Je sentais que le territoire leur appartenait. Les animaux n'avaient pas peur de nous. Si en ville, je les avais généralement vus comme des intrus que l'on chassait, ou des petits compagnons que l'on domestiquait, à Jasper, le monde était à eux. Moi, j'étais chez eux. Et parce que je me trouvais dans leur demeure, pour la première fois, je voulais leur appartenir, tout en laissant s'écouler avec les sources d'eau glacée l'idée que mon identité ait à voir avec quelque chose de fini.

²⁴ *Ibid.*, p. 95.

Dans l'écriture, au début de mes études, j'ai aussi désiré ce que décrit Suzanne Jacob dans *Histoires de s'entendre* comme cette « capacité d'être seul, d'être seul partout et nulle part, seul pour pouvoir être tous à la fois, dans l'accueil aux mains ouvertes, dans aucune question, dans aucune réponse, dans aucune langue, d'être seul et de rester là, dans l'attente²⁵ ». Être seule et attendre l'écho de la montagne, et parvenir à ne plus jamais être seule, tout en étant seule. Je voulais être comme la montagne suffisamment puissante pour ne plus avoir à me défendre. Je voulais appartenir à ce monde, me contempler moi-même aux côtés des wapitis derrière la vitre de ma fenêtre.

J'ai retrouvé plus tard ces idées d'un partage de l'environnement avec les autres espèces dans *Manifeste des espèces compagnes* de Donna Haraway qui, au sein des rapports entre les animaux de compagnie et les êtres humains, cherche à admettre les différences, voire les incompréhensions, sans tâcher d'aligner tous les êtres à un ordre qui les limiterait. Comme elle l'écrit, le travail de relation et d'écoute n'est jamais donné, n'est jamais acquis, on le remporte à coup d'essais, à coup d'échecs : « ma monitrice d'agility [un sport canin], Gail Frazier, répète constamment à ses élèves : “tu as oublié ton chien” ; “ton chien n'a pas confiance en toi” ; “fais confiance à ton chien”²⁶. » S'il existe une myriade de façons de chercher sa propre voix, une écoute concentrée et attentive est fondamentale à toute relation :

La tâche consiste à devenir suffisamment cohérents dans un monde incohérent pour s'engager dans une danse conjointe des êtres qui cultive le respect et la réciprocité dans la chair, durant la course, sur le terrain. Et d'ensuite se rappeler comment étendre cette relation à tous les niveaux, avec tous les partenaires²⁷.

²⁵ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, op. cit., p. 22.

²⁶ Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, traduit de l'américain par Jérôme Hansen, Paris, Climats, 2018 [2003], p. 103.

²⁷ *Idem*.

À Jasper, j'ai commencé à comprendre que je voulais défaire l'humaine en moi, qu'il me faudrait un espace plus large pour vivre, une liberté plus grande. Si à l'adolescence, je m'étais lancée dans le mime et dans le cirque, je fuyais une vie familiale chaotique et destructrice. Cherchant à me sauver, je souhaitais la possibilité d'être différentes personnes ou de vivre différentes vies dans la mienne. Claire Marin considère également qu'il serait plus heureux de laisser se vivre en nous différentes personnes, aux identités diverses :

Kaléidoscope, patchwork, combien y a-t-il de personnes en moi ? Et pourquoi m'en inquiéter ? Est-il si tragique d'être démultipliable, d'être potentiellement toujours différent ? N'est-ce pas plus excitant que d'être enfermé dans une identité fixe, stable ? On peut d'ailleurs se demander si une telle modalité d'être est seulement possible. Pouvons-nous être autre chose que des sujets fluides, changeants ? Et n'y a-t-il pas enfin un plaisir à être toujours autre²⁸ ?

Être autre, c'est parfois échapper aux pouvoirs et au contrôle des autres, échapper à la définition identitaire la plus rigide, celle qui nous limite au sein de relations intimes, comme au sein du monde social. Devenir autre, c'est parfois savoir fuir. Me faire autre, c'est retrouver du lien entre les césures en moi, entre les parts de moi qu'un jour ou l'autre, j'ai dû cacher.

Je suis entrée à l'université en littérature à un moment où je cherchais quoi faire de mon corps en raison d'une volumineuse hernie discale. Il me fallait changer de vie. Avec Annie Dillard, j'entendais comment le corps pouvait entrer dans le texte, ou comment le corps tentait de se trouver une place dans le texte : « Avec quel plaisir je me rappelle avoir pensé, jadis, que pour écrire on a besoin de papier, d'un crayon et de ses genoux²⁹. » Moi, je savais me mettre à genoux, interpréter la poussière, les quatre éléments, les animaux. Il me fallait dorénavant traduire mes sens et leurs brèches

²⁸ Claire Marin, *op. cit.*, p. 84.

²⁹ Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 63.

d'idées en phrases. À cause des douleurs lombaires, j'ai beaucoup lu couchée sur un matelas au sol. J'ai dû travailler bien des quarts de travail à faible revenu pour subvenir à mes besoins, les livres et l'écriture étaient l'emploi de mon cœur et ma fenêtre vers un autrement. J'ai vite développé un intérêt pour la critique sociale et les écritures essayistiques qui se retiraient de la circulation pour mieux s'entendre elles-mêmes, comme s'il fallait créer de la distance pour entrer quelque part, comme s'il fallait se dégager un peu de sa culture pour la voir, l'habiter. J'ai aimé les écritures qui choisissaient les cabanes, les terreaux, les cabines, les ruminations, dans la distance et le temps, faisant écho à ma propre expérience de Jasper. J'y trouvais aussi l'éloignement que j'avais dû vivre, quand mon corps et ma vie m'arrachaient à un art qui me passionnait. J'ai voulu écrire ce que j'avais perdu.

Donna Haraway écrit : « tous les récits ne naissent pas égaux³⁰ ». Je suis touchée par l'idée : cette réflexion portant sur la façon dont nous priorisons certains récits à d'autres. Les récits prennent leur place progressivement dans l'écriture, comme dans la parole, de façon souvent très impartiale en regard du réel. Les récits ont leur propre rythme, que nous servons. Les récits sont rapports de proximité et de distance. Ils sont aussi parfois des constructions mensongères, qui évitent aux êtres de contempler leurs responsabilités. Les récits se prouvent et se défendent. Les récits servent encore la vente, la politique. Ils sont aussi juridiques, comme le montre Valérie Lefebvre-Faucher. On les dira vrais ou faux. Les récits peuvent avoir toutes les formes de cruauté. Je pense que j'ai d'abord écrit de la poésie parce que je me méfiais des récits, de la façon qu'ils ont de fermer le sens. J'aime que la poésie nous montre un espace plus libre, entre les phrases. Dans un poème, je peux entrer par le contour des choses, m'évader doucement. Je peux me passionner pour les formes, sans m'y faire prendre. Ma mère a toujours véhiculé des récits qu'elle disait vrais sans équivoques, et auxquels j'ai dû adhérer pour éviter ses colères. J'ai entendu avant de la nommer, comme un mal-être vague, la

³⁰ Donna Haraway, *op. cit.*, p. 106.

dissonance entre ma version de notre histoire et la sienne, ses récits étaient des cages où je manquais d'air. Ils le sont encore aujourd'hui. Cette relation, il m'a fallu la rompre pour redonner voix à mes propres récits. Les récits sont des versions du monde, ils nous servent aussi à nous libérer de l'emprise des récits des autres. En un terrain de jeu et dans un désir de transformation des saisons, entre les phrases-récits et les idées de la thèse, je m'avance encore pour demander plus d'espace.

Quand je ne suis pas anxieuse devant les pages de ma montagne à gravir, je passe une bonne part de ma vie à vibrer ou à manger de l'herbe comme les wapitis. D'autres fois, je cours pendant des semaines, je rédige, je réponds, je dis oui, j'enseigne, je réponds, je réponds, je dis non, je dis oui. Je soupire et je digère. Je voudrais voyager, âgé après âgé, avec l'horizon sous un dôme de ciel. Il est cruel de laisser les humains vivre la vie trop souvent en parfaite indifférence pour les transformations des nuages. Je pense avec Claire Marin :

Pourquoi ne pas vivre cinquante fois au lieu d'une seule ? On penserait alors une vie faite de bifurcations, selon une construction en arbre, et non pas une vie qui se poursuit en jetant les possibles par-dessus bord. Une vie qui, au fur et à mesure qu'elle s'affirme, a la force d'ouvrir d'autres cases, prend le risque d'adopter d'autres formes, de déployer d'autres rythmes, d'autres manières d'être, d'explorer ses possibles. Pourquoi ne pas penser que nous développons ces capacités plutôt que d'imaginer devoir y renoncer³¹ ?

Réduire les possibles, c'est aussi reconduire le renoncement, celui des séparations en soi, celui qui nous fait accepter le monde tel qu'il est, nous fait dire « qu'on n'a pas le choix » : un renoncement à la critique sociale, un renoncement à prendre part à ce qui nous dépasse et nous emporte, un renoncement à faire partie du monde. J'entends cette résistance dans l'œuvre d'Annie Dillard, quand elle travaille pour sa part à sculpter la langue en outil : « La ligne de mots est un marteau. Tu t'en sers pour explorer les murs

³¹ Claire Marin, *op. cit.*, p. 89.

de ta maison³². » Dans ma maison, je veux de l’horizon et des montagnes de fleurs roses.

Jasper reste pour moi un espace idéal d’air et de ciel, presque vingt ans plus tard, depuis Montréal, sans n’y être jamais retournée, je continue d’en rêver. Je m’imagine être là-bas, tout en ayant peur que plus rien n’y ressemble à mes souvenirs. J’ai l’inquiétude que ces paysages soient un jour détruits à des fins minières ou pétrolières, comme chaque fois que des compagnies volent à des êtres des lieux appartenant à leur souffle. Il m’est doux de penser aujourd’hui que ma cousine est bel et bien devenue réalisatrice. Elle m’a dit une fois que j’étais son public cible parce que j’avais sa sensibilité. Il y a des différences entre nous, mais il reste au fil des années un endroit précieux et magique où nous nous retrouvons, comme à Jasper, pour chercher de quelle façon, jour après jour, poursuivre l’œuvre difficile de nous mettre au monde.

4.1.2 Les cabanes

Emily regarde, stupéfaite, ces étrangers que la vie lui a donnés pour famille. Que n’est-elle pas plutôt née au milieu d’une nichée de merles, elle aurait appris là des choses essentielles — chanter, voler, construire un nid.

Dominique Fortier

Dans *Splendeur au bois Beckett*, Étienne Beaulieu s’intéresse à la construction d’une cabane par ses filles, il réfléchit à la fonction que peut avoir une cabane en tant que

³² Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, op. cit., p. 12.

« manière de séjourner dans le monde sécurisant de l'enfance tout en faisant l'expérience ludique du départ et de l'angoissante arrivée dans le grand extérieur³³ » :

À l'écart, j'observe mes deux filles. Elles sont très occupées à disposer des couvertures sur un séchoir à linge et à se donner mutuellement des ordres très solennels. Au beau milieu de la salle à manger, elles construisent une cabane. Tout cela, il va sans dire, est de la plus haute importance : Romane, 3 ans, dirige les opérations et dicte à sa petite sœur Laure des instructions qu'elle doit suivre à la lettre : « Il faut que le toit soit plus haut que le ciel ! » ; « Ce sera notre terrier, les loups ne viendront jamais jamais à l'intérieur. » [...] Elles ont laissé agir en elles cet instinct étrange qui pousse les humains et beaucoup d'autres animaux à se retrancher du vaste monde dans un espace domestiqué, clos, parfaitement familier³⁴.

Ces cabanes, de façon semblable au travail de l'écriture, aident à approcher le danger, en sensations, en mémoires, peut-être comme en un rêve qui nous prépare à affronter le réel, ou nous fait revivre le traumatisme à rebours. Nous pouvons observer le monde partant de ce lieu qui nous en protège, ou l'affronter depuis une certaine distance, quand on parvient à soulever la chape du contrôle et des dominations qui nous assiègent. Je suis frappée dans le récit de Beaulieu par la façon dont les toutes petites pensent déjà, comme bien des filles, à se protéger des loups, nous rappelant comment notre culture et ses récits apprennent aux filles la peur des loups et la position de la victime sur l'échiquier social. Se rappeler constamment l'existence des loups, c'est aussi rappeler le rôle qu'ils se sont donné sur nous.

Il faudra encore que les filles se sauvent dans leurs cabanes, quand elles apprendront que les loups se protègent entre eux dans les lieux du pouvoir. Encore une fois, les taches aveugles concernent le déni de la souffrance des corps. Ainsi que l'écrit Pattie O'Green : « Jamais l'authenticité d'un individu n'a été à ce point associée à un

³³ Étienne Beaulieu, *Splendeur au bois Beckett*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2016, p. 81.

³⁴ *Idem.*

sentiment d'unicité, de pureté, de santé. Être fragmentées, névrosées, souffrantes, c'est être fausses et, surtout, inexistantes³⁵. » Ceux et celles qui professent leur propre version du monde nient la complexité des sentiments simultanés dans les corps — ces voix écrasent ce qui ne parle d'abord que depuis le silence, écrasent l'existence pour faire disparaître toute possibilité de dénonciation : on ne dénonce pas ce qui n'existe pas. L'inceste, dans le livre de O'Green, est présenté en continuité de ce déni protégeant la conception que nous nous faisons des loups : « j'ai compris que ce qu'il y a de plus cruel avec l'inceste, c'est son inexistence³⁶. » Cette inexistence est encore issue d'un refus de négocier les pouvoirs. Les iniquités structurelles restent bien ancrées dans les ressorts qui fondent nos cultures. Comme en un lieu où les animaux se cachent pour lécher une blessure, les cabanes nous autorisent parfois à rêver d'un autre monde, à y rassembler des forces, en un rappel que la douleur est réelle.

Julie Delporte s'adressant à Pattie O'Green dans la revue *Moebius*, s'est aussi cherché une cabane, en tant que lieu où l'on se terre pour s'adresser à l'autre, pour écrire, quand les corps sont épuisés et meurtris, parce qu'ils supportent tous les jours la disparition du vivant (oiseaux ou abeilles), les assassinats des femmes autochtones, les viols des femmes, dans la fatigue et la tristesse : « Chère Pattie, je suis venue disparaître dans une cabane pour organiser en phrases la lettre que je voulais t'écrire. Maintenant que j'y suis installée, je peux voir une sittelle de l'autre côté de la fenêtre, et j'aimerais mieux te la dessiner que de continuer à discourir³⁷. » Un épuisement de la parole est encore lié ici à l'espoir d'une autre façon d'entrer en relation avec le monde. La cabane est un lieu de retrait du discours, où il est possible de prendre une pause à l'égard des attentes du monde social et de ses prescriptions :

³⁵ Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷ Julie Delporte, « Julie Delporte écrit à Pattie O'Green », *Moebius*, n° 158, été 2018, p. 149.

Je ne veux plus me soucier de sonner comme la femme intellectuelle que je me suis promis d'être. J'étais une enfant qui sautait sur son lit en prétendant répondre aux questions des journalistes. J'avais écrit un livre. Je me sauvais de ma classe — la classe de mon sexe — et je nous sauvais de quelque chose. J'étais déjà nostalgique de ne plus vivre dans la forêt avec les animaux³⁸.

La lecture de ce passage a ramené en moi l'image des wapitis derrière la vitre à Jasper, et la tristesse d'un monde cloisonné, distancié dans les fonctions et les dissociations : l'intellectuelle se serait déconnectée de l'enfance en elle-même, de la joie du jeu et de son lien avec le monde vivant. Moi, j'espère être une intellectuelle ayant un autre son, un autre ton.

Un jour, j'ai découvert aux côtés d'Iraïs Landry, une collègue doctorante et massothérapeute, la fascia thérapie, convoquant les tensions profondes en interaction avec les sensations et les émotions. Il s'agit d'un travail corporel qui ne se sépare pas de la parole, mais la laisse venir à partir du corps, de ses tremblements, de ses soubresauts. Pendant les traitements, je me suis surprise à entrer en mode d'associations libres comme dans l'écriture, quand elle coule, à y entrer dans une quête semblable à celle du corps en écriture. Les mains qui ont guidé mon travail des sens jamais n'en ont pris le contrôle. Le corps était chaque fois en droit de faire tout ce dont il avait envie. Cette technique permet d'entrer en contact avec des petits recoins de soi, touchés par les mains de la thérapeute — où l'on se terre et où l'on en vient parfois à ne plus rien ressentir du tout.

Aux livres, aux mains qui tremblent, aux ruminants, aux arts du corps, aux chants et aux amitiés, je me suis confiée, c'était chaque fois pour retrouver de nouvelles cabanes, déplier des métaphores où vivre. Ces idées, je les entends encore chez Julie Delporte : « Je relis *Mettre la hache* comme je reviens dans une cabane. Sinon, dans des espaces

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

similaires avec les mêmes indispensables : un feu, la nature, et l'absence d'autres êtres humains que moi-même³⁹. » Être en relation solitaire avec l'environnement peut nous permettre de retrouver notre propre espace de guérison, de retrouver cet environnement en soi telle une source, permettant aux muscles les plus profonds de se détendre, comme on s'allonge dans un lit pour laisser le temps à une fièvre d'affronter son mal, de le ressentir.

Quand j'étais adolescente, je me souviens que j'éprouvais de la difficulté à lire un livre en public, simplement à lire assise sur un banc de parc ou dans l'autobus. Je me sentais vue dans cette sorte d'intimité du visage. Lire me plongeait dans un abîme intérieur que personne ne devait voir. Sans le nommer ainsi, sans le reconnaître alors, j'avais appris à me barricader de toutes sortes de manières contre la manipulation de ma mère. Tous les jours, je me trouvais en danger d'oublier le regard des autres, depuis la brèche de leur emprise sur moi, en danger de me trouver exposée contre mon gré. J'ai choisi moi-même de monter sur une scène, pour me faire exister, cherchant ma liberté dans une cabane intérieure, derrière un visage maquillé. J'entends que ma mère était victime du patriarcat et de ses systèmes, et encore, d'une mère qui l'était elle-même, mais pour survivre elle a cherché un contrôle sur les autres. Un jour, j'ai compris que j'étais devenue si habile à me cacher dans ma cabane que je disparaissais. Le loup, ce jour-là, m'a dit qu'il admirait ma faculté à me cacher, qu'il comprenait que j'avais eu à le faire depuis l'enfance. Après la disparition de ma cabane, il m'a répété à quel point son amour pour moi était inébranlable, tout en creusant sa propre cachette en mes retranchements les plus fragiles, avant de disparaître. J'ai mis du temps à refaire les murs de ma cabane à l'intérieur de l'université, depuis ma cage. Un jour, peut-être, nous parviendrons à faire disparaître les loups, en tant qu'idée, en tant que peur qui les laisse exister.

³⁹ *Ibid.*, p. 152.

EN CLASSE

Je donne un cours de français au Cégep. Je demande au groupe de lire Les villes de papier de Dominique Fortier. Il faut ensuite répondre à des questions, dont celle qui aborde le rôle des femmes, et la façon dont les genres sont présentés dans le livre. Plusieurs étudiantes défendent la lecture féministe de l'écrivaine, parlent d'une injustice entre les sexes. « Emily Dickinson aurait dû pouvoir aller plus loin dans ses études », dit une étudiante. Puis, un homme avance que dans le livre les femmes sont des « victimes », comme s'il reprochait le fait qu'elles se considéraient ainsi. Je suis saisie par la familiarité de sa moue. Nous manquons de temps, je n'interviens pas et je m'en veux. Être femme (comme toutes personnes discriminées d'ailleurs) c'est trop souvent se taire pour gagner la reconnaissance des dominants, sinon dénoncer et susciter la colère, le mépris, voire le dégoût. Je lui écrirai seulement en commentaire qu'il n'a pas démontré une lecture juste du propos de Dominique Fortier.

*

À l'école de théâtre, une fois, j'ai été fascinée par un écureuil qu'un étudiant avait performé dans le cours d'improvisation. Il y avait de la méthode dans son observation de l'animal. Ses mouvements rapides s'arrêtaient sur une immobilité longue, qui témoignait de la concentration de tout le corps s'appliquant à entendre depuis l'immobilité, la menace, le danger. J'ai compris en le regardant que les écureuils s'immobilisaient ainsi, constamment, cou tendu, concentrés à entendre. Les êtres humains font cela avec les yeux et la tête quand ils pensent, quand ils réfléchissent, leur rapport corporel à la confrontation est sensiblement le même : ils figent le regard, la main, le souffle, la cage thoracique, tout le corps. L'immobilité protège, en même temps qu'elle enferme. On s'immobilise, comme on se retire du mouvement, pour mieux se donner le temps de réagir, de sentir le danger, sinon se retenir de le ressentir, pour se protéger, on s'immobilise aussi.

La cabane peut offrir la possibilité d'approcher différents résidus traumatiques beaucoup plus fréquents que nous les imaginons, et avec lesquels nous vivons comme si de rien n'était, jusqu'à ce que s'ouvre et se déclenche une brèche traumatique. Peter A. Levine, dans son livre *Réveiller le tigre* aborde le traumatisme sous ses angles corporels et considère que la guérison est liée à la « capacité d'entrer en contact avec le processus traumatique ⁴⁰ », dont il décrit quatre éléments : hyperactivation, constriction, dissociation et figement (immobilité associée à un sentiment d'impuissance). Le figement montre comment nous renonçons au combat quand nous pressentons ne pas pouvoir le gagner. Une telle réaction d'immobilisation se retrouve également chez les animaux et peut se comprendre comme l'ultime tentative de se libérer de l'agression. On se laisse faire afin que l'autre se désintéresse de nous, on essaie de disparaître, on se cache. Si le figement laisse souvent des résidus traumatiques irrésolus chez les humains, les animaux se libéreraient davantage de leurs tensions en des cycles de tremblements. Comme l'écrit Federici :

Nos corps ont leurs raisons qu'il nous faut comprendre, redécouvrir, réinventer. Écoutons leur langage, c'est la voie de la santé et de la guérison. Écoutons le langage et le rythme du monde naturel, c'est la voie de la santé et de la guérison de la terre. [...] Une politique immanente y réside : une capacité de transformation de notre corps, des autres et du monde⁴¹.

Mais dans la cabane, on peut aussi perdre le contact, s'éloigner trop, on peut encore conduire la pensée intellectuelle à s'éloigner de ses propres gestes. Quand on se fait la spécialiste ou l'ermite qui regarde le monde à l'extérieur, à partir de trop loin pour s'en approcher, la posture du retrait ressemble à une supériorité que l'on se donne sur les autres. On y retrouve la tour d'ivoire que devient parfois l'université quand s'installe en elle la complaisance de la distance, depuis ces mains qui ne touchent pas, mais en

⁴⁰ Peter A. Levine, *Réveiller le tigre : guérir le traumatisme*, traduit de l'américain par Martine Bourseau, Paris, InterEditions, 2019 [1997], p. 110.

⁴¹ Silvia Federici, *op. cit.*, p. 125.

viennent pourtant à parler pour tout le monde. Annie Dillard évoque ce moment où elle a réalisé qu'elle devait s'inquiéter de la distance s'étant tranquillement immiscée entre elle et le monde vivant :

je me demandai quand ma vie avait mal tourné. Je vivais trop retirée du monde. Mon travail était trop obscur, trop symbolique, trop intellectuel. Je ne m'adressais pas aux gens. J'avais récemment publié un essai narratif complexe sur une phalène qui volait dans la flamme d'une bougie, que personne n'avait compris sinon un critique de Yale, mais *lui* l'avait compris parfaitement. J'avais moi-même une formation de critique. J'étais donc une critique écrivant pour d'autres critiques : était-ce là ce que j'avais désiré⁴² ?

Je m'inquiète aussi de cela. Je veux dans mon travail l'exigence de la pensée et son besoin de précision, sans m'installer dans une niche. Je dois rester en mouvement. Pour un peu de liberté, je cherche à mélanger les formes, je voudrais parvenir à emprunter des chemins de traverse, là où l'on ne m'attend pas. L'écriture, toujours, me semble-t-il, doit craindre le beau jeu d'éviter la confrontation et les négociations du réel. J'espère une multitude de voix. Mais encore, entendre cette diversité, comme possibilité : « Il faut résister à la tentation de l'inertie, à la séduction de la matière, résister à la facilité d'une identité figée, ne pas se laisser s'enfoncer dans un mode d'être où plus rien n'est ni vif ni neuf⁴³ », écrit Claire Marin.

Longtemps, écrire représente pour moi le trouble même de ne pas parvenir à la parole, je suis coincée dans ma cabane : comme quand on veut crier dans un cauchemar, comme quand on baigne dans un malentendu tétanisant, à même mon figement, entre quatre murs, je me bute. La parole à mon oreille sonne faux, je dois la déplier. Dans le temps, depuis la distance, devant ce qui s'absente ou se déplace, je cherche des présences pour m'accompagner. Je me relis à voix haute et me sermonne : « Mais non,

⁴² Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 74. L'autrice souligne.

⁴³ Claire Marin, *op. cit.*, p. 86.

c'est pas ça, c'est pas si simple que ça ». Depuis un désir infini, je m'abreuve à un manque de ciel.

EN CLASSE

Je parle des pensionnats autochtones. Je présente des films. Avant de partir en pause, les visages sont déprimés. Je me demande comment faire pour ne pas les rendre tristes, tout en parlant de ce dont il faut parler. C'est sans doute impossible à éviter. Comment transformer la tristesse en révolte, en énergie ? Pour leur travail de création littéraire de fin de session, je leur dis de penser à quelque chose qui devrait être dénoncé dans leur propre culture, au sens large, culture sportive, culture familiale, toutes sortes de cultures confondues, leur dis que l'on peut faire cela en texte, reprendre la parole. Il faut seulement trouver la voix, l'élan, la forme. Les textes occupent un espace.

*

Marielle Macé dans *Nos cabanes* lit la cabane sous l'angle de l'occupation, des squats à vocation politique, s'opposant à des projets d'aménagement. Il s'agit notamment de ce qu'en France on nomme des « zones à défendre » ou ZAD, dans les rues, dans les parcs, quand des personnes se bâtissent des maisons pour contester l'ordre d'un monde et le réinventer : « Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé⁴⁴. » Si ces espaces servent à aménager diverses formes d'habitation du monde, puis à défendre des idées, les cabanes sont rapidement détruites au nom des paradigmes dominants, car elles ne répondent pas aux normes qui fondent l'habitation dans nos sociétés (obtention de permis de construction reposant sur la possession de ressources financières) :

⁴⁴ Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p. 27.

Il y a celles des ZAD, bâties pour protéger un sol, en préserver la vie (et cela bien sûr s'entend collectivement : de quelle vie voulons-nous ?). À Notre-Dame-des-Landes des dizaines de cabanes ont été bâties... et méthodiquement détruites par les gendarmes à partir du 9 avril 2018. Baraques agricoles, abris-bibliothèques, cabanes-tours maintenues par tous les regards, lieux d'habitation, de réunion, ateliers, pépinières, cabane des Cent Noms, cabane des Vraies Rouges... La beauté de ces cabanes ? Pas forcément ce qui en elle se souvenait de formes d'architecture vernaculaires, célébrait les constructions du peu ; mais leur diversité⁴⁵[.]

Les détruire, c'était encore une fois tuer dans l'œuf les idées qui ébranlent l'ordre. Comme on aura donné des contraventions aux personnes vivant dans les rues pendant le couvre-feu de 2021. On condamne toujours celles et ceux qui déjà ont perdu le jeu et renoncé à l'ascension sociale, réaffirmant ainsi la course inéquitable aux ressources et le droit du plus fort. On condamne la cabane, comme on condamne les personnes qui ne peuvent se défendre.

Un matin ordinaire devant l'écran, je me dis qu'il faut être si loin pour devoir se rappeler que nous n'avons pas tort de ressentir les marques laissées sur nos corps, que nous ne sommes pas à guérir et à assimiler aux œillères du monde, mais que ce sont les œillères du monde qui doivent être levées, et les corps, partout retrouvés ?

Je dois voir les visages, marcher entre l'analyse et la vie du corps, celle-là qui n'a rien à dire, ni à analyser. Je sais que notre monde vit en moi, je dois le réfléchir, pour en saisir l'héritage. Je sais que je tombe, moi aussi, dans tous les pièges. Un jour, peut-être serais-je libre comme une montagne, beaucoup plus haute que le plafond cathédrale de ma cage d'escalier. Je n'aurai plus besoin de me terrer nulle part pour chanter.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

4.2 Chants corses

Une fois le chant choisi, les chanteurs s'observent, s'estiment, s'accordent. [...] [Dans] l'exécution tout est affaire d'instinct : la manière d'envoyer le chant, de rentrer dedans, l'impulsion, la hauteur des notes, le rythme, la dynamique du souffle...

Frank Tenaille

Un jour, vers la fin de la vingtaine, dans un sous-sol d'église sur la rue Beaubien, j'entre avec un ami dans une chorale de chants de la Renaissance. J'y découvre un répertoire polyphonique sacré et des chants grégoriens, présentés par le chef de chœur de façon énergique, en voix de corps. L'approche me fait penser à celle des chants marins, tout en entrain et en élans. Le chef, entre deux coups de diapasons sur la tête pour se donner la note, prononce ces mots à propos de la culture religieuse à l'origine des chants : « croyez-y, croyez-y pas », l'air de dire que ça lui est égal. J'aime cet esprit qui me laisse libre d'approcher ces formes que je connais peu sans devoir adhérer à leurs croyances, ou sans que la croyance y soit associée à une cage. Au fil des jours, j'aime aussi que le groupe soit fêtard, à la recherche d'une intensité ivre. Comme s'il s'agissait des deux faces de la même chose : le sacré, l'abandon de soi à de l'immense, une ivresse. C'est à une tension dans l'art, quelque chose de sacré et quelque chose à profaner, que je m'intéresse, me demandant jusqu'où je peux m'avancer là, moi, qui ne suis pas de ce monde. Cherchant encore où aller, dans l'état des chants, je veux croire au geste de chanter les mouvements que l'on retrouve dans les chants sacrés. Un soir de chorale, le chef parle des chants corses et d'un stage qui se donne quelques semaines plus tard à l'Agora de la danse. Je m'y inscris par curiosité.

Un esprit corporel relie les deux approches, en des voix fortes et pleines. Dans une classe baignée du soleil de la rue Cherrier — cette même rue où enfant, j’allais chez l’amie Audrey après l’école —, Angel, le professeur espagnol, initie les stagiaires à la *paghjella*. Le cœur se compose de trois voix solistes, le *bassu* (grave), la *secunda* (moyenne) et la *terza* (aiguë). Les chants peuvent se concevoir, selon Philippe-Jean Catinchi, autant comme une « expression polyphonique authentiquement profane de la vie communautaire que comme une survivance d’une tradition liturgique transposée hors du champ sacré⁴⁶ ». On les chante debout. Les voix sont libres de conserver leur identité, leur son. Angel dit : « Les bons chanteurs corses peuvent faire toutes les voix. » L’idée d’une expression des singularités de chaque voix, fondamentalement multiples, me paraît lumineuse. Et la façon dont le professeur aime chanter est contagieuse, ouverte comme une fissure de joie.

Suivant quelques influences arabes, italiennes, espagnoles, géorgiennes, les ornements, que l’on appelle *ricoucardes* représentent la part improvisée : des culbutes et des cascades, des montées et des descentes, on peut virevolter autour de la note, reculer, lui faire débouler les marches d’un escalier, remonter la spirale tout contre la gravité, avant de trouver un aboutissement dans l’accord final, puis dans le silence final. D’une note à l’autre, un petit instant, les chants frôlent les quarts de ton, pour engendrer le frottement. Traditionnellement, on parle d’une *terza mezzana*, qui représente la tierce, ni mineure, ni majeure, mais un entre-deux ; comme dans les chants blues, on l’entend dans les plus vieux enregistrements corses.

L’impulsion, la particularité de chaque voix n’y étant pas refoulée, les chants visent à « prudemment garantir la spécificité de chacun — timbre, couleur, intonation⁴⁷. » Fondamentalement, chaque note multiple (avec ses harmoniques) forme avec les autres

⁴⁶ Philippe-Jean Catinchi, *Polyphonies corses*, Paris, Cité de la musique, 1999, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 100.

notes une polyphonie — la déferlante de notes contenues en trois voix principales formant un seul chant : « Élément constitutif d'un orgue humain d'une puissance plus qu'humaine, le chanteur de *paghjella* est le vecteur d'un souffle qui l'habite plus qu'il ne l'identifie⁴⁸ », tel que le souligne encore Catinchi. La voix se reconnaît dans une chair qui nous relie aux autres.

J'ai aimé comment Angel parlait de l'amitié en lien avec le chant, comment il était question toujours pour lui de chanter avec les ami·es. Angel répétait le mot au cours de ce stage, comme s'il s'agissait du moteur de ses idées. Le dimanche à la fin du stage, avant de nous quitter, nous nous réunissons chez Auprès de ma blonde. Je l'entends répondre à Sylvie, quand elle lui demande où il souhaite aller manger : « on va rester ici avec les ami·es ». Je vois qu'un petit groupe gravite autour de lui : Sylvie, Warwick et Philippe. Angel me dit : « tu chantes du jazz, toi, vas-y, chante nous quelque chose ». J'ai lancé à toute voix : « All of me/Why not take all of me ». Passant par cet univers du chant corse qu'Angel tendait vers moi, j'ai trouvé dans un standard de jazz et dans un restaurant de Montréal, à cet instant, une liberté grisante. Il se préparait quelques mois plus tard un stage de Vêpres corses, au couvent de Corbara, en Corse, auprès de celui qu'Angel nomme « notre maître », j'ai décidé d'accompagner là-bas le petit groupe de Québécois·es, je ferai du chant corse pour devenir l'amie de ce petit groupe et chanter avec les ami·es.

4.2.1 Premier voyage : Corbara

*Y fait noir, faut du gaz, faut du jus,
j'ai besoin d'la musique.*

Keith Kouna

⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

Frère Paul-André m'invite à traverser un long corridor où il n'y a que des crucifix, des figures religieuses et des portes. Sur l'une d'elles est écrit mon nom. On me donne des draps, des serviettes, la clef est dans la serrure. Par ma fenêtre, j'entends un jet d'eau depuis la cour intérieure. Dehors, il fait nuit et je m'endors épuisée dans la hâte du lendemain. Au matin, je découvre la cour intérieure, partagée entre les tortues, les poissons et les aloès géants. Je suis frappée par la lumière, par la façon dont les fenêtres la font entrer ici, comme dans l'art des vitraux, frappée par le travail architectural, la lumière est recueillie par les brèches creusées aux murs, elle entre et nous habite. Quand on pense à l'histoire religieuse, à la portée de la lumière dans son imaginaire, associée à ce Dieu qui est partout, il paraît judicieux que la lumière entre de tous les côtés, par toutes les fissures, qu'elle ait toutes les couleurs : le travail est impeccable. L'architecture ici narre une vieille histoire.

Pour une semaine, en cellule à Corbara, j'entre en stage de chants corses sacrés, accompagnée de la délégation québécoise, de Français, de Suisses, d'Espagnols, et d'un Polonais. Tous les jours, nous mangeons dans la grande salle à dîner, ensemble nous aidons les frères du couvent à desservir les tables, à installer les couverts pour les prochains repas, et nous chantons en lavant la vaisselle.

CELLULE

Dans ma cellule, il y a un lit surélevé, accessible par une échelle, comme le lit à deux étages que j'avais quand j'étais enfant, chez mon père dans le petit appartement de la rue Sherbrooke. Je me souviens que mon père avait collé trois feuilles lignées, liées par du papier collant, sur le mur de sa chambre-salon où il avait noté au crayon à encre une liste de citations critiques de la religion (Camus, Pascal, Kant). On y trouvait par exemple, de mémoire : « Je n'ai jamais trouvé Dieu sous mon scalpel » ou « qu'essé que l'bon Dieu a contre l'Afrique ». Les phrases les unes à la suite des autres l'amusaient beaucoup ; moi aussi. Des années plus tard, dans cette cellule, je monte

une échelle de bois plus haute que celle de mon lit d'enfant. L'architecture de ma cellule raconte un monde de conventions ayant toujours été contestées chez nous. J'ai le sentiment qu'une part de ma vie se gardera pour moi dans ma cellule.

*

La plupart des repas sont silencieux. Le bois craque sous le tapis. On doit écouter le prieur lire des extraits de l'Ancien Testament. Je cherche d'abord quelque chose qui me parlerait dans tout cela, ne serait-ce qu'une petite idée, j'en trouve des fragments, mais les idées ne respirent pas. Elles ont des épaules qui bloquent l'équipe adverse, comme au football, semblables à celles de tous les récits que je fuis : faites de nœuds, elles perdent leur souffle en perdant leurs hésitations. Elles recherchent des tiers, des pécheurs, contre qui s'ériger en se magnifiant. À essayer de les entendre, je me prends la patte dans une marre de nœuds. Pour m'en sortir, je cherche les profanes du regard, d'un dîner à l'autre, nous partageons des sourires fébriles. Nous nous associons ainsi à la dérobée, comme des enfants à la petite école. Notre voix dans ce silence obligé surgit en échappées.

J'apprendrai plus tard que le couvent de Corbara, tenu par la Congrégation Saint-Jean depuis la fin des années 1980, avait servi, pendant la Première Guerre mondiale, d'espace pénitencier où près de huit cents prisonniers civils austro-allemands se sont entassés⁴⁹. Ils occupaient non seulement les cellules, mais l'église et la sacristie. Les dessins d'un prisonnier ont été conservés au plafond dans l'une des cellules.

Les soirs, entre stagiaires, nous nous réservons un quatrième repas, sans lectures ni prières : nous partageons des fromages et des saucissons corses ou espagnols. Nous

⁴⁹ Voir les travaux de l'historien Simon Giuseppe, « Le couvent de Corbara, ancien lieu de détention », [vidéo], 23 mai 2015, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ek3RTRt6yK4>>, consulté le 26 juin 2021.

buvons du vin, des alcools forts, nous chantons des *paghjellas*, nous échangeons des chants espagnols, français, polonais, québécois, je propose des standards de jazz. Ces moments de chant sont des grâces. En pleine nuit quand la plupart des stagiaires ont regagné leurs cellules, avec quelques copains, nous composons les chiffres qui nous permettent de franchir la porte menant à la chapelle. Nous occupons l'espace. En un petit moment volé, comme celui dans ma cage, nous chantons pour nous baigner dans l'acoustique comme dans la mer d'après-midi. C'est à rire et à pleurer de joie, comme quand on saute dans les vagues. J'ai l'impression de profaner le lieu sacré par le seul fait de partager un bonheur qui le dépasse. Je ne le crains pas, je l'habite.

J'apprends en m'approchant l'oreille des autres au sein des trios, comme cela se fait au sein des traditions orales, des savoirs transmis de personnes à personnes, de mains en mains : on écoute et on répète. J'y entends un esprit semblable à celui qu'évoquait Suzanne Jacob devant les mains des sculpteurs, les mains du luthier. Ce qui se donne au sein d'une relation, s'imite, se reprend et se transforme à partir des corps, mais ne s'écrit pas dans une partition, de façon systématique : « Ce que la translation à l'écrit d'une pratique orale ne parvient pas à rendre, [...] [c'est] un souffle fondamentalement personnel qui ne se laisse pas contraindre par les barres de mesure d'une partition⁵⁰ ». Ces rythmes et ces dynamiques sont aussi celles du territoire toujours en transformation. Si ces chants et leur essence corporelle restent insaisissables, il s'agit d'une histoire de corps qui s'observent, et cela même qui est prohibé dans d'autres pensées fait l'essence du style : « ce sont [les] libertés de l'ornementation, productrices de frottements, quintes et octaves parallèles, prohibées par l'harmonie classique, qui font l'essence du chant polyphonique insulaire⁵¹. » Frank Tenaille ajoute que parler de chant corse, « [c'est] souligner qu'à rebours d'une musicologie condescendante qui forgea ses jugements sur l'existence ou non de l'écriture musicale, il existe une conscience

⁵⁰ Philippe-Jean Catinchi, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹ Frank Tenaille, *Corse : polyphonies et chants*, Paris, Layeur, 2001, p. 16.

créatrice souvent collective, qui fonctionne selon d'autres modes que ceux de la culture dite savante⁵². » Les corps près de moi sont des instruments à cordes et à vent, comme des violoncelles et des clarinettes. Je m'en approche pour sentir la vibration autant que les élans du son. Plus je m'approche, plus il me semble que je peux sentir la concentration et la vibration des corps, entrer presque en osmose avec les voix : « Moment de partage, de fusion [...], le chant est aussi une mise en jeu de soi. Plus encore : un abandon de soi. Une façon de se dépouiller de son individualité pour atteindre la fusion qui transforme le chant en place en aventure collective unique⁵³ », écrit Philippe-Jean Catinchi.

Le jour de mon atterrissage, le petit groupe de Québécois·es est venu me chercher dans un café près de l'aéroport de Calvi, puis la voiture a filé au plus vite vers le concert d'A Filetta à Pigna, village voisin de Corbara. Je ne connaissais pas l'ensemble vocal corse, on m'a dit qu'il se distinguait par la recherche artistique alliant le contemporain et la tradition, puis par le nombre et la douceur des voix basses, inspirées de la culture géorgienne. Dans la pénombre, nous y étions.

Les hommes se tenaient en un groupe serré, proches les uns des autres, comme le veut la tradition, en ce *pack vocal* dans lequel Frank Tenaille soupçonne la « métaphore d'une époque durant laquelle l'homme de la campagne avait besoin des autres⁵⁴ ». Puis, il y a eu ce geste qui m'a émue : un chanteur a posé une main sur le bas du dos d'un autre chanteur tout juste avant que celui-ci entame son chant, comme pour accompagner le son du toucher de la main, tout juste avant que celui-ci entame son chant. Ce geste sensuel semblait encourager le son à venir, apporter cette chaleur qui réchauffe le corps par le toucher, comme on dit qu'on *se réchauffe la voix* avant de chanter. Pouvait-on ressentir en soi-même l'effet vocal de la main posée doucement

⁵² *Ibid.*, p. 3.

⁵³ Philippe-Jean Catinchi, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴ Frank Tenaille, *op. cit.*, p. 16.

sur le dos ? De façon directe ou indirecte, dans l'assurance qu'ils avaient, dans la proximité des corps, j'en suis convaincue.

Parfois, les mains des chanteurs entouraient également leur propre oreille, se posaient sur la mâchoire ou sur la joue, comme si les mains tenaient le son, comme on dit que le coquillage au bord de l'oreille contient l'océan, ce que Philippe-Jean Catinchi conçoit comme un engagement du corps dans l'harmonie :

ce geste archaïque — il est attesté dès l'Antiquité chez les Coptes et les Égyptiens — traduit, même s'il a pu chez certains devenir aussi instinctif que réellement efficace, la nécessité de participer physiologiquement à la circulation du son, condition *sine qua non* de l'harmonie polyphonique⁵⁵.

La nécessité de participer physiologiquement au son, comme à toute création, est un travail de disposition générale, qui concerne l'idée même d'un engagement de soi, tout aussi essentiel dans l'écriture. La justesse de toutes voix n'étant pas donnée, n'étant jamais acquise, on tend à elle dans le vertige de l'écoute.

Je souhaite et je désire des disciplines artistiques qu'elles abordent l'innommable en soi, au cœur de la cellule, derrière l'ordre des murs visibles ou invisibles, un espace à habiter de voix échappées des chapelles, ou de dessins dans les cellules. Lady Rose (Dorothy Carrington), une ambassadrice et amoureuse de la Corse, reconnaît aussi lors de sa première rencontre avec la polyphonie, cette étrangeté familière, et le lien fondamental avec l'environnement qui fait la puissance du chant : « “J'avais l'impression d'entendre la voix des entrailles de la Terre. Un chant venu de l'origine du monde. Celui des commencements qu'on n'ose espérer jamais accessible...”⁵⁶ » Cette impression de profondeur est liée — il me semble — à ce que l'on sent du corps, du territoire, d'un chant qui conserve le vertige de se découvrir lui-même. Dorothy

⁵⁵ Philippe-Jean Catinchi, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26, Dorothy Carrington est citée par Philippe-Jean Catinchi.

Carrington écrit encore, à propos de sa rencontre avec la *paghjella* dans un café, l'effet de ce chant, qu'elle reçoit « comme un cri, lointain et déchirant, issu de l'enfantement du monde⁵⁷ ». Les chanteurs se rapprochaient petit à petit pour enfanter la bête : « Leurs corps, qui se balançaient légèrement, se serraient de plus en plus, jusqu'à ne former qu'un seul instrument, un monstre à trois têtes⁵⁸. » Ces voix auraient ainsi eu le pouvoir magique de rappeler des présences, de rappeler le temps corporel propre à une façon d'être au monde : « Conséquence de cette temporalité spécifique, chaque chant est un moment unique, un acte magique qui dit le monde, le refonde⁵⁹ », écrit Catinchi.

Un jour, à Montréal, j'ai eu une conversation avec un homme que j'étais heureuse de voir porter un chandail du groupe country-punk-rock québécois WD-40 dans une taverne de la rue Boucher, un soir de karaoké. Je me suis aperçue à son accent qu'il était Corse. Il m'a raconté qu'il connaissait bien la *pulifunie* et il croyait que le chant corse — il en était convaincu — avait servi à la résolution de conflits, que les bergers sifflaient pour appeler les troupeaux, et qu'un jour ils s'étaient mis à s'accorder, jusqu'à chanter ensemble. L'histoire faisant entendre le caractère poétique et la fonction cathartique qu'on veut attribuer aux chants corses, je l'ai retrouvée dans les livres : « Relue comme une expression cathartique dont le premier bénéfice est l'approvisionnement de l'autre, l'acceptation positive de la différence et sa sublimation artistique, la polyphonie n'a pas d'âge⁶⁰ ». Le respect même de l'espace de l'autre voix, de ses qualités vocales propres, y serait lié à un choix d'accepter les différences et de les associer en harmonie, comme s'il s'agissait d'une négociation des espaces, dans une métaphore de la vie communautaire et politique rurale. Les chants auraient permis des rencontres entre les habitants, les compétitions chantées, à une certaine époque dans les cafés, sublimant peut-être des problèmes plus graves. Philippe-Jean Catinchi

⁵⁷ Dorothy Carrington, *La Corse*, Paris, Arthaud, 2003 [1999], p. 251.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁹ Philippe-Jean Catinchi, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

réfléchit encore, à même le fait de tendre vers la résolution de conflits, une manière de les révéler :

Cette aspiration peut être lue comme la soif de résolution de tensions, voire de conflits, individuels ou collectifs, passions violentes et angoisses diffuses dont la poésie peut (seule ?) déjouer la force négative, libérant les esprits pour asseoir la cohérence nécessaire au groupe. On retrouve là le pouvoir magique reconnu au chant dans d'autres conditions : celui d'un affranchissement des contraintes du vécu — mais sans masquer les éléments conflictuels d'une société qui peut y lire son reflet⁶¹.

On peut y entendre le désir que formule Donna Haraway d'entrer en relation, d'expérimenter le travail de la relation avec son animal domestique : « L'important est ici d'accepter que l'on ne puisse jamais *connaître* ni l'autre, ni soi-même, sans jamais cesser de s'interroger sur le statut de ce qui advient à tout moment de la relation. Cela vaut pour tous ceux qui s'aiment vraiment, de quelque espèce soient-ils⁶². » Chanter avec les ami·es serait aussi cela, comme en amour, chercher le lieu le plus inconnu de l'autre, chercher devant l'autre un lieu inconnu en soi, composer une alliance. Haraway ajoute en ce qui concerne ce rapport à l'autre que l'important se situe toujours dans les détails :

J'envisage l'agility [sport canin] comme un bien en soi particulier, mais également comme un moyen de se rendre plus présent au monde, plus à l'écoute des demandes de nos partenaires à tous les niveaux où se joue la création de mondes plus habitables. Ici comme ailleurs, le diable est dans les détails. Les liens sont dans les détails⁶³.

Les liens sont dans les détails semblables à celui de poser une main sur le dos pour encourager le chant. Des regards, des touches sur le tableau qui se forme sous nos yeux. Dans les détails, on entend l'amour ou le mépris, l'accueil ou les rapports de

⁶¹ *Ibid.*, p. 100.

⁶² Donna Haraway, *op. cit.*, p. 87. L'autrice souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 102.

force. À partir des détails, le sujet du livre apparaît. Comme c'est parfois à partir d'une tache sur la toile que se dessine la toile. Dans les détails, la pensée se promène, elle en vient à ressentir et à concevoir une structure, une cohérence de ton, de voix, de corps, de phrases, de formes. Écrire, c'est aussi mettre en relation des détails. Quand nous y parvenons, comme en un accord juste, le monde devient plus large.

Les voix corses, dans le livre de Frank Tenaille, sont par ailleurs associées aux animaux dont s'occupaient les bergers, chanteurs de *pulifunie*. Les chants seraient issus des meuglements des animaux. Tel que l'avancait un vieux gardien de troupeaux, à propos des trois voix qui constituent la *paghjella* : « “*a seconda, a face u muntone*” (la seconde, c'est le mouton qui l'a fait), “*u bassu, a face u boie*” (c'est le bœuf qui fait la basse), “*a terza, a face a capra*” (la terza, c'est la chèvre)⁶⁴ ». On peut entendre en effet les animaux dans les vibrations, dans les harmoniques de ces voix pleines, qui se lâchent, comme pour se libérer de tout ce qu'elles portent. Chanter peut-il nous rapprocher des animaux, ou est-ce que ce sont les animaux qui nous donnent envie de chanter, ou bien avons-nous toujours chanté comme les animaux et avec eux puisque nous en sommes ? Penser les choses ainsi est douloureux, devant la distance que nous établissons entre nous et les animaux et les abus systémiques que nous leur infligeons, tout en les rationalisant. Nous savons que les vaches que nous torturons, partout dans le monde, accourent en troupeaux vers la musique, s'arrêtent parfois tout près les unes des autres pour écouter.

CELLULE

Dans ma cellule, j'entre pour des retouches d'épilation, j'entre pour vêtir un maillot, j'entre pour prendre de l'argent, j'entre pour remettre du rouge à lèvres, j'entre pour déposer mes partitions, j'entre pour dormir, pour me brosser les dents, pour changer

⁶⁴ Frank Tenaille, *op. cit.*, p. 18.

de souliers, j'entre pour retrouver mon horaire : déjeuner, séances de chants, temps libres, plage, souper, chant du soir, j'entre de passage, pour retourner dehors, me représenter aux autres. Toute la semaine, je suis ivre d'action, de chant et d'alcool. Quand tout sera devenu mémoire, je retrouverai mes distances, et j'écrirai. Il y a toujours une distance pour moi entre la vie et l'écriture, il me faut du temps.

*

Angel dit à un autre gars que je suis « dangereuse », je comprends qu'il s'agit à ses yeux d'un compliment. L'autre gars me regarde avec curiosité, une sorte de défi. Il me demande ce que je fais dans la vie. Je réponds que je suis écrivaine. « Ah oui ?! Publiée ? » Son visage me donne l'impression qu'il n'y croit pas. Plus tard dans la conversation, il emploiera l'expression « petits auteurs » pour parler des personnes comme moi.

Un jour, le prier avance longuement et de plusieurs façons que les femmes doivent rester humbles, à l'image de Marie. Cette fois-là, devant notre silence, j'ai des spasmes de colère. À ce moment-là, il n'y a pas de fous rires ni même de sourires complices entre les copains et moi : je suis la seule femme à table parmi eux, ma colère irrite. Je cherche ailleurs aux autres tables la connivence de femmes. J'en trouve une. Plus tard, un copain espagnol qui parle très peu le français me dit en faisant la moue : « Moi, macho, j'aime pas. En Espagne, beaucoup macho ». Il me fait du bien.

Après le dîner, je monte le chemin de croix, je longe les buissons de romarins jusqu'à la grotte, où je me dépose pour m'échapper. En regardant l'océan, le clocher, le ciel partout, je pense à l'orgueil du paysage. Devant les inégalités qui font les privilèges des uns se présentent souvent des trous de pensée, des cryptes, des failles que les dominants protègent bec et ongles. Le prier ne comprendra sans doute jamais l'idiotie

de sa grandeur. J'aimerais dire qu'il n'a pas de pouvoir sur moi, mais il en a un, puisque devant lui je me tais.

Plus tard, je trouve ce passage dans *En vivant, en écrivant* et pense à ce silence que Dillard a peut-être gardé au moment de cette interaction :

« Je crois comprendre que vous êtes mariée, me dit un homme lors d'un déjeuner assez formel, arrangé par mon éditeur à New York. Comment trouvez-vous le temps d'écrire un livre ?

— Pardon ?

— Eh bien, poursuivit-il, vous avez forcément un jardin, par exemple. Vous êtes obligée de recevoir. »

Je l'ai trouvé stupide, ce septuagénaire qui n'avait aucune idée de ce qu'il fallait faire⁶⁵.

Ce qu'il faut faire, n'est-ce pas trouver un espace qui protège l'existence en soi, son propre récit et ses propres rouages ? Ce qu'il faut faire, c'est exercer mille et une façons de se garder en vie, et de s'asseoir pour écrire : c'est parfois renoncer aux invitations, manquer des rendez-vous, être impolie, oublier les plantes, quitter un emploi, choisir de ne pas avoir d'enfants, se dégager du temps quand les enfants dorment, dire à sa mère qu'on ne peut plus la voir, ou s'envoler loin, en étrangère, apprendre à se revenir. Dans l'écriture, je me glisse en un temps hors du temps, qui me fait parfois oublier une part du réel, en même temps que je m'y accroche.

Après une séance de chant, je m'assois sur le banc devant la fontaine, un stagiaire me sourit. Je me demande si on se parlera. Il reste en retrait. C'est très bien. Les distances sont parfois difficiles à déterminer. On émancipe les êtres en leur permettant d'habiter quelque part. Le désir devient confus quand il manque d'espace.

⁶⁵ Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 52.

CELLULE

Je prends des photographies de la lumière, sur une toile, sur les murs, dans les marches. Ces gestes me donnent des lieux de solitude parmi les autres, une façon d'habiter mon espace à partir des photos. Assise sur mon lit, je regarde ce qu'il m'en reste. Je pense que la voix ne connaît d'elle-même que les territoires habités, ceux qui l'ont portée. Je pense encore à cette idée qu'un privilège, c'est aussi la possibilité de se fondre en apparence dans tous les espaces de pouvoir : appartenir au groupe, à tout le moins en apparence, y avoir accès. Chaque point de vue a ses angles morts. J'ai pour la chanteuse corse Jacky Micaelli un respect et une grande admiration, parce qu'elle est une des rares femmes à s'être imposée dans le paysage du chant corse traditionnel. Seule dans ma cellule, j'écoute Micaelli dans mes écouteurs. Les copains la trouvent trop mélodramatique.

*

Si la cohabitation des animaux et des humains dans le chant corse est liée à une intelligence collective dont la pensée est en relation étroite avec l'environnement, en ouverture au monde, dans l'histoire du chant corse, les grandes résonances et les grands accords n'ont jamais appartenu aux femmes, qui sont encore les absentes de l'histoire. Et l'héritage de cette culture se fait sentir aujourd'hui. Les groupes trouvent une fois de plus leur raison d'être en alliance, en communauté fusionnelle, dans l'exclusion de tiers. Aujourd'hui comme hier on peut entendre en Corse des hommes exprimer leur colère devant des femmes qui pratiquent les chants traditionnels. Le chanteur Jean-François Luciani, membre du groupe corse I Muvrini, lors d'un stage à Montréal, confiait avoir reçu un grand nombre de critiques acerbes concernant la préface de son livre. Il y avançait en une petite phrase que la polyphonie corse pouvait être chantée par les femmes autant que par les hommes.

Dorothy Carrington décrit pour sa part, dans les années 1950, la manière dont il lui était apparu que les femmes avaient été écartées de l'espace public et rangées dans les maisons :

Lors de mon premier séjour en Corse, on regardait de travers les femmes qui allaient au café, même accompagnées de leur mari, et les épouses des notables et des fonctionnaires n'étaient jamais invitées aux réceptions et aux cérémonies officielles. Certaines étaient virtuellement prisonnières dans leur maison⁶⁶.

Les femmes, exclues des lieux où se chantaient les *paghjellas*, étaient exclues de cet espace de liberté, absentes du territoire, de sa transcendance, absentes du multiple, de l'être autre et libre en soi. Elles étaient ainsi condamnées à rester des femmes à la maison. Mais les voix existaient entre les murs, ainsi que le souligne Philippe-Jean Catinchi, les femmes chantaient autant que les hommes, dans les maisons, entre elles :

les femmes sont les grandes absentes de cet espace public, dévolu au chant masculin. Cela peut surprendre mais ne remet pas en cause leur savoir-faire. Les femmes partagent en effet l'apprentissage des hommes, auditrices dès l'enfance des *pulifunie* du village et détentrices du même capital de chant. Entre elles, elles pratiquent la *paghjella* et ce ne sont que les lieux spécifiques et la visibilité qui leur font défaut⁶⁷.

Sans les communautés visibles — et leurs lieux, accessibles à toutes —, comment donner l'exemple d'une main dans le dos réchauffant la voix ? Comment parvenir aux résultats qu'entraîne ce support affectif mêlé à la confiance d'un accueil ? Comment trouver cette même assurance, ce même sentiment d'exister en sa voix ? C'est toujours un mépris qui se retrouve sur les lèvres des êtres qui ne s'intéressent pas à la prise de parole des autres, comme à la mise en voix de leur identité, à laquelle on interdit systématiquement le multiple. Refuser aux femmes qu'elles investissent les chants

⁶⁶ Dorothy Carrington, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁷ Philippe-Jean Catinchi, *op. cit.*, p. 86.

corses, c'est refuser leurs voix au chapitre culturel, social et politique. On condamne les femmes à l'humilité de leur rôle, en leur retirant la transcendance. L'histoire est la même que celle de toutes ces écrivaines oubliées au moment des recensions, de la rédaction des anthologies, du choix des œuvres à enseigner. Bien souvent, on entretient des biais inconscients à l'égard des femmes, qu'on explique de toutes sortes de façons, sans les écouter, sans les lire : on accepte et on conserve la cage en soi, entre soi et le monde.

Pendant les dîners en silence, je me mets à écrire alors que le prier lit. J'écris pour opposer en silence ma voix à la sienne. Je note dans un carnet tout ce qui me vient à l'esprit, j'écris pour le geste. Plus tard, j'aurai perdu mon cahier et j'en ferai l'annonce à tout le monde à l'heure du dîner. Un frère me dira qu'il a prié saint Antoine — celui que l'on invoque pour retrouver les objets perdus. Quand je lui apprendrai qu'une personne l'a retrouvé, que les enfants l'avaient simplement déplacé, il me dira : « Vous voyez ! Saint Antoine l'a retrouvé pour vous. »

Les femmes ayant pratiqué la *paghjella* étaient-elles cachées dans les salons des maisons et dans les cuisines ? C'est presque toujours dans les cuisines qu'aujourd'hui je pratique ces chants à Montréal dans la joyeuse indétermination des puissances : homme et femme, femme ou homme, et peut-être avec tout le vivant qui nous habite.

4.2.2 Deuxième voyage : Chaise-Dieu

La liberté est un tunnel que l'on creuse avec les mains.

Paul B. Preciado

Un an et demi plus tard, en cellule de couvent pour une deuxième fois, je suis revenue aux Vêpres et aux *paghjella* pour retrouver et approfondir ces « voix de montagne,

étranglées dans la gorge...⁶⁸ » ou, tel que pense Jean-Claude Acquaviva, chanteur d'A Filleta, « caresser l'espoir d'être du haut silence de nos montagnes⁶⁹ ». Je suis revenue refaire contact avec ce silence, où les corps en voix respirent ensemble. Cette fois-ci, le stage de Vêpres ne se donne pas en Corse, mais dans un petit village de France près de Lyon. Nous arrivons en petit groupe. Nous déjeunons et nous nous endormons dans nos valises en attendant le train. Quelqu'un vient nous chercher en voiture un peu plus loin. À Chaise-Dieu, nous prenons l'apéro dans le café en face du parvis. J'ai voulu voyager léger, je n'ai pas emporté mon appareil photo. Il me semble déjà que le cadre qu'il me prêtait pour regarder dehors me manquera.

CELLULE

Comme à Corbara, il y a dans ma cellule, un petit miroir, un petit lavabo. Une fenêtre s'ouvre sur l'entrée du couvent. Cette année, le chef de chœur m'a attribué plusieurs sections en voix de soliste dans des trios. Quand je l'ai croisé dans les marches, je lui ai dit que j'étais contente : « Quand on nous donne des responsabilités, on les prend. » Il m'a regardé avec des yeux ronds, étonnés peut-être de cette phrase, il m'a fixée comme si j'étais une apparition. J'entre dans ma cellule pour pratiquer. Je ne me sens pas pleinement prête pour la tâche. Les copains sont logés loin dans un autre bâtiment, celui des gars. J'aurais aimé qu'on vive cette semaine comme des scouts, des enfants en colonie de vacances, sans être un homme ou une femme. Je me sens un peu isolée de mon côté. Je pense à cela, étendue sur mon lit, seule dans ma cellule.

*

Près du couvent, j'ai trouvé des vaches. J'ai pensé à ces femmes qui les appellent par ce chant que l'on nomme le kulning : chant scandinave utilisé pour appeler le bétail

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ Frank Tenaille, *op. cit.*, p. 39.

depuis le Moyen Âge. Il s'agit d'un chant en voix de tête pratiqué généralement par des femmes, et qui voyage sur de longues distances. On l'utilisait aussi pour communiquer entre les fermes et pour effrayer les loups ou les ours. Ce chant en est un d'appel, qui prend tout son sens à l'extérieur. On dit que ces chants, comme les chants corses, sont inspirés par les lieux, les montagnes, notamment. Aujourd'hui, il s'agit d'un langage d'expression musicale. J'essaie d'appeler les vaches en chantant. Il faut voir comme elles sont splendides, les vaches, quand elles gambadent heureuses, elles font de grands sauts. Je crois qu'elles viennent vers moi.

Si on pense le rythme dans la mouvance des éléments naturels, de l'eau, du vent, le rythme dans la matière des êtres vivants, on peut concevoir qu'on entre en création artistique toujours dans un rythme déjà existant. On entre en création comme on entre dans l'état de ce qui est déjà-là, dans le chant ou dans la pensée, par l'exercice de l'écoute en soi et hors de soi, on entre alors comme on apprend à écouter. Ce rapport à la nature est aussi un rapport à soi, aux autres, puisque la nature est en nous-mêmes, que chanter nous étonne un brin quand on conçoit que les animaux chantent eux aussi. Mais je sais que cela ne suffit pas pour penser le monde entre nos cellules, monde séparé entre nos croyances, entre nos discriminations.

Au dîner, il faut encore écouter le prier, comme à Corbara. Puis, un jour, mon fou rire devient incontrôlable devant le sérieux de tout le monde. Incapable de me retenir, je ne suis plus accompagnée par les regards en catimini, je ris seule devant une trentaine de personnes. Mon rire m'échappe. Je dois sortir de la salle, honteuse. Plus tard, un copain (en me regardant, en regardant le frère) dit cette phrase qui se veut sympathique : « Allez. Va dans ta chambre ! » Pour apaiser le jeu, je suis devenue cette gamine, cette petite sœur qu'on gronde. J'ai honte de mon rire, honte qu'il se soit ainsi échappé de moi. C'est ce que fait le pouvoir sur nous, nous faire honte. Mon rire, c'est moi. Je dois m'échapper.

Suivant le travail de Vinciane Despret, on peut associer la pierre ou le texte ou le chant que l'on cherche à devenir, au comportement de marquage des animaux, au fait de laisser sa trace dans les choses, comme les choses laissent leurs traces en soi :

certains auteurs ont proposé, notamment à propos des chèvres des Montagnes rocheuses ou de certains animaux en captivité, que le marquage soit également une forme d'extension du corps de l'animal dans l'espace. Dans ce cadre, le terme « appropriation » prend une autre signification, il s'agit à présent de transformer l'espace non tant en « sien », mais en « soi ». Ce qui est « soi » et ce qui est « non-soi » devient d'autant plus indéterminé que nombre de mammifères non seulement marquent les lieux et les choses, mais qu'ils marquent leur propre corps avec leurs propres sécrétions, en les transférant sur différentes parties de celui-ci. Plus étonnant encore, nombre d'entre eux s'imprègnent également de l'odeur des choses du lieu territorialisé, terre, herbes, charognes présentes, écorce des arbres. L'animal devient alors tout autant approprié *par* et *à* l'espace, qu'il se l'approprie en le marquant, créant avec les lieux, un accord corporel par lequel « soi » et le « non-soi » sont rendus indistincts⁷⁰.

Un instant, je lie tous nos rapports de possession de territoire et de l'espace de soi, du lieu, des autres, à partir de cette représentation des animaux marquant l'espace. Du « I was there » sur les murs à l'appropriation du corps de l'autre, par les griffes, par les récits. On peut encore penser la façon dont les territoires sont défendus en tant que parts de nous-mêmes. La survie étant faite de marquages, interroger ces marquages, c'est parfois questionner l'existence, la vie qui défend sa place et se met en forme par ces marquages. Certaines personnes doivent faire leur le corps des autres, détruire les autres vies pour se donner l'impression d'en avoir une, se sentir exister. Les murs sont hauts. Comment est-ce que moi, seule, si loin de chez moi, j'espèrerais les franchir ?

Lors d'une soirée, je discute avec un frère de Bob Dylan, il me parle de sa période chrétienne. Je lui dis que j'aime le fait que Dylan ait eu plusieurs vies, je l'ai beaucoup écouté moi-même dans une autre vie : je conserve une dizaine de disques compacts

⁷⁰ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 36.

chez moi, très différents les uns des autres. L'homme fronce les sourcils, il voulait plutôt parler de la foi de Dylan. Il me demande si j'ai la foi. Je lui dis que j'ai une autre foi, je lui dis que j'aime le répertoire sacré, j'aime les polyphonies, je crois au chant polyphonique. Ses sourcils restent froncés. Je lui dis que j'ai une foi dans l'art. Il me dit : « Mais pourquoi vous êtes ici si vous n'avez pas la foi ? » Je comprends qu'ici le territoire ne se négocie pas.

L'anthropologue Maurice Godelier, dans une entrevue accordée à Sonya Faure et Cécile Daumas dans *Libération*, rappelle la prégnance de la croyance et de l'imaginaire dans nos vies. La croyance pour le meilleur et pour le pire fait ce que nous sommes. Au sein des groupes, nous nous créons des imaginaires et des représentations que nous validons auprès des autres :

La mosquée, l'Église, l'art de Goya ou du Greco : une grande partie de ce que nous sommes, de notre vie, c'est de l'imaginaire transformé en réalités sociales, psychologiques et matérielles. [...] La croyance à des choses qui n'existent pas constitue une grande part de notre vie, de notre univers mental. Ce n'est pas de l'irréel ordinaire, c'est du surréel, c'est, pour ceux qui croient, plus réel que la vie réelle⁷¹.

Il est inadmissible pour certain·es croyant·es d'entendre que le *plus réel que la vie réelle* se trouve dénié par d'autres, leur monde est un tout dans lequel se rangent les rôles et les fonctions, ces croyant·es sont parfois issu·es de la religion, avec une force tout particulièrement virulente de contrôle, mais encore des études universitaires, des entreprises privées, de l'armée, des militantes, des artistes, des poètes et des intellectuel·les. Les dominations des territoires sont partout. Leurs perspectives étouffantes, Donna Haraway travaille à nous en libérer quand elle écrit :

⁷¹Maurice Godelier, « Jamais et nulle part la famille n'a été le fondement de la société », *Libération*, 26 septembre 2018, en ligne, <https://www.liberation.fr/debats/2018/09/26/maurice-godelier-jamais-et-nulle-part-la-famille-n-a-ete-le-fondement-de-la-societe_1681416>, consulté le 26 juin.

Dans ce manifeste, comme dans la vie au sein des naturecultures, les « parties » ne forment jamais un « tout ». Je suis plutôt à la recherche de ce que Strathern appelle des « connexions partielles », et qui donnent à voir les géométries contre-intuitives et les traductions inconsistantes nécessaires pour vivre ensemble, lorsqu'on ne peut plus faire appel aux tours de passe-passe divins [*god-tricks*] de la certitude de soi et de la communion éternelle⁷².

Quand on cesse de vouloir faire de l'autre le reflet de soi, quand on approche la différence en l'autre, on s'approche aussi des multiplicités en soi. Peut-être peut-on tendre alors à une sorte de part animale inconnue en soi, ou à ce sentiment de la magie qui nous fait nous émerveiller à la vue des fleurs roses dans la matière carbonisée.

Tard le soir, je sors fumer une cigarette avec le chef, qui venait d'accompagner mes standards de jazz à la guitare pendant une longue et heureuse séance musicale. Je suis surprise du regard des copains qui nous saluent avant d'aller dormir : « Tu fumes, toi ? » Autour de moi, d'habitude, personne ne se soucie d'une cigarette de fumeuse sociale : « Ça m'arrive. » Les copains partent. Nous restons dehors le chef et moi. Puis il m'entraîne dans l'ombre en me parlant des étoiles et de tout ce que nous pourrions faire ensemble, peut-être des tournées au Québec ou en Europe. Il tente ensuite de m'embrasser à deux reprises. La première fois, je ne le vois pas, ou je n'y crois pas, j'évite. La deuxième fois, je dois dire « non » pour me sortir de l'étreinte. Je suis surprise, je ne comprends pas ce qui lui a donné l'impression que nous en étions là, lui et moi. Je me demande si j'ai fait quelque chose. Ne sachant comment me sortir de la situation, ayant encore le cœur heureux de la soirée que nous venons de vivre, je prends l'homme dans mes bras et le serre fort. Je suis cette femme qui accueille l'autre dans sa souffrance. Puis, il me dit dans le creux du cou : « Tu es tellement douce ».

⁷² Donna Haraway, *op. cit.*, p. 54. L'autrice souligne.

CELLULE

Pendant quelques minutes, je me secoue tout le corps. Est-ce que ce sont les tremblements des animaux qui donnent suite au figement ? Je fais aller mes jambes, mes mains, mes épaules, ma tête d'un côté et de l'autre, devant les murs, le lavabo, les fenêtres. Je tremble de tout mon corps. Je voudrais dire à quelqu'un que je ne comprends pas, mon corps explose.

*

On ne s'extirpe pas facilement de la complexité des pouvoirs, des violences d'exclusion, ni de notre amour, ni de notre respect pour une part de l'agresseur. Comment vivre dans un monde qui nous morcelle, nous donne de l'espace en nous en enlevant ? Je relis cette histoire, en pensant au « boy's club » que décrit Martine Delvaux, en la comparant à celle des oiseaux, sans penser que les oiseaux forment des « boy's club », mais en constatant la ressemblance dans la façon dont se forment les communautés, les associations :

Chez les bruants à couronne blanche de la région de San Francisco, les juvéniles mâles établissent leur territoire très tôt, bien avant la saison de reproduction, et restent territoriaux tout au long de l'année. Ces mâles ont quatre chants différents au départ, mais au fur et à mesure, ils vont en privilégier deux types, qui s'accordent avec celui des voisins avec qui ils interagissent. [...] « Chanter comme ses voisins » crée de la communauté. Le fait de privilégier, dans son répertoire, un chant semblable à celui d'un autre oiseau jouerait également un rôle que Michel Kreutzer appelle « d'adressage », c'est-à-dire qu'il indiquerait à son voisin que c'est bien à lui que s'adresse ce chant « accordé »⁷³.

On choisirait ses alliés comme les oiseaux dans un accordage des voix, on en modifierait légèrement le timbre pour dire à l'autre qu'on s'adresse bien à lui. Je

⁷³ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 168.

repense à ma cousine, à la façon dont nous empruntons les mêmes tons de voix, les mêmes mimiques, à la façon dont nous avons bâti physiquement entre nous de la communauté, mais de la communauté qui doit encore œuvrer à se sortir de sa cabane. En regard de ces marques de familiarité, ici, j'ai un peu l'impression d'être devenue le tiers nourrissant les communautés des autres, les alliances des autres, dans le sexisme ordinaire et la différence culturelle.

En écrivant ceci, je regarde la neige tomber dehors à Montréal. Je me souviens de ce vers d'Emily Dickinson qui dit que l'oiseau s'apprend par la neige, comme si la vie s'apprenait par le contraste des couleurs, le chaud et le froid, comme si la liberté se gagnait à s'extirper de la contrainte, à creuser sa propre issue de ses propres mains. J'ai relu Annie Dillard et je suis tombée sur ce passage où le monde réapparaît après une longue période d'écriture : « Et voilà le feu d'artifice, au loin. C'était le 4 juillet. J'avais oublié. [...] C'était le 4 juillet et j'avais tout oublié de l'espace immense et du temps historique. J'entrouvris les stores comme des paupières et aussitôt tout cela vint m'exploser au visage — ah oui, le monde⁷⁴. » Il y a dans ce passage, la surprise de se souvenir qu'autre chose existe dehors, nous ouvre la porte : autre chose prenait vie pendant que nous nous absorbions quelque part. Dehors, le monde : d'autres alliances, d'autres amitiés, des points de comparaison. Quand on se sent coincée·s, il existe toujours un ailleurs. Les livres, je réapprends encore à les choisir : « Voilà ce que les livres font : ils trouvent leurs propres amitiés. Personne ne vient là où vous les avez appelés, mais le texte voyage sans vous et appelle des gens qui vous emporteront plus loin encore⁷⁵ », écrit Valérie Lefebvre-Faucher.

Je crois que je n'ai rien appris de valable en art et même en recherche que par l'effet d'une résonance profonde entre nous : quand les désirs se reconnaissent, se choisissent

⁷⁴ Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, op. cit., p. 45.

⁷⁵ Valérie Lefebvre-Faucher, *Promenade sur Marx*, op. cit., p. 16.

à même le son, à même le texte ou dans la matière, les désirs ne possèdent rien, ils font de l'espace. C'est une affaire d'existence que les murs des cellules peuvent empêcher. Je garderai en moi le souvenir de la lumière du couvent de Corbara et un amour pour cette île de beautés qu'un jour des prisonniers espéraient probablement quitter. J'emporterai ma cellule de Chaise-Dieu — j'aurai une pensée pour Siri Hustvedt et les mains de *La femme qui tremble* — mes tremblements, je les habiterai dans mes montagnes, et je chercherai encore dans l'écriture à accompagner les voix qui résonnent entre les murs. Je m'accompagnerai de Marisol Drouin, quand elle demande : « D'où vient ce tremblement, cette matière peu solide dont je suis faite⁷⁶ ? » Je repenserai à la nature morte de *l'approche*, à la grandeur qui choque la voix, je repenserai à prendre le temps du regard de cette femme-là.

⁷⁶ Marisol Drouin, *op. cit.*, p. 17.

CHAPITRE 5

EN VOIX

*Tant que dire signifiera celer,
assourdir, abrutir, afin de
contraindre [...], on détournera
l'organisme humain de la pensée, de
l'exercice ardu, viscéral, dangereux
de la pensée.*

Vivianne Forrester

5.1 Parler

Je suis en prison dans ma langue.

Élise Turcotte

On le sait, *dire* a toujours une forme et la forme est vectrice de pouvoirs. La façon dont les frères marchaient à Chaise-Dieu en flottant dans les airs, comme des fantômes haut perchés, disait quelque chose d'une sensation de hauteur et de supériorité. Les images et leurs symboles nous forgent de petites cages, mais en jouant avec les représentations, on peut les investir d'une possibilité que la voix change. En classe, j'essaie de dégager un champ de possibles. Je veux contribuer à rendre la pensée curieuse. Je dis aux yeux qui me regardent qu'un champ lexical est un champ de patates ou de carottes,

différentes les unes des autres, mais reliées par les racines. *Ça se mange des mots, vous voyez ?*

Tout en haut des branches du frêne dans ma cour, les pouvoirs se négocient. Quand pour les chats de ruelle, tout est affaire de territoire, moi, je me cache aujourd'hui dans la terre noire, pour disparaître avec les vers de terre, je creuse des trous. Il arrive aussi que tous les visages se confondent en un seul, celui du mur de béton contre lequel je me bute. La violence n'est pas toujours où on la croit. Je vis au seuil d'une explosion (entre la parole et le silence) :

Parler et se taire, dans toute l'histoire de l'humanité ont toujours été deux figures paradoxales de notre libération, de notre salut, autant que de notre perte, et de notre nuit. Puis-je prendre avec douceur la parole ? Puis-je parler sans la *prendre* ? Sans violence, sans abus. La question serait plutôt : la parole peut-elle coexister amicalement, fraternellement, avec moi, avec nous ? L'exercice de parler est un exercice de pouvoir, très vite, très tôt. Dès l'enfance bien évidemment. L'appel, en ce sens, est ce qui précède la parole. Le cri, celui de l'enfant encore *infans*, ou celui du prophète, est une impatience, un désir de parole¹.

On dit des vers de terre qu'après mutilation, ils repoussent et retrouvent leur longueur, ils sont chics les vers de terre. Le droit de se défendre n'étant pas réparti équitablement, les gens dans des situations les plus précaires se trouvent souvent à devoir user de force pour faire jaillir toute forme de parole. « Ouvrez la cage, ouvrez la cage, prenez la rage² », crie un Bérurier noir masqué, à côté d'un autre portant un nez de clown, et d'un autre aux bretelles de costard sur une poitrine nue. Devant l'impossibilité de sortir de soi, les mains se cherchent, se perdent en s'approchant, elles forgent à leur tour des symboles, des styles.

¹ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, op. cit., p. 135. L'autrice souligne.

² Voir Bérurier noir, « Vivre libre ou mourir », [vidéo], [sans date], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=PfRudkryo7Q>>, consulté le 27 juin 2021.

EN CLASSE

Quand on est professeure précaire au Cégep, on enseigne souvent à la formation continue. Les personnes qui se retrouvent dans nos classes travaillent toute la journée, elles sont fatiguées. Elles sont souvent immigrantes. Obtenir un diplôme est une urgence, parfois celle de retrouver une deuxième carrière. Dans leur texte de création, deux étudiantes ont abordé le racisme vécu dans leur milieu de travail. Dans l'un des textes, la collègue blanche qui venait d'insulter la femme noire s'effondrait en pleurs et demandait pardon. La narratrice lui répondait de garder pour elle « ses larmes de crocodile », qu'elle était fière de sa couleur de peau. Elle refusait l'odieux qui pèse trop souvent sur les victimes de se retrouver à apaiser la fragilité des êtres qui les violentent. Elle était forte. J'ai trouvé cela très beau.

*

Les phrases, peut-être qu'elles jouent, comme les oiseaux, quand elles inventent et refont le monde. Ainsi les phrases, elles nous tendraient des exercices de présence au monde, comme celui de bâtir un château de cartes, de modeler une maison avec les doigts ou de construire une barque en bâtons de bois. Elles seraient physiques, matérielles, instables : des directions. Et les idées en elles, des possibilités, des perches prenant appui dans la culture, dans les discours entendus, les discours repris, pliés et dépliés. Les phrases, je les entends pourtant si souvent comme des portes qui se referment, alors qu'il serait bon de dire leurs vérités fragiles, précaires, changeantes et contextuelles. Il serait bon de sortir des cages thoraciques les tout petits cœurs battant les idées.

Si chaque animal humain est une manière de connaître le monde, comment composer le savoir entre nous autrement que par des détails ? Pour multiplier le monde (et le

partager), Despret conçoit les explications, comme autant de brèches, qui peuvent contester les pouvoirs dans la langue :

Je crois que les éthologues qui observent et étudient les animaux, comme l'avaient si bien pris à cœur avant eux les naturalistes, nous proposent, pour nombre d'entre eux, un projet semblable : rendre compte, multiplier les manières d'être, c'est-à-dire « les manières d'éprouver, de sentir, de faire sens et de donner de l'importance aux choses ». Quand l'éthologue Marc Bekoff dit que chaque animal est une manière de connaître le monde, il ne dit pas autre chose. Certes, les scientifiques ne peuvent faire l'économie des explications, mais expliquer peut prendre des formes très diverses, cela peut être recomposer des histoires compliquées comme autant d'aventures de la vie qui s'entête et qui expérimente tous les possibles, cela peut être chercher à élucider l'énigme des problèmes auxquels répondent les solutions qu'ont inventées tels ou tels animaux, mais cela peut être également vouloir trouver une théorie générale tout-terrain à laquelle tous obéiraient. Bref, il y a des explications qui multiplient les mondes et honorent l'émergence d'une infinité de manières d'être, d'autres qui les disciplinent et leur rappellent quelques principes élémentaires³.

Comment enseigner à ne pas se plier, à désobéir tout en répondant au programme de la formation ? Comment sortir vos yeux de l'angoisse de la note à l'examen, et les miens de la souffrance de n'être que moi, de n'avoir rien à vous donner que moi ? Comment dire aux yeux qui me regardent qu'il faut vivre la pensée et la respirer ? Je réponds aux questions : « — est-ce que ça compte, Madame ? - oui, ça compte beaucoup. » *Trouvez le désir de la voix sur le bord de se dire*. Que le vertige nous donne envie d'exister un peu plus encore. Je veux entendre une voix qui pourrait peut-être crier.

Je demande aussi à la forme de l'essai des explications qui multiplient les mondes, en idées et en voix, je demande des entrées. Je veux offrir aux autres peut-être un chant, peut-être une branche où chanter, peut-être un sol, peut-être une façon de regarder le ciel, peut-être une faim, peut-être une entrée. Qu'est-ce qu'on trouverait si on

³ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 15.

s'imaginait les phrases comme des chants d'oiseaux ? Les bouches qui les forgent seraient elles aussi celles de petites bêtes qui négocient leurs territoires en gonflant le torse, en parlant plus fort que l'autre, plus en confiance, plus en contrôle ou de façon plus émotive, tout en intimidation, tout en yeux doux :

Les oiseaux, très souvent, manifestent une telle vitalité, une telle puissance de détermination, dépensent une telle énergie, en fait semblent tellement « possédés » par ce qu'ils sont en train de défendre, qu'il n'est pas impensable d'affirmer que les chercheurs aient eux-mêmes été touchés : voilà quelque chose qui *vraiment importe*⁴ !

Le toucher change notre regard et ouvre le champ à la sensibilité de la recherche, le toucher ouvre le champ à une forme de connaissance plus incertaine, mais prête à entendre l'événement d'une présence. Enseigner change la voix de l'écriture. L'essai veut toucher, il s'avance toujours mains devants, il entre en choc. Je veux penser les cages et les envols des oiseaux que nous sommes.

Martin Boisseau dans *Frapper l'image* invite encore à renouer avec la mémoire du corps, celle d'écrire tout ce que le corps porte ; l'écriture veut confronter les tabous, mélanger les niveaux de langue, se rappeler l'expérience la plus physique et matérielle du langage :

J'essaie d'écrire en n'oubliant surtout pas que nous avons tous fait des « b.a.-ba » et des « gagou », etc., avant de prononcer le premier mot de notre langue maternelle. [...] Ces moments où, précisément, la parole fait défaut, où la parole fait défection, où la parole défèque. Oublier, ou pire refuser, cette part matérielle, prématernelle et régressante de la langue, c'est [...] sacrifier le corps *pour la langue*, c'est surtout rendre impossible cette tendresse dont les plus salauds d'entre nous ont été privés⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 38. L'autrice souligne.

⁵ Martin Boisseau, *op. cit.*, p. 13. L'auteur souligne.

Ne jamais oublier la fragilité du corps au sein de la langue, sa précarité, se rappeler qu'on peut s'effondrer à chaque pas, se rappeler que la puissance trouve ses racines dans la fragilité, celle de tous les commencements, dans les corps. Pour Boisseau, l'écriture et le travail plastique prennent leur source dans le même élan, celui de l'essai : « sur une ligne de crête où propos théoriques et propos de la vie intérieure s'entrechoquent⁶ », insistant toujours sur le lien entre la pensée et l'état intérieur, dans un fracassement.

Quand plus rien ne tient, comment lutter contre l'envie de se terrer, de disparaître encore plus loin dans la terre ? Thom Yorke, dans une performance vocale présentée au musée d'art contemporain de Montréal, chantait : « I woke up with a feeling that I just can not take⁷ ». La phrase était répétée en boucle pendant plusieurs minutes, comme une scansion, dans un montage sonore accompagné d'un travail visuel nous berçant en une indétermination d'impressions visuelles flottantes. Mes phrases, devant leurs propres murs, les yeux grands ouverts, elles rêvaient devant l'écran à un déportement. Bouches ouvertes, elles étaient elles aussi des chants qui entraient quelque part, un peu partout en même temps. Je me suis dit : nous nous usons, mais la fatigue est aussi la résistance, celle du corps qui refuse de prendre, d'avalier, de se lever, de tenir la barre. Arrivons-nous à entendre et à concevoir la révolution que demande la fatigue du corps ?

5.1.1 La voix sans paroles

*Montrez-moi l'insertion de la terre,
la charnière de mon esprit, le*

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Voir Tarik Barri et Thom Yorke, « I Woke Up », Extrait de *City Rats*, ISM Hexadome, [video], [sans date], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=Z_cGgTIvof0>, consulté le 27 juin 2021.

Antonin Artaud

Parmi les images fortes de mon enfance, il y a les sans-domiciles, on les appelait les « clochards », ma mère disait les « ivrognes », avec la moue de dégoût qu'elle avait parfois pour elle-même. Rue Drolet, carré Saint-Louis, je rencontrais au quotidien le désespoir assis sur les bancs de parc. Parfois, on entendait sortir des bouches de grands cris perçants, stridents, des voix rauques et brûlées, des rires creusés par le froid, l'alcool, les drogues. Ces hommes et ces femmes pestaient contre le calme, comme roucoulaient les pigeons que l'on méprise parce qu'ils sont nombreux à habiter un espace que l'on croit être le nôtre. C'était le début des années 1990, l'époque des cheveux dressés en Mohawk, comme des plumes rouges, bleues, vertes, roses, dressées vaillamment sur leurs perchoirs.

Il y a les oiseaux du monde, puis il y a ceux de la poussière. Un jour à l'adolescence, accompagnée d'une amie, j'ai fraternisé longtemps au parc Lafontaine avec deux frères qui vivaient dans la rue. Ils nous ont dit qu'ils étaient héroïnomanes, mais qu'ils étaient *cleans*. L'un d'eux avait le sida — le virus mortel qui nous effrayait tant. Nous les écoutions se raconter, choisir leurs phrases, leurs récits. À ce moment-là, je me souviens que nous étions du même parc, du même après-midi, du même flot de conversation, des semblables. Puis quelques jours plus tard, l'un des deux était entré dans le wagon du métro Sherbrooke complètement gelé, face à moi. J'ai eu l'élan de le saluer comme un ami, mais à sa réponse confuse, j'ai ressenti le fossé qui nous séparait. Lui, il était parti, il avait quitté le monde des phrases ; moi, j'étais une passagère de mon récit comme les autres, aux côtés de tous ces yeux inquiets qui retrouvent furtivement leurs propres peurs dans ceux des autres, puis détournent le regard, avant de baisser la tête, de l'enfoncer dans leurs foulards, dans un téléphone ou dans un livre.

J'étais de tous ces autres qui pour survivre se détournent du seuil dangereux où se disputent les territoires. Ces séparations entre les peaux représentent de telles ruptures, si brutales qu'on doit les taire, pour vivre, les étouffer, les oublier pour rentrer à la maison. La désolation est partout quand on pense avec Despret que « multiplier les mondes peut rendre le nôtre plus habitable. [Et que créer] des mondes plus habitables, ce serait alors chercher comment honorer les manières d'habiter, répertorier ce que les territoires engagent et créent comme manières d'être, comme manières de faire.⁸ » Comment créer, comment inventer cet espace dérobé ?

Comment reconnaître une manière d'habiter qui n'est pas un choix, mais une conséquence, dans un monde où l'on vante le libre arbitre, le self-made-man, où un premier ministre prétend qu'on peut être millionnaire à quarante ans si on travaille pour y parvenir⁹ ? Comment y entendre autre chose qu'un mépris pour ces corps qui croulent sous la fatigue, sous la pression, la dépression, l'anxiété généralisée ? Comment considérer l'autre depuis la blessure quand notre propre vie nous est dérobée ? Comment entreprendre la réparation des territoires ? Comment valoriser le partage de son propre territoire quand on conçoit la possession privée comme unique chance de s'en sortir dans un monde qui ne sait plus prendre soin des locataires ?

Si les pigeons pouvaient parler, ils parleraient. Peut-être qu'ils roucoulent parce qu'ils ne peuvent crier, ou peut-être qu'ils roucoulent comme on crie. Le cri, je l'associe aux gens de la rue, comme au dernier recours, en l'absence d'autres lieux pour soi qu'un sol incertain ; on crie quand on n'a rien d'autre, quand les paroles ne s'entendent plus. Quand les phrases et leurs mots perdent le sens, les corps perdent leurs phares, on crie pour appeler la délivrance qui ne vient pas : « Le cri brise la voix sans parole. La

⁸ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 41.

⁹ Le premier ministre du Québec s'est juré qu'il serait millionnaire avant quarante ans, ce qu'à l'âge de 39 ans, il a réussi. D'après un dossier de Nicolas Duguay, « D'homme d'affaires à politicien », Radio-Canada, 18 juin 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/547249/francois-legault-biographie>>, consulté le 27 juin 2021.

volonté de parler s'entend dès le cri, dès le premier appel. La parole donne une forme à l'appel, à la voix, au désir, à notre engagement dans l'existence¹⁰ », écrit Dufourmantelle. Crier, n'est-ce pas un retour au point de départ de l'existence, à la vulnérabilité la plus grande, l'aveu de la faim ? Dans les ouvrages sur la voix chantée, on parle souvent du cri comme d'une sorte d'essence, une puissance fondamentale. Le monde aurait été créé par un cri, à l'image de celui de la naissance. Le cri expulse, décharge, renouvelle, tel que le décrit Alain Arnaud : « Le nouveau-né qui s'ouvre à la vie s'affirme par un cri. [...] La voix serait une porte¹¹. » La voix, si elle était une porte, elle permettrait le déplacement de soi vers un autre lieu, elle serait une insertion dans les replis du monde. Je rêve qu'elle me déporte.

Vers l'âge de quatorze ans, je me souviens avoir entendu mon père dans le bureau de l'École de mime dire qu'il allait bientôt pouvoir payer la session, avec un petit retard, encore une fois, les temps étaient difficiles. La scène s'est reproduite et reproduite, mon père dans le bureau, qui s'explique, et témoigne de son histoire chez le dentiste, mon père qui se raconte à la réceptionniste : « Je ne vais pas bien, je suis suivi, je vais passer payer jeudi prochain », mon père, un corps qui se désarticule dans les rues, qui n'en peut plus de ce monde, « just cannot take », en arrêt de travail qui s'éternise, trois rencontres par semaine avec le psychiatre, il se fracasse. Pendant cette période, j'allais parfois chez ma mère, qui avait perdu ma garde quelques années plus tôt. Elle qui ne s'était pas présentée à la cour pour ne pas entendre nos récits, je dormais désormais dans son lit à ses côtés, j'entendais ses histoires tous les soirs avant de m'endormir. L'art du mime est devenu pour moi une existence en silence dans un univers de cris, que je devais cacher pour vivre dans une autre maison, de formes et de beautés silencieuses. Je ressens encore l'irréconciliable séparation entre l'une et l'autre de mes maisons. Entre la parole et le silence, j'avance, mais je n'arrive pas à joindre mes corps,

¹⁰ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, op. cit., p. 136.

¹¹ Alain Arnaud, op. cit., p. 18.

sectionnés. Je demande plus de voix à l'université, je crie que je ne me cacherai désormais que pour réapprendre ma puissance.

DEHORS

Depuis le début de la pandémie, je n'ai plus accès à l'université. Je sors un vieil îlot de cuisine en bois contreplaqué sur la terrasse. Je dispose devant le meuble, entre moi et la ruelle, une rangée de plantes formant un mur de verdure. Le voisin du deuxième m'aperçoit derrière le mur de plantes alors qu'il descend l'escalier colimaçon pour se rendre à la ruelle. Il éclate de rire, d'un rire amusé devant ma cabane. Il rit sans dire un mot, en s'effaçant tout doucement. Je souris peut-être, mais je l'ignore pour une idée en cours, un flottement, une possibilité de phrase. J'écris dehors, les écouteurs sur la tête, devant le monde qui jase en fumant, devant les enfants qui crient, le voisin qui rit. Je me cache dans mes phrases, derrière un visage de marbre. J'ai dans la gorge une mère qui m'expose toute petite en criant sa colère dans les lieux publics ; j'avance sous les regards, je fonds d'amour, je veux et je crains la lumière.

*

Aux yeux de Wilfart : « La sortie de [l'] apnée [à la naissance] s'effectue dans et par la libération du premier cri, détenteur de toute la richesse phonétique qui se développera par la suite¹². » Un enfant naissant crie et toute la force vocale est contenue dans le cri : tout est là, la puissance, l'avidité et l'urgence de vivre. À l'âge adulte, certaines personnes sont incapables d'entendre crier d'autres adultes sans s'effondrer en pleurs. On entend le cri des autres de l'intérieur comme la possibilité, voire l'impossibilité de

¹² Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 32.

son propre cri. Devant le calme social, ou dans la vie familiale, le cri est sans retour, il fait des trous. Souvent, on le tait. Et on cherche quoi faire de nos mains, dans nos trous.

Dans la rue, les oiseaux multicolores manifestent, ils crient : « à qui la rue, à nous la rue » ! Je les adore, je les suis partout pendant des mois. Là où d'autres donnent des coups de pieds sur les poubelles et se brisent les orteils, ces oiseaux inventent des langues faites de boutades et de joies. Puis, la répression devient de plus en plus forte, on les mutile, on les encercle, on leur met des menottes. Je me cache dans les buissons des Habitations Jeanne-Mance, un homme sur son balcon me crie de m'en aller. Des tensions et des séparations mutilent les corps, qui nous font crier de l'intérieur. J'écris dehors, aujourd'hui, entre les murs du texte, la voix sur le bord de chanter ou de mordre. J'attends voir.

S'intéressant à la castration vocale au sein de son processus de création, Pattie O'Green a indiqué sur une carte Google les endroits où elle avait crié à Montréal : « Bien avant d'écrire *Mettre la hache*, je me suis intéressée au cri, car il me semblait qu'il s'agissait-là de la voix brute et que dans ce cas précis, le son de notre propre voix peut nous surprendre. Le cri a quelque chose d'incontrôlé et de non filtré par la pensée¹³. » *Incontrôlé* : le cri est un tremplin sans filet, sans eau, sans piste d'atterrissage, une embrassade de vertige. *Non filtré par la pensée* : il est le plus indéterminé en soi, d'où s'entendrait une vie du corps dans la fougue et la poussée de la faim. J'aime beaucoup que *faim* et *fin* soient des homonymes.

Au fil de son projet de répertorier les cris, Pattie O'Green se rendait compte que les lieux où elle avait crié étaient rares, elle a donc ajouté les lieux plus nombreux où elle avait eu envie de crier :

¹³ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *loc. cit.*, consulté le 10 juin 2021.

j'ai commencé à répertorier les endroits où j'avais eu envie de crier, où je m'étais retenue : à l'épicerie PA où les gens se foncent dedans avec leur panier, à l'UQAM pendant que je rédigeais ma thèse dans un petit local pas de fenêtre. Les points GPS y sont beaucoup plus nombreux. [...] Au fil de la création de mon inventaire, je réalisais que, la plupart du temps, comme bien d'autres gens, et dans bien des situations, je refoulais le cri, je criais tout bas. Ma voix « brute », physique ou écrite, je la retenais¹⁴.

Par ce projet, aura-t-elle cherché à s'approcher de son cri vocal ? Aura-t-elle cherché à faire jaillir son cri dans la voix écrite ? Écrire *Mettre la hache*, était-ce apprendre à ne plus retenir la voix physique, à tout le moins, le temps du livre, sur la page ? L'écriture est parfois un lieu pour les espaces perdus ou dérobés, une maison d'où fuguer sans crainte.

Sophie Herr évoque le cri vocal d'Antonin Artaud en tant que refus des séparations de soi en soi, en tant que refus des dominations qui s'imposent au corps : « Antonin Artaud refuse toute somatisation sélective du geste vocal qui ne serait que fragmentation du corps, et hiérarchie implicite. [...] De ce corps, transformé en une unique colonne vibratoire, ne peut surgir que le cri dans un grand élan de souffle¹⁵. » N'est-ce pas là un désir de retrouver l'intensité d'une vie tout entière, non déchirée par son histoire, par sa famille, par les classes sociales, les genres, les religions, les cultures, les origines ethniques, les assignations d'appartenances ? Avant de devenir aux yeux des autres des images, des idées, des *distributions*, des rôles sociaux ou des formes, nous avons été un cri. Et le cri n'obéit à rien si ce n'est à la poussée du corps en devenir. Le cri se dérobe, c'est la raison pour laquelle on l'enferme. C'est d'ailleurs précisément la préoccupation de Vivianne Forrester dans *La violence du calme*, quand elle nomme l'agression quotidienne que représentent les désignations, les définitions : un ordre assigné au monde dans le calme et la bonne entente forçant souvent des conceptions, des sensations et des idées communes. Devant un discours qui impose l'ordre, le calme

¹⁴ *Idem*. L'autrice souligne.

¹⁵ Sophie Herr, *op. cit.*, p. 40.

devient la terreur. Contre quoi, elle encourage à prendre part à la construction de son propre récit et à la forme de sa propre parole :

Parler, entendre, au lieu d'être parlés, de n'être que les termes d'un récit prévu d'avance, qui exclut tous les autres. Le monde, la vie sont pour nous comme une langue étrangère et toute langue demeure étrangère aux langages qu'il nous faudrait entendre et pratiquer. [...] Nous qui ressasons toujours la même rengaine orchestrée par les princes de toutes les époques, au rythme des hiérarchies, pour les siècles des siècles¹⁶.

Récit qu'on nous prête, l'allusion à la formule religieuse indique un ordre prescrit. *Amen*, suivant *pour les siècles des siècles*, ponctue l'adhésion à la cage. Ainsi, c'est dans la langue et dans ses formules qu'un ordre nous soumet, en des corps privés de voix. De façon semblable, O'Green associe une inactivité et une résignation à Bouddha. Elle critique ce qui dans la pensée du détachement zen risque de perpétuer une séparation en soi : « Le détachement zen est très DANGEREUX à l'heure actuelle parce qu'il perpétue l'inacceptable. C'est en prenant les choses de manière personnelle qu'on peut les changer¹⁷. » Prendre les choses de façon personnelle, c'est le pari de l'essai : une forme qui croit que cela a du sens d'être un art littéraire de la pensée et des idées prenant les choses de façon personnelle. La forme de l'essai pense : ne connaissons-nous que ce que nous touchons, au moment précis où nous touchons, et pour quelques secondes seulement ? Encore, ne pouvons-nous écrire que des détails ?

Prendre les choses de façon personnelle, c'est ce que fait bell hooks en classe, se donnant à entendre, elle-même aux yeux qui la regardent, en espérant dégager des espaces où mieux vivre. C'est ce à quoi se consacre Maggie Nelson dans *Les argonautes*, quand elle écrit : « Mon écriture est parcourue de tels tics d'incertitude. Je n'ai pas d'excuse ni de solution, à part de me permettre de tels tremblements, puis d'y

¹⁶ Vivianne Forrester, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 15.

retourner plus tard et de les raturer. De cette façon, je m'édite jusqu'à afficher une audace qui ne m'est ni naturelle ni étrangère¹⁸. » Prendre les choses de façon personnelle, c'est choisir sa propre méthode, ses cadres, ses planchers, ses couvertures. C'est se tricoter un nid, pour faire partie du monde en s'en protégeant, c'est se cacher derrière les plantes, ou les phrases à apparaître. Parce que se réapproprier son souffle quand on étouffe n'a jamais été un geste calme, prendre les choses de façon personnelle, c'est aussi contre les ordres, les conventions, les oui-dires, les clichés, les résistances, se sauver de la « [langue] des ordres, de l'ordre et des définitions¹⁹ ».

5.1.2 Les punks

*Y a-t-il n'importe où, dans ce monde
de désespoir, dans cette
endocolonisation d'après-guerre, un
quelque part ?*

Kathy Acker

Pendant la période où je rédigeais mon mémoire de maîtrise, je lisais Kathy Acker. Je découvrais la puissance d'un corps criant une résistance à même l'autodestruction : « Toute action peu importe si elle dépasse les bornes — cela explique le phénomène *punk* — émerge de la stagnation²⁰. » C'était une résistance désespérée, qui ébranlait le calme, tête première. C'était l'ironie, l'explosion syntaxique des signes d'un monde usé, récupérés par les enfants de la fin (faim) d'un monde espéré. Et encore, le désespoir comme acte de conscience à partir duquel on peut commencer à exister, sinon finir en ayant à tout le moins crié au monde qu'il se porte mal. Acker distribuait à tout vent sa voix rugueuse : « Comme tout esclave rebelle, je prends ici la résolution, maintenant et

¹⁸ Maggie Nelson, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹ Viviane Forrester, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ Kathy Acker, *Grandes espérances*, traduit de l'américain par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Les derniers mots », 1988 [1982], p. 123.

pour toujours, avec l'énergie du désespoir, d'aller toujours jusqu'aux dernières extrémités²¹. » Les dernières extrémités, ce sont les cris, et leur possibilité de naître.

Je pense au cri punk, à chanter comme on crie, à hurler son insatisfaction, à la façon dont le punk en fait aussi un jeu : « Le Gouvernement Songe » de Grimskunk ; « Et quelles sociétés ?/Pour les gueules cassées/Pour les têtes brûlées/Pour les agités/Pour les Pieds Nickelés ?/Quelle société ?/[...] Pour les détraqués ? », de Bérurier noir. Et puis, il y a l'humour des dernières extrémités de WD-40 : « On a peut-être l'air de pas feeler fort/On vivra peut-être pas vieux mais on va veiller tard [...] Tout pour le rock » ou encore « J'pue pas/j'sens le punk » de Mononc' Serge avec Anonymus. Ce cri mêlé d'un rire jaune ou gris ou sale qui défonce les murs me donne de la joie. Le style de vêtements, quand j'étais adolescente, je sentais en lui cette énergie de contestation à laquelle je voulais appartenir : le style parlait à ma place de tout ce qui n'avait pas de nom, et de ce qu'alors, je taisais. Durant les études universitaires, tout m'est devenu plus intérieur, j'ai eu des choses graves à cacher, comme si j'avais dû d'abord appeler ma parole et ma voix derrière une absence d'image, ma cabane n'a pas voulu avoir de visage, j'ai souhaité disparaître au regard du monde. Mais j'ai envie maintenant de revenir dehors, que tout parle : les yeux, l'habit, l'écorce, la voix rompue, l'urgence de se vivre. Contre ce qui me dissocie, je m'élargis.

Un jour, dans un appartement de la rue Saint-Denis, absorbée par la lecture d'Acker, j'ai demandé à deux punks, qui gravitaient dans mon cercle, comment on définissait le mouvement selon eux. Ils m'ont répondu : « ESTI DE QUESTION QUI DONNE ENVIE DE CHIER. » La réponse n'était sans doute pas celle qu'aurait formulée Acker, mais elle était punk ; la question, probablement trop universitaire, ou peut-être plus intime que je le croyais. J'ai compris que je les avais insultés : ma question les

²¹ Kathy Acker, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, traduit de l'américain par Laurence Viallet, Paris, Laurence Viallet, 2010 [1986], p. 157.

surplombait. Plus tard, l'un d'eux m'a donné du hasch, j'ai eu une baisse de pression, ç'a été « correct ». « Correct », comme là où les choses aboutissent trop souvent, dans l'évitement, la consommation qui assomme. Seulement, je n'étais pas parvenue à dire que moi, je cherchais à tendre vers un objet d'amour, que pour moi la pensée du punk était aussi une résistance et une ivresse. Nos langues étaient passées à côté l'une de l'autre.

Nous avons l'habitude de la violence des définitions qui étouffe et réduit les libertés. Ma question évoquait-elle pour eux l'école-prison qu'ils ont quittée bien des années avant moi, alors que moi, je m'obstine à chercher ma voix entre quatre murs de béton, et que d'étape en étape je m'étonne chaque fois d'être encore là ? Je m'étonne même aujourd'hui d'endosser parfois l'image de l'universitaire, moi qui ne souhaite au fond que toucher, roucouler ou crier. Notre monde fait de la pensée une association à la condamnation des autres (le jugement), sinon un souci et du mauvais sang (« tu penses trop »), ou encore à un classement un peu ennuyeux, jamais jouissif. Tel que le conçoit, Forrester, et j'abonde en son sens : « C'est une des ruses du système de cliver l'intellect du viscéral. Le cérébral est organique. Mais comment gérer les corps s'ils jouissent, autonomes²² ? » Prendre des risques dans la forme même de la pensée, en des lieux inusités, réclamer la jouissance de la pensée, le plaisir, la joie en elle, c'est déjà chercher à se délier solidement les os.

L'université — à l'image de notre monde ? — est forte de cette attitude qui donne l'illusion d'un savoir sur les choses. Dans les faits, les gens y sont tous aussi petits qu'ailleurs : des oiseaux, des chats, des vers de terre, des enfants avec des manteaux d'adultes, qui ont parfois en commun d'aimer les idées. Prendre les choses de façon personnelle, ce serait parfois s'aventurer dans sa propre pensée physique, ses propres élans d'idées. Il faut pour cela des livres, des thèses, des amitiés, il faut une

²² Viviane Forrester, *op. cit.*, p. 42.

communauté de voix, qui tour à tour se risquent. À cette communauté, hooks témoigne de sa reconnaissance :

Je suis reconnaissante à toutes les femmes et hommes qui osent créer de la théorie depuis un siège de douleur et de lutte, qui exposent courageusement leurs blessures pour nous parler de leur expérience, pour enseigner et guider, pour tracer de nouveaux chemins théoriques. Leur travail est libérateur. [...] Je suis reconnaissante du fait que nous cherchions collectivement, en tant que théoriciennes et penseuses féministes, des moyens pour mettre ce mouvement en œuvre²³.

La honte irrémédiable d'avoir sa propre forme de corps, j'aime les disciplines et les pensées qui parviennent à la dire. Je voudrais que la pensée y soit conçue comme un jeu d'enfant, un jeu des plus sérieux.

DEHORS

Je m'assois à mon poste de travail sur la terrasse. Les voisins d'en face passent tout leur temps dehors avec un bébé. L'écriture est pour moi une forteresse, pour y entrer, je dois me préparer. Derrière les plantes, je contemple les couleurs des manteaux roses, verts, mauves, les mouvements, j'en absorbe une vitalité, en me berçant de chansons que je répète sans cesse dans mes écouteurs. Devant les images de la ruelle, les oreilles dans la musique, je me demande encore si mon écriture ne se situe pas entre le désir de vivre le plus fort dehors et celui de disparaître.

*

J'aime du punk son intensité : le fait de se constituer une ceinture avec des balles de fusil, un certain humour devant le tragique, un acte de conscience qu'aucun des prieurs de Corbara ou de Chaise-Dieu n'auraient pu comprendre. Bien sûr, on peut aussi parler

²³ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, op. cit., p. 72.

d'une mode, comme dans tous les styles, où l'on ne reconnaît plus que l'image, la représentation de la chose, mais je m'intéresse, moi, au mouvement. Je cherche toutes les aides, tous les outils, tous les élans.

5.1.3 Un clown vit dans mon ventre

L'art, on le voit, n'est pas une efficace opération de salut, mais une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, pour un instant seulement, les terreurs du gouffre.

Jean Starobinski

Je dis aux étudiant·es de ma classe que plus je lis, plus j'aime les oiseaux, tous les types d'oiseaux. Je leur dis que certains jours, c'est un clown, un drôle d'oiseau pitre, qui vit dans mon ventre, il déconstruit tous les ordres et refait ses propres convenances. Je leur dis que la langue m'énerve, que les notes sont un mal nécessaire. Je leur dis que moi, je dis tout le temps « bonjour », même le soir. Certaines formes d'erreurs me donnent de la joie, les excès aussi, les exagérations, les débordements. Je m'enfarge dans ma langue et je fais des bouillons. Je bois à leur visage. Mais parfois je ne vois rien, il n'y a que des écrans noirs. Je les regarde et j'espère que ça va. Quand j'ai l'impression de parler seule, devant ces visages qui se cachent, je parle plus fort, je ne sais pas comment ça arrive, mais je finis par trouver ça drôle.

Le clown qui vit dans mon ventre n'obéit à aucune règle, il ne sait pas suivre une méthode prédéfinie, comme le conçoit Philippe Goudard, il « est incapable de se conformer à l'ordre établi²⁴. » Je parle du clown de piste, celui qui appartient à une

²⁴ Philippe Goudard, *Anatomie d'un clown* suivi de *Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, coll. « Canevas », 2005, p. 56.

autre époque (ou à aucune époque). Mon clown, comme ma cousine, vide ses poches innocemment sur le plancher de la classe, pendant qu'il parle aux yeux qui le regardent : il cherche une grandeur à profaner, à désacraliser, des hiérarchies vouées à s'effondrer. Je leur dis que j'aime souvent ce qui est en train de disparaître, ou ce qui est déjà disparu. Les romantiques sont mélancoliques et pleurent les morts, vous vous en souvenez ? Y a-t-il des liens, tien, entre le clown, le punk et le romantisme ?

EN CLASSE

Un étudiant me dit qu'il a plus d'une centaine de plantes à la maison. Faire des boutures, c'était sa thérapie pendant la pandémie. Dans l'écran on voit toujours des plantes derrière lui. Au tout début de son travail final, il écrit : « Par respect pour les personnes réelles et par souci déontologique, les noms d'enfants seront remplacés par des noms des plantes. Les noms des adultes, par des noms d'arbres. » Mais qu'est-ce que c'est beau ! Moi, cependant, j'apprends à trahir : pour me laisser venir, j'apprends à nommer l'autre à l'intérieur de mon récit. L'autre et tout ce qui me tue, j'apprends à nommer.

*

Entre le punk et le clown, l'autodérision est commune. Le punk dit : regardons-nous échouer. Le clown ne dit rien, il échoue. Alfred Simon dans *La planète des clowns* présente ainsi le pauvre pitre :

S'il en est un qui ose aller au bout de l'échec, c'est bien l'auguste, le pitre et le contre-pitre. C'est lui qui ne comprend jamais rien à rien, qui n'attrape jamais un truc qu'on lui a montré cent fois, qui tâtonne en aveugle quand

tout indique la direction, qui s'entête à ouvrir la mauvaise porte, fonce tête baissée dans le miroir, rate une marche qui n'existe pas²⁵.

Les clowns prennent les choses de façon personnelle. Ils sont solitaires parce que trop décalés pour appartenir à quoi que ce soit. Ils échouent, mais reviennent pourtant éternellement à leur public, comme portés par une énergie de miraculés, celles des dernières extrémités. Regardez-moi, regardez-moi, regardez-moi ! Yves Sherrif expliquait, dans une formation au Studio 303 : le clown, c'est le coyote qui essaie d'éliminer Road Runner, il meurt chaque fois, ne parvient jamais à ses fins, mais renait au même projet, se considérant chaque fois plus rusé. S'il a une fonction sociale, elle est d'ouvrir, de dénouer, de délier le monde utilitaire et de remettre en cause ses certitudes par le jeu, le rire, tel que le présente Jean Starobinski dans son essai *Portrait de l'artiste en saltimbanque* :

Dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré des relations signifiantes, dans un univers pratique où tout s'est vu assigner une fonction, une valeur d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes²⁶.

Un clown dans le ventre, je vous le dis, ça peut aider à entrer dans l'écriture, pour la faire éclater. Le clown est ce compagnon qui va tout le temps voir ce qui se passe dehors : *ah oui, le monde !* Mais il le voit en couleurs, s'en réapproprie les formes, il veut de l'étonnement. Et si c'est ridicule, tant pis. Vous rirez. Il renaîtra à un nouveau projet, à une nouvelle vie, il ne s'est jamais attaché à rien.

²⁵ Alfred Simon, *La planète des clowns*, Lyon, La manufacture, 1988, p. 254.

²⁶ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 137.

Je rassemble des îles, je les accumule et je les associe. Ce clown vit de viscères sans lieu clair, sans définition : il regarde ce qu'il ne connaît pas, ne comprend pas ce qu'en regard des convenances, il faudrait taire. Il rit et il pleure dans la même phrase. On associe généralement le clown à l'enfance, à qui n'a pas encore appris les hiérarchies, à qui ne possède pas les codes du monde socialisé, et se laisse traverser par l'intensité et la variabilité des émotions :

Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création *ex nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimitée. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels²⁷.

À relire ce passage d'Adorno sur la forme de l'essai, j'ai l'impression qu'il parle du clown, de la sorte d'honnêteté du clown que je cherche, ce désir amusé de transparence, mais également d'idées et de concepts qui nous poussent à faire des essais, au sens de prendre des risques. Le clown dans mon ventre veut toucher de ses mains toutes les pièces de son histoire, il veut tomber dans tous les pièges. Ce qui lui importe par-dessus tout, c'est de jouer le jeu selon ses propres méthodes, son propre toucher. On dit du clown qu'il prend toujours le chemin le plus difficile, le chemin qui n'est pas celui du sens commun, mais celui d'un rapport au monde qui s'invente avec lui, avec chaque essai, chaque tentative d'entrer en relation. Le clown, comme l'essai, apprendra toujours à lire le monde et ses formes sans dictionnaire.

S'il partage sa vulnérabilité, c'est qu'il ne peut faire autrement, ça déborde. On se rappelle par lui qu'on n'a pas besoin d'être un grand écrivain mort pour écrire, ni de personne d'autre que soi pour penser, pour composer, pour inventer quelque chose. Ainsi le clown de Philippe Goudard, un enseignant et chercheur à l'université Paul

²⁷ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *loc. cit.*, p. 51. L'auteur souligne.

Valéry de Montpellier, qui parfois se métamorphose le soir, s'en prend à Jean-Jacques Rousseau dans son spectacle, à la manière naïve et innocente du clown :

Pour l'instant, il y a une chose qui ne me laisse pas en paix...

[...]

... c'est la gloire de Jean-Jacques Rousseau !

[...]

Pourquoi est-ce qu'il savait tout ? Aussi bien comment langer les enfants que comment marier les filles ! Moi aussi, j'aurais bien voulu tout savoir comme lui. En fait, je sais déjà tout, mais je ne suis pas sûr de mes connaissances²⁸.

Tout était déjà là au début, dans la poussée de la voix, ce clown le sait, mais il doute. Il doute parce que c'est ce que l'on fait quand on écoute ses mains, et qu'on trouve important de les laisser trembler. Il doute comme mon chat qui voudrait aller dehors, quand il fait un peu trop froid, quand il fait un peu trop clair, quand la porte derrière lui s'est refermée. Il doute parce qu'il n'a toujours qu'essayé d'être vivant au seuil de ne plus l'être : « Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même²⁹ », pense Starobinski.

Parfois, c'est depuis ce pitre que je regarde dehors et que je vois du feu tomber du ciel, et ce feu devenir un dragon devant lequel je courbe le dos pour me défendre. Le clown, comme mon chat regarde par la fenêtre en attente, prêt à sauter ou à s'enfuir, en roucoulant.

²⁸ Philippe Goudard, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 105.

DEHORS

Je constate que la rhubarbe et la ciboulette sont les premières à percer le sol au printemps, puis les fleurs poussent dans un arbre qui semblait mort. J'appelle ma demi-sœur adolescente : au téléphone, je lui parle des nuages qui changent tout le temps et des oiseaux. Elle me dit que je suis drôle. Elle soupire dans mon oreille : le judo et le volleyball lui manquent. Je l'appelle pour lui changer les idées, mais je lui parle de la conférence de presse et des mesures sanitaires. Elle me demande si papa va mourir. Je lui dis que non parce que papa fait une heure de vélo tous les jours pour aller travailler à la cuisine de l'hôpital. C'est tout ce que je trouve à lui dire. Sa mère aussi travaille à l'hôpital. Je lui dis que bientôt on boira de la limonade avec de la menthe du jardin : la mort nous épargnera.

*

L'écriture pour moi, c'est la jonction, l'association dans laquelle je cherche un étonnement : c'est la disposition, l'accumulation. Le fragment nous transporte d'un monde à un autre, et je cherche le choc des mondes qui ouvre d'autres mondes. Adorno parle de l'essai comme de l'hérésie : « la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie³⁰ ». Ce à quoi il ajoute que l'essai déstabilise les formes de la pensée. J'espère cela. Quelque chose est toujours risible, toujours incomplet, inachevé, derrière chacune de nos prétentions, le clown sait cela, il trouve Adorno très drôle avec sa grande toge. Antonin Artaud avait la voix d'un clown lui aussi dans le ventre quand il écrivait : « Crève, os de chien. Et l'on sait bien que ta pensée n'est pas accomplie, terminée, et que dans quelque sens que tu te retournes tu n'as pas encore *commencé* à penser³¹. » Mais comment les mains qui tremblent peuvent-elles déterrer des rires d'os quand tout

³⁰ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *loc. cit.*, p. 84.

³¹ Antonin Artaud, « L'art et la mort », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 187. L'auteur souligne.

le monde a l'air si fatigué, et que pourtant tout dehors se donne le visage de la jovialité ?
Où sont nos voix ?

5.1.4 Devant la mort

*Plutôt que d'écrire un livre, je le
veille, comme un ami à l'agonie.*

Annie Dillard

Les fins me sont plus douces que les débuts. Relier les morceaux m'est plus facile que de les appeler à ressurgir d'outre-tombe. Les derniers mois d'écriture d'un projet sont ceux que j'aime, ceux où tout se réinvestit, se remet en circulation, alors qu'une lumière nouvelle s'est posée partout. Je m'émerveille des trouvailles au montage. Mais pour monter un livre, comme pour monter un film, il faut des *rushes*. Quand j'écris mes *rushes*, au tout début, je souffre de n'arriver à rien. Tôt ou tard, je vais à mes phrases. Je me saoule alors de cette béquille merveilleuse. Et je veux vivre pour la voir se répandre dehors, cette vie qui pourrait être la mienne. Puis, à la fin de l'écriture, une mort, aussi. Un espoir que quelque chose se revive dehors, dans le monde.

On a longtemps imaginé et on imagine encore la mort comme un seuil, une transition, une porte. On sait que le corps deviendra poussière, vent et nourriture, mais où ira la conscience d'exister : elle s'évaporerait ? La pensée se saisit de vertige devant l'idée de sa propre disparition, un vide inconcevable. C'est ce qui occupe le titre de Marisol Drouin : *Je ne sais pas penser ma mort*. Dans cet essai, l'écriture naît du vertige. Je trouve belle l'histoire de ce livre qui s'est écrit devant la maladie, comme si l'écriture avait franchi un seuil, alors qu'elle s'était butée pendant des années sur un roman :

L'écriture ne me sauve de rien. Mais elle me calme. Elle est ce temps d'arrêt où je peux penser la mort. Me réconcilier avec elle. À l'abri des

regards surpris, réprobateurs, effrayés des autres, ou le mien. Même si l'entreprise est risquée. On ne sait jamais comment on va ressortir de là. De l'écriture. Entière ? Hébétée ? Morose ? Et si on va s'en sortir en fait. Certains écrivains y laissent leur peau. Je comprends pourquoi. Je comprends qu'on ne veuille plus sortir du lieu de l'écriture. Rester là. En apesanteur. Cachée³².

La forme essayistique s'est imposée à elle, comme une cabane où approcher les grands chevaux devant l'idée de la mort. La vie s'échappe, elle nous échappe. La voix dans toute œuvre ne tend-elle pas à habiter comme en seuils ce qui se défait ? La mort pour Drouin, un jour, cela rimait avec le fait d'être une femme : « Devenir femme me semblait d'un ennui mortel, une ambition secondaire. [...] [Mon père] disait qu'une femme est une île et que l'homme est un conquérant. Je m'imaginai alors perdue dans l'océan, isolée, en attente d'un bateau³³. » Écrire, c'est peut-être veiller une femme à l'agonie, prendre le temps de son regard à elle, libre de celui du père. Lire et écrire, c'est peut-être apprendre une autre vie, un autre rôle, une liberté faite d'abandons : « Faire le pari que ma parole a de l'importance. [...] Qu'il en va de la vie ou de la mort de l'esprit, du mien, de quelqu'un d'autre. Comme moi, cherchant, fouillant dans les milliers de livres, les paroles qui effaceront la tristesse de la solitude. Qui reconforteront³⁴. » Y croire aura été le premier jalon de l'existence, la possibilité d'une porte pour la voix, devant la mort, sur le bord.

Suivant Dufourmantelle, voir, c'est aussi se confronter à ce qui reste en soi, quand les paupières se sont fermées, entre lumière et pénombre :

Voir c'est aussi, et surtout, pouvoir cesser de voir. Fermer les paupières. Ne plus laisser entrer le monde en soi, fermer les yeux, rideau. Quiétude soudaine, pénombre. Puis les rouvrir et c'est l'éblouissement. Très vite, le mélange lumière nuit se fait et les contours réapparaissent, le monde se met

³² Marisol Drouin, *op. cit.*, p. 183.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 174.

en place, c'est une affaire de seconde — rien qu'un instant. Plus la lumière est vive, plus l'éblouissement est certain³⁵.

Éblouissement devant la pensée, devant l'idée de la sculpture guidant les mains, éblouissement devant les vagues de vibrations ou le travail de la lumière sur les murs. Entre chaque chapitre, chaque fois, dans l'écriture, je retombe à la recherche d'un autre endroit à habiter, à la recherche d'autres lieux où jouer avec la langue, et creuser des trous pour y planter des racines. Entre chacun des chapitres, entre chacun des paragraphes, à nouveau, je suis foutue. L'écriture recueille la mort dans l'âme. De phrase en phrase, c'est moi que je dois sauver. Rien ne se décide d'avance, contre toutes les descriptions de projet et tous les plans. Entre chaque phrase, une faim, un vide en moi, une possibilité de me reconstruire, de l'espace, un temps. L'écriture souvent se bloque devant la peur, celle d'échouer, mais encore celle de réussir : la puissance est effrayante, elle a toujours, semble-t-il, quelque chose du malentendu. Je suis là par accident. Pourquoi me regardez-vous ? J'écris par accident. J'écris devant *les terreurs du gouffre*, pour tenir dans ma main une vie avant d'y succomber, forcer sa cage. J'écris pour trouver mes distances, parce que j'ai eu peur un jour de mourir et parce que j'ai appris à croire possible de vivre un autre jour, et que je veux croire à une place pour moi, aujourd'hui.

Le texte est un horizon. La phrase est un horizon. Je m'y tiens debout entre le point final et la majuscule : sans sol, devant les phrases qui appellent les autres phrases. Si le livre est une maladie qui progresse en l'ami·e, pour reprendre la métaphore de Dillard, je dirais que plus la maladie se développe, plus je vis de la joie, celle de l'intensité des derniers moments : quand on se voit, quand on se parle enfin. Je ressens les possibles de la rencontre aux confins des dernières extrémités. Alors, mes heures de travail augmentent, je m'accroche. Je peux dialoguer enfin avec cet être qui se trouve sur le point de me quitter. Il m'offre un monde où vivre, que si longtemps je ne voyais pas.

³⁵ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, op. cit., p. 197.

Avant l'effacement de son regard, je vis au milieu de rien, loin des titres qui agacent Drouin, comme ils m'agacent :

Artiste, écrivaine, intellectuelle. Ces titres, je les ai d'abord entendus de la bouche des autres. Des hommes pour la plupart. /Je commençais le bac en lettres, j'étais au Café des artistes à Baie-Saint-Paul et l'homme (je ne le connaissais pas) a dit : « Ah, tu es une intellectuelle ! » Comme chaque fois qu'on me jette une burqa sur le dos, j'étais prête à nier, à contredire. Qui était-il pour me nommer de la sorte ? Et puis, qu'est-ce que ça pouvait bien dire, être une « intellectuelle »³⁶ ?

La première fois, c'était une ostéopathe que j'aime beaucoup, et qui m'a accompagnée généreusement à l'adolescence, elle m'a dit : « Moi qui croyais que tu étais une artiste, tu es une intellectuelle, ma chérie. » J'ai dit « noooooon », en trainant le mot. « Quand on fait une maîtrise, eh ben oui, on est une intellectuelle ! » Une autre fois, c'était ma mère, le jour de l'anniversaire de mes trente ans : « Tu es une intellectuelle, ça se voit sur ton visage ». Le problème, dans les deux cas, ce n'est pas le mot : à vrai dire, oui, je suis une intellectuelle. Le problème, c'est chaque fois, la cage et les idées préconçues qui la forgent, tout ce que la bouche dit en prononçant le mot. Le mot (comme bien d'autres) fait de nous une idée. À la fête de mes trente ans, sur mon visage, il y avait sans doute cette colère dont je me souviens et je dansais sans relâche, comme un clown qui s'enivre du courant le plus fort vers le large pour éviter de se briser en vague contre la berge.

DEHORS

Dehors : samedi. La ruelle est active, visite, bouteilles de vin, fusil à eau, corvées du printemps. J'ai acheté des plans de tomates, de concombre, de basilic, de piments forts, de courgettes. Je les mettrai en terre quand je serai fatiguée d'écrire, ou peut-être

³⁶ Marisol Drouin, *op. cit.*, p. 68.

quand j'aurai trop mal au corps pour écrire. J'irai me mettre les mains dans la matière du sol, toucher et déranger la vie là-dedans. J'irai donner des coups de pelle, je retournerai la terre pour qu'elle respire, je tirerai sur les vieilles racines pour les faire sortir, qu'elles cessent de consumer le sol. Je mettrai en terre les haricots, et vivrai mes prochaines semaines dans la hâte qu'ils percent le sol, que la vie revienne, grimpe, se déploie en feuilles, en soirées douces, en amitiés, en résistances, qu'elles s'agrippent à la clôture, la sautent, l'occupent.

*

Mes cages sont devenues des cabanes. J'ai compris petit à petit que ma thèse parlait d'enfermement — en cherchant une écriture de la pensée s'évadant de sa cage. Je savais que la cage me servirait un temps, avant de la quitter, comme s'il me fallait contempler ma mort, me refaire à ses côtés, pour m'en détacher. L'idée était-elle de m'approcher de ce que peut être une cage choisie, ou une conscience des limites de sa propre vie ? Si dans le récit du père de Drouin, une femme était une île à conquérir, comme l'écrit Preciado, le sexe, comme ces mots qui attribuent des rôles, est toujours une cage, plus ou moins rigide, plus ou moins oppressante, plus ou moins fluide, mais toujours une cage :

Je vous parle aujourd'hui depuis cette cage choisie et redessinée de « l'homme trans », du « corps de genre non binaire ». Certains diront qu'il s'agit toujours d'une cage politique : en tout cas cette cage est meilleure que celle des « hommes et des femmes » car elle a le mérite de reconnaître son statut de cage³⁷.

J'ai voulu reconnaître également la cage qu'est l'université, écrire en conscience de ses héritages, depuis cette cage, pour en tirer le mieux et y chercher ma liberté. Je n'ai pas voulu employer le langage universitaire — j'y ai tellement baigné que je suis

³⁷ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 20.

probablement faite de ses mots, mais je n'ai pas voulu les prononcer — j'ai voulu une écriture plus proche des oiseaux que des grands discours. Ne conserver de l'université que les relations, les possibilités d'habiter. Preciado qualifie également l'université de cage :

Avec un effort qui semblait excessif, compte tenu de mon état supposé de malade mental et de dysphorique, j'ai atteint la culture académique d'un bourgeois occidental. Quand on m'a remis un doctorat à l'université de Princeton et que j'ai vu un groupe de formateurs m'applaudir, j'ai réalisé que je devais être prudent. La voilà de nouveau, la cage : dorée cette fois, mais aussi solide que toutes les précédentes³⁸.

Il y a de la mort à l'université, comme il y en a à l'école à tous les niveaux : des leçons d'obéissance et de conformisme. Puis, il y a à l'université cette faculté de se célébrer soi-même, de s'attribuer de la grandeur, que le clown dans mon ventre trouve des plus risibles. La reconnaissance nous enchaîne parfois en nous associant à des normes. On célèbre la forme apprise, la référence partagée. Pour m'y émanciper, je choisis ma cage, celle de l'essai, et je la cède à qui en aura besoin pour survivre en ces murs. C'est aussi contre la hiérarchie recherchée dans une certaine forme de la théorie universitaire que je grogne, que je courbe mon dos, et dresse mes poils, celle-là que souligne bell hooks :

Il est évident que l'un des nombreux usages de la théorie dans des espaces universitaires est la production d'une hiérarchie de caste intellectuelle, où le seul travail jugé réellement théorique est une production hautement abstraite, jargonneuse, difficile à lire, et pleine de références obscures³⁹.

Je voudrais que se cultiver prenne le sens de la culture végétale : la vie pousse partout, elle a toutes les formes. Au fil des ans, les racines se solidifient en terre, de jour en jour sans qu'on le sache. Mais faut-il se rappeler que les oiseaux chanteurs sont des oiseaux

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, *op. cit.*, p. 63.

territoriaux ? Le système compétitif de notre monde pousse ces oiseaux à se démarquer, les uns des autres :

Ils s'isolent les uns des autres, choisissent un lieu et s'y cantonnent, y chantent sans cesse à partir d'un de ces promontoires. Ils semblent ne plus supporter la présence de leurs congénères et s'adonnent frénétiquement à toutes les extravagances de menaces et d'attaques si l'un de ceux-ci passe une ligne, invisible à nos yeux, mais qui semble bien dessiner avec une précision remarquable une frontière⁴⁰.

Quand on dit : cette phrase est vraie, cette voix est authentique, ce jeu est vrai, de quelle forme de vie, de quelle leçon de vie parle-t-on ? Quel ordre formel soutient-on ? L'idée de la vérité est toujours le fruit d'une allégeance à une croyance, à une pensée du monde. Les échelles de valeurs stylistiques privilégient également des cultures et des façons d'être. Quand on les prend littéralement pour le réel, on oublie que les voix sont des lieux, des contextes, des histoires, des relations, elles sont à elles seules des territoires en négociation.

Le lieu physique réel a-t-il de l'importance ? Je crois que nous écrivons à partir de différents lieux, des lieux réels, des lieux symboliques, des états d'être qui répondent à des espaces extérieurs. Puis, il y a différentes morts. Celle de la maladie, du corps qui s'efface, s'excuse et s'en va. Il y a aussi celle de l'esprit qui s'efface, s'excuse et s'en va. Il y a l'abandon, l'acceptation de la vie sur le point de se terminer comme façon de vivre. « Que ferait un "moi" qui ne serait pas verrouillé de l'intérieur⁴¹ ? », demande Dufourmantelle. Par peur, je choisis parfois de m'effacer. Puis, je me sens lâche. L'écriture doit soulever des chapes de terre noire où je me cache en dessous de moi : « morts, nous le sommes si souvent... Morts d'une petite mort bien tranquille, évidente, charmante même, une mort avec jardin et paysage, divertissements et plaisirs divers,

⁴⁰ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, *op. cit.*, p. 83.

rien de plus facile, tout vous sera accordé pourvu que vous y consentiez⁴². » Écrire, c'est aussi affronter cette mort à soi. Où suis-je tous les jours ?

L'essai défend l'indéfendable et l'irreprésentable : une voix en corps et en pensée pour tout argument. Il faut penser avec le corps. Peut-être qu'en brusquant la forme, on ébranle quelque chose du paradigme (la mythologie de l'argument). Ma thèse aura été un souhait : que l'essai nous apprenne une autre façon de nous tenir, une autre colonne vertébrale, d'autres poumons, d'autres cœurs. Qu'il dise encore « I was there » dans son corps :

Miser sur l'impensable. Effectuer un saut. Se livrer à une discontinuité là où tout nous ramène sans cesse au continu. Être absolument déraisonnable ne suffit pas. Il faudrait déplacer la ligne d'horizon... Changer de discours, de paramètres, d'angle de vue. Détourner le regard vers le bord du tableau, voir enfin ce qui se passe à la marge, là dans ce détail, changer de paramètres, d'alphabet, d'histoire, de mémoire⁴³.

Pour changer d'angle de vue, il faut prendre des risques et gratter l'horizon. On ne savait rien de la marche avant de l'exercer, avant de poser un pas devant l'autre. L'essai a le projet de contempler, d'approcher, de déplier, de tendre vers un mystère, il perd son centre pour y revenir. Il prend son temps, il habite son temps : « Je me repose, me répare, avant de me réexposer à la violence du monde⁴⁴ », écrit Nicolas Lévesque dans *Je sais trop bien ne pas exister*.

Il m'est arrivé de penser que l'écriture était plus vivante que la vie réelle, en raison de ce que la distance permet de revisiter, en raison du temps de l'écriture. Mais comme l'écrivait *Ce que dit l'écorce* : il faut mettre une feuille entre soi et le monde. Quand

⁴² *Ibid.*, p. 91.

⁴³ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁴ Nicolas Lévesques, *Je sais trop bien ne pas exister*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2016, p. 135.

j'entre à peine dans l'écriture, j'habite un lieu physique, où il y a beaucoup de secrets, et il me semble que si j'en parle trop avant d'y avoir élu domicile, ce lieu pourrait me quitter. L'ami·e malade est un mystère, sa maladie, je ne la comprends pas, je ne la connais pas, les changements dans son corps, je ne sais pas quoi en faire. Puis, juste avant la fin, devant son agonie, j'ai peur moi aussi de mourir. Je ne voudrais pas avoir donné toutes ces journées, à plier mon corps en deux, à l'assujettir au clavier, toutes ces journées où mine de rien je vieillis, ces journées où je n'ai pas eu d'enfant, où je n'ai pris soin de personne sauf du texte, ces journées sans croire qu'il me restera quelque chose entre les doigts de cette vie parallèle. Mais je ne veux pas m'effacer, ni lâcher le morceau, ni me contenter de ce qui n'est pas arrivé à l'endroit où ça craque, là où j'aurai fini d'écrire. Je veux malgré tout accompagner la personne qui agonise jusqu'à la fin.

L'essai se fait maison, il se rénove constamment, ainsi le pense Nicolas Lévesque : « Pour l'animal humain, qui est sans carapace, sans abri, [la maison] n'est qu'avenir, une grotte à trouver, un plan à dessiner, un monde à habiter⁴⁵. » Penser la maison comme un futur, un *à venir*, me plaît : la cage, la cabane, la cellule, la terrasse, des seuils, des possibles. Je n'ai pas chanté depuis quelques mois, je ne sais pas comment c'est arrivé. En fait, c'était l'aménagement du bureau, la peinture des murs, les plans de cours à préparer, les remplacements, l'écriture partait au galop, me tirait le bras, elle prenait mon corps en otage et me disait : vas-y, écris.

BUREAU

J'ai maintenant une fenêtre par laquelle je peux regarder l'activité de la ruelle. Écrire que je ne chante plus suffit à me redonner l'énergie de chanter. Je ferme la fenêtre. Je m'assois sur le plancher de mon bureau pour me concentrer, regarder les notes tout

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

devant, yeux fermés, « Crazy blues ». Après une trentaine de minutes, il me semble que la voix vibre plus librement, plus facilement que quelques mois auparavant. La voix a fait du chemin sans moi. C'est aussi bizarre que l'écriture. Ça résiste, ça résiste, ça résiste, ça résiste, et ça fait : pouf !

*

Quand j'aime un essai, je m'abreuve au sang et à la sueur de l'autre. Une phrase me pousse en voix, je veux l'allonger, prolonger sa vie : « Qu'est-ce que je cherche comme ça, à ouvrir des livres et des livres ? Trouver quelque chose de solide sur lequel je peux me tenir, des fondements sacrés. Peut-être. Voir le monde selon tous les points de vue possibles⁴⁶ », écrit Marisol Drouin. La pensée bouge dans les livres, s'accompagne.

Je lis des hommes essayistes contemporains, tout près de moi, et remarque bien souvent très peu de femmes en notes de bas de page. J'en ressens une profonde tristesse. Je l'ai écrit moi aussi, comme bien d'autres personnes, cet article où il n'y avait pas de femmes, sinon la femme qui écrit, la femme qui écrit, le croirait-on, au milieu des hommes. On me l'a dit. J'ai compris les efforts qu'il fallait mettre pour déterrer les femmes. On ne peut pas, si on veut être honnête, s'arrêter au fait qu'elles ne sont pas là, les femmes. C'est de la négligence, c'est de la paresse, ou du mépris. Je trouve souvent les gens (souvent les hommes, surtout les écrivains) si fiers, si détachés. Et je me demande : en quoi croyez-vous en vous ? À quoi vous fiez-vous en vous ? Que vaut à vos yeux cette connaissance de vous-mêmes quand pourtant « la voix n'appartient pas plus à celui qui la profère qu'à celui qui l'entend⁴⁷ ». Je voudrais un monde d'articulations : genoux, oiseaux, épaules, arbres, coudes.

⁴⁶ Marisol Drouin, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 19.

Je lis encore des essais contemporains québécois qui emploient l'expression « Homme » avec son grand H pour parler de l'humain, un principe qui me fait violence chaque fois. Je lis des textes qui s'inscrivent dans une tradition d'essayistes où l'idée de l'universalité circule avec la valeur d'un idéal, comme si on n'avait pas encore compris que l'universalité n'appartenait pas à tout le monde, qu'il n'y avait que des détails, des singularités, des corps qui s'appellent ou se déchirent. Je me suis rendu compte en lisant différentes anthologies de l'essai fréquentées au début de la recherche de ma thèse qu'une part de la forme est associée, oui, à un désir de liberté, mais qu'on y entend surtout les voix d'hommes, les voix d'une certaine autorité, des voix qui s'assemblent et se ressemblent. Et moi, je gratte mes cuticules. Je gratte les murs de ma cage, de mes ongles noirs de terre.

Dans sa thèse de doctorat, Carolyne Tellier s'est intéressée à l'autorité des voix essayistiques en lien avec la sexuation, elle y constate que la majorité des voix masculines s'associe à une universalité, alors que les femmes le plus souvent témoignent d'une expérience propre et singulière, des questions propres à la féminité, des questions de revendications féministes. Par ailleurs, les féministes ont parfois été délibérément exclues de certains corpus d'anthologies, comme le mentionne Tellier :

L'anthologie de Laurent Mailhot, *L'essai québécois depuis 1845. Étude et anthologie* (2005), propose [comme bien d'autres] un corpus majoritairement masculin, avec des textes ou des extraits signés par quarante-deux hommes essayistes pour quatre femmes. Cet écart s'explique en partie par la période historique couverte, mais la résistance à l'essai féministe transparaît dans les propos de Mailhot. L'introduction de son anthologie consacre en effet une section à part à la « place des femmes » dans l'essai et la majorité des auteures citées par Mailhot ne sont pas retenues dans le corpus de l'anthologie. Ce rejet s'explique par la perception de l'anthologiste, qui caractérise l'essai des femmes de « production spécifiée », parfois « à la limite de l'idéologie et de la critique », dans des genres « croisés ou paradoxaux », « annonçant et

devançant [...] la postmodernité : hybridité, “double impression”, polymorphisme, inachèvement et béance »⁴⁸.

La prise de parole et sa portée politique ou idéologique a toujours eu sa géométrie variable. Les divisions, les mises à l'écart, sont les outils premiers de la domination.

Mes phrases sont des essais pour mieux vivre. Je ne sais pas toujours qui sont mes alliés. J'ai besoin qu'on se rassemble, qu'on s'estime, mais qu'on fasse de soi et de l'autre du même, cela reconduit une cage, celle des clubs sélects, et dans les pires des cas, des groupes qui s'élèvent ensemble au-dessus des autres. Il arrive que des personnes me reconnaissent, me lisent comme si j'étais elles, me disent qu'on se ressemble. Je suis touchée au cœur d'une impression d'exister, mêlée encore à l'impression d'un malentendu. Pour ne pas décevoir, parfois je ne dis rien. Je crois à la tendresse et à la vibration entre nous. Mais mentir pour ne pas décevoir, est-ce prendre part à la violence du calme ? J'écris parce que je voudrais que parler devienne une habitude, mais je n'y arrive pas. J'écris contre mes limites, mes incapacités, par insatisfaction de moi-même, je me pousse au-dehors.

DEHORS

La voisine italienne dont le français est parfois difficile à suivre, douée pour le jardinage, me dit que mon cassis est malade : « c'est comme les humains, c'est la maladie, regarde ça, c'est la maladie. L'année passée plein de fruits, cette année, c'est la maladie, c'est comme nous, c'est la maladie, c'est comme nous », il y a des larves partout, elle me les montre, me pointe les branches sèches : « il faut tout couper », qu'elle me dit. Je sors le sécateur, triste, en pensant au trou qu'il restera devant la clôture, dans cette cour que nous louons à un propriétaire laissant planer l'idée de

⁴⁸ Carolyne Tellier, « Une question d'autorité ou l'autorité en question : sexuation de la rhétorique dans l'essai québécois (1977-1997) », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, p. 19.

repandre le logement pour ses filles. Les topinambours vont bien, il y aura bientôt de grandes et majestueuses tiges, qui me donneront un mur de verdure. En regardant les oiseaux dans les branches de cassis au sol, je pense que j'avais tout faux. Depuis des semaines, les oiseaux ne mangeaient pas les fleurs qui allaient donner des fruits, mais les insectes qui tuaient à petit feu l'arbuste.

*

Mon esprit se brouille. Je connais le silence qui tue autant que celui qui libère. Entre les deux, parfois la ligne n'est pas claire, ni entre la femme qui se cherche une voix sculptée et celle qui crie. Je connais la cabane, la maison de substitution que l'on se donne, la cage que l'on se choisit. Je connais la parole que l'on cherche à déployer devant l'autre qui la dirige, l'encadre, la régularise, je connais les gestes du pouvoir, les yeux prédateurs, les mains qui prennent, les dents qui mordent.

Dans un séminaire de création littéraire à la maîtrise, il y a des années, il avait été demandé à la classe en début de session de choisir et de remettre au professeur deux extraits de texte afin de constituer un florilège réunissant tous les textes de la session. Nous consacrons une séance à chaque personne pour discuter des textes et de ce qu'ils nourrissent dans la démarche d'écriture. J'avais donné au groupe la lecture du premier chapitre de *La violence du calme* de Viviane Forrester. Ma séance s'était entamée par les mots du professeur : « Moi, je n'aime pas beaucoup Viviane Forrester ». Puis, il a semblé par la suite que la majorité des paroles prononcées avaient veillé à rassurer l'autorité du professeur en délégitimant Viviane Forrester. Je me souviens avoir entendu les mots « hystérique » et « folle » pour qualifier l'écrivaine. Je me souviens de ma honte (elle revient facilement), puis des yeux de mon amie Sandrine qui n'en revenaient pas. Je me souviens de la bière après le cours, et de ce besoin que j'avais eu de dire l'ironie de la violence du calme, du visage calme et posé du professeur, l'ironie de mon corps tendu, dressé, prêt à bondir, l'ironie que j'aurais voulu pouvoir

dire sans avoir peur d'y perdre quelque chose (l'université et le privilège de m'y dégager du temps pour écrire et pour exister). Restait l'impression qu'on avait répété ce que l'on avait appris à faire toute notre vie, dissimuler les agressions pour se défendre, comme l'écrit Forrester : « Or le drame, la tragédie, c'est justement qu'il n'y en a pas. Que leurs modèles sont intériorisés, acceptés, vécus et propagés dans le refoulement et la résignation par la majorité silencieuse⁴⁹. »

Il faudrait pouvoir tout dire en même temps (l'abus d'autorité, la joie, la vulnérabilité, l'amour, la violence, la hantise). Tout serait beaucoup plus clair et exhaustif si on pouvait dire un mouvement qui relierait tout. Dire la violence des hommes, et celle des femmes, dire le contrôle. Mais la pensée doit suivre des étapes. Les phrases sont limitées, on ne peut dire en elles qu'une idée à la fois, ou deux ou trois. On doit fermer les yeux, se construire, se structurer, se refaire, se défaire, se refaire. Mes récits me font peur, c'est que je crains toujours leurs inexactitudes. Je dois un réel à mes récits. Mais pour advenir à la parole, quand elle résiste, il faut commencer par des approximations, parfois écrire, c'est faire comme si une seule réalité suffisait alors qu'on voudrait dire tout un bouquet en même temps. L'essai me permet d'avancer de façon multidirectionnelle, à pas tranquilles et accompagnés. Je m'aide de ces voix qui frappent le silence, la violence du calme, pour sauver une terre habitable, elles jettent chaque fois au vent une grenade.

D'une part, le fait de se rendre compte de sa propre discrimination peut être ressenti comme une humiliation. La prise de conscience est une déchirure. D'autre part, dire l'abus, dénoncer une violence, c'est forcément exposer l'autre, ou dire à tout le moins qu'il existe cet autre. Il peut y avoir dans la dénonciation un esprit de vengeance, mais dénoncer, c'est souvent aussi dire la violence d'une personne que l'on a aimée ou que l'on aime, que l'on connaît aussi vulnérable, blessée, faillible. Ainsi dire l'abus place

⁴⁹ Viviane Forrester, *op. cit.*, p. 21.

souvent les victimes dans la position intenable de sentir qu'elles font violence à leur tour, en exposant l'autre, ou les autres, elles qui connaissent si bien dans leur chair cette violence. La victime a appris à être responsable de la souffrance des autres (la famille, l'amant, les ami·es), dans le silence et la violence du calme, perpétuant la mutilation de soi.

Je repense à cette manière dont bell hooks décrit une résistance aux changements des formes de la part des étudiant·es. Une contradiction qu'elle rencontre parfois entre la position militante pour un changement social et un souhait de ne pas déroger des formes normées de la mise en discours, ou de l'échange discursif : « Pour des raisons que je ne peux pas m'expliquer, il était plein d'étudiant·es "résistant·es" qui ne voulaient pas apprendre de nouveaux processus d'apprentissage, qui ne voulaient pas être dans une classe qui différerait de la norme d'une quelconque façon ⁵⁰. » La forme de l'apprentissage, comme la forme du texte, est un rapport au monde associé parfois à une croyance profonde. La forme des pouvoirs est la plus difficile à contester. Mais comment changer le pouvoir et l'autorité sans en changer les formes, sans réellement y perdre pied, changer la façon dont les hiérarchies sont performées, car ce sont ces dernières qui établissent le territoire : « Les conflits, en quelque sorte, se *mettent au service* des exhibitions, qu'elles soient chantées, dansées, ritualisées, posturales ou colorées⁵¹ », écrit Despret.

5.2 Le courage chanté des oiseaux

Écrire commence par une trahison.

Louise Dupré

⁵⁰ bell hooks, *Apprendre à transgresser*, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 144. L'autrice souligne.

Pourquoi cette urgence de chanter ? Pourquoi les moineaux crient ? Pourquoi cette petite main tremble en levant les doigts comme des feuilles pour prendre la parole en classe ? La parole est un risque. Si écrire commence par une trahison, parler coûte quelque chose, trahir est violence en soi, trahison des pouvoirs sur soi, il faut trahir bien des sourires. C'est un besoin de dire, malgré la perte, malgré la solitude de la parole, malgré la peur. Je ne crois pas qu'il existe des femmes qui écrivent par pure satisfaction de leur espace ni d'hommes qui cherchent leur propre émancipation par doux bonheur d'exister. Quand on écrit pour gagner une liberté, parler est un risque. Ma parole et mon féminisme m'ont coûté des conflits importants. Parler est une trahison, parce que nos vies sont bordées par la couverture des pouvoirs. Nommer est un processus. Mais tant de voix sont là autour de moi aussi, qui m'aident à chanter.

Écrire, c'est donner voix à ce qu'on empêche, parfois tous les jours en nous-mêmes. Je suis souvent étonnée d'entendre qu'on associe le féminisme à la force de la revendication, à des femmes musclées en leurs voix. Elles existent ces femmes qui se défendent en levant la voix, heureusement, et je les admire, mais moi en ce moment, je me cache, c'est la condition de mon écriture. Je ne peux pas *apparaître* et écrire en même temps, pour écrire, je dois me défiler. Sans nos cages, il serait inutile et ridicule de revendiquer un monde à soi, nous sommes féministes parce que nous sommes fragilisées par nos vies. Je vous le dis, mes amies sont toujours sur le point de se casser — en rémission, elles revendiquent une place parce qu'elles en manquent. C'est social, c'est familial, c'est partout, un mélange. Je dis cela, mais j'ai aussi des amies qui crient de rage sur tous les toits, je dis cela, mais plus tard, je sais que je voudrai *apparaître*, me faire sonore comme il m'est arrivé de l'être dans ma vie, dire de différentes manières « I was there », chaque fois que je me garde en vie.

La blessure familiale donne parfois un modèle pour la lecture sociale, c'est une des forces de *Mettre la hache. Slam Western sur l'inceste*. L'inceste vécu dans la chair et dans l'histoire d'une enfant est lu dans sa socialisation : « Si on cherche le pouvoir,

c'est pour que notre douleur soit vue, qu'elle soit reconnue et qu'on admette que le "viol n'est qu'un passage à l'acte d'une réalité quotidienne" (Le Torchon brûle)⁵². » Est-ce que les voix n'arrivent pas en nous quand on commence à échouer, « just can not take », à échouer de bien faire ce qui nous est demandé, à commencer par entretenir le monde dans l'immobilisme de ses rôles ? En résistance en soi-même, on commence à penser dans sa propre voix.

Après l'usure, la déchirure, la rupture, comment réapprendre à parler ? À qui parler ? Je m'approche en mes phrases d'un visage tremblant. Je veux tous mes tons. Je veux toutes les hauteurs. Toutes les profondeurs. J'espère qu'une clarté n'en masque pas une autre, que tout en haut d'un arbre on entende aussi les voix du sol. Quand l'enfant apprend de jour en jour à taire sa voix, on la dit timide. Et le consentement, comme le rappelle O'Green commence chez l'enfant qu'on embrasse contre son gré et quand on « applaudit, [qu'] on le remercie, d'avoir si bien su se piler dessus⁵³. » Taire l'autre, c'est aussi imposer à l'autre sa propre fiction, cette fiction dans laquelle les enfants subissent les adultes. Et si les voix des marges ont besoin de crier, de se faire multitude et diversité, c'est aussi parce que le calme ne leur appartient pas, ni même la certitude de leurs sensations puisque toujours on les met en doute. Quand l'on veut parvenir à briser une chape de verre, à écailler un vernis de conventions dans l'ordre du monde, que peut-on faire d'autre que de se mettre en voix et espérer ? J'ai découvert un jour que l'écriture pouvait être petite, et qu'écrire, c'était aussi appeler à soi cette voix qui tremble, l'écouter, lui dégager un espace entre les murs.

À deux pas de la fin, je veux rendre hommage aux femmes de l'essai, à celles qui s'en viennent, appellent nos maisons à venir. Si l'essai est un ton, l'essai est une faculté peut-être de se tenir au milieu de tout ou de rien, en déséquilibre, parler, c'est aussi se

⁵² Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 30.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

défendre : le moindre son, le moindre appel, la moindre démarche, le moins aveu, se défendre contre ce qui tue. Au sein d'un système, les visages de l'agression ont parfois tous les visages. Pour certains êtres, la défense est un conditionnement, un réflexe, ainsi que le pense Elsa Dorlin :

La violence endurée génère une posture cognitive et émotionnelle négative qui détermine les individu·e·s qui la subissent à être constamment à l'affût, à l'écoute du monde et des autres ; à vivre dans une « inquiétude radicale », épuisante, pour nier, minimiser, désamorcer, encaisser, amoindrir ou éviter la violence, pour se mettre à l'abri, pour se protéger, pour se défendre. [...] Il n'est plus question ici de « se soucier des autres » pour *faire* quelque chose qui les aide, les soigne, les reconforte, les rassure, les sécurise, mais bien de se soucier des autres pour anticiper ce qu'ils veulent, vont ou peuvent *faire de nous* – quelque chose qui potentiellement nous dévalorise, nous fatigue, nous insulte, nous isole, nous blesse, nous inquiète, nous nie, nous effraye, nous déréalise⁵⁴.

Que faire sinon crier cette disparition de son propre corps à soi-même et à sa parole, comme les oiseaux de la poussière tous les jours crient dans les rues, roucoulent et consomment la douleur du silence ? S'il faut crier, c'est aussi pour rompre les séparations entre les oiseaux du soir et ceux de la poussière. Rompre l'inexistence en tant que refus de reconnaître et de négocier les pouvoirs, réduisant les victimes à leur silence chaque fois qu'elles lèvent la voix, ainsi que le rappelle Pattie O'Green :

c'est la maladie mentale qui nous guette quand on nous accuse d'avoir des faux souvenirs, comme si on prenait plaisir à vivre dans nos petites fictions, nos films d'horreur en trois dimensions. Des fictions pour arrêter de manger. Des fictions pour s'isoler. Des fictions pour ne plus être aimées. Des fictions pour se suicider. Pourtant le jour où quelqu'un nous dit « moi, je te crois », on arrête d'avoir envie de mourir pour une fois⁵⁵.

⁵⁴ Elsa Dorlin, *Se défendre : une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2019 [2017], p. 204. L'autrice souligne.

⁵⁵ Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 27.

Lever le ton en texte alors a quelque chose du prendre soin, à la recherche de l'énergie de la résistance, contre la fatigue, l'énergie d'exister. Peut-être qu'en se plongeant en l'autre parfois, dans l'écoute de la fragilité qui résonne avec la sienne, alors seulement on peut baisser les défenses, ressentir dans cette résonance, le lieu de l'accueil réparateur. Mais devant la chape du silence, d'abord une voix crie pour s'extraire du doute, ce doute qui fait que l'on ne reconnaît pas son propre récit, ses propres sensations : « On va aller chercher la hache de mononcle Gustave dans son chalet à Sainte-Émélie-de-l'Énergie pis à GO on va la mettre DANS LE DOUTE⁵⁶. » Mettre la hache dans le doute, ici, c'est frapper pour retrouver l'élan en soi, le geste retenu, pétrifié devant la violence, mettre la hache pour recueillir les restes. Comme l'écrit Camille Toffoli, l'« ouvrage donne à penser plus généralement la manière dont nous travaillons à occulter collectivement les réalités des survivantes⁵⁷ », suivant la nécessité de donner place à ces voix qui crient tout bas.

J'ai été frappée dans *Mettre la hache* par une résistance dans la multitude. Je parle d'une voix qui elle aussi veut toutes ses voix. O'Green s'invente un espace à ciel ouvert, porté par un projet d'évasion, car avoir toutes les voix, c'est tendre à s'échapper de la cage et de la possibilité d'être saisie et classée en une seule :

Je ne voulais pas [...] être la bonne Québécoise francophone qui prend bien soin de sa langue, alors j'y ai mis des anglicismes. Je ne voulais pas qu'on me campe dans l'oralité, ou dans le langage universitaire. Il y a donc, dans mon livre, les deux. Ce n'est pas par snobisme ou par rébellion ou par désir de grande innovation que je tentais de m'évader de toutes ces filiations, c'est que je me disais que tout ça serait du bruit pour ne pas entendre ma voix⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷ Camille Toffoli, « Une impression de déjà vu », *Françoise Stéréo*, 23 octobre 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/une-impression-de-deja-vu/>>, consulté le 21 juin 2021.

⁵⁸ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *loc. cit.*, consulté le 10 juin 2021.

La voix d'O'Green forge une parole politique, dans une éthique de l'accueil, mais aussi une voix qui échappe aux définitions et à leurs contraintes : « On aborde souvent un livre par le genre auquel il appartient. En travaillant sur *Mettre la hache*, j'essayais de ne pas appartenir à l'un d'entre eux⁵⁹. » Ces dernières années, on parle de plus en plus de formes hybrides, comme si l'essai encore ne suffisait plus pour donner place à des corps qui veulent briser les marges, comme si l'essai avait lui-même ses convenances qu'il fallait rompre, peut-être ces convenances qui font de l'essai encore à ce jour un genre plutôt associé au masculin.

En citant Jane Gallop, bell hooks avance que le rapport au corps associé à la masculinité est généralement mieux reconnu :

Les hommes qui se trouvent d'une façon ou d'une autre à penser à travers leurs corps vont être plus souvent reconnus comme penseurs sérieux et écoutés. Les femmes doivent d'abord prouver qu'elles sont des penseuses, ce qui est plus facile quand on se conforme au protocole qui considère la pensée sérieuse comme étant séparée du sujet incarné dans l'histoire⁶⁰.

En d'autres mots, les hommes qui pensent avec leurs corps seront entendus comme des essayistes, en d'autres mots, ce qu'on reconnaît d'emblée chez un homme, une femme doit le gagner. Le rapport du comité égalité hommes-femmes de l'UNEQ montrait aussi que les qualificatifs des critiques associés au féminin vont généralement vers les mots *sensible, juste, touchant* ; les qualificatifs accordés aux œuvres d'hommes iront plutôt vers les mots *génial, grand, intelligent, magistral*. Cette situation culturelle ne peut pas être évacuée, les mains ne se séparent pas de leur pensée, elles ne se séparent pas non plus de leur contexte social. Il faut savoir qu'au moment même où elles entrent en relation avec leurs objets, les mains portent leurs histoires, leurs possibilités, leurs valorisations, leurs dépréciations, elles connaissent les rôles qui leur sont demandés,

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ bell hooks, *Apprendre à transgresser, op. cit.*, p. 176.

elles entendent leurs désirs, leurs pertes, mais encore leur place dans le monde, et quand elles manquent d'espace, forcément elles se battent pour respirer ou s'éteignent.

Aller vers soi, n'est-ce pas alors affronter son propre enfermement ? Je crois que l'empathie advient devant son propre échec, une condition d'idiotie humaine. Mettre la hache est aussi affaire d'espace et de lieu. Il faut détourner le lieu. En faire une place à soi. Depuis le livre d'O'Green, il y a eu les vagues de dénonciation, on y a dit et répété la nécessité de nommer l'agression. La crier pour briser le calme, le silence, qui se maintiennent sous le poids de la menace, de la rationalisation, de l'habitude, devant la peur et les yeux étonnés, surpris. Il faut mettre la hache, dit O'Green, dans les schèmes dominants qui les construisent, dans tout ce qui nous empêche d'approcher la chair blessée, jetée, la chair meurtrie, la chair dominée du monde :

Quand on aura mis la hache dans le doute, dans la prudence, dans la convenance et dans nos préjugés, quand on les aura tous brûlés sur le bûcher, on pourra enfin regarder ce qu'il nous reste. Il faudra commencer à construire un petit pont comme pour créer une meilleure connexion. Entre les histoires de viol et nos corps. Entre la colère et l'action. Entre la détresse et la tristesse. Ce sera un petit pont pour raviver l'inerte, un petit pont qui nous lie par la vie, et par la chair aussi⁶¹.

La voix chantante, on peut l'entendre dans les cabanes, en soi-même et le désir, entre nous, est ce qui vibre. Si on veut parler de l'oppression vécue, il faut parler de la douleur, de la fragilité, avoir voix au chapitre. O'Green accuse aussi les murs de leur immobilité, de leur immobilisme. Et pour en revenir, il faut entrer dans la douleur.

Camille Toffoli aborde la question des abus au sein de milieux militants : la chaîne des violences, et des silences. Le rassemblement, les résistances communes se faisant parfois sous le couvert de petits abus internes, de doubles contraintes, trop faciles à

⁶¹ Pattie O'Green, *op. cit.*, p. 31.

taire, à enterrer. Ainsi le pense-t-elle en regardant dans une manifestation les jeunes militantes qui ressemblent à celle qu'elle était quelques années auparavant :

En regardant ces trois filles marcher d'un pas décidé, sûres d'elles, je ne peux m'empêcher de penser que dans les prochains mois, les prochaines années, il y aura probablement plusieurs militants — qu'elles appelleront sans doute leurs « camarades » — qui leur couperont la parole au cours de réunions, des hommes qui les trouveront belles, charmantes avec leurs Doc Martens et leurs jeans troués, mais qui les regarderont de travers lorsqu'elles crieront un peu trop fort. J'espère qu'elles n'auront pas à subir les gestes déplacés à la fin des soirées bien arrosées, les « profémunistes » qui s'inviteront dans leur lit parce que le dernier bus est passé, ou encore les pseudo libertaires qui les insulteront parce qu'elles auraient soi-disant trompé leur copain⁶².

On devrait savoir qu'à l'intérieur des cultures, il y a des sous-cultures hiérarchisées. On sait que le chat mange l'oiseau, et que l'oiseau mange les vers de terre. On devrait comprendre qu'il est possible d'être opprimé·e et oppresseur·e en même temps. On devrait savoir que la violence entraîne la violence. Les négociations des pouvoirs sont partout chez les animaux humains.

Ce qui nous rend si compliquée la négociation de nos espaces communs, c'est aussi la présence de la douleur entre nous, la difficulté de trouver un espace à soi dans la peur de tout perdre. Viviane Forrester aborde aussi les rôles qui séparent le féminin et le masculin au sein d'une violence plus large d'un système que tous subissent :

Exploités eux-mêmes [les hommes] par cette intrigue étriquée à laquelle l'Histoire réduit la vie, ils colonisent, marginalisent les femmes devenues groupe minoritaire, spolié ; ils usurpent leurs places d'habitantes à part entière, sans être pour autant des habitants eux-mêmes⁶³.

⁶² Camille Toffoli, *loc. cit.*, consulté le 21 juin 2021.

⁶³ Viviane Forrester, *op. cit.*, p. 27.

L'histoire l'a amplement démontré, pour rendre une personne inférieure, vous mettez tout en œuvre pour lui retirer sa voix, elle épousera le silence forcé, jusqu'à ce qu'elle éclate, alors on lui reprochera son manque de calme. Pour sa part, dans *Ne suis-je pas une femme ?*, bell hooks relève la façon dont les femmes noires se sont retrouvées à être doublement discriminées par les hommes noirs dans les mouvements antiracistes et par les femmes blanches au sein des mouvements féministes :

Dans le mouvement des femmes, on supposait trop fréquemment qu'il était possible de se libérer d'une mentalité sexiste en adoptant simplement la rhétorique féministe appropriée ; il était par ailleurs présumé que s'identifier comme opprimé·e exemptait d'être un·e oppresseur·e. Une telle rhétorique a largement empêché les féministes blanches de comprendre et de surmonter leurs propres attitudes sexistes-racistes envers les femmes noires. Elles pouvaient défendre en surface les notions de sororité et de solidarité entre les femmes tout en excluant les femmes noires⁶⁴.

Il me semble que répéter souvent les mêmes mots fait perdre leur sens, leur fragilité, leur surprise en regard de ce qui vit, ou de ce qui s'étouffe, et cela crée de la distance. En raison d'une impression d'entente langagière, on peut aussi se méprendre sur ce dont on parle. Je reconnais dans l'extrait de hooks ma résistance à la *rhétorique appropriée*, cette impression qu'employer le bon mot, c'est parfois se ranger sous la bonne égide. Je préfère le risque de l'approximation sensible qui approche de ses mains et de son corps ce qui prendra une forme singulière et suscitera peut-être des échos : « Faire vibrer quelque chose en l'autre ? oui. Quelque chose qui l'amène un [peu] plus vers sa propre voix ? Oui⁶⁵ », ainsi le pense O'Green.

À l'École de théâtre de Saint-Hyacinthe, je me souviens qu'on m'avait dit lors de l'évaluation de la première session : « Tu es sur la défensive, Gabrielle ». J'avais 19

⁶⁴ bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? : femmes noires et féminisme*, traduit de l'américain par Olga Potot, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015 [1981], p. 47.

⁶⁵ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *loc. cit.*, consulté le 10 juin 2021.

ans et j'étais bouleversée par cette critique, qui touchait à ce que j'aimais autant qu'à ce que je protégeais. Je ne savais pas quoi en faire. Comment exister, me sentir libre, si je perdais mon droit de délimiter mon espace, de répondre, de me défendre ? Je me suis refermée, j'ai caché mes défenses dans ma cabane. Lors des renvois à la fin de l'année, je me souviens, j'avais regardé le haut de l'édifice avec tristesse, j'avais l'impression d'un malentendu. Pourquoi n'as-tu pas vu édifice que je m'étais cachée, que j'avais besoin de tes murs pour me faire un abri ? Les deux tiers des étudiant·es devaient partir, mon renvoi était loin d'être aussi signifant pour l'édifice qu'il l'était pour moi, certain·es arrivaient à vivre en paix avec les coupures, c'était la *game*, on le savait dès le départ. Le problème était structurel, la charpente était pourrie. Les étudiant·es renvoyé·es des écoles de théâtre, on s'appelle entre nous les « coupé·es », on mime un ciseau avec l'index et le majeur.

Que reste-t-il ? La vibration est contagieuse, elle est entre nous, nous pouvons la transmettre, demander aux murs qu'ils les portent à nous, qu'ils nous emportent avec elles. Ainsi que l'écrit Toffoli, c'est encore la diversité qui nous manque, il nous manque encore d'habiter quelque part :

Il faut davantage de récits qui viendront « miner le grand projet “familial” » du militantisme, pour reprendre l'expression éloquente employée par Camille Tremblay-Fournier dans le collectif *Les femmes changent la lutte*. Davantage de voix discordantes — même si elles regroupent plusieurs voix, comme c'est le cas lors de prises de paroles collectives — qui viendraient « mettre la hache », du moins entailler cette culture de l'*impersonnel* politique qui laisse se répéter des histoires inacceptables⁶⁶.

Trouver son propre lieu où disparaître, permet de se revenir. Je pense encore à une tour où les femmes iraient chanter, celle de Meredith Monk, une tour en forme d'ADN, une tour de marches à gravir. Quand on écrit, on doit créer avec les mots de nouveaux

⁶⁶ Camille Toffoli, *loc. cit.*, consulté le 21 juin 2021. L'autrice souligne.

espaces, faire de tous ces mots usés un bain de joies fulgurantes et effrontées pour tendre vers ce qui vibre, et habiter un monde, se réapproprier l'espace des voix en chant. La cohabitation des registres concerne les rapports d'autorités que met en jeu l'écriture, ainsi que leur négociation perpétuelle, et les pouvoirs qui existent derrière ces autorités (classes, cultures, genres). Bondir d'une voix à l'autre nous permet de prendre une distance à l'égard des prescriptions de chaque voix.

Comment conjuguer le fait de disparaître, ou de s'évader, ou de se cacher, d'un point de vue artistique, comme celui de conserver ses secrets tout en participant au monde ? L'écriture amène une drôle de position de retrait dont je me méfie tout en ressentant sa nécessité. Comment se libérer en soi, se libérer de toutes emprises des autres sur soi, comment trouver la distance adéquate, tout en conservant la responsabilité politique de l'implication dans les luttes, rester impliquée, se tenir informée, se manifester, signer ? O'Green en vient aussi à formuler cet enjeu :

J'essaie, en quelque sorte, de voir comment on pourrait conjuguer les luttes avec une forme d'abandon, réconcilier le fait de se manifester avec le fait de disparaître. En fait, j'essaie de voir si on ne pourrait pas vivre de manière permanente dans une cabane, en silence, tout en étant dans l'action, dans le monde⁶⁷.

Peut-être qu'il ne s'agirait pas de quitter la cage, et peut-être pas non plus de quitter l'université, mais de les transporter ailleurs en soi, dans un espace qui prend le temps du regard d'une femme ou prend le temps du clown dans un ventre. Puis-je vivre dans le monde en conservant ma cage ? Puis-je porter ma cabane dans le monde, la donner au monde ? M'inspirer encore de l'écoute extraordinaire dont témoigne le travail de Despret, incitant autrement à prendre les choses de façon personnelle, afin de penser des théories locales, dans les détails « pour des histoires moins déterministes, des

⁶⁷ Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », *loc. cit.*, consulté le 10 juin 2021.

histoires qui laissent des marges de manœuvre plus importantes, aux oiseaux comme à ceux qui les observent, des histoires qui déjouent la tentation des modèles⁶⁸ ».

L'engagement qui pousse à rompre inclut forcément une instabilité. Je voudrais que ce seuil me tienne. Je veux que tout ce qui appelle l'association des disciplines, les mélanges des langues, des voix, nous aide à tendre vers le plus multiple de soi en soi. Peut-on refaire le monde en phrases étonnées ? Se fier aux accidents de la langue, se fier aux échecs du clown. En faire une fête. Si les symboles sont aussi ce qui contrôle les corps, ce qui fait les castes, ce qui prive les êtres ou les soumet, il faudrait choisir les siens, les choisir de détail en détail, de vie en vie, sans crainte de ne plus appartenir au monde. Il faudrait pouvoir dire avec Preciado : « Je ne suis pas du tout ce que vous imaginez. Je ne sais même pas ce que je suis. Il n'est pas plus facile de savoir ce que chacun est que de déterminer la position exacte d'un électron dans un accélérateur de particules⁶⁹. » Et ensuite, choisir ses symboles parmi la multitude et la variété, des hommes, des femmes, terres et étoiles, dire tout en même temps, dans le courage d'être véritablement pluriel·les :

Je suis la petite fille qui traverse un village de Cantabrie et grimpe sur les cerisiers en se grattant les jambes. Je suis le garçon qui dort dans l'étable avec les vaches. Je suis la vache qui gravit la montagne et qui se cache des regards humains. [...] Je suis le lecteur dont le corps devient un livre⁷⁰.

⁶⁸ Vinciane Despret, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁹ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

CONCLUSION

*Je me suis mise à lire sur les fouines
parce que j'en ai vu une la semaine
dernière. J'ai surpris une fouine qui
m'avait surprise et nous avons
échangé un long regard.*

Annie Dillard

En Estrie, au chalet d'une amie lors d'une promenade en solitaire, je me suis assise sur une grosse roche quand deux oiseaux de proie se sont mis à tourner en mouvements circulaires autour de ma tête très haut dans le ciel, descendant progressivement vers moi. Avant de prendre la fuite, je me suis surprise à prononcer ces mots à voix haute : « ils vont me manger ». De retour au chalet, on m'a dit que j'avais tout l'air d'une Montréalaise à la campagne. J'ai compris plus tard que je m'étais probablement assise à côté de leur nid.

Un jour, dans une taverne de Dawson City, un voyageur au Yukon nous a raconté à moi et à ma cousine l'histoire de sa rencontre avec un grizzli. Face à la bête, dans l'impossibilité de fuir, il avait tenté de lui offrir sa seule possibilité : tout l'amour dont il était capable dans ses yeux. Devant la peur, dans une attitude semblable au figement, l'homme cherchait la pacification, il se négociait un échange, la possibilité du lien, se donner à l'autre pour se garder en vie, ne sachant pas si les autres yeux l'entendraient : vois tout ce que j'ai à t'offrir si tu ne me tues pas. L'homme aimait raconter qu'il s'agissait de la rencontre amoureuse la plus intense de sa vie, convaincu que le grizzli avait ressenti l'amour dans son regard et le lui avait rendu, avant de retourner à sa

propre vie, épargnant celle de l'humain. L'homme — attiré par les femmes — était par ailleurs convaincu que le grizzli était une femelle, il n'y avait aucun doute. Il avait vécu le temps d'un regard, la relation amoureuse d'un homme avec une femelle grizzli.

Dans le chapitre « Vivre comme les fouines » au sein de l'essai *Apprendre à parler à une pierre*, Annie Dillard décrit sa rencontre avec une fouine dans une intensité semblable : « Notre regard était celui de deux amants, ou de deux ennemis mortels, qui se rencontrent à l'improviste sur un chemin envahi par l'herbe, à un moment où chacun pensait à autre chose : une décharge à l'estomac¹. » Cette décharge du corps (entre l'amour et la peur) pousse la curiosité de l'écrivaine, en un désir de lire et d'apprendre comment vivent les fouines. L'expérience du corps précède la lecture et la recherche, qui se propage dans l'écriture d'un texte souhaitant, tout comme *Habiter en oiseaux*, approcher sa propre vie depuis la relation à l'animal. Quelque chose de l'écriture et de la pensée se nourrit de ce déplacement : « Le choc nous vida les poumons. Il abattit la forêt, déplaça les champs, assécha l'étang ; le monde se démantela et dégringola dans le trou noir de nos yeux. Si vous et moi nous regardions de la sorte, nos crânes éclateraient² ». Entrer en cette relation, c'est faire face au risque, en une façon de nous engager dans le partage ou dans la lutte, qui touche à ce qu'il faut perdre pour entrer dans la chanson, perdre jusqu'à toute idée de soi : penser, vivre, marcher, manger et boire avec un crâne éclaté. L'autre est toujours une menace et une possibilité d'amour, l'autre est un risque comme soi-même est un risque, écrire, c'est aussi s'avancer vers la menace et la possibilité d'amour.

¹ Annie Dillard, « Vivre comme les fouines », *Apprendre à parler à une pierre*, traduit de l'américain par Béatrice Durand, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 1992 [1982], p. 12.

² *Idem*.

CAVE

Chez moi, il y a une cave semi-terminée, derrière une porte de carton, où l'on trouve l'entrée d'eau, il y a de la terre non creusée, une quantité d'objets, coussins de divans, outils rongés par la rouille, boîtes de livres, retailles de bois, vieilles portes, se recouvrant de cristaux blancs d'année en année, de locataire en locataire. De l'autre côté, sur le solage de béton, il y a un tréteau de bois, où sont posés la laveuse, la sècheuse, le chauffe-eau. Le plafond est en lanières de bois, en tuyaux de plomberie, en fils électriques et en toiles d'araignées. Sur les murs, on trouve des outils, et sur les tablettes, des boîtes entreposées. Il m'arrive d'aller chanter là, dans ce bric-à-brac renfermé, parce que je peux y chanter comme on crie. Je peux pousser la voix pour qu'elle s'ouvre et se dénoue, sans risquer d'entraver l'espace des autres. Le chant est mon fil, la toile qui me tient.

*

Chercher à vivre comme les animaux, c'est aussi chercher à se dégager de ses coutumes, de ses habitudes, de sa discipline. Chercher à vivre comme les animaux, c'est ne pas écrire. Ou chercher à écrire ce qui échappe à l'écriture. Je crois que j'ai voulu écrire une thèse qui échappe à la thèse, pour en élargir son espace, ou à tout le moins ma propre idée de son espace. J'ai voulu me faire de la place. J'ai voulu des portes de sortie, des seuils, des mélanges, des entre-deux. J'ai voulu penser en oubliant ce que j'avais appris, pour me rappeler ce que je savais, parce qu'apprendre commence aussi par déplier, perdre, oublier. Sur ce sentier, je m'accompagne de Dillard :

J'aimerais apprendre à vivre — ou me remémorer comment on doit vivre. Mais pour être franche, je vais moins à l'étang de Hollins pour apprendre à vivre que pour l'oublier. Autrement dit, je ne crois pas qu'il soit possible d'apprendre d'un animal sauvage des règles de vie particulières — dois-je boire du sang chaud, tenir ma queue bien droite, marcher en mettant mes pattes de derrière dans les traces de celles de devant ? — mais j'ai peut-être

quelque chose à apprendre de l'insouciance, de la pureté d'une vie qui se déroule entièrement dans le monde des sens, sans parti pris ni justifications. La fouine vit dans la nécessité, alors que nous vivons dans le choix ; nous haïssons la nécessité, mais nous mourons finalement dans ses griffes de la manière la plus ignoble. J'aimerais vivre comme je le dois, de même que la fouine vit comme elle le doit³.

Comment vivrions-nous si la nécessité guidait ainsi la pensée, la lecture, la recherche ? Si le corps guidait ainsi le langage ? Si on laissait nos têtes exploser, qu'on appelait cela une rigueur des sens, une justesse d'attention à de l'être au monde ? J'ai voulu une thèse corporelle, devenue au fil du texte de plus en plus intime, parce que je crois, comme Dillard que nous avons à apprendre des fouines, comme Despret, que nous avons à apprendre des oiseaux, comme bell hooks, que se présenter aux autres peut leur donner envie de le faire également. J'ai voulu me rappeler ce qu'ont déjà été les clowns, ne pas balayer sous le tapis les malodorantes fragilités, pour penser une vie qui échappe au monde, qui s'échappe pour se vivre. Les chants polyphoniques, l'art de la sculpture des quarts de ton, la pierre sculptée et le refus punk, j'aurais pu parler de bien d'autres refus, j'ai dit ceux qu'il y avait dans mes mains.

Je repense aux vers de terre qui se cachent des oiseaux, avec Dillard, dans le jardin : « Sous terre : c'est là qu'il faut aller, là que l'esprit est seul. Sous terre : vous êtes dehors, hors de votre esprit et de son sempiternel amour, revenus auprès de vos sens insoucieux⁴. » Sous terre est un abri, sous terre est le germe, les racines, le début de quelque chose, où vivre d'air et d'eau, dans de petits chemins troués. J'ai écrit une thèse les mains dans la terre noire. J'ai aussi écrit une thèse comme on échange un long regard avec un animal, qui effraie et fascine. J'ai voulu montrer la vie d'un être au monde dans sa pensée, dire que cela a de l'importance si l'on veut faire l'expérience de l'écriture littéraire et de sa façon de faire de la recherche. Il m'est apparu

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

inconcevable d'aborder l'essai, sans en adopter la posture, la mienne, sa forme, sa manière, un rapport au monde et à la vie. Je me suis fondée sur une croyance, celle d'une pensée des mains. Parce que créer, et inventer, et écrire, et sculpter, c'est être croyant·e, croyant·e en une intuition, en des possibilités, comme le suppose Dillard :

Nous le pourrions, vous savez. Nous pouvons vivre comme nous le voulons. Des gens font bien vœu de pauvreté, chasteté et obéissance — et même de silence — en toute liberté. Toute la difficulté est de traquer l'appel intérieur d'une manière habile et souple, de repérer le point le plus tendre et le plus vivant, de se brancher sur cette pulsation. Cela s'appelle céder, et non pas combattre. Une fouine n'« attaque » rien du tout ; une fouine vit comme elle est censée vivre, cédant à chaque instant à la parfaite liberté de la seule nécessité⁵.

Peut-on écrire une thèse à partir de là, de la sensation de la nécessité, de la décharge à l'estomac qui pousse à écrire ? J'ai écrit pour lire les événements extraordinaires de longs regards, de lentes approches. Ma voix est entrée en dialogues avec les murs de l'institution, pour apprendre à s'habiter.

« Apprendre à parler à une pierre » est le titre d'un autre chapitre dans le livre du même nom. Un homme y entre en relation avec une pierre, non pas dans la but de la sculpter et de tirer d'elle une œuvre d'art, mais dans le but de lui apprendre à parler, son intérêt étant de donner voix à un objet qui ne parle pas : « Ce pourrait être à une pincée de sable, par exemple, qu'il — ou elle — apprend à parler, ou à un vent du nord prolongé, ou à n'importe laquelle d'entre les vagues. Mais je vous assure, c'est bien à une pierre⁶. » Espérer que la pierre se mette à parler, c'est aussi déplacer l'espoir de sa propre parole en de l'autre, espérer transmettre quelque chose à l'autre, donner de la place à la voix, qui pourrait être faite d'une tout autre matière, d'une tout autre texture. C'est donner la langue à n'importe quoi, c'est aussi se dessaisir de la distinction de sa

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

propre vie devant l'inertie de la matière, ou traverser la pierre pour se revenir autrement. La relation est ce qui importe.

Il me vient en tête la clown Annie Fratellini lorsqu'elle explique comment son art lui aura permis d'entrer en relation sans évitement avec toute la gravité et toute la tristesse qu'elle a pu porter en elle : « Nuit et brouillard... Les actualités du cinéma Agora montraient l'horreur. J'avais quatorze ans et j'ai gardé en moi, à jamais, ces images. Elles ont imprégné en moi une éternelle tristesse que seul le clown pourra assumer⁷. » C'est une note recherchée, une vibration, un lieu où la scène, où la voix, où le texte nous portent et nous dépassent pour nous donner la possibilité à nous-mêmes d'être un peu autre. Les choses parlent hors de soi, le lien, les accords, les toiles, elles nous permettent de regarder dehors comme à côté de soi, exactement en soi.

J'ai voulu dire encore qu'écrire, c'est chanceler au centre de ses propres incompréhensions, c'est aussi, me semble-t-il, ce que penser veut dire : chanceler, tout particulièrement dans un monde où l'on fait de l'entendement avec l'esprit de l'entreprise et ses campagnes de publicité, des idées faites pour convaincre, faites pour vendre, contre lesquelles l'université est loin d'être à l'abri. Je ne suis pas la première à dire que les voix et les corps doivent résister à l'université. On le répète, c'est le propre de la résistance : répéter, parfois jusqu'à épuisement. Bill Reading parlait des ruines de l'université, il y a presque trente ans, évoquait entre les murs de l'université, un lieu d'échange, de production et de consommation comme un autre, où l'excellence est une motivation qui prend le pas sur les idées, trop souvent de façon vide et creuse. Pour lui, la seule existence possible se faisait depuis les ruines, des lieux à récupérer, à réhabiter, des lieux dans lesquels retrouver les corps. Quand tout à l'inverse, le nombre

⁷ Annie Fratellini, *Destin de clown*, Paris, La manufacture, 1989, p. 130.

de publications, la rapidité du travail accompli deviennent les critères des formulaires, ceux du copier-coller.

Il ne suffit pas d'associer les disciplines, il faut les traverser. Se sortir des décombres des mots répétés, des boîtes disciplinaires, traverser les disciplines les unes des autres, les changer de les avoir traversées. Mais qui a le temps de sauter ainsi les frontières ? On ajoute plus souvent des détails à des études, on se convainc de leur amplitude et de leur grandeur. L'université a-t-elle le temps pour la douleur, pour sa propre douleur de penser ? On ne le dirait pas quand on y trouve autant de mal de vivre, de détresse, de médication, d'anxiété chronique, et de fausse confiance en soi. L'université a-t-elle le temps de jouer, pour se trouver un lieu qui permet d'assumer et de porter une souffrance ? Dans *L'âme littéraire*, Étienne Beaulieu décrivait l'essayiste aux yeux des universitaires à la manière d'un clown. Moi, je dis qu'il manque de clowns à l'université. Il manque de corps, de bassesses, de rire et de naïveté consciente, il manque de toucher tout avec ses mains.

Je cherche la note entre le récit, l'image et l'idée, entre le dire et le tu, entre la pensée et son corps. Si je m'obstine à toucher tout de mes doigts, c'est aussi que je cherche, tel que le pense Starobinski, ce qui de l'« entrée du clown doit nous rendre sensible ce *pénible nulle part* évoqué par Rilke⁸ ». Je veux entendre les accords. N'être rien, tout en étant exactement moi, être de tout le monde, l'espace de dire, dans les singulières violences et les singuliers amours. J'ai écrit une thèse comme on plonge un long regard dans la gorge nouée d'une pierre et qu'on s'exerce à lui donner une voix. Il fallait que la trame narrative s'inscrive dans la réflexion, il fallait qu'elle m'apprenne encore à regarder de quoi était faite la matière à nommer.

⁸ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 134. L'auteur souligne.

EN CLASSE

Une étudiante me dit : « Moi, je suis croyante et je vous dis Dieu vous garde, madame Gabrielle. » Devant sa croyance, son langage, je retrouve mes peurs et mes vieilles murailles. C'est généreux, pourtant, qu'elle situe sa croyance avant de parler, elle répète l'expression plusieurs fois dans des salutations qui s'éternisent, pour me remercier de la session. Je la trouve chanceuse de pouvoir m'adresser aussi librement de l'autre, de la grandeur, une parole s'adressant à moi en même temps qu'à de l'immensité. Pour cela, je la remercie chaleureusement. Sa volonté peut demander à de l'autre qu'il me garde. Je trouve cela fabuleux et je me demande : comment cesser de ne contempler que soi-même sans pour autant se buter aux pouvoirs qui se négocient dans tous les racoins du monde ?

*

Dillard entend aussi dans la religion, dans ses édifices, comme dans ceux de la science, un simple appel, un geste de la main :

Qu'avons-nous fait pendant tous ces siècles, sinon tenté de ramener Dieu sur la montagne, ou, cette tentative ayant échoué, essayé d'attacher un piaulement à tout ce qui n'est pas nous ? Quelle est la différence entre une cathédrale et un laboratoire de physique ? Ne disent-ils pas tous les deux : « Salut »⁹ ?

« Salut » ou « I was there », je m'approche encore de la fin de cette thèse en levant le bras pour dire « salut », je dis : regarde, j'ai des idées grosses comme le mur, contre lequel elles se lancent, je les rattrape et je les renvoie, ça fait bong !

⁹ Annie Dillard, *Apprendre à parler à une pierre*, op. cit., p. 80.

Cette thèse aura été un travail de la distance entre l'écriture et la recherche, entre la création littéraire et l'analyse, la critique des idées, un « salut » en forme de thèse. Une négociation de territoires occupés, qui se rassemblent dans une voix. C'est un dialogue entre soi et de l'autre, le prolongement d'un regard. Annie Dillard termine « Apprendre à parler à une pierre » sur le projet de la prière, et je pense maintenant à ce qui en elle renvoie à de l'écriture, dans la mesure où personne ne l'oblige :

Le silence est tout ce qu'il y a. C'est l'alpha et l'oméga. Dieu planant sur les eaux ; les notes mêlées de dix mille choses, la plainte des ailes. Vous faites un pas dans la bonne direction pour prier ce silence, et même pour adresser cette prière au « Monde ». Les distinctions se brouillent. Quittez vos tentes. Priez sans cesse¹⁰.

« Chanter, c'est prier », disait un jour une sœur lors d'une fin de semaine intensive de chorale. Chanter, comme adresser une demande, je sais le faire. Prier, je ne sais pas.

Ma thèse, c'est aussi la fin d'un parcours dans l'édifice de béton. Ce sont les gens qui font les institutions, je l'ai compris à force de fréquenter celle-ci. Je ne sais pas si j'ai réussi à faire ce que je voulais faire, mais j'ai fait quelque chose : une thèse en laquelle je me suis mise en mouvements pour faire parler l'écriture, en laquelle je me suis prise et reprise, où je me suis faite encore, où je me suis modelée à nouveau. J'ai suivi l'écriture pour engager sa pensée. J'ai suivi, dans ma démarche au fil des ans, l'héritage des essais littéraires, ceux qui visent la contradiction comme méthode, ceux qui refusent de conclure, ceux qui ruminent, ceux qui cherchent l'abandon. Puis, j'ai voulu dire les femmes, les femmes peu nombreuses au sein de cet héritage, mais de plus en plus présentes, les femmes au centre du silence, à partir duquel on entend les voix. La voix de cette thèse m'est aussi venue de diversités, du choc qui éveille.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

DEHORS

L'écureuil prend une bouchée dans une tomate avant de la laisser tomber sur la terre. Puis il pousse de longs cris devant ma chatte, haut perché sur sa branche. Je ne sais pas s'il panique ou s'il la nargue. Elle le regarde incrédule. Dès qu'il redescend de l'arbre, je le repousse, j'entraîne ma chatte, par l'exemple, à le faire fuir, j'espère qu'elle le garde à l'œil, l'empêche de se rendre aux courgettes. Voilà un espace que je ne cède pas. Je combats aussi plus petit que moi.

*

Je sais mettre tout l'espoir dans les voûtes des chants, dans les montagnes. Je sais demander tout le possible, tout l'avenir à un lectorat que je ne connais pas. Je sais appeler et demander de l'aide à ce qui ne me répond pas. Je sais écrire dans une cabane, formuler une adresse, je sais rechercher des témoins. Peut-être qu'au fond, je sais prier.

Quand les *distinctions se brouillent*, le monde peut exister. *Quittez les tentes*, c'est aller dehors, se mêler aux animaux, ne plus regarder l'autre depuis la toile protectrice qui nous distingue et nous protège. *Priez sans cesse*, c'est apprendre à parler à une pierre, c'est parler à partir de tout dehors, c'est écrire et chercher des témoins dans la matière du monde.

J'écris, je marche jusqu'à une barque dont le contour n'est pas défini, je suis là avant de parler, avant de penser, tout autour est tendu et vibrant, ma voix tient à peu, je flotte sur l'eau noire, entre les oiseaux pêcheurs, les araignées d'eau et le moteur de la barque, entre les chanteuses, les yeux de la classe, les poètes, les filles et leurs mères, les employé·es, les universitaires, les gens qui vivent dehors, les montagnes, les oiseaux, les clowns, les punks, les wapitis, les sculptures, les lettres d'amour, les lettres d'art, les peaux, les chapeaux, les vaches, les cages, les cellules et les fidèles. Je repense à Pattie

O'Green, à ce désir de transporter sa cabane dehors, de concilier le petit et l'immense, de rester cachée, mais de s'engager. Je me dis qu'il faudrait qu'on entende tout ce qu'il y a dans le silence, les différents types de silence. Je suis avec les femmes qui déplient leurs jambes pour marcher à la voix qui monte dans les tours de béton. Chanter, yeux aux ciels, demander mieux, ou me demander mieux, je sais faire cela. Aussi, vous demander mieux, à vous qui me lisez, je le peux.

CAGE

Je reviens sur place après des mois, d'abord pour jeter des piles de textes que je n'ai pas touchées depuis des années, mais dont je n'osais pas me débarrasser avant la fin. Puis, je me dirige vers les marches, je pousse la porte, où je vais chanter « Petite Fleur », le téléphone appuyé sur la joue, une main posée sur la rampe une dernière fois. Personne ne vient me visiter aujourd'hui. En descendant, je regarde les gouttes de peinture, les mégots de cigarette, le béton en fleurs, les murs qui me quittent, les murs qu'il me reste. Et je descends les marches jusqu'en bas, pour aller dehors. Je quitte les murs, entre toutes les voix, où je respire.

*

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- Boisseau, Martin, *Frapper l'image : atelier de notes*, Montréal, Noroît, 2013, 62 p.
- Cady, Patrick et Suzanne Jacob, *Le bal des humains*, Montréal, Les 400 coups, 2007, 102 p.
- Déry, Louise et Monique Régimbald-Zeiber, *l'approche*, Montréal, Les petits carnets, 1996, 64 p.
- Dillard, Annie, *Apprendre à parler à une pierre*, traduit de l'américain par Béatrice Durand, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 1992 [1982], 203 p.
- _____, *En vivant, en écrivant*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1996 [1989], 143 p.
- Drouin, Marisol, *Je ne sais pas penser ma mort*, Montréal, La peuplade, 2017, 199 p.
- Forrester, Viviane, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1980, 216 p.
- Lefebvre, Noémi, *Poétique de l'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018, 102 p.
- Lévesque, Nicolas et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014, 166 p.
- O'Green, Pattie, *Mettre la hache : slam western sur l'inceste*, Montréal, Remue-Ménage, 2015, 125 p.
- _____, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour crier tout bas », communication prononcée lors de la Journée d'étude *Des voix qui s'élèvent*, UQAM, 2018, dans *Pattie O'Green Blog*, en ligne, <<https://patty0green.wordpress.com/2018/11/11/trouver-sa-voix-petit-guide-pratique-pour-cesser-de-crier-tout-bas/>>, consulté le 10 juin 2021.

CORPUS SECONDAIRE

Beaulieu, Étienne, *Splendeur au bois Beckett*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2016, 142 p.

Delporte, Julie, « Julie Delporte écrit à Pattie O'Green », *Moebius*, n° 158, été 2018, p. 147-156.

Depussé, Marie, *Qu'est-ce qu'on garde ?*, Paris, P.O.L, 2000, 165 p.

Fortier, Dominique, *Les villes de papier*, Montréal, Alto, 2018, 185 p.

Jacob, Suzanne, *Plages du Maine*, Montréal, Nbj, 1989, 45 p.

_____, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 2001, 145 p.

_____, *Écrire comment pourquoi*, Notre-Dame-des-Neiges, Trois-Pistoles, 2002, 85 p.

_____, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p.

Lefebvre-Faucher, Valérie, *Procès verbal*, Montréal, Écosociété, 2019, 231 p.

Lévesque, Nicolas, *Je sais trop bien ne pas exister*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2016, 169 p.

_____, *Phora : sur ma pratique de psy*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2019, 194 p.

Nelson, Maggie, *Les argonautes*, traduit de l'américain par Jeannot Clair, Montréal, Tryptique, 2017 [2015], 160 p.

Quintane, Nathalie, *Un embarras de pensées*, Paris, Argol, 2008, 112 p.

_____, *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010, 135 p.

Winter, Jean-Pierre, *Transmettre (ou pas)*, Paris, Albin Michel, 2012, 175 p.

CORPUS THÉORIQUE

Adorno, Theodor W., « L'essai comme forme », traduit de l'allemand par Sibylle Muller, dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Nota bene, 2003, p. 49-84.

Arnaud, Alain, *Les hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984, 105 p.

Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, 46 p.

Beaulieu, Étienne, *L'âme littéraire*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2014, 212 p.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1959], 340 p.

Bourgault, Sophie, « Repenser la “voix”, repenser le silence : l'apport du care », dans Sophie Bourgault et Julie Perreault, *Le care. Éthique féministe actuelle*, Montréal, Remue-ménage, 2015, p 163-186.

Carrington, Dorothy, *La Corse*, Paris, Arthaud, 2003 [1999], 354 p.

Catinchi, Philippe-Jean, *Polyphonies corses*, Paris, Cité de la musique, 1999, 150 p.

Cervera-Marzal, Manuel, *Pour un suicide des intellectuels*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2015, 144 p.

Despret, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Paris, Actes sud, coll. « Mondes sauvages », 2019, 208 p.

Dorlin, Elsa, *Se défendre : une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2019 [2017], 286 p.

De Rougemont, Denis, *Penser avec les mains*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972 [1936], 245 p.

Despentes, Virginie, *King kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, 160 p.

_____, « Désormais on se lève et on se barre », *Libération*, 1^{er} mars 2020, en ligne, <https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/>, consulté le 9 juin 2021.

- Delvaux, Martine, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 225 p.
- _____, *Le boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2019, 225 p.
- Dufourmantelle, Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2013, 146 p.
- _____, *Éloge du risque*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2018 [2017], 286 p.
- Eddo-Lodge, Reni, *Le racisme est un problème de Blancs*, traduit de l'anglais par Renaud Mazoyer, Paris, Autrement, 2018 [2017], 291 p.
- Federici, Silvia, *Par-delà les frontières du corps : repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Léa Nicolas-Teboul, Montréal, Remue-Ménage, 2020 [2019], 137 p.
- Fratellini, Annie, *Destin de clown*, Paris, La manufacture, 1989, 214 p.
- Freire, Paolo, *Pédagogie des opprimés* suivi de *Conscientisation et révolution*, traduit du brésilien [nom manquant], La découverte, coll. « Maspero », 1974, 202 p.
- Gillie-Gilbert, Claire, « “Et la voix s’est faite chair...” . Naissance, essence, sens du geste vocal », *Cahiers d’ethnomusicologie*, n°14, « Le geste musical », 2011, p. 3-38, en ligne, <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>>, consulté le 10 juin 2021.
- Gilligan, Carol, *Une voix différente : pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2008 [1982], 284 p.
- Giuseppe, Simon, « Le couvent de Corbara, ancien lieu de détention », 23 mai 2015, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ek3RTRt6yK4>>, consulté le 26 juin 2021.
- Godelier, Maurice, « Jamais et nulle part la famille n’a été le fondement de la société », *Libération*, 26 septembre 2018, en ligne, <https://www.liberation.fr/debats/2018/09/26/maurice-godelier-jamais-et-nulle-part-la-famille-n-a-ete-le-fondement-de-la-societe_1681416>, consulté le 26 juin.
- Goudard, Philippe, *Anatomie d’un clown* suivi de *Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L’entretemps, coll. « Canevas », 2005, 93 p.

- Haraway, Donna, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, traduit de l'américain par Jérôme Hansen, Paris, Climats, 2018 [2003], 158 p.
- Herr, Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, Paris, L'harmattan, coll. « L'Art en bref », 2009, 146 p.
- hooks, bell, *Ne suis-je pas une femme ? : femmes noires et féminisme*, traduit de l'américain par Olga Potot, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015 [1981], 294 p.
- _____, *Apprendre à transgresser : l'éducation comme pratique de la liberté*, traduit de l'américain par Margaux Portron, Paris, Syllepse, 2019 [1994], 192 p.
- Kauffman, R. Lane, « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », traduit de l'anglais par Marc-André Béra, dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Nota bene, 2003, p. 183-228.
- Klemperer, Victor, *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Pocket », 2002 [1946], 375 p.
- Lanctôt, Aurélie, « Un petit sourire svp ! : regards sur la colère », dans Morand, Geneviève et Natalie-Ann Roy, *Libérer la colère*, Montréal, Remue-ménage, 2018, 208 p.
- Langlet, Irène, *L'abeille et la balance : penser l'essai*, Paris, Classique Garnier, 2015, 374 p.
- Levine, Peter A., *Réveiller le tigre : guérir le traumatisme*, traduit de l'américain par Martine Bourseau, Paris, InterEditions, 2019 [1997], 239 p.
- Macé, Marielle, *Le temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, 362 p.
- _____, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2016, 355 p.
- _____, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, 122 p.
- Marin, Claire, *Rupture(s) : comment les ruptures nous transforment*, Paris, l'Observatoire, 2019, 159 p.

- Merlin-Kajman, H el ene, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à d efendre, la litt erature*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2015, 317 p.
- Parent, Marie, « Portrait de la critique en c oeur fragile », *Spirale*, néo 270, hiver 2019, p. 7-9.
- Pelletier, Jacques, *L'université : fin de partie et autres écrits à contre-courant*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2017, 305 p.
- Preciado, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Grasset, 2020, 127 p.
- Przychoden, Janusz, *Un projet de liberté : l'essai littéraire au Québec (1970-1990)*, Montréal, Inrs-culture et société, 1993, 213 p.
- Ranciere, Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, coll. « 10/18 », 2004 [1987], 233 p.
- Readings, Bill, *Dans les ruines de l'université*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Montréal, Lux, 2013 [1996], 352 p.
- Robert, Dominique, « La constellation de l'idiot : méditations pour une thèse-essai en théorie de la création », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec   Montréal, 2018, 342 p.
- Simon, Alfred, *La planète des clowns*, Lyon, La manufacture, 1988, 317 p.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, 147 p.
- _____, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Nota bene, 2003, p. 165-182.
- Tellier, Carolyne, « Une question d'autorité ou l'autorité en question : sexuation de la rhétorique dans l'essai québécois (1977-1997) », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 310 p.
- Tenaille, Frank, *Corse : polyphonies et chants*, Paris, Layeur, 2001, 48 p.
- Tr n, Quang Hai, « Les musiques vocales », dans *L'esprit des voix :  tudes sur la fonction vocale*, Grenoble, C. Alès, coll. « La pensée Sauvage », 1990, p. 43-52.
- Tronto, Joan, *Un monde vulnérable : pour une politique du care*, traduit de l'américain par Hervé Maury Paris, La Découverte, 2009 [1993], 239 p.

Vigneault, Robert, *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec, Pul, coll. « Cultures québécoises », 2008, 75 p.

Wilfart, Serge, *Le Chant de l'être : analyser, construire, harmoniser par la voix*, Paris, Albin Michel, 1994, 97 p.

OUVRAGES COMPLÉMENTAIRES

Acker, Kathy, *Grandes espérances*, traduit de l'américain par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, coll. « Les derniers mots », 1988 [1982], 172 p.

_____, *Sang et stupre au lycée*, traduit de l'américain par Christophe Claro, Paris, Laurence Viallet et Éditions du Rocher, 2005 [1984], 205 p.

_____, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, traduit de l'américain par Laurence Viallet, Paris, Laurence Viallet, 2010 [1986], 220 p.

Alferi, Pierre, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, 75 p.

Artaud, Antonin, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 1788 p.

Bersianik, Louky, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Remue-Ménage, 1988, 208 p.

Boulangier, Julie et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, La mèche, coll. « L'ouvrier », 2017, 273 p.

Charles, Michel, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, 327 p.

Cornu, Laurence, « La confiance », *Le Télémaque*, n° 24, 2003, p. 21-30.

_____, « Transmission et institution du sujet », *Le Télémaque*, n° 26, 2004, p. 43-54.

_____, « Normalité, normalisation, normativité : pour une pédagogie critique et inventive », *Le Télémaque*, n° 36, 2009, p. 29-44.

David, Carole, « L'écriture comme une hache », *Spirale*, 14 mai 2015, en ligne, <<http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/lecriture-comme-une-hache>>, consulté le 21 juin 2021.

- Debord, Guy, *La société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 766 à 859.
- Dupré, Louise, *Tout près*, Montréal, Noroît, 2021 [1998], 103 p.
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 124 p.
- Émond, Bernard, *Il y a trop d'images : textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2011, 121 p.
- Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011 [2003], 149 p.
- Giasson-Dulude, Gabrielle, « Effacement de soi et construction d'une cathédrale », dans Delvaux, Martine, Valérie Lebrun et Laurence Pelletier, *Sexe, amour et pouvoir. Il était une fois... à l'université*, Montréal, Remue-ménage, 2015, p. 121-126.
- _____, « Voix basse et ruminations : une pensée de l'essai », *Postures, Actes du Colloque Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire*, n° 24, 2016, en ligne, <<http://revuepostures.com/fr/articles/giassondulude-24>>, consulté le 21 juin 2021.
- _____, *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux*, Montréal, Noroît, 2017, 141 p.
- _____, « Habiter les voix », *Spirale*, n° 270, hiver 2019, p. 30-33.
- _____, « Ça commence par les mains, d'abord les mains », sous la direction de Lemmens, Kateri, Alice Bergeron et Guillaume Dufour Morin, *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-crédation*, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2019, 261 p.
- _____, « Les cellules », *Spirale*, n° 271, hiver 2020, p. 10-13.
- Gaspar, Lorand, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissages*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 2004, 211 p.
- Hustvedt, Siri, *La femme qui tremble : une histoire de mes nerfs*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris/Montréal, Actes sud/Leméac, 2010 [2009], 246 p.
- Issenhuth, Jean-Pierre, *Le cinquième monde : carnet*, Montréal, Fides, 2009, 267 p.

- _____, *Chemins de sable : carnet 2007-2009*, Montréal, Fides, coll. « Carnets », 2010, 378 p.
- _____, *La géométrie des ombres*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 184 p.
- Jousse, Marcel, *Mimisme humain et Psychologie de la Lecture*, UQAC, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Yves Beaupérin, 3 mai 2003 [1935], en ligne, <http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/Mimisme_hum_et_lecture/mimisme_hum_et_lecture_tdm.html>, consulté le 10 juin 2021.
- Kafka, Franz, *Lettre au père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1957 [1953], 99 p.
- Lefebvre, Noémie, « L'intelligence de la sardine », Nantes, festival Midi Minuit Poésie, 2018, en ligne, <<https://blogs.mediapart.fr/noemi-lefebvre/blog/171018/l-intelligence-de-la-sardine>>, consulté le 10 juin 2021.
- Lamy, Suzanne, *Quand je lis, je m'invente* suivi de *D'elles et autres textes*, Montréal, Alias, 2017 [1991], 227 p.
- Mailhot, Laurent, *Ouvrir le livre*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, 350 p.
- Monk, Meredith et Jean-Louis Tallon, *Meredith Monk, une voix mystique*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut, 2015, 139 p.
- Montaigne, Michel de, *Les Essais en français moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, 1348 p.
- Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, 181 p.
- _____, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, 2006, 189 p.
- Rémy, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, 285 p.
- Rivard, Yvon, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 203 p.
- Royet-Journoud, Claude, *La poésie entière est préposition*, Paris, Éric Pesty, 2007, 43 p.

Sallenave, Danièle, *Le don des morts : sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1991, 190 p.

Springora, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, 206 p.

Tesson, Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie : février-juillet 2010*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, 290 p.

Toffoli, Camille, « Une impression de déjà vu », *Françoise Stéréo*, 23 octobre 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/une-impression-de-deja-vu/>>, consulté le 21 juin 2021.

Turcotte, Élise, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La mèche, coll. « L'ouvrier », 2013, 230 p.

UNEQ, rapport du comité Égalité hommes-femmes, en ligne, <https://www.uneq.qc.ca/wp-content/uploads/2019/11/Rapport_Egalite-hommes_femmes_novembre2019.pdf>, consulté le 2 septembre 2020.

Vuong, Océan, *Ciel de nuit blessé par balles*, traduit de l'américain par Marc Charron, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017 [2016], 121 p.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992 [1929], 171 p.

Younsi, Ouanessa, *Soigner, aimer*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, 131 p.

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Tarkovsky, Andreï, *Nostalghia*, Italie, Union soviétique, 1983, 121 minutes.

Wenders, Wim, *Paris, Texas*, Allemagne de l'Ouest, France, Royaume-Uni, États-Unis, 1984, 225 minutes.

CHANSONS

Amos, Tori, « Caught A Lite Sneeze », *Boys for Pele*, [enregistrement sonore], Atlantic, 1996, 4 min. 27 s.

- Bérurier noir, « Vivre libre ou mourir », *Concerto pour détraqués*, [enregistrement sonore], Bondage, 1985, 3 min. 54 s.
- Grimskunk, « Le gouvernement songe », *Meltdown*, Indica, 1996, 3 min. 32 s.
- Jones, Alex (WD-40), « Tout pour le rock », *Aux frontières de l'asphalte*, [enregistrement sonore], La tribu, 1999, 2 min. 25 s.
- Kouna, Keith, « Le tape », *Les années monsieur*, [enregistrement sonore], P572, 2008, 6 min. 6 s.
- Mann, Barry, Brenda Russell et Cynthia Weil (chanté par Solomon Burke), « One of Us is Chained », *Don't Give Up On Me*, [enregistrement sonore], Fat Possum—Anti, 2002 [1993], 5 min. 29 s.
- Robert, Serge (Mononc' Serge & Anonymus), « J'pue pas j'sens l'punk », *Musique barbare*, [enregistrement sonore], Productions Serge, 2008, 2 min. 31 s.
- _____ (Mononc' Serge), « Rien », *Serge blanc d'Amérique*, [enregistrement sonore], Les productions Serge, 2006, 3 min. 4 s. Simon, Paul (Simon & Garfunkel), « Homeward Bound », *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, [enregistrement sonore], Columbia, 1965, 2 min. 42 s.
- Smith, Elliioth, « Pictures Of Me », *Either/Or*, [enregistrement sonore], Kill Rock Stars, 1997, 3 min. 46 s.
- Sylvestre, Anne, « Une sorcière comme les autres », *Une sorcière comme les autres*, [enregistrement sonore], Anne Sylvestre, 1975, 7 min. 11 s.
- Yorke Thom, « I Woke Up », *City Rats ISM Hexadome Exhibition*, en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=Z_cGgTIvof0>, 2018, 6 min. 3 s.

CHANTÉ DANS LA THÈSE (PAR ORDRE D'APPARITION)

- « All of Me », Gerald Marks et Seymour Simon, standard de jazz, 1931.
- « Lamentu di Ghjesù », chant traditionnel corse.
- « St. Louis Blues », William Christopher Handy, standard de jazz, 1914.
- « Lover Man », Jimmy Davis, Roger Ramirez et James Sherman, standard de jazz, 1941.

- « Stormy Weater », Harold Arlen et Ted Koehler, standard de jazz, 1933.
- « I Get a Kick Out of You », Cole Porter, standard de jazz, 1934.
- « I Gotta Right to Sign the Blues », Harold Arlen et Ted Koehler, standard de jazz, 1932.
- « Tota Pulcra Est », chant traditionnel corse.
- « Fools Rush In », Rube Bloom et Johnny Mercer, standard de jazz, 1940.
- « Going to a Town », Rufus Wainwright, *Release the Stars*, [enregistrement sonore], Brooklyn, Geffen, 2007, 4 min. 6 s.
- « You and the Night and the Music », Howard Dietz et Arthur Schwartz, standard de jazz, 1934.
- « You Don't Know What Love Is », Gene De Paul et Don Raye, standard de jazz, 1941.
- « But Not for Me », George Gershwin et Ira Gershwin, standard de jazz, 1930.
- « Nature Boy », Eden Ahbez, standard de jazz, 1948.
- « I'd Rather Go Blind », Etta James, Ellington Jordan et Billy Foster, *Tell Mama*, [enregistrement sonore], Alabama, Cadet 5578, 1967, 2 min. 32 s.
- « Lilac Wine », James Shelton, standard de jazz, 1950.
- « Picture this », Jimmy Destri, Debbie Harry et Chris Stein (Blondie), *Parallel Lines* [enregistrement sonore], UK, Chrysalis, 1978, 2 min. 59 s.
- « Don't Fence Me In », Robert Fletcher et Cole Porter, standard de jazz, 1934.
- « Crazy blues », Perry Bradford et Mamie Smith, single [enregistrement sonore], New York, Okeh, 1920, 3 min. 26 s.
- « Petite fleur », Sidney Bechet, standard de jazz, 1952.