

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SÉQUENCES DE NUIT

SUIVI DE

LES MOTS QUE JE N'AI JAMAIS LUS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ODETTE NADEAU

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). 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

Un très grand merci à Isabelle Miron, ma directrice de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
SÉQUENCES DE NUIT.....	1
LES MOTS QUE JE N'AI JAMAIS LUS.....	55
Préambule.....	56
Introduction.....	57
1. Nécessité de l'écriture. Nécessité dans l'écriture.....	58
2. Regard sur la forme : exploration du besoin	66
3. Le rapport au monde	82
4. La forme objectivée.....	92
BIBLIOGRAPHIE	105

RÉSUMÉ

La première partie de mon mémoire se compose d'une suite de courts fragments en prose poétique. Le thème est inspiré de déplacements nocturnes en automobile, d'allers-retours entre le village et la ville. L'action commence au moment du retour au village; les phares éclairent quelques vies au passage. Le trajet de l'automobiliste est entrecoupé de projections imaginaires, par lesquelles le récit des vies alterne. Les scènes s'accumulent au fil des textes pour former une tension dramatique.

Sur le plan formel, le texte se distingue par sa brièveté et par le découpage des scènes qui laisse une grande part au blanc de la page, au silence. L'aspect narratif se caractérise par un développement minimal de l'intrigue, des personnages et du décor. Par son inachèvement, par la juxtaposition des segments de vie, le récit ne résout rien. Contrairement au récit conventionnel, la syntaxe narrative ne se construit donc pas au fil de l'histoire, au fil des événements, mais plutôt dans la façon d'instaurer les petites fictions en séquences.

Ma démarche réflexive s'inscrit dans un souci d'amélioration et d'autonomisation de la forme. D'une part, mon essai met en corrélation la nécessité de l'écriture, c'est-à-dire le besoin déclencheur de l'écriture, et ce que j'ai appelé la nécessité dans l'écriture, laquelle correspondrait au besoin de la forme. Plus précisément, je cherche à comprendre comment le besoin de l'écrivain agit sur l'écriture. Il serait déposé de façon inconsciente dans le premier jet, en tant qu'imperfection de la forme. Me penchant sur ma propre pratique, je prends conscience qu'un très grand besoin d'être lue peut donner une forme trop dite.

Ce besoin d'être lue apparaît venir d'un manque d'écoute de soi, de l'émotion en soi. Conséquemment la prise de conscience de l'émotion entraînerait une plus grande indépendance vis-à-vis autrui. L'écrivain mieux à même de se lire, de s'écouter, serait davantage capable de répondre au besoin de la forme. Libérée du besoin d'être lu de l'écrivain, la forme serait considérée en elle-même. Le travail de réécriture concrétiserait alors la prise de conscience de l'émotion dans la forme, donnant une forme objectivée.

Mots-clés : prose poétique, nécessité, besoin, forme, écoute, émotion, conscience, autonomie.

SÉQUENCES DE NUIT

Les phares qui balaient
L'original sur le panneau
Le pied sur l'accélérateur du cœur
Le ciel étoilé
Autoroute Félix-Leclerc
23 heures

De retour au village endormi, le corps engourdi, on s'attendrait à ce qu'un chat surgisse à l'improviste, qu'il traverse sans regarder. Dans le village endormi, quelques lumières subsistent, pas de celles qui illuminent le décor et qui sont toujours là, criardes, mais de celles qui avertissent que quelqu'un veille.

Éclairage terre à terre de hotte de cuisinière, éclairage tamisé de salon, de corridor, sur le mur reflets animés de quelque téléviseur encore allumé. Jette ses sons et ses couleurs à la tête d'un spectateur oublié-là, que les voisins ne dérangent pas, que le bruit d'une automobile circulant en dehors du temps secoue de son oubli.

Dans le village endormi.

Un jeune père fait les cents pas promenant son bébé dans les bras, les bras qui bercent et disent tout bas rendors-toi.

Il y a la voix. Les yeux grands ouverts du bébé. La veilleuse, son éclairage fantastiquement réel, une constellation d'étoiles au plafond. Il y a la mère qui s'est rendormie à côté. Les gazouillis du bébé. Le soupir du papa. La main qui secoue doucement la maman qui dit recouche-toi c'est mon tour mon amour.

Derrière, loin derrière, c'est la ville qu'on a quittée, la grande, la très grande qui ne s'endort jamais. La ville et ses rouges qui passent au vert et ça file.

Arriver au village et trouver quelqu'un, un homme, debout appuyé sur sa pelle qui a pelleté la première neige tombée à l'heure où tout le monde est couché, appuyé sur sa pelle, il regarde passer l'automobile.

Trouver un homme debout à une heure perdue dans la ville, ce n'est pas rare.

Tous les hommes debout dehors sur les trottoirs à des heures perdues voient circuler des tas d'automobiles, parce qu'à la ville ça ne s'arrête pas. Et les automobiles passent à côté de ces hommes qui sont arrêtés ou en mouvement vers un but inconnu. Et personne ne s'étonne de rien.

La ville la nuit.

Le fleuve à côté, tout près, le pont plus loin, ses formes illuminées, comme dessinées par des lucioles figées. Le fleuve, on devine ses eaux noires, froides. Les buildings, le béton, les néons. La rumeur, constante comme une vibration. Les camions. Un autobus, éclairé par quelques passagers.

La ville, on la quitte à force de rouges qui passent au vert, à force de boulevards qui se déversent sur l'autoroute qui se déverse sur une route secondaire qui se déverse sur la route de campagne.

À un moment donné, ce n'est plus éclairé.

Il n'y a que les phares.

Qui balaient.

Un écriteau : Plage fermée

Déserté le sable, désertée la mer, l'eau claire. Déserté l'été.

Où sont passés les nageurs, nageuses. Loin allés, par les vagues avalés, noirs petits points à l'horizon, où sont allés nageuses et nageurs.

L'écriteau balayé par les pluies de l'automne avancé.

Bientôt enfoncé dans la neige. Lettres effacées.

Où sont passés les effacés.

Un écriteau : Maison à vendre

En rouge sur fond noir. Lettres moulées.

Trois marches, le perron, légèrement enneigé.

Neige vierge de pas.

Deux écriteaux dans le village endormi où veillent un papa et son bébé aux yeux de hibou, un pelleteur de nuit, un téléspectateur désabusé, déshabitué de se coucher à l'heure où tout le monde dort.

Quelques individus encore debout dans le village, et dans la ville, des tas, des tas d'individus encore debout à surveiller, surmenés.

La chaussée mouillée brille à la ville.

Quand on s'aperçoit que ce n'est plus liquide mais neige mais blanc.

C'est qu'on y est.

Les vagues ont déferlé. Déferlé, les vagues. Vastes vagues. Mousseuses d'écume ravalée. Dans l'oreille l'enclume bouleversée.

Le battement des vagues. Le fouettement des vagues. La violence. La vengeance. Des vagues.

Qui affluent, fouettent et rebroussent, se replient, comme l'ennemi.

S'abandonner au courant qui emporte vers le large les larmes.

Le ressac. Le tic-tac de l'horloge.

Le père qui fait les cent pas.

Rendors-toi.

Calme-toi.

À son bébé dans les bras.

À soi.

La maison à vendre brille dans le noir.

Comme un grand cœur qui bat.

Masse sombre qui se dresse dans la nuit, qui brille dans le soir noir.

Se dresse dans la nuit, masse sombre qui vibre. Vide.

Le téléspectateur dans son fauteuil, affaissé.

Vous regardez Ciné-nuit, annonce le téléviseur.

Apparaît une scène rapidement torride, ses reflets animés, rythmés, pulsés, hachurés projetés sur le mur immaculé tandis qu'à l'écran, les acteurs figurants se pâment.

Pas le téléspectateur, absent, absorbé dans ses propres rêves érotiques, ses scènes à lui d'amour réciproque.

Dans les chambres à l'étage de la maison à vendre, sur les lits, sous les couvertures, les draps, au plus près du matelas, dans le creux des mains qui font le lit, tirent et tapent, replacent.

Sous les lits, amas de poussière oubliée parmi les objets relégués.

Les lits dans les chambres du premier.

La ville, on la quitte, mais parfois c'est le village qu'on laisse derrière, quand la route de campagne rencontre la route secondaire qui rencontre l'autoroute.

On file de la ville à grands fracas de feux qui passent au vert.

Le village, on le fuit en catimini. Comme des voleurs de nuit.

Sous le lit, un reste de poupée, Barbie décapitée, avec ses vêtements glamour encore sur le dos. La poussière des années. Accumulée.

Sous le lit, une enfant cachée. Qui entend crier, crier. Épouvantée.

La mer, les vagues. Se sont levées.

Ont déferlé les vastes vagues. Le tapage. Dans l'oreille, l'enclume bouleversée.

Le battement des vagues. Le fouettement des vagues. L'écume. La violence, la vengeance. La rage.

Elles affluent, fouettent et se retirent, mais lente à se retirer, la marée.

Dans la maison aux cents pas, le bébé veilleur, le papa et la maman fatigués. Fatigués.

Au deuxième, un grand placard, vide, avec des cintres, nus. L'éclairage, détecteur de mouvement installé au plafond. Installé trop tard; quand le téléspectateur de nuit, menuisier de jour s'est finalement décidé, sa femme était déjà loin.

Un grand placard avec des cintres qui se souviennent dans une maison beaucoup trop grande pour un homme seul, qui n'a que le téléviseur comme compagnie.

Souvent ouvert, le placard, pour aérer, pour espérer, pour éviter l'odeur. L'odeur de renfermé.

La pelle est appuyée contre le mur, inactive. Toutes lumières éteintes. Appuyée contre le mur de briques de la maison du pelletier qui ronfle aux côtés de sa femme qui se ronge les sangs. Des bourrasques de vent font vibrer le manche de la pelle contre le mur, l'homme n'entend pas le sifflement et le léger cognement mais la femme oui.

L'homme rêve à la prochaine chute de neige.

L'automobile passe.

Les corps engourdis.

Dans la nuit.

Dans le village endormi, des lumières s'éteignent, d'autres s'allument.

Des pas traînent dans le corridor.

Une porte s'ouvre puis se referme.

Mal refermé, le robinet s'entend, goutte à goutte.

Soupirs.

Hoquets.

Un fauteuil grince.

Les yeux grand ouverts, les mains à plat sur le couvre-lit, paumes vers le bas, doigts écartés, tendons saillants, la femme du pelletier se revoit en pensée, revoit en pensée son matin, sa journée. Dans le noir, l'absence de repères.

Défile ce qu'elle n'a pas fait et qu'elle regrette.

Les heures égrenées, écoulées.

Appuyée contre le mur, la pelle s'énerve, réveille le pelleteur.

Ce n'est pas le vent, qui est tombé.

Un moteur gronde, des phares clignotent. Le chasse-neige approche. Fait vibrer la terre.

Sa première tournée de l'hiver, avant l'hiver.

Le chasse-neige passe trop près des poteaux d'électricité. Quelqu'un devrait s'inquiéter.

L'homme se tourne vers sa femme.

Sa femme, les poings fermés serré. Comme ceux d'un bébé. Ou comme ceux de quelqu'un qui a beaucoup lutté.

Dans une maison à vendre, avant qu'elle soit à vendre. Pas par ici, pas dans ce village-ci. Loin, très loin, dans un autre temps, un autre pays. Les choses graves n'arrivent qu'aux autres. On les entend à la radio, on les lit dans les journaux, on les voit à l'écran.

Sur le plancher, les coups de pied, coups de poing.

La langue s'est retirée. Suffoquée.

Les dents entrechoquées.

Le son mat de la chair, tuméfiée.

Les petites mains.

La chair de sa chair.

Les coups de pied, coups de poing.

Une cadence contre la charpente.

Le plus vieux qui tient tête.

Qui appeler, la police, l'ambulance?

Le fleuve, on devine ses eaux noires, froides.

On s'en approche, lentement.

Sur le pont le vent. Empêche d'entendre le clapotis, les gémissements, le vent.

Les membranes, les structures, les joints, le fer, l'acier.

Craquements, gémissements.

Les phares qui balaient. Une silhouette de femme. Exilée.

Formes de femme, illuminées, comme dessinées par des lucioles figées.

Trouver une femme debout à une heure perdue dans la ville, ce n'est pas rare.

Toutes les femmes debout dehors à des heures perdues voient scintiller un ciel étoilé à force d'espérer. Et les automobiles passent à côté de ces femmes figées ou en mouvement vers on ne sait quoi, parce qu'à la ville ça n'arrête pas. Et personne ne se mêle de rien.

Quand ce n'est plus ni neige ni blanc, mais liquide.

S'abandonner au courant qui emporte vers le large les larmes.

Dans la maison beaucoup trop grande pour un homme seul, une seule pièce habitée, qui n'est pas la cuisine, pas la salle à manger, pas la chambre à coucher. Un seul siège occupé, pour manger, dormir, rêver.

Au pied du fauteuil, le coffre à outils, les bottes au cap d'acier.

Sur le fauteuil, l'homme en chaussettes, entouré. Emballages de nourriture préfabriquée, carrés de papier absorbant froissés, télécommande. Au sol, un journal, ouvert à la page des petites annonces.

Dans la ville.

Dans un bar.

Sur les tables, la femme léopard danse, se déhanche, se dépense.

Le regard des hommes qui changent assis à ses pieds lui rappelle la lueur. Dans les yeux de celui au loin, devant son téléviseur, rêveur d'amour réciproque.

Certaines nuits, pris de coliques, le bébé n'a rien d'angélique.

Certaines nuits, les nouveaux parents arrivent à comprendre comment, pourquoi des parents, ici ou ailleurs, en viennent à secouer, secouer leur bébé, leur bébé qu'ils aiment ou n'aiment pas ou pas assez, qu'ils ont voulu ou pas assez ou pas du tout, qu'ils ont eu parce qu'ils ne pouvaient pas faire autrement, autrement, parce que, parce que.

Le pelleteur regarde le corps étendu à côté de lui. Les pieds qui dépassent.

Des traits qu'il ne reconnaît pas.

Dans le tiroir, un flacon de comprimés, sa bouteille à elle.

Des années les séparent.

Accoudé au bar, le bar du village, au temps des tavernes. Tous les hommes du village, valides et invalides, coude à coude au bar, ou debout derrière, ou sinon assis aux tables.

Par-dessus les voix, la fumée, des injures. Les chaises renversées. D'un trait, les bières vidées.

Les hommes s'avancent, se roulent les manches, écartent les jambes. Au centre du cercle, les biceps.

Le chasse-neige est revenu de sa tournée, laissant sur son passage un léger bordage.

De retour à l'extérieur, le pelleteur manie sa pelle.

Avec frénésie.

Dans la ville. Exilée, éparpillée la famille.

La femme. Sa vie, ses attaches, ses amours rompus.

Si dans la ville, sur le pont, un inconnu s'en mêlait, rattrapait par la manche la femme qui n'ose plus espérer, parce qu'à la ville, le ciel étoilé effacé? Si l'inconnu rattrapait par la manche la femme en mouvement vers un futur sans lendemain, la serrait dans ses bras?

Les phares qui balaient. Une scène d'amour. Gratuit.

Un homme et une femme, enlacés.

À la ville, parfois la chaussée brille, scintille.

Dans la maison aux cents pas, les paupières du bébé s'alourdissent, ses yeux rapetissent.
Penchés sur lui, le papa, la maman, le regard attendri.

Son souffle se fait plus profond.

Son petit poing se desserre. Sa tête roule.

Les secondes, les minutes.

Quelque chose, un bruit, à moins que ce ne soit un gargouillement. Le bébé respire plus vite, par petites secousses. Ses paupières papillonnent. Ses traits se fripent. Les parents se crispent.

Puis respirent.

Deux fossettes sur les joues endormies.

À la ville, une cabine téléphonique.

Dans la cabine, une femme qui a beaucoup dansé, vêtue de talons très hauts.

Les traits tirés, le léopard.

Le mascara a coulé.

Dans la fente une pièce de monnaie. Le cliquetis des ongles sur les touches tandis que la bouche épelle le numéro. Les sonneries.

La femme accroupie.

Bzz-bzz, bzz-bzz, bzz-bzz.

Dans son sommeil devenu agité sur son fauteuil affaissé, le téléspectateur chasse de la main une mouche imaginaire.

Un robinet s'entend. Un jet. La douche.

Flic, flac.

La porte se referme.

Le savon, la main se promènent sur le corps, se promènent.

Le jet, puissant, frappe les parois.

Le savon, dans les yeux.

Comme des pleurs, la buée ruisselle sur le verre.

La buée sur le verre de la porte de la douche de la maison du téléspectateur.

À la ville, une cellule, tout en gris. Sur les murs, des brèches, des taches, des graffitis.

Dans la cellule qui ressemble à une cage, un homme anciennement père de famille, apparemment tranquille, sur ce qui ressemble à un lit. Simple. Le regard fixe. Le vide du plafond.

Ses poings énormes comme ceux d'une bête. Enveloppés de bandages de coton blanc fraîchement refaits.

Sur la route de campagne qui mène au village dans la nuit moitié pluie moitié neige, deux formes surgissent de la forêt, deux formes qui galopent, qui traversent, moitié cheval moitié autre.

Les phares ont cru rêver.

Dans sa cellule, l'homme fait les cents pas, se répète à lui-même calme-toi.

L'écriteau « Maison à vendre » arraché. Envolé.

Ne reste debout que le piquet qui le tenait. Enfoncé dans la terre gelée. Le bois fracturé.

Autour, au sol, des traces de bourrasques.

Les éclisses se dressent provocatrices.

Une petite mitaine tricotée, rougie, par mégarde échappée.

Au cœur de la nuit au cœur du village, on ne s'attend pas à ce qu'un enfant surgisse à l'improviste, qu'il longe la bâtisse, qu'il ignore le feu rouge, qu'il traverse sans hésiter. On ne s'attend pas à ce qu'un enfant, un garçon, neuf ou dix ans peut-être, un aîné de famille, disparaisse de la circulation.

Sa mère. Elle lui disait montre-moi ton doigt, montre ce que tu t'es fait. Elle le prenait à bras le corps, l'assoyait sur le comptoir. Nettoyait la blessure, appliquait avec soin le pansement.

Enlevait sa casquette.

Passait la main dans ses cheveux.

Lui souriait.

Lui, il se débattait.

Assis devant la vitre du parloir, le regard hagard, l'homme aux gros poings attend quelqu'un. Attend d'une femme anciennement mère de famille, errant dans la ville, qu'elle entre, s'assoit, prenne le combiné. Qu'elle dise quelque chose. À travers la vitre.

Il attend, attend la visite.

On comprend mal mais on comprend parfois, on s' imagine dans la peau de celui qui a envie de frapper, frapper. Ce coup de poing qui aurait fait tant de bien si seulement contre le mur. Si seulement.

La femme du pelleteur se réveille en sursaut. Dans la chambre, plus de ronflements, de sifflements. Dans le noir, l'absence de repères.

La femme rabat les couvertures, s'assoit. Ses pieds tâtent le sol, le froid. Ses mains trouvent un châle, ses pieds, les pantoufles. Elle se lève.

À la fenêtre, du doigt, elle soulève le rideau.

Dehors, de dos, l'homme de sa vie, appuyé sur sa pelle, qui a pelleté tout ce qu'il y avait à pelleter. L'homme attend, que passe la première automobile, que tombe la neige.

Qu'un autre jour se lève.

Le ciel commence à pâlir.

Dans la cabine téléphonique, la buée comme des pleurs sur les vitres.

La scène rejoue. Dans la fente glisse la pièce. Le cliquetis sur les touches. L'autre poignée s'accroche au combiné.

Une femme la voix rauque.

Un homme la voix douce endormie.

Chéri?

Chérie!

Dans un autre temps, autre village. Une enseigne oubliée. Coca-cola. Le fond, rouge néon, l'écriture blanche en lettres attachées.

Le snack bar est fermé.

Passe une automobile, sa plaque La belle Province.

Une fillette étendue sur la banquette. Arrière. Son bras encercle un objet réconfort.

Endormie. Sa bouche, ses lèvres, sa langue contre le palais font le mouvement de sucer.

Sur la route de campagne, à l'heure rose, on ne s'attend pas à ce que La belle Province rencontre Je me souviens. On ne s'attend pas à ce que leurs phares se croisent, se saluent, se dépassent, fassent demi-tour, se rejoignent. Freinent. Éteignent.

Sur la banquette arrière, la petite fille, cinq ou six ans peut-être, se frotte les yeux, se dresse sur son séant.

À l'extérieur, des ombres se dessinent.

Des voix. Plusieurs.

Tout près, des chuchotements. Plus loin, des cris, mais pas seulement. Des mots tendres.

Des gazouillis. Des rires aussi.

Elle essaie la poignée, puis la manivelle.

Ce qu'elle voit devant elle.

C'était au petit jour.

Dans la maison aux cents pas, bien avant qu'elle devienne à vendre.

Les contractions se rapprochaient, s'intensifiaient.

Aigue, la douleur surprenait.

Crier.

Crier soulageait.

Les muscles poussaient, poussaient.

Le bassin s'ouvrait.

À l'autre bout deux mains attendaient.

Les mots que je n'ai jamais lus.

LES MOTS QUE JE N'AI JAMAIS LUS

Préambule

Par ce mémoire de maîtrise, j'aimerais accorder l'importance à la forme. Que la réussite de la forme passe avant tout.

Considérer la création artistique comme une fin en soi n'est possible pour moi qu'après un long cheminement.

La gratuité artistique, l'art pour la beauté de l'art, demeure fragile. Le désintéressement, difficile. Qu'est-ce qui compte le plus? Que l'œuvre soit réussie aux yeux de l'auteur, ou qu'elle soit lue, reconnue?

Sans le souhait d'être lue, il n'y aurait pas ce mémoire de maîtrise en études littéraires. Le désir de voir son écriture atteindre une dimension publique serait même ce qui peut guider la réussite de la forme¹.

¹ J'entends par là ce qui peut aider à réussir la forme, car bien entendu, d'autres facteurs, qui ne seront pas abordés ici, influencent la réussite de la forme.

Introduction

Ma réflexion s'élaborant à partir de ce rapprochement entre la réussite de la forme et sa dimension publique, il faudrait d'abord préciser ce que j'entends par « dimension publique », en dégager les caractéristiques.

Une œuvre qui acquière une dimension publique serait une œuvre qui ne relève pas de l'écriture pour soi ou de la simple communication de personne à personne, autrement dit une œuvre qui s'adresse à des lecteurs.

Certaines conditions seraient rattachées à la dimension publique de l'œuvre. En effet, pour que la forme réussisse cette accession à la dimension publique, c'est-à-dire qu'elle soit à la fois publique et réussie, elle devrait trouver un équilibre : elle devrait être détachée de la personne de l'auteur, et en ce sens non-personnelle, sans pourtant être impersonnelle, c'est-à-dire qu'elle conserverait une trace de celui-ci, qu'elle serait reconnaissable².

Les qualités qui devraient me guider vers la réussite de la forme sont donc celles d'une forme autonome qui ne soit pas anonyme.

Travailler à ce que la forme soit autonome consisterait à objectiver la forme, concrétiser la forme.

Faire en sorte que la forme ne soit pas anonyme, ce serait faire entendre une voix qui soit singulière.

Le travail de l'écrivain serait de concrétiser sa singularité dans la forme.

² Je reformule Nathalie Heinich dans *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 249. Dans *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne* (Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003, p. 600 et p. 614-615), Charles Taylor explore également la question. Selon lui, le transpersonnel et le personnel sont inséparables, mais pour accéder à ce qui transcende notre subjectivité, nous devons passer par notre sensibilité personnelle, car c'est elle qui porte l'œuvre.

Nécessité de l'écriture. Nécessité dans l'écriture

La première forme

Je souhaite accorder toute l'importance à la forme. Comment puis-je introduire cette considération dans ma pratique d'écriture?

Le processus créateur commence par un premier élan, celui qui pousse à écrire, et que j'appellerai la nécessité de l'écriture.

La nécessité de l'écriture serait ressentie comme un besoin, en rapport à un manque. Avant même de connaître la nature de ce manque, le manque comme tel³ mettrait en branle l'écriture qui chercherait à le combler.

Rilke accorde une grande importance à la nécessité de l'écriture, car pour lui, la valeur de l'œuvre en dépend : « Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la nature de son origine qui la juge⁴. » C'est pourquoi il conseille au jeune poète, qui demande si ce qu'il écrit est bon, de ne plus se tourner vers l'opinion d'autrui, mais plutôt d'entrer en lui-même, de chercher le besoin qui le fait écrire :

[...] demandez-vous [...] : « Suis-je vraiment contraint d'écrire? » Creusez en vous-même vers la plus profonde réponse. Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple : « *Je dois* », alors construisez votre vie selon cette nécessité⁵.

³ Dans « Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique » (Le groupe Interligne [éd.], *Atelier de l'écrivain 1*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » no 11, 2004, p. 13-15), Monique Deland considère que la sensation de manque est à la base de l'acte créateur. Il serait beaucoup plus important à son avis « d'expérimenter la sensation de manque » (p. 13), que de cerner l'objet de ce manque (*id.*), car c'est le manque lui-même qui serait à l'origine du désir de créer (*ibid.*, p. 15). Je suis d'accord avec elle sur ce dernier point. Cependant, toute ma démarche réflexive tendra justement à cerner la nature du manque qui me fait écrire, en espérant que cela m'aidera à améliorer l'écriture.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1937, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p.18.

La première responsabilité de l'aspirant écrivain⁶ serait d'accorder toute l'importance à la nécessité de l'écriture, de prendre au sérieux cet appel intérieur. Accorder toute l'importance à la nécessité de l'écriture, répondre à l'appel, ne peut se faire, il me semble, que d'une seule manière, c'est-à-dire stylo ou clavier à la main. Ainsi, la nécessité d'écrire, le besoin de dire se concrétise dans le premier jet, dans la première forme, celle-ci contenant le besoin de dire à l'état brut.

Rilke conseille au poète de chercher en lui-même le besoin qui le fait écrire. Mais à partir du moment où ce besoin se matérialise, je crois que ce n'est plus en soi-même, mais sur le papier, dans ce premier jet, qu'il faut le chercher. En effet, par le premier jet, c'est comme si l'écrivain transmettait son besoin à la forme. On ne parlerait plus seulement du besoin de l'écrivain, mais aussi du besoin de la forme, ce dernier étant la concrétisation du premier. La nécessité d'écrire étant devenue un objet concret, ce n'est plus sur le sujet, l'écrivain, mais sur cet objet, la forme, que devrait se porter l'attention de l'écrivain.

C'est dans cette optique de primauté de la forme que la recherche du besoin m'intéresse. Afin que la nécessité de l'écriture et la nécessité dans l'écriture coïncident, afin que le besoin qui me fait écrire rencontre le besoin de la forme.

⁶ Tout au long de mes réflexions, chaque fois que j'emploierai le terme « écrivain », j'entendrai par là « l'aspirant écrivain », c'est-à-dire l'écrivain n'ayant pas encore publié, ce qui correspond à ma situation. À partir de quel moment est-on écrivain? Nathalie Heinich retrace trois étapes qui mènent selon elle à l'état d'écrivain (Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 68-70). Le premier seuil serait marqué par l'investissement, c'est-à-dire le déclenchement de l'activité d'écriture (p. 68). Le second serait marqué par « l'intransitivation » de l'acte d'écrire; on passe de celui « qui écrit bien » ou qui « aime écrire » à celui qui « écrit » tout court (*ibid.*, p. 69). Ce serait la troisième étape, celle de la publication, qui transformerait l'activité d'écriture en identité d'écrivain. La publication opérerait « le passage du privé au public et de l'informel au formalisé » (*ibid.*, p. 70), du fait qu'il y a la production d'une œuvre détachable de la personne (*id.*). Se rejoignent alors « les trois moments de l'identité : l'autoperception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être reconnu tel par autrui) » (*id.*).

Le fondement de l'écriture

Au départ, il y aurait un élément déclencheur, une réponse à la petite voix intérieure, qui s'extériorise en un premier jet. Ce premier jet, cette première forme porte sur un sujet d'écriture.

Ce que je constate pourtant, c'est que malgré qu'ils soient proches de ma réalité, le sujet, les sujets, les thèmes sur lesquels porte l'écriture ne peuvent m'éclairer sur la nature de la nécessité qui me fait écrire.

Ce phénomène pourrait s'expliquer ainsi : la part essentielle de l'écriture serait ce qui la fonde, sans laquelle l'écriture n'existerait pas. L'essentiel ne serait pas le sujet, le thème, ce qui est dit avec des mots, mais le besoin qui a déclenché l'écriture, qui a fait naître le désir d'écrire. Or, ce besoin n'est pas conscient au moment où j'écris. La forme ne dit pas pourquoi j'écris. Du moins, elle ne le dit pas avec des mots. Ce serait plutôt par la façon dont le langage est employé, par la manière dont l'écrivain s'exprime, ce que j'appelle le non-dit de la forme, qu'apparaîtrait ce qui anime l'écriture.

D'abord le désir d'être lue

Mon désir comporte deux volets; il conjugue la réussite de la forme et le souhait d'être lue, qui passe par la publication, le second étant en principe tributaire du premier. Bien sûr, le désir de réussir la forme, le désir d'être lu n'est pas singulier, il est le souhait de tout écrivain. Ce qui serait propre à chaque individu serait la façon dont le besoin à la source du désir agit sur l'écriture, le chemin que prend l'écriture en réponse au besoin qui l'a fait naître.

Pour ma part, ces volets sont interdépendants mais non concomitants à l'origine, car je le mentionnais dans le préambule, c'est à la suite d'un long processus que j'en suis venue à considérer la réussite de la forme avant tout. Je ne veux pas dire par là que la réussite de la forme ait été sans importance au départ, mais il me manquait la capacité de reconnaître la bonne forme. Il se pourrait aussi que la partie du désir concernant mon propre besoin m'ait empêchée, de façon inconsciente, de tenir compte du besoin de la forme.

C'est cette intuition à l'égard de mon propre besoin qui me pousse à vouloir en connaître la nature. En apprenant à reconnaître comment le besoin à la source de mon désir agit sur l'écriture, j'espère pouvoir me servir de ce désir d'être lue pour améliorer la forme.

Mon besoin s'étant matérialisé, se trouvant inscrit dans la forme, c'est dans la forme, je le rappelle, que je dois le chercher.

Je chercherais ce que la forme peut me dire à propos du désir d'être lue.

Précision

Au sens où je l'entends, les notions de désir, de besoin et de manque sont des notions distinctes mais inséparables, comme les trois temps d'un même mouvement. Le manque créerait le besoin, qui engendrerait à son tour le désir. Le manque pourrait se définir comme une insuffisance ou une absence de ce qui serait nécessaire. Le besoin correspondrait à l'état d'insatisfaction dû au sentiment de manque. Le désir serait l'élan qui me fait passer à l'action, en réponse au besoin.

Ainsi, lorsqu'il est question de chercher le besoin qui me fait écrire, je veux dire par là que je cherche le manque à l'origine du besoin. Je cherche à remonter au plus profond, à la source de l'écriture.

L'inconscient de la forme

Comme je l'ai mentionné, le manque qui lance l'écriture, qui rend l'écriture nécessaire à mes yeux, m'est inconnu jusqu'à ce qu'il apparaisse dans le premier jet. Il m'est inconnu, car bien que j'écrive à partir de ma réalité, l'écriture ne dit pas avec des mots ce qui la motive à sa base.

Se retrouvant extériorisée sur le papier, disséminée dans le premier jet, cette part dont l'écrivain n'est pas conscient constituerait ce qui pourrait s'appeler l'inconscient de la forme. Échappant à la conscience de l'écrivain, cette part échapperait nécessairement à la volonté de celui-ci. Ainsi, le besoin qui me fait écrire, qui constitue le fondement de mon écriture, sa raison d'être, se trouverait dans le non-dit de la forme, agissant à mon insu sur la forme.

La prise de conscience du besoin qui me fait écrire me donnerait accès à cette part inconsciente de la forme, faisant en sorte que le besoin agisse moins à mon insu. Dans le processus de réécriture, cette prise de conscience permettrait de dépasser le stade du premier jet, de faire évoluer l'écriture vers une forme plus achevée, plus maîtrisée. La forme achevée serait celle où la conscience de la forme est la plus grande, bien qu'il reste toujours une part d'inconscient dans l'écriture.

Or une difficulté se pose. Comment prendre conscience de l'inconscient de la forme, puisqu'il échappe à ma conscience? Comment apprendre à lire ce qui est non-verbal ?

Le manque

Le manque à l'origine de l'écriture se retrouverait dans l'inconscient de la forme. Ce manque, que j'ai défini plus haut comme une insuffisance ou une absence de ce qui serait nécessaire, agirait de fait sur la forme au sens où « quelque chose » manquerait à celle-ci, lui ferait défaut.

Ainsi, en apprenant à reconnaître ce qui fait défaut à la forme, je pourrais devenir consciente des motifs qui me poussent à écrire, lesquels guideraient en retour le travail de réécriture.

Mais ce processus de dépistage n'est pas si simple, car comme je l'ai mentionné, la nécessité, en l'occurrence ce qui manque à la forme, ne serait pas dit dans la forme. Ceci expliquerait pourquoi l'écrivain, en particulier celui qui débute, peut éprouver de la difficulté à reconnaître la bonne forme. La forme ne peut pas dire avec des mots ce qui lui fait défaut. Elle ne peut l'exprimer que de façon indirecte, de façon bien souvent inconsciente pour l'écrivain, par son imperfection (j'entends ici une forme brute, non transformée, non raffinée). D'où l'importance de porter une grande attention à l'imperfection de la forme.

C'est dans l'imperfection de la forme, dans le matériau brut, que m'apparaîtrait ce qui est à la fois l'origine, le fondement de mon écriture, ce qui la rend nécessaire à mes yeux, et ce qui est nécessaire à la forme, et que j'ai appelé la nécessité dans l'écriture.

Regard sur la forme : exploration du besoin

Préalable : la valeur de l'écriture

Penchée sur la forme des débuts⁷, je cherche à discerner ce qui est à l'œuvre dans l'écriture. Plus précisément, je cherche à discerner le besoin de la forme, à discerner ce qu'il lui faut pour qu'elle devienne une meilleure forme.

Me préparant à juger de l'imperfection de la forme, me préparant à émettre une critique, à porter atteinte d'une certaine manière à la matière brute qui est certes détachée de ma personne mais encore très proche, du fait justement qu'elle est brute, je constate que j'ai besoin d'être rassurée quant à la valeur de cette substance.

Ce serait la confiance en sa valeur qui permettrait à l'écrivain de laisser aller la forme, qui faciliterait le détachement de la forme. En retour, le détachement aiderait celui-ci à ne pas considérer le jugement porté sur la forme comme un jugement qui lui est adressé.

« Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité », dit Rilke. Une œuvre valable serait une œuvre nécessaire pour son auteur.

Ainsi, l'écrivain qui réfléchit au besoin qui le fait écrire, qui tient compte de la nécessité qui le fait écrire, qui prend cette activité au sérieux, prend conscience de la valeur de son écriture. Il reconnaît que la matière première de son écriture, le premier jet, a une valeur. Son écriture est fondée. Cette valeur est non seulement intrinsèque à la forme, mais dépend aussi de l'attention portée par l'écrivain. Ce que j'entends par là, c'est que le simple fait de se pencher sur la forme serait une reconnaissance de sa valeur de la part de l'écrivain. Le simple fait que l'écriture soit nécessaire, essentielle à l'écrivain, qu'il la considère comme telle, donne toute la mesure de son importance, de sa valeur.

⁷ Lorsque je parle de la forme des débuts, je fais référence à l'état de la forme, une forme non encore raffinée.

La lecture reçue d'autrui

Mon désir d'être lue par autrui agirait sur la forme. Auparavant, ceci se produisait de façon inconsciente. Le besoin qui me poussait à écrire était très fort, mais l'intensité de ce besoin avait comme corollaire un certain aveuglement.

En raison de cet aveuglement, je n'ai pas pu discerner par moi-même le défaut de la forme. Il a d'abord fallu une lecture provenant de l'extérieur. Selon cette expérience, la capacité de se lire soi-même se développerait à partir de la lecture reçue d'autrui.

Une très grande nécessité

Parmi les commentaires que j'ai reçus concernant mon écriture, il y en a un qui m'a particulièrement touchée : celui de la forme trop dite. Il me semblait juste, sans que je sache d'abord pourquoi.

Peu à peu, j'en suis venue à faire un lien entre la forme trop dite et le désir d'être lue. J'ai compris que ce n'est pas le besoin en lui-même qui contribuait au défaut de la forme, mais l'intensité avec laquelle il est ressenti. Cette réalisation est devenue l'une des pierres de touche de ma réflexion.

Il faut se rappeler qu'un très grand besoin n'est pas mauvais en soi; il est ce qui déclenche l'écriture, en assure la poursuite. Il conférerait à l'écriture une très grande valeur aux yeux de l'auteur. Mais paradoxalement, cette grande nécessité agirait inconsciemment sur la forme, donnant la part de l'écriture que l'écrivain ne maîtrise pas.

Un très grand besoin d'être lue, reconnue par autrui pousserait à trop dire. Ce serait le fait de beaucoup désirer, de trop désirer cette lecture qui agirait à l'insu de l'auteur sur la forme.

La forme trop dite : quelques particularités

La forme trop dite montrerait une insistance à faire entendre le message, par exemple au moyen de répétitions, d'explications, ou par l'emploi de termes différents pour exprimer la même chose. C'est comme si l'écrivain n'entendait pas, ne lisait pas ce que dit déjà la forme, et que cela le portait à en rajouter. Le défaut de la forme ne serait pas dans ce qu'il essaie de dire, mais dans le fait qu'il essaie trop de le dire.

L'écriture céderait à la tentation de régler, de fermer le texte. Elle chercherait à éliminer les sous-entendus, à éviter que des éléments restent en suspens. De ce fait, l'imagination du lecteur se trouverait moins sollicitée.

En plus du manque d'écoute, la forme trop dite traduirait un manque de confiance de la part de l'auteur; un manque de confiance dans la capacité du lecteur de comprendre le message, de même que dans sa propre capacité à se faire comprendre.

La forme trop dite aurait la particularité de ne rien laisser dans l'ombre, par souci de s'attacher le lecteur. Mais le fait de vouloir tout dire, ou plutôt de vouloir le dire sans nuance, sans détour, c'est-à-dire sans transformation, empêcherait l'œuvre d'accéder à la dimension publique, en maintenant l'écriture à un niveau trop personnel.

Remonter à la source du besoin

Tout acte de langage serait basé sur le besoin d'être compris. Ceci aurait trait au caractère social de l'énoncé verbal, par lequel un locuteur s'adresse à un interlocuteur, ce dernier pouvant être réel ou imaginé. La recherche de compréhension inciterait le locuteur à orienter son discours en fonction d'autrui, en fonction de ce qu'il sait ou imagine d'autrui. Pour que cela soit possible, il faudrait que le locuteur et l'interlocuteur partagent, jusqu'à un certain point, un même horizon social. Pour Mikhaïl Bakhtine, l'horizon social commun constituerait la part sous-entendue, non verbalisée de l'énoncé, cette part étant

“[...] ce que *nous* — l'ensemble des locuteurs — savons, voyons, aimons et reconnaissons, ce en quoi nous sommes tous unis. [...] « Je » ne peut se réaliser dans le discours qu'en s'appuyant sur « nous ». De sorte que chaque énoncé [...] apparaît [...] comme un « mot de passe » que seuls connaissent ceux qui appartiennent au même horizon social”⁸.

Il en découle que le manque d'appartenance, selon l'intensité avec laquelle il est ressenti, aurait une influence contraire sur le besoin d'être compris, lequel agirait de façon inconsciente sur la forme. Ce que je veux dire par là, c'est que le sentiment d'une trop grande différence, d'un écart trop grand entre l'autre et soi, expliquerait que l'on croit qu'il faille beaucoup dire pour se faire comprendre, pour être lu, reçu, entendu.

⁸ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 68.

L'adhésion du lecteur

Mon intuition de départ était que mon propre besoin m'empêchait de tenir compte de celui de la forme. Dans la forme trop dite, le besoin d'être compris en viendrait à éclipser celui de la forme, dans la mesure où il inciterait l'auteur à rechercher l'adhésion du lecteur avant tout autre considération (ce que j'ai aussi appelé le souci de s'attacher le lecteur).

Cette situation où l'adhésion du lecteur l'emporte sur le besoin de la forme pourrait prendre deux facettes. Il se pourrait que l'auteur cherche à convaincre le lecteur de penser comme lui. Il se pourrait au contraire que l'auteur se mette à la place du lecteur en cherchant à penser comme lui. Dans les deux cas, le résultat visé serait d'en arriver à une même vision; la conséquence sur la forme, celle d'une forme négligée.

Pour ma part, j'aurais recours au second procédé, croyant que cela peut m'aider à reconnaître la bonne forme. Ce qui se passe en fait, c'est que je cherche la forme qui plaira à l'autre, en adoptant son point de vue. Mais en me mettant à la place de l'autre, je me trouve à nier en quelque sorte ma propre identité tout en usurpant celle de l'autre; ce faisant, je court-circuite l'objet de mon adresse à l'autre, la forme.

La différence

En disant le plus possible, en éclaircissant les zones floues, la forme trop dite concrétiserait les efforts faits par l'écrivain pour aplanir la différence, pour combler l'écart entre l'autre et soi. Elle témoignerait par là du refus de cette différence. Mais le besoin de partager les mêmes vues pourrait avoir une autre conséquence que celle de la forme trop dite. Elle pourrait donner un manque de singularité dans la forme.

Pourtant, un monde d'une plus grande diversité serait un monde plus riche du point de vue de l'expérience : « "Si nous sommes deux, ce qui est important du point de vue de la productivité réelle de l'évènement n'est pas qu'à côté de moi il y ait *encore* un homme, essentiellement *semblable* (*deux hommes*), mais qu'il soit, pour moi, un *autre* homme. " »⁹ »

⁹ *Ibid.*, p. 167.

Paradoxe

Le besoin d'être reçu, reconnu par autrui nuirait à l'écriture, comme dans la forme trop dite, mais il serait en même temps partie intégrante de l'acte d'écrire. Ce serait le paradoxe auquel serait confronté tout écrivain :

“Nous touchons là une difficulté essentielle que toute vocation littéraire doit résoudre en quelque manière : l'écrivain, en effet, écrit pour s'exprimer, mais il ne le peut de façon efficace que si son expression est recevable comme preuve de son existence, autrement dit capable de plaire. C'est là dès le début une situation gravement conflictuelle, car s'exprimer, c'est modifier de vive force les rapports existant jusque-là entre le monde et le sujet, c'est attaquer, et jusqu'à un certain point annuler les autres, mais comment dans ces conditions obtenir d'eux reconnaissance et amour?”¹⁰

L'écriture serait un geste d'affirmation de soi en même temps qu'un geste vers l'autre. Ceci m'amène à m'interroger sur la relation qui s'établit entre soi et l'autre, sur le rapport entre l'identité et l'altérité.

¹⁰ Michel De M'Uzan cité dans Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 321.

L'autre et soi

La recherche de fusion avec l'autre, dont la conséquence serait la disparition de cet autre, la disparition de la différence devenue similitude, montrerait l'importance de l'autre pour soi, l'ascendance de l'autre sur soi.

Cherchant à comprendre d'où vient cette ascendance de l'autre sur soi, il me semble qu'elle pourrait avoir trait à un ordre de grandeur. En définissant l'autre comme tout ce qui n'est pas soi, soi se trouverait à représenter une très petite entité par rapport à tout ce qui ne l'est pas. L'identité serait alors ressentie comme minuscule par rapport à l'immensité de l'altérité.

L'ascendance de l'autre sur soi pourrait aussi s'expliquer par le fait que l'autre précéderait le soi, le soi se formant à partir de l'autre. En effet, la constitution du soi se ferait par intériorisation de l'autre :

« Tout ce qui me touche vient à ma conscience – à commencer par mon nom – depuis le monde extérieur, en passant par la bouche des autres (de la mère, etc.), avec leur intonation, leur tonalité émotionnelle et leurs valeurs. Initialement je ne prends conscience de moi qu'à travers les autres : c'est d'eux que je reçois les mots, les formes, la tonalité qui forment ma première image de moi-même. »¹¹

Dans ce processus de constitution du soi, il se pourrait que le soi ressente cette part d'altérité qu'il a intériorisée comme étant la plus grande, comme celle ayant préséance sur lui.

¹¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 148. C'est également la position de Suzanne Jacob dans *Histoires de s'entendre*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2008, p. 10, p. 53, p. 120-121 et p. 139-140, ainsi que celle de Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/Leméac, coll. « un endroit où aller », 2008, p. 23-24, p. 31, p. 35, p. 45 et p. 81. À propos de la formation de l'identité, Charles Taylor croit que la contribution de ceux qu'il appelle les « éminents autres », c'est-à-dire ceux dont l'amour et les soins nous ont formés au début de notre existence, continue indéfiniment. Nous ne pouvons jamais nous en libérer complètement, « mais nous devrions nous efforcer de nous définir par nous-mêmes le plus complètement possible, pour arriver à comprendre le mieux possible et ainsi maîtriser d'une certaine façon l'influence de nos parents, en évitant de tomber dans une autre relation de dépendance de nature similaire » (Charles Taylor (dir.), « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 51).

Ce que j'entends par là, c'est qu'une très grande réceptivité à l'autre, au monde extérieur, pourrait faire que l'individu se sente très différent, parce que ce qu'il perçoit de lui-même ne viendrait pas de lui-même, de l'écoute de soi, mais de la voix d'autrui en soi. L'individu se percevrait différent par rapport à l'intuition qui lui vient de lui-même. Autrement dit, plus la voix de l'autre, des autres, se ferait entendre chez un individu, plus il se sentirait autre par rapport à lui-même, différent, éloigné de soi. La fuite de cette différence le pousserait à se conformer à l'image reçue des autres, attendue des autres¹².

Cependant, il ne s'agit pas par là de souhaiter une moindre sensibilité. Au contraire, une très grande réceptivité, une ouverture des sens favoriserait la création artistique en multipliant, en intensifiant les rencontres avec le monde.

¹² Pour Suzanne Jacob (Suzanne Jacob, *op. cit.*, p. 68-71), le désir de faire partie d'un groupe, particulièrement à l'adolescence, pourrait amener un individu à mettre en veilleuse sa propre vision du monde. En outre, consentir « à faire disparaître du champ de la conscience toute manifestation de notre vision [...] pour faire place à celle du groupe et obéir à sa pression » (*ibid.*, p. 71) aurait pour conséquence d'affaiblir l'être intérieur et de contribuer au sentiment de solitude (*id.*).

L'identité

Le rapport d'inégalité entre soi et l'autre ayant ultimement un impact sur la forme, il deviendrait nécessaire de modifier ce rapport, d'en rétablir l'équilibre.

Pour reprendre mon propos, le soi se formerait à partir d'autrui, recevant la voix d'autrui, les valeurs d'autrui. Mais la fusion avec l'autre ne serait pas possible, du fait de notre matérialité. Mon corps, mes limites physiques feraient que je ne peux pas me mettre dans la peau de l'autre, que l'autre ne peut pas se mettre dans la mienne : « Par la vue, par le toucher, par la sympathie, par le travail en commun, nous sommes avec les autres. Toutes ces relations sont transitives : je touche un objet, je vois l'Autre. Mais je ne *suis* pas l'Autre¹³. » La matérialité ferait que le soi constitue un tout, détaché du reste. Ce serait la rupture d'avec le grand tout, le fait de naître, d'exister indépendamment de l'autre, de constituer un tout soi-même, qui donnerait à l'être sa finitude.

La rupture d'avec le monde, la distance qui sépare le soi du monde dont il dépend, créerait le besoin. La séparation créerait le besoin, mais s'accompagnerait du pouvoir d'agir, puisque le fait d'être détaché du tout amènerait une libération de soi par rapport au monde. L'être seul, l'être détaché disposerait de lui-même. Cette liberté serait cependant limitée par la responsabilité envers soi-même, c'est-à-dire la nécessité de s'occuper de soi, laquelle serait à la base de l'identité, d'après Levinas :

Les besoins sont en mon pouvoir, ils me constituent en tant que Même et non pas en tant que dépendant de l'Autre. Mon corps n'est pas seulement une façon pour le sujet de se réduire en esclavage, de dépendre de ce qui n'est pas lui; mais une façon de posséder et de travailler, d'avoir du temps, de surmonter l'altérité même de ce dont je dois vivre. Le corps est la possession même de soi par

¹³ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, p. 21. Ce point de vue rappelle celui de Georges Bataille, qui dit que chaque être est distinct de tous les autres, car « Lui seul naît. Lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité [...]. Seulement nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme » (Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 19).

laquelle le moi, libéré du monde par le besoin, arrive à surmonter la misère même de cette libération¹⁴.

Ce serait la matérialité du corps qui fournirait l'indépendance nécessaire à un rapport équilibré entre soi et l'autre, où le soi ne fait pas que dépendre de l'autre.

¹⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2009, p. 120.

Réciprocité

La constatation que nous sommes tous à la recherche de l'estime d'autrui, et donc tous plus ou moins dépendants d'autrui¹⁵ pourrait également aider à diminuer le sentiment d'inégalité entre soi et l'autre. En effet, « [c]haque conscience recherche la reconnaissance dans une autre conscience [...] »¹⁶. » Cela sous-entend que chaque conscience serait en mesure d'accorder à l'autre cette reconnaissance recherchée.

C'est cette réciprocité même qui diminuerait l'impact négatif de notre dépendance envers autrui et la rendrait compatible avec la liberté¹⁷.

¹⁵ De même que Nathalie Heinich dans *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance* (Paris, Éditions La Découverte, coll. « Armillaire », 1999, p. 274 et p. 276), je crois qu'il est important de réhabiliter la notion du besoin de reconnaissance. Celle-ci constate le rabaissement moral qui a cours à ce sujet dans le monde occidental moderne. Elle se demande où commence la « pathologie » dans le désir de reconnaissance : « est-elle dans cette sensibilité excessive à l'égard du jugement de ses pairs, ou bien dans la stigmatisation moderne de cette dépendance envers autrui, devenue synonyme d'inauthenticité? » (*ibid.*, p. 276). Heinich suggère de renverser la perspective : « plutôt que de pathologie, ne faut-il pas parler d'une vulnérabilité à l'assentiment et à l'acceptation par l'autre, qui est au fondement du lien civil autant qu'affectif, et qui n'apparaît comme une faiblesse coupable qu'au regard d'une conception très particulière de la grandeur comme non-dépendance, voire comme toute-puissance à l'égard d'autrui? » (*id.*). Pour sa part, Charles Taylor considère que « La reconnaissance n'est pas seulement une politesse que l'on fait aux gens : c'est un besoin humain vital » (Charles Taylor (dir.), « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, *op. cit.*, p. 42).

¹⁶ Charles Taylor (dir.), « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

Des valeurs propres à soi

Comment l'affirmation de l'identité et la liberté qui en découle pourraient-elles influencer positivement l'écriture? En menant à une plus grande indépendance, un rapport équilibré entre soi et l'autre pourrait permettre la constitution d'un système de valeurs propre à soi. Dans ce nouveau rapport, ce ne serait plus la voix d'autrui intériorisée qui se ferait entendre prioritairement, mais la voix qui vient de soi, la voix du corps, ce que j'appelle l'interlocuteur intérieur¹⁸.

Ceci pourrait agir directement sur le besoin d'être lu. L'indépendance par rapport à l'autre¹⁹ ferait qu'au lieu de se tourner vers autrui pour juger de son écriture, l'écrivain se tournerait d'abord vers lui-même, à l'écoute de son intuition, à l'écoute de l'interlocuteur intérieur.

L'écriture destinée à la publication serait donc en premier lieu une écriture pour soi, c'est-à-dire une écriture qui satisfait aux exigences de l'auteur d'abord et avant tout. Ainsi, la fondation de son propre système de valeurs serait pour l'écrivain un passage obligé, une étape préalable à la publication de l'œuvre.

¹⁸ J'emprunte cette expression à Suzanne Jacob, *op. cit.*, p. 123. Le sens diffère toutefois. Pour Jacob, l'interlocuteur intérieur désigne la voix intérieure, cette voix que nous entendons et à qui nous nous adressons lorsque nous délibérons intérieurement. Ici, l'interlocuteur intérieur correspondant à ce qui vient du corps, il relève en grande partie de l'inconscient, du non-verbal, de l'indicible. Je développerai cette notion plus loin.

¹⁹ Il n'est pas question ici d'autonomie absolue, dont Nancy Huston dit qu'elle constitue « la fiction moderne par excellence » (Nancy Huston, *op. cit.*, p. 155). Je suis d'accord avec elle lorsqu'elle dit qu'il « n'y a pas de liberté sans liens – car sans liens, il n'y a rien : ni langage, ni humanité, ni individu – ni, *a fortiori*, liberté » (*ibid.*, p. 166). Pour Huston, l'individu moderne « se déplace dans une tension permanente entre désir de liberté et besoin de liens » (*id.*). Charles Taylor abonde en ce sens. Il démontre que l'identité se définit dans un rapport de dialogue et de lutte avec les autres (Charles Taylor (dir.), « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, *op. cit.*, p. 50 et p. 55).

Ouverture à l'autre

L'écriture pour soi ne signifierait pas pour autant l'exclusion de l'autre, une écriture qui serait hermétique. Car l'écriture qui souhaite être lue serait une écriture qui cherche à rejoindre l'autre. L'écriture serait un lieu de rencontre avec l'autre, un lieu de partage. L'objet, l'objectivité du matériau, serait ce qui assure le relais entre deux subjectivités, entre la subjectivité de l'auteur et celle du lecteur. Comme il en est de notre corps, qui nous sépare de l'autre mais qui du fait d'être séparé nous permet de toucher l'autre, l'objet texte serait ce qui permet de toucher l'autre.

Émotion

L'objet texte permettrait de toucher l'autre, à la condition qu'il rende compte de la façon dont l'auteur se trouve lui-même touché. Ce que cela présuppose, c'est que l'auteur ne pourrait toucher le lecteur que par ce qui le touche lui-même. C'est ce qui expliquerait que le vécu²⁰, basé sur notre relation au monde, constitue la matière première de l'écriture.

Le corps étant ce par quoi nous touchons et sommes touchés, quelle serait sa participation dans la construction de notre rapport au monde, du rapport entre le sujet et l'objet?

Chaque expérience que nous vivons s'accompagnerait d'un certain degré d'émotion, c'est-à-dire que nous réagirions aux objets²¹ qui composent notre environnement par des modifications corporelles de plus ou moins grande importance. Chez l'humain, le processus émotionnel se prolongerait au-delà de l'émotion elle-même (l'émotion correspondant surtout à la partie inconsciente, non-réfléchie du processus, qui comprend l'ensemble des réponses physiologiques, chimiques et neurales²²), induisant dans le mental une pensée, une image, une représentation de cette émotion²³.

D'après ce phénomène, notre corps, notre cerveau, ne ferait pas que refléter de façon passive la réalité. Notre organisme entrerait en interaction avec l'objet, de sorte que ce qui se trouve représenté dans notre esprit ne serait pas l'objet tel qu'il se présente en réalité, mais l'image que nous nous sommes formée de cet objet à l'aide de nos sens, (ou à l'aide de notre mémoire ou de notre imagination, le cas échéant) :

²⁰ Je fais ici référence à l'expérience vécue, et non aux événements vécus, lesquels composent l'expérience biographique.

²¹ Le terme « objet » englobe les composantes du monde extérieur pouvant être appréhendées par les sens, mais aussi celles de notre monde intérieur; un souvenir, par exemple, serait capable de faire réagir l'organisme, de faire revivre une émotion.

²² Antonio R. Damasio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Bibliothèque Odile Jacob », 2008, p. 58.

²³ *Ibid.*, p. 86-90.

Par exemple, lorsque vous et moi regardons un objet extérieur, nous formons des images comparables dans nos cerveaux respectifs [...]. Cela ne veut cependant pas dire que l'image que nous voyons est une réplique de l'objet. L'image que nous voyons est fondée sur des modifications qui surviennent dans notre organisme, dans le corps et le cerveau, tandis que la structure physique de cet objet interagit avec notre corps. [...] Les images [...] sont donc le résultat des interactions qui ont lieu entre nous et les objets qui engagent notre organisme [...] cela ne remet pas en cause la réalité des objets. Ils sont bel et bien réels. [...] Bien sûr, les images sont réelles aussi. Et pourtant ce sont des constructions suscitées par un objet, plutôt que des reflets spéculaires de l'objet²⁴.

Ainsi, dans la relation entre le sujet et l'objet, non seulement l'objet représenté subirait une déformation subjective, mais l'organisme, le sujet lui-même se trouverait transformé du fait de ce contact avec l'objet.

Ce serait par l'émotion, ce processus de transformation continue de notre organisme au contact de l'objet, au contact du monde, que s'exprimerait la part essentielle du vécu. Autrement dit, l'émotion nous informerait, en grande partie de façon inconsciente, de ce que nous vivons. L'émotion serait la voix du corps, de l'interlocuteur intérieur.

La rencontre avec l'objet ayant soulevé chez moi une émotion, une réaction corporelle, je chercherais par l'écriture, par le langage, à susciter chez le lecteur l'apparition de cette émotion. C'est-à-dire que j'offrirais au lecteur un objet capable de provoquer chez lui une réaction corporelle correspondante.

Le travail de l'écrivain serait de transmettre l'émotion, de déposer l'émotion dans la forme.

²⁴ *Ibid.*, p. 199-200.

Sentiment

Le processus émotionnel se prolongerait au-delà de l'émotion elle-même, induisant dans le mental une pensée, une image, une représentation de cette émotion. Cette dernière partie du processus, qu'Antonio R. Damasio appelle le sentiment²⁵, nous permettrait de prendre conscience de l'émotion qui a cours à l'intérieur de nous.

La prise de conscience se situerait à deux niveaux. Nous aurions non seulement conscience de l'objet perçu, du stimulus à l'origine de l'émotion (ce stimulus pouvant être intérieur à soi, comme dans l'exemple du souvenir, ou provenir du monde extérieur, comme l'écoute d'une musique), mais aussi de l'état du corps et de l'état d'esprit modifiés par cette perception de l'objet. Autrement dit, le sentiment attirerait l'attention à la fois sur l'émotion en cours, et sur l'objet qui a déclenché cette émotion²⁶. Par exemple, lorsque j'écoute une musique, je percevais à la fois la musique, et l'état de mon organisme, corps et esprit, remué par cette musique.

Ce que cela pourrait signifier, c'est qu'à partir du moment où il y a une conscience, nous nous trouverions dans une relation à l'objet, du fait que l'organisme constitue déjà un objet pour soi-même. Nous ne pourrions exister en tant que conscience pure, en tant que conscience sans organisme. Dans toute relation au monde, le soi serait à la fois sujet et objet, celui qui perçoit, mais faisant aussi partie de ce qui est perçu. Le dédoublement entraînerait un certain détachement, une distance par rapport à soi.

²⁵ *Ibid.*, p. 14. Dans la chaîne des événements qui forment le processus émotionnel, l'émotion elle-même, c'est-à-dire les changements corporels proprement dits, surviendrait en premier, et le sentiment, ou la perception de l'émotion, en second. C'est ce qu'a démontré une expérience scientifique conduite par Damasio et ses collaborateurs (*ibid.*, p. 102-104). Ceux-ci ont demandé à des sujets placés sous scanner de revivre une émotion forte à l'aide de leur imagination. Les sujets devaient signaler d'un mouvement de la main le moment où ils commenceraient à ressentir l'émotion. Pendant ce temps, les examinateurs mesuraient des paramètres physiologiques comme le pouls et la conductivité de la peau. Ils ont constaté que les moniteurs électriques enregistraient toujours l'activité sismique de l'émotion avant que les sujets ne remuent la main pour indiquer qu'ils commençaient à ressentir ce qui se passait.

²⁶ Je reformule Antonio R. Damasio (*ibid.*, p. 215).

Dans le domaine de l'art, le fait de ne pas tenir compte de soi comme étant un élément de la relation au monde, le fait d'abolir la distance que constitue la conscience de soi, appauvrirait l'expérience esthétique. C'est ce qui se produirait dans la forme trop dite, dans laquelle l'auteur cherche à abolir la distance entre soi et l'autre, entre soi et le monde.

Empêchement

Nous ne pourrions pas empêcher l'émotion de se produire (celle-ci correspondant à la partie inconsciente, et donc involontaire du processus), mais nous pourrions l'empêcher dans une certaine mesure de parvenir à la conscience. Nous pourrions l'empêcher de prendre forme dans notre esprit. Le manque d'écoute de soi correspondrait en quelque sorte à un refus de l'organisme de sentir l'émotion.

Pourquoi refuserait-on de donner libre cours à l'émotion?

Au cours de notre évolution, l'un des faits marquant le passage de l'animal à l'homme serait l'apparition d'interdits, c'est-à-dire de restrictions que l'homme s'est imposées pour réfréner les excès, la violence de sa propre nature. Pour Georges Bataille, les interdits constitueraient une expérience intérieure, au sens où ils ne nous seraient pas imposés du dehors, mais se formeraient à l'intérieur de nous. Ils chercheraient à contrer l'angoisse soulevée par nos mouvements de violence, en rejetant cette violence, en l'écartant de la conscience²⁷.

Le lien que je souhaite établir ici, c'est que le fait de refuser à l'émotion l'accès à la conscience pourrait correspondre à une forme d'interdit. Nous pourrions empêcher l'émotion de parvenir à la conscience par crainte de nos propres réactions corporelles, dans la mesure où celles-ci pourraient se révéler excessives :

Dans toutes les émotions, les multiples salves de réponses neurales et chimiques modifient le milieu interne, les viscères et le système musculaire et osseux [...]. L'émotion est de l'ordre de la transition et de la commotion, parfois du vrai bouleversement corporel²⁸.

²⁷ Je reformule Georges Bataille (Georges Bataille, *op. cit.*, p. 36, p. 44-45 et p. 48). Par son travail, l'homme se serait édifié un monde rationnel, cependant il subsisterait toujours « en lui un fond de violence » (*ibid.*, p. 46), « un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement » (*id.*), une part d'irrationnel, « essentiellement, la violence humaine est l'effet, non d'un calcul mais d'états sensibles : la colère, la peur, le désir » (*ibid.*, p. 72).

²⁸ Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. 69.

Ces modifications de l'état du corps prépareraient l'organisme à entrer en action selon la situation qui se présente à lui. Or la crainte inspirée par l'intensité des changements corporels concernerait également les actions que ces changements pourraient entraîner²⁹, du fait qu'elles pourraient elles-mêmes se révéler excessives aux yeux de l'individu. Ces actions seraient considérées excessives par l'individu dans la mesure où elles pourraient infliger de la souffrance à autrui, et mener à la perte de l'amour de l'autre, des autres.

En ce sens, l'interdit intérieur qui restreint l'émotion servirait à maintenir l'harmonie du rapport que l'individu entretient avec le monde extérieur, mais il le ferait au détriment du bon fonctionnement de cet autre rapport qui est celui que l'organisme entretient avec lui-même. Autrement dit, c'est en se faisant violence à lui-même que l'homme contrerait ses mouvements de violence³⁰.

La nécessité de maintenir une relation harmonieuse avec l'autre pourrait être plus grande dans la situation où le soi entretient un rapport de dépendance à l'autre. La retenue de l'émotion au niveau inconscient serait alors plus importante.

²⁹ Pour Georges Bataille, nous ne serions pas ainsi terrifiés par la violence « si nous ne savions, du moins si nous n'avions conscience, obscurément, qu'elle pourrait nous porter [...] au pire » (Georges Bataille, *op. cit.*, p. 72).

³⁰ Selon Bataille, une opposition calme et raisonnée ne suffirait pas à contenir notre propre violence. L'interdit ne pourrait s'opposer à la violence s'il ne participait lui-même de cette dernière; le *tabou* « rend possible un monde du calme et de la raison, mais est lui-même, en son principe, un tremblement qui ne s'impose pas à l'intelligence, mais à la *sensibilité*, comme le fait elle-même la violence » (*ibid.*, p. 71-72).

Conséquences

L'interdit intérieur aurait pour but d'empêcher le bouleversement corporel de s'exprimer sur le plan de la conscience, mais le fait de réfréner ce qui est naturel, ce qui vient du corps, contribuerait paradoxalement à en accentuer le caractère excessif. Autrement dit, les réactions corporelles seraient réprimées parce qu'elles seraient perçues comme trop excessives, mais elles seraient excessives du fait qu'elles sont réprimées.

Or la force de la vie ferait que l'organisme ne pourrait pas s'en tenir à l'interdit, qu'il lui faudrait le dépasser, le transgresser. La force de la vie pousserait vers le rétablissement du mouvement émotionnel, vers l'accession à la conscience.

Transgression

L'interdit intérieur viserait à protéger l'harmonie du rapport au monde; il viserait à protéger autrui, et soi-même à travers autrui, des excès émotionnels.

Mais comme je l'ai fait remarquer, en bloquant l'émotion, l'interdit viendrait nourrir l'excès d'émotion, ce qui accentuerait la pression pour faire sauter la barrière et lui laisser libre cours. Or le fait de transgresser, de faire sauter la barrière, ne s'effectuerait pas sans que soit ressentie l'angoisse fondatrice de l'interdit³¹, à laquelle j'ai associé la peur du caractère excessif de l'émotion.

Le mouvement par lequel s'effectue l'interdit puis la transgression de l'interdit ne serait pas un retour au point de départ parce que la conscience de l'interdit serait présente au moment de la transgression. En effet, la transgression impliquerait une prise de conscience de l'interdit, une prise de conscience de ce qu'elle transgresse³² (cette prise de conscience étant associée à la peur qui accompagne la transgression). C'est-à-dire qu'au moment de libérer l'émotion, nous deviendrions conscients de ce qui nous effraie et que l'interdit nous a caché, soit la violence de l'émotion. Nous céderions néanmoins à notre impulsion. Nous irions au-delà de l'angoisse ressentie³³.

La transgression lèverait donc pour un temps l'interdit, mais sans le supprimer³⁴. En ce sens, la transgression aurait un caractère limité, la conscience des limites ou des règles étant ce qui empêcherait le retour à la violence animale³⁵. De ce fait, la transgression ne serait pas

³¹ Georges Bataille affirme que « nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas » (*ibid.*, p. 45).

³² Pour compléter ce que dit Bataille, « nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas » (*id.*), tandis que si « nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience » (*id.*).

³³ Bataille parle de la transgression comme du dépassement de l'attitude atterrée (*ibid.*, p. 78).

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

la négation de l'interdit, mais elle le dépasserait et le compléterait³⁶. On parlerait alors d'un retour à la nature bonifié d'une conscience : « [...] *c'est le monde humain qui, formé dans la négation de l'animalité, ou de la nature [...], se nie lui-même et, dans cette seconde négation, se dépasse sans toutefois revenir à ce qu'il avait d'abord nié*³⁷ ».

Ainsi, un rapport complémentaire unirait « [...] l'interdit, qui rejette la violence, à des moments de transgression qui la libèrent³⁸ ». Une transgression réussie maintiendrait l'interdit parce que sans interdit, il n'y aurait pas le désir de l'enfreindre³⁹.

L'art participerait de la dualité interdit/transgression. En bloquant l'expression de l'émotion, en l'empêchant de prendre forme, l'interdit intérieur ferait monter l'intensité du désir⁴⁰, lequel aboutirait à la transgression, au passage à l'acte créateur. Autrement dit, le fait de maintenir l'émotion à un niveau non-verbal, à un niveau inconscient, entraînerait un trop plein d'indicible, ce qui pousserait l'individu à vouloir lui donner une forme.

Le fait que l'expression de l'émotion soit initialement empêchée pourrait faire rechercher une forme indirecte d'expression de l'émotion, ce que l'art pourrait représenter. L'œuvre artistique constituerait elle-même une transgression par rapport aux règles de l'art⁴¹, qu'elle ne nierait pas mais qu'elle dépasserait.

³⁶ *Ibid.*, p. 71.

³⁷ *Ibid.*, p. 95. L'italique est de l'auteur.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰ Bataille compare le phénomène de complémentarité qui relie transgression et interdit à celui de l'explosion, laquelle « est appelée par la compression qui la précède » (*ibid.*, p. 73).

⁴¹ Dans *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, p. 14, Julia Kristeva dit de la littérature qu'elle est une « violence positive » parce qu'elle se pratique dans une « attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction ».

La forme objectivée

Récapitulatif

Je connaîtrais à présent la source du besoin qui me fait écrire. Un interdit intérieur empêcherait l'émotion d'accéder à la conscience, ce qui causerait un trop plein d'indicible. Mon désir d'écrire serait d'abord le désir de donner forme à l'émotion.

Le manque d'écoute de soi (ou plus précisément de l'émotion en soi, que j'ai aussi appelée l'interlocuteur intérieur) ferait que le besoin d'être lue, entendue par autrui serait plus grand, ce que l'écriture chercherait à combler. Un tel besoin aurait un impact sur la forme. Déposé de façon inconsciente dans le non-dit de la forme, il deviendrait ce qui fait défaut à la forme. Le défaut de la forme manifesterait l'intensité du besoin qui l'a fondée. Un très grand besoin d'être lue donnerait une forme trop dite.

En assurant une distance entre soi et le monde, la conscience de soi amènerait l'individu à tenir compte de lui-même, à s'occuper de lui-même. Chez l'auteur, cette autonomie se traduirait par la capacité de se lire, de s'entendre, de s'écouter. L'auteur qui répond à son propre besoin, qui s'écoute, qui se lit⁴² serait mieux en mesure de répondre au besoin de la forme.

L'écoute de l'interlocuteur intérieur, la prise de conscience de l'émotion, entraînerait une amélioration de la forme.

⁴² Cependant, il faudrait se rappeler qu'il y aurait toujours une part de lecture que seul autrui peut combler. La démarche d'écriture de Louise Lachapelle mène également à cette constatation (Louise Lachapelle, « Écriture et aveuglement », dans René Lapiere (dir.), *Dans L'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Travaux de l'atelier », 1994, p. 104-108). Celle-ci parle de la nécessité de consentir « à cette part d'illisible qui subsiste toujours dans l'écriture » (*ibid.*, p. 104). Cette incapacité de lire de l'auteur, cette part d'aveuglement constituerait le lieu où le lecteur prend le relai, où il apporte le supplément de son regard (*ibid.*, p. 108).

Question

Sachant tout ce que j'ai dit à propos du besoin comme déclencheur de l'écriture, un besoin entendu pourrait-il signifier la fin de la nécessité d'écrire, la fin de l'écriture?

L'art participerait de la dualité interdit/transgression, ai-je observé plus haut. Selon cette dualité, de multiples transgressions ne pourraient venir à bout de notre interdit intérieur; la transgression lèverait temporairement celui-ci, sans le supprimer. Chaque création, chaque transgression donnerait cependant lieu à un dépassement de l'interdit. En effet, par la prise de conscience qui accompagne la transgression, l'artiste travaillerait graduellement l'interdit, repoussant les limites, d'une œuvre à l'autre. Ainsi, l'ensemble de l'œuvre porterait la marque de cette évolution vers un plus grand équilibre, vers une plus grande liberté, vers une plus grande conscience.

Exercice

Comment l'ensemble de ces réflexions pourraient-elles se concrétiser dans le travail de réécriture? C'est ce que je voudrais maintenant explorer.

Penchée sur le premier jet, la matière brute de l'écriture, et sachant quel besoin me fait écrire, j'apprends à reconnaître ses marques, comment il biaise la forme. Je me dis, c'est un très grand besoin d'être lue, reconnue, qui me fait écrire de cette façon. Puis je me rappelle qu'il a été entendu au cours de mes réflexions, que je suis en voie d'y répondre.

Mon propre besoin m'empêchait de tenir compte du texte, éclipsait le texte. Me posant la question « Qu'est-ce que j'essaie de dire au juste? », celle-ci se trouvait occultée par une autre question : « Qu'est-ce que j'essaie tant de dire? », et « Pourquoi tant le dire? ». Sachant maintenant ce qui me pousse tant à dire, la question initiale me devient accessible.

C'est comme si la forme s'émancipait du besoin, celui-ci ayant été entendu et accepté. La forme, le langage, le texte est considéré pour lui-même. Je me demande alors, quelle forme cela peut-il prendre? « Cela » étant justement ce que j'essaie de dire. La question est là. Savoir ce que j'essaie de dire. Je cherche par là à dégager l'essentiel, pour m'en tenir à l'essentiel.

Je me repose la question : Qu'est-ce que j'essaie de dire au juste? Quel est l'essentiel? J'ai déjà décrit la part essentielle de l'écriture comme étant ce qui la fonde, sans laquelle l'écriture n'existerait pas. Or c'est justement là le problème qui se pose à vouloir isoler, dégager l'essentiel (ce que l'on appelle aussi le fond). Le fond ne serait pas désincarné. Si la forme était absente, le fond ne se trouverait nulle part, car ce serait alors le retour à l'indicible, au sans forme⁴³. En réalité, ce n'est pas le fond que je cherche, mais encore une forme, une forme améliorée. Je cherche la forme que cela (le fond, l'essentiel) peut prendre, doit prendre.

⁴³ Yvon Rivard écrit à propos des formes qu'elles « ne pourraient exister sans la matière » (Yvon Rivard, « Le passage vers l'être » dans Pierre Vadeboncoeur, *Fragments d'éternité* suivi de *Le fond des choses*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2011, p. 11).

Une forme réussie

Cherchant le fond, c'est la forme que je chercherais, une façon de bien dire ce que j'essaie de dire, une forme améliorée, libérée du besoin. Mais le fond étant inséparable de la forme, l'émancipation de la forme devrait s'effectuer concrètement dans le travail de réécriture. Ce que j'entends par là, c'est que l'écoute du besoin devrait être déposée dans la forme, qui en porterait la marque. La forme serait réussie⁴⁴ au sens où elle rendrait compte de l'intensité de l'écoute, en réponse à l'intensité du besoin. Une présence à l'écoute.

⁴⁴ Bien sûr, les formes ne sont pas toutes réussies au même degré. J'entends par là une forme réussie dans la mesure des capacités de son auteur.

Poursuite de l'exercice

L'essentiel, le fond, serait inséparable de la forme, la forme étant elle-même détachée de l'auteur. Néanmoins, je continue à me demander ce que j'essaie de dire, à me poser la question en ces termes, comme si c'était en moi-même que se trouvait la réponse. Or l'essentiel appartenant à la forme, il faudrait plutôt que je me demande ce que dit cette forme, le premier jet, ce que dit le matériau, le langage. Il s'agirait de lire le texte, de lire ce que la forme me dit, sachant qu'elle le dit sous l'emprise de mon besoin d'être lue.

Mais ceci me ramène à la difficulté évoquée un peu plus haut. Je tenterais de dégager l'essentiel en me demandant ce qui est dit dans la forme, alors que l'essentiel serait de l'ordre de l'indicible; non pas le contenu du message, mais le fait que par les mots je puisse être touchée. Lire l'indicible de la forme, ce serait donc écouter les réactions que la lecture provoque chez moi⁴⁵. Ce serait lire en moi-même ce que la matérialité, le corps des mots suggère, fait lever dans mon propre corps. En d'autres termes, ce serait prendre conscience de l'émotion.

Ainsi, la prise de conscience de l'émotion dans l'écriture brute permettrait d'accéder à l'essentiel, lequel serait ensuite mis en forme par le travail de réécriture.

⁴⁵ Pierre Vadeboncœur va également dans ce sens : « La forme, c'est déjà le fond même, éprouvé, ressenti. » (Pierre Vadeboncœur, *op. cit.*, p. 26).

L'essentiel

Malgré tout ce qui précède, comprendre ce qu'est l'essentiel m'est encore difficile. L'essentiel serait l'essentiel du texte, la substance même du premier jet, du matériau brut. Il me faudrait mettre le doigt sur cette substance, l'émotion, la dégager du besoin, du défaut de la forme. L'essentiel serait ce qu'il me faut extraire, retenir de la forme initiale pour le transposer dans la forme finale.

Ce qui se passe, c'est que la conscience tendrait à écarter l'émotion; à cause de l'interdit intérieur, notre « [...] expérience secrète ne peut entrer directement dans la partie claire de la conscience⁴⁶ ». Mais la conscience aurait en même temps « [...] le pouvoir de discerner le mouvement par lequel elle écarte ce qu'elle condamne⁴⁷ ». C'est ce qui rendrait possible la transgression de l'interdit.

Il serait difficile de mettre le doigt sur l'essentiel, l'émotion, parce qu'étant empêchée, étant sans mot, sans forme, l'émotion serait la chose qui fuit. L'émotion serait un mouvement. Je chercherais à prendre conscience du mouvement par lequel l'interdit écarte ce qu'il condamne, l'émotion.

⁴⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁷ *Id.*

Le silence

Jusqu'à présent, j'ai évoqué l'écoute comme facteur de réussite de la forme, croyant que cela (ce que je cherche à entendre) se présenterait à moi sous forme de mots, oubliant que le terrain de l'émotion était celui de l'inconscient, de l'indicible, un lieu que j'ai appelé l'interlocuteur intérieur. Or, je ne vois pas d'autre façon de se mettre à l'écoute de l'indicible que de faire place à l'indicible. Pour que soit entendu ce qui vient de l'intérieur, pour que soit possible la prise de conscience de l'émotion, il faudrait faire silence, renoncer pour un temps au discours, au dicible, arrêter le langage⁴⁸.

Une voie s'ouvre devant moi. Quelque chose se dénoue. J'entends ce que me disent mes réflexions.

J'ai voulu saisir l'essentiel, mettre le doigt sur l'émotion qui fuit, alors qu'il s'agirait de s'abandonner, de suivre le mouvement. Il serait alors possible de percevoir l'émotion au moment où elle se manifeste et qu'empêchée elle s'échappe, à la frontière entre le conscient et l'inconscient, ce moment où les mots s'épuisent. Il se produirait comme une sorte de vertige, un aperçu des profondeurs, au moment même où je renonce au verbal. Cet aperçu des profondeurs, ce serait, selon Pierre Vadeboncœur, la forme qui le rendrait possible :

Par la forme, l'inaccessible devient présent [...]. Cette ouverture unique sur l'être – unique mais présente dans chaque forme [...] manifeste le souverain fond de l'être, amené ainsi dans le champ de nos perceptions. [...] Par la forme,

⁴⁸ Le lieu de l'indicible que je cherche à rejoindre pourrait correspondre à ce que Julia Kristeva appelle la « *chora* sémiotique » (Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 22-23). Ce terme désigne la première des deux phases constitutives du langage, phase présymbolique et préverbale, « pré-signe et pré-syntaxe » (*ibid.*, p. 28), caractérisée par le rythme et les pulsions (la seconde phase étant la phase thétiq ue instauratrice du symbolique, du signe, c'est-à-dire du dédoublement signifié/signifiant, le seuil du langage) (*ibid.*, p. 41-43).

Cherchant l'essentiel, je chercherais à refaire le trajet de la production du sens, le « procès de la signifiante » (*ibid.*, p. 98) pour reprendre l'expression de Kristeva. Cette pratique nécessiterait la « percée du signe » (*id.*), sa « destruction » (*id.*), le déchirement du « voile de la représentation » (*id.*) pour reconstituer l'espace de sa formation (*ibid.*, p. 95). Mais cette percée du signe implique d'abord le maintien du signe, du sens, le maintien de ce que la *chora* pulsionnelle traverse et qu'elle transforme en le reconstituant (*ibid.*, p. 95 et p. 98). L'alternance entre le maintien de la barrière symbolique, le signe, et sa destruction, qui mène à une transformation du signifiant (*ibid.*, p. 95-97), rappelle la dualité interdit/transgression dont j'ai parlé plus haut.

[...] vous êtes en contact avec le fond par la lisière de celui-ci en quelque sorte.
C'est pourquoi toute forme a quelque chose de grave⁴⁹.

Ce que dit la forme, elle le dit dans un total silence⁵⁰.

C'est dans le silence qui suit l'arrêt des mots qu'il me serait possible d'apercevoir ce qui fuit par le trop dit, le défaut de la forme. À ce moment, l'attention se centre très fort sur ce mouvement. Je ne cherche plus mes mots, je les oublie. Je les libère de ma volonté de dire. Ils s'enfouissent, se reposent, s'endorment dans la région non-verbale de mon esprit, dans une région de soi qui n'est pas conscience.

Les mots s'enfouissent, se reposent, vont rejoindre les émotions elles-mêmes enfouies.

Je vague à des activités silencieuses, je marche, je nage, jardine, retourne la terre.

⁴⁹ Pierre Vadeboncœur, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

Transformation

Le travail de réécriture serait un travail de transformation du signifiant, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva⁵¹. Cette transformation impliquerait d'abord une « destruction du langage⁵² ». Lou Andreas-Salomé parle quant à elle d'un processus de décomposition, de transformation de la matière psychique :

[...] pour assurer la réussite de l'œuvre, il faut non seulement que la substance de ce qui l'a initiée ait sombré dans l'oubli, mais encore qu'elle ait été *épuisée* : comme toute matière enterrée, elle doit se décomposer, se transformer en quelque chose d'autre, végétal; c'est alors sous une forme bien différente que cette parcelle de terreau est englobée dans l'œuvre d'art [...]⁵³.

Lorsque le langage reprend, une forme nouvelle apparaît d'elle-même, une mise en forme de l'essentiel, libérée du besoin. L'écriture dit mieux ce que je veux dire. Elle le dirait à partir de ressources insoupçonnées de soi, les ressources de l'inconscient, du corps, qui donneraient à l'écriture son style⁵⁴, sa singularité. Ce que cela sous-entend, c'est que le style de l'écrivain ne serait pas sous son contrôle⁵⁵, le travail sur le langage s'effectuant inconsciemment, à son insu.

⁵¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 95-97.

⁵² *Id.*

⁵³ Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983, p. 99-100.

⁵⁴ Roland Barthes affirme que « ce qui se tient droit et profond sous le style [...] ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 21-22).

⁵⁵ C'est également ce que dit Roland Barthes. Provenant du biologique et du passé de l'écrivain, le style ne serait nullement le produit d'un choix, mais à la fois la « splendeur » de l'écrivain, « sa prison » et sa « solitude » (*ibid.*, p. 20).

Une forme objectivée

La nouvelle forme serait une forme objectivée, en ce sens qu'elle rendrait compte de la façon dont l'auteur se trouve touché, transformé par sa rencontre avec les objets qui composent son monde. La forme objectivée retracerait l'origine de cette transformation, c'est-à-dire qu'elle recréerait avec les mots le mouvement par lequel naît l'émotion, ce qui exclurait de nommer l'émotion, celle-ci étant avant tout un phénomène corporel, de nature non verbale.

En ne nommant pas l'émotion mais en la reconstruisant par l'agencement, la juxtaposition des mots, la forme agirait de façon indirecte⁵⁶. Le sens ne se dégagerait pas seulement des mots eux-mêmes⁵⁷, mais aussi du « champ de forces⁵⁸ » qu'ils établissent entre eux, de leurs interrelations. Pour Charles Taylor, cette notion de « champ de forces » correspond en quelque sorte à l'énergie captée par l'agencement des mots, des images⁵⁹. Taylor soutient qu'en « [...] juxtaposant des pensées, des fragments, des images, nous lisons en quelque sorte entre eux et, par conséquent, au-delà d'eux⁶⁰ ». Ce que ces fragments rendent présent, c'est « [...] une chose pour laquelle nous n'avons pas de mot, une chose que nous ne pourrions simplement pas saisir si nous en omettions les fragments⁶¹ ».

⁵⁶ Ma pensée rejoint celle de Charles Taylor, dans ce qu'il appelle l'art épiphanique. Pour lui, l'épiphanie est indirecte, en ce qu'elle révèle « quelque chose qui n'est accessible qu'indirectement, quelque chose que l'objet visible ne peut dire lui-même, mais vers quoi il ne peut que nous pousser. » (Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, op. cit., p. 585). C'est ce qu'accomplit l'indicible de la forme, il me semble.

⁵⁷ Parmi les choix de mots qu'offre le langage, les mots communs sont ceux qui me semblent posséder un large éventail de sens, de possibles. Leurs multiples sens instilleraient le doute, faisant en sorte que les possibles demeurent possibles. Cela donnerait une forme qui n'est pas terminée, figée, une forme qui ouvre à de multiples interprétations.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 581 et p. 593.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 593.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 591.

⁶¹ *Id.*

Dans la réécriture je chercherais donc à reconstituer le chemin emprunté par l'émotion. Mise en forme, cette distance parcourue par l'émotion correspondrait à la distance nécessaire pour que l'œuvre se détache de l'auteur. La forme qui retracerait l'origine de l'émotion ferait appel au non personnel⁶², par opposition à la forme des débuts, le premier jet, qui était très proche du vécu de l'auteur, du biographique.

Parce qu'elle amène le lecteur à revisiter son propre rapport au monde, la forme objectivée se trouverait à renouveler, à rafraîchir l'expérience vécue. C'est ce que « [...] la poésie est censée faire : elle nous fait voir les choses avec une fraîcheur et une immédiateté qu'occulte notre façon routinière et ordinaire de faire face au monde⁶³ ». Cette nouveauté de la forme ferait voyager. La route serait celle empruntée par l'émotion. Le sens qui voyage conférerait au texte du mouvement, de la vie. C'est ce que l'écriture chercherait à accomplir : transmettre le mouvement, la vie.

⁶² S'inspirant de la poétique d'Ezra Pound, Taylor soutient que « La réalité dont nous sommes censés rendre compte [...] n'est pas simplement la scène telle quelle, mais telle qu'elle a été transfigurée par l'émotion. Et cette émotion, à son tour, n'est pas simplement personnelle ou subjective; elle répond à un schéma » (*ibid.*, p. 592). La poésie permet de percevoir les schémas par lesquels « le monde est transfiguré » (*id.*). Il me semble que ces schémas correspondent à ce que j'ai décrit, dans la troisième partie de mon essai, comme la façon dont tout sujet se trouve transformé par sa rencontre avec l'objet.

⁶³ *Ibid.*, p. 584. Taylor utilise l'expression « recouvrement de l'expérience vécue » (*Id.*).

Le guide

Selon Spinoza, le sentiment de joie mènerait vers un meilleur fonctionnement de la vie, la peur et la tristesse suscitant l'effet inverse⁶⁴. La forme objectivée, transformée par le passage dans l'inconscient, serait la victoire de la joie sur la peur. En permettant à l'émotion de peur, qui accompagne la transgression, d'atteindre la conscience, le geste créateur se trouverait à libérer, à rétablir le mouvement émotionnel. Cette libération serait source de joie, source de vie.

Je pourrais juger de la réussite de la forme d'après la joie que me procure sa lecture. C'est ce qui me confirmerait que les mots sont justes. Plus l'expression de l'émotion se ferait de façon indirecte, transformée par l'art, plus grande serait la joie.

La joie serait mon guide.

⁶⁴ Benedictus de Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, p. 243.

BIBLIOGRAPHIE

Pour le volet « création » :

- ALLAIRE, Camille. « Entre nous, l'instant suivi de L'errance féconde : expérimenter la brièveté », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 86 f.
- BAILLARGEON, Paule. 2002. *Claude Jutra, portrait sur film*, Prod. Docu 2 Inc., Montréal et Fox-Fire Films Ltd, Toronto, en coproduction avec l'Office national du film du Canada, Vidéocassette VHS, 82 min, son, couleur.
- BENOIT, Mylène. « La lenteur de l'encre suivi de Ondoyer sous la mouvance : le métissage des icônes du corps et du temps », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 163 f.
- BOUVET, Rachel. « Le plaisir de l'indétermination », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Sainte-Foy, Presse de l'Université du Québec, 2007, p. 111-132.
- DILLARD, Annie. *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « 10/18 », 1996, 143 p.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER. « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-201.
- GERVAIS, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t. 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 243 p.
- GNASS, Peter. *Progressions*, Montréal, Éditions du Musée d'art contemporain, 1977, n. p.
- SMITH-GAGNON, Maude. « Une tonne d'air suivi de Le défilement », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 85 f.
- WARREN, Louise. *Interroger l'intensité*, Laval, Éditions Trois, coll. « Trois Guinées », 1999, 177 p.
- WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Empreinte », 1992, 171 p.

Pour l'essai réflexif :

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983, 142 p.

- ARAGON, Louis. *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, 543 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1984, 400 p.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, 126 p.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957, 306 p.
- BENMUSSA, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Signatures », 1999, 239 p.
- CARRIER, Bernadette. « La mort dans son murmure suivi de Fragments de la voix : essai de composition », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 91 f.
- DAMASIO, Antonio R. *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Bibliothèque Odile Jacob », 2008, 346 p.
- DELAND, Monique. « Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique », Le groupe Interligne [éd.], *Atelier de l'écrivain 1*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » no 11, 2004, p. 11-33.
- DREVET, Patrick. *Le vœu d'écriture. Petites études*, Paris, Gallimard, 1998, 159 p.
- FLAUBERT, Gustave. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, 298 p.
- GOUX, Jean-Paul. *La voix sans repos*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Esprits libres », 2003, 142 p.
- HEINICH, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Armillaire », 1999, 298 p.
- . *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 368 p.
- HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/Leméac, coll. « un endroit où aller », 2008, 197 p.
- JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2008, 146 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, 646 p.

- LACHAPELLE, Louise. « Écriture et aveuglement », dans René Lapierre (dir.), *Dans L'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Travaux de l'atelier », 1994, p. 75-113.
- LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, 92 p.
- *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2009, 348 p.
- PONTBRIAND, Jean-Noël. *Écrire en atelier...ou ailleurs*, Montréal, Éditions du Noroît-Prise de Parole-Éditions du Blé, coll. « Chemins de traverse », 1992, 104 p.
- RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1937, 149 p.
- SPINOZA, Benedictus de. *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, 398 p.
- TAYLOR, Charles (dir.). « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 41-99.
- *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003, p. 569-615.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 316 p.
- VADEBONCOEUR, Pierre. *Fragments d'éternité* suivi de *Le fond des choses*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2011, 146 p.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Lettres à un jeune romancier*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2000, 148 p.
- VEILLEUX, Martine. *Développer la conscience du corps que l'on est. La Gymnastique Émotionnelle*, Montréal, Les Éditions Québecor, coll. « Guides Pratiques », 2012, 184 p.