

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COUDÉES FRANCHES
SUIVI DE
LE TEMPS DE VOIR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NELLY DESMARAIS

AVRIL 2022

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la Fondation de l'UQAM et le Fonds du Département d'études littéraires pour l'aide financière accordée durant la rédaction de ce mémoire.

Merci à Denise Brassard, dont la direction m'a amenée à me dépasser à chacune des étapes de ce projet. Merci, Denise, de m'avoir accompagnée, de m'avoir donné le temps et de m'avoir aidée à le prendre quand il le fallait.

Merci à Martine Delvaux pour l'espace d'écoute qu'elle a su créer dans le séminaire de méthodologie suivi aux toutes premières étapes de l'élaboration de ce projet. Merci à Cassie Bérard de m'avoir donné plusieurs occasions de réfléchir, de créer et d'échanger au cours de mes études de maîtrise. J'ai appris grâce à vous deux que le milieu universitaire pouvait aussi être un lieu de coopération et d'amitié.

Merci à Judith Poirier, professeure à l'École de Design de l'UQAM, et à Carmélie Jacob, chargée de cours en études littéraires, pour les contrats d'assistantat d'enseignement à travers lesquels j'ai gagné beaucoup de confiance.

Merci à Éric de Larochellière, Alexie Morin et Félix Philantrope de m'avoir accueillie dans l'équipe du Quartanier en 2019 et de me permettre d'apprendre à leurs côtés.

Merci à mon amoureux, Jonathan Charette, pour sa présence et son soutien. Merci à mes amis Frédéric Dumont, Marie Demers, Tanya Déry-Obin, Nicolas Dunn, Virginie Fournier, Léa Gagnon Smith, Carmélie Jacob, Marie-Pier Lafontaine et Maxime Nadeau pour leurs conseils, leurs encouragements ou leur lecture. Merci aussi à ma mère, Evelyne Desmarais, à mon père, Marc Pelletier, à ma sœur, Ella Desmarais, ainsi qu'à mon neveu Loann, jeune critique littéraire de 8 ans, qui après avoir lu quelques-uns de mes poèmes, les a qualifiés, à juste titre, d'« épeurants ».

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à ma mère, Evelyne Desmarais, qui, comme tant d'autres, n'a jamais terminé ses études de maîtrise parce que son directeur de recherche s'intéressait plus à son corps qu'à sa pensée.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
COUDÉES FRANCHES	1
Révélation.....	3
Voisinage.....	22
Portrait-robot	32
Cendres	49
Corps-à-corps	59
À l’aveugle	80
Fièvre.....	87
LE TEMPS DE VOIR.....	108
Liminaire	110
Introduction	111
I. Le temps de dessiner	118
II. Le temps de regarder	124
III. Le temps de la ville	131
IV. Le temps de la parole	141
V. Le temps d’écrire.....	150
Conclusion.....	159
BIBLIOGRAPHIE.....	161

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Nelly Desmarais, « Laurier Palace », encre sur papier, 2017..... 107

RÉSUMÉ

Le volet création de ce mémoire est composé de sept suites poétiques en vers et en prose dans lesquelles un sujet femme évolue à l'intérieur d'un quartier, Hochelaga, et y investit différents lieux : un ancien couvent, un cinéma incendié, une ruelle, un appartement. Tout au long de cet itinéraire, la frontière entre intérieur et extérieur se fait poreuse, et le sujet se construit à travers son regard sur l'environnement urbain. En se projetant dans les lieux et leur histoire, la narratrice avance dans un processus de détachement par rapport à son passé et se distancie des souffrances qu'elle a subies et de toutes les manières dont, en tant que femme, elle s'est sentie flouée. *Coudées franches* aborde la violence du banal et la banalisation de la violence, notamment dans le récit d'une tentative de viol et une exploration personnelle de l'événement historique de l'incendie du cinéma Laurier Palace, qui a eu lieu le 9 janvier 1929.

Le travail d'une voix poétique simple et directe, d'une forme d'honnêteté radicale et d'un certain dépouillement formel fait écho à la quête d'une voix plus profonde, sujet exploré dans le volet réflexif du mémoire, *Le temps de voir*. Dans cet essai, la question du regard sur la ville est abordée en lien avec les concepts d'accélération sociale et de résonance, dans une perspective multidisciplinaire intégrant des réflexions sur le dessin, la photographie et le jeu théâtral. Il s'agit de réfléchir à la manière dont le rythme de vie du capitalisme tardif affecte nos perceptions et notre capacité à devenir sujet, en privilégiant une réappropriation politique du rapport à l'espace et au temps, à soi et à l'autre. C'est également l'occasion pour la narratrice de revenir sur sa propre expérience afin d'approfondir chacun des cinq sujets de ce volet, soit les temps du dessin, du regard, de la ville, de la parole et de l'écriture. Tout au long de ce parcours réflexif, c'est l'histoire de la rédaction de ce mémoire qui est racontée, une histoire qui passe par une rencontre déterminante avec un lieu.

Mots clés : accélération sociale, création littéraire, écriture urbaine, Hochelaga, résonance, subjectivité, temps, violence.

COUDÉES FRANCHES

Quand le feu se dévore lui-même, quand la puissance se retourne contre soi, il semble que l'être se totalise sur l'instant de sa perte et que l'intensité de sa destruction soit la preuve suprême, la preuve la plus claire de l'existence.

GASTON BACHELARD, *La psychanalyse du feu*

Tout ce que j'ai fait dans ma vie et dont j'ai eu honte, je l'ai fait parce que c'était raisonnable.

JANA ČERNÁ, *Pas dans le cul aujourd'hui*

Révélation

j'ai passé une vie sous l'eau
les doigts plissés la peau gorgée
d'ombres et de silence
la tête baissée pour vomir
un monde malade

comme les autres je suis née

aqueuse et pourtant mièvre

d'un coup dans le ventre

bile noire domestique

déterminant indéfini

d'un viol conjugal

d'un père absent

semence insérée

point barre

le pas feint

le pas élastique

j'ai cherché les lignes simples

d'un lit ou d'un crucifix

des instructions pour me contenir

entrée en religion sans motif
sinon une croix tracée sur l'origine
mes cent pas ont rejoint le couvent du fleuve
troisième génération d'enfouies
javellisées des suites d'amants
restaient les bois
dernier plan de fuite
une autre vache en bronze

je me suis remise au rose
pour clore d'anciens deuils
la nuit les pensionnaires
avalait des gâteaux
coupaient mes cheveux
dessinaient sur ma peau
pour venger quelque chose
ou quelqu'un

sans gravité

peut-être dans un bain

repliée sous mes cheveux

les couleurs liquides

appliquées jusqu'à l'os

la tuile lavande

les tentures nacrées

toujours un peu

trop brillantes

neurasthénique de bureau

j'ai prononcé des mots interdits

égrené mes avilissements un à un

tenu mes vœux à distance

j'ai répété silence et pauvreté

l'obéissance toujours à refaire

j'ai déposé mes humeurs
en trois copies sur une table
alignées en un rang parfait
ci-gît ma confession
jetée aux murs
d'un dortoir vide
l'étude du cœur des saints
une vie réglée aux heures
amen

évaporées les bonnes sœurs
dans l'encre de leurs lettres
leurs effigies usées
leurs robes anonymes
la lourdeur des consciences à l'examen
breloques enfilées au cou
l'extase des novices leur attente
de ce qu'elles ne seront jamais

celles qu'elles ont élevées
ont franchi la rive pour aller
poursuivre leurs chants
dans d'autres balançoires

depuis un concessionnaire est venu
remplacer la chapelle

les églises se vident depuis
qu'on vend des voitures
je sais conduire mais
les véhicules coûtent trop cher
je cherche une hagiographie
pour trouver la langue qu'il faut
pour savoir parler aux statues

je pourrais disparaître

par paiements mensuels

ou dans un champ enneigé

me laisser couler

au fond d'un cours d'eau

le mysticisme se lit à l'envers
de ce côté-ci du monde
il faudrait des pages des pages
les murs gris d'une chambre d'ascèse

les rideaux jamais posés
resteront au sol
en guise de consolation

celles qui sont tombées
n'ont pas trouvé le chemin
leurs journées se passent
à plat ventre sur le plancher de la cuisine
l'histoire ne dit pas combien elles étaient
ni la crainte constante de déranger

demain je baignerai des petits

j'élèverai des fauves

pour l'instant je me demande

s'il faut appeler un taxi

ou juste au secours

dans les marches

je perds pied à distance

on me dit trop hâtive

à la troisième personne

éprise de souffrance

on me dit encore malade

je me tiens loin
je préfère inventer
des robes que je n'ai pas
pour les suspendre
aux fenêtres des autres

dans les rangs
ma candeur fait écho

c'est jour d'enchères

je tire sur l'élastique

j'achète un nécessaire

d'extrême onction

à bas prix

je crois désormais au miracle

d'aller à la salle de bain

sept fois par jour

je fais confiance aux eaux

Voisinage

ici on n'a pas peur des fantômes
ni des violences infligées par plaisir
on se raconte des histoires
pour se faire un visage
pour retrouver les bras tendus
nos murs trop minces comme seul refuge

on a défoncé la porte
à coups de marteau
personne ne réparera
les carreaux avant l'été

on appelle à l'aide et je ne réponds pas
l'ambulance est pour une autre

le cœur d'une jeune fille s'est arrêté

abus de substance à l'étage

les pleurs ont duré trois jours

trois nuits

deux colosses sacrent contre les escaliers

sous un drap ils emmènent

son corps d'enfant vers la morgue

ne laisse pas ton corps
se fondre au plancher
ne te laisse pas prendre
aux enfermements
ne cède pas
au calme mortifère
des trop longues heures
passées au lit

tu connais les yeux de celles
qui ont tout perdu
le regard par en dessous
la fréquence des tics
est inversement proportionnelle
au solde du compte en banque
pour qui marmonne
des phrases inaudibles

tu sors marcher

les soirs de pleine lune

en dessous du viaduc

sur la rue aux bras longs

tu rêves de vols de banque

de fusillades anciennes

de nouveaux ennemis

le vrai crime est ailleurs

loin de toute exposition

janvier de nouveau circule
après l'incendie de la sécheuse
chez les voisins d'en bas
tu habiteras longtemps
la suie et le plastique brûlé

au départ tu pensais
guetter les naissances
dans les clochers antiques
les lieux sacrés
la fin du noir qu'on accepte
pour toutes les têtes
de couloirs sombres
mais les accidents
les fractures restent

de l'autre côté de la cloison
tu entends toujours une fête
le feu des corps et du ciel
comme quand on descend
l'été près du fleuve
guetter les explosions

et quand ça arrête
ça recommence

Portrait-robot

toutes nous voulons garder l'image
mais nous ne pouvons pas
mille têtes tournent dans une salle vide
il faudrait croire aux codes
aux mesures

la peur ne laisse aucun visage

dans le bureau sans fenêtre

ils sont tous là

les bouches les nez les fronts

la femme plus âgée

a les yeux humides

on parle et longtemps

on n'invente pas

il faudrait croire

repandre le récit de force

laisser le négatif

se faire un portrait

quand le suspect quitte la pièce
sur une feuille de papier
la policière trace les grandes lignes
d'une histoire d'accident
en deux trois phrases
sincères

c'est toujours celles qui crient
qui s'en sortent
ne pas attendre si tu ne vas pas bien
si tu te sens changée
ne pas rester seule
ce qui se dit ici
reste ici

de l'affrontement tu retiendras

la précision des gestes

les secondes décisives

une main sur la bouche

après le choc tu diras éveillé en toi

ce qui ne vivait plus

je t'ai dessiné
une tête au-dessus de la mienne
mes organes ont dit non au regard
dans le ventre je suis encore là
je rentre chez moi cent fois par jour
j'enlève ta main
je répète le mouvement

je n'aurais pas cru
perdre l'aptitude
à marcher de dos
ni la terreur de me faire
dépasser par les joggeuses
les camions

j'ai pensé

nos corps respirant

l'un devant l'autre

il y de la douceur

dans ses yeux

un visage dans le noir

un visage comme un autre

une note sur l'écran

un nom d'homme accolé au mien

la banalité n'a pas de nom

toi oui

mais je ne le connais pas

j'ai toujours peur de crier

c'est à cause de mon sang

lentement j'apprends

à ouvrir la bouche

je formule des riens

puisqu'il faut dire quelque chose

je voudrais dire

nous serons plusieurs

plus loin plus tard

la nuit ouvre une gorge

puis une autre

le sang des dormeuses

part en sens inverse

des schémas de l'enfance

ici il n'y a rien à voir
sinon la brique le noir du ciel
les colères à retardement
et tous les scénarios qu'on traverse
pour trouver le sommeil

les cris n'ont pas de fin
la nuit l'apocalypse d'un coup
dans la raideur de tes membres
les hurlements de bête sauvage
la nuque crispée le corps tendu
bien après le son
comme pour un cauchemar
ou de la fièvre

tu connais la maigreur au fer rouge
les insultes sans fin
tu ne sais rien des adversaires
des interlocuteurs cachés
la peur des dangers dans leur ventre
la plainte répétée chaque soir
sous les lampadaires

on reconnaît un geste à ce qu'il est
une lenteur
le tracé d'une main
des mots qui en appellent d'autres
je te demande de te taire et d'écouter
ce que j'ai vu s'entend

Cendres

En ce moment, elle prend un bain, mais tout à l'heure elle descendra.

Il faudra descendre. Elle ouvrira la porte, empruntera l'escalier de métal.

Sur le trottoir, elle tournera à droite, fera quelques pas, puis prendra à gauche rue Sainte-Catherine. Elle marchera droit devant, contournera les amoncellements d'objets et les éclats de verre.

Elle continuera un moment, passera le dépanneur à l'odeur de moisissure et la caserne de pompiers, évitera deux ou trois hommes, dont un lui demandera du feu. Elle restera du côté nord de la rue, remarquera une fois de plus les locaux à louer, les fenêtres bloquées par des draps ou des boîtes de carton.

De l'autre côté du square Dézéry, elle s'arrêtera pour noter les mots inscrits sur la plaque dans son carnet. Puis, elle reprendra son chemin.

*

Sur cet emplacement

78 enfants ont péri

dans l'incendie du

Laurier Palace

le 9 janvier 1927

*

enfance : télévision

enfance : parents dans une cuisine

enfance : quelque part au bord d'une rivière

enfance : brûlée

*

Le cœur du quartier, coin Sainte-Catherine et Dézéry. Ici, la plupart des commerces sont fermés. Les banques se sont installées ailleurs. Disparus le bain public, le marché, la toute première église. Mais ce lieu est toujours un épicode.

Elle revient ici chaque matin, suit la trace des ouvrières, les voit marcher vers le fleuve en direction de la filature. Des femmes qui sortent de leur maison, à l'heure précise, pour se rendre au même endroit.

*

Combien de personnes sont entassées dans l'appartement qui est aujourd'hui le sien ?
Et ces femmes qui travaillent quinze heures par jour, quand trouvent-elles le temps de faire la lessive, de faire à manger ? Est-ce qu'elles cuisinent la nuit ?

*

Au coin de la rue, un immeuble imposant et ancien, voisin du Laurier Palace. L'endroit est à l'abandon.

Un chauffeur de taxi : « Ici, c'est un des endroits les plus dangereux de la ville. »

*

9 janvier 1927, midi trente. La foule se presse devant le Laurier Palace, ce qui est habituel pour un dimanche. Les enfants des alentours se faufilent, demandent aux adultes de leur payer l'entrée. Ils sont nombreux à s'être rendus au cinéma sans la permission de leurs parents. Aujourd'hui, un vaudeville est au programme.

*

Il y a longtemps qu'elle aime marcher. La nuit surtout.

Les filles décharnées montent et descendent l'escalier. Elle connaît leur pas saccadé, celui des hommes qui les accompagnent. Elle sait où elles vont, devine à l'avance les endroits où elles entrent. Un de leurs vendeurs vit en face.

*

Non, ce ne sont pas les pellicules qui ont pris feu. Même si les films sont faits d'une substance hautement inflammable, composée de nitrate de cellulose et de camphre, et dont l'invention a à voir avec la rareté des défenses d'éléphant et la guerre de Sécession. Une substance dont l'usage représente un danger, et qui n'est plus utilisée aujourd'hui que pour la fabrication de balles de ping-pong. Ce n'est pas le celluloïd qui a brûlé. Une cigarette tombée au sol serait à l'origine de l'incendie.

*

Une série de commerces convertis en appartements. De l'extérieur, à travers l'ancienne vitrine, on peut voir le haut d'une imposante bibliothèque. Elle envie ceux qui y vivent, rêve de prendre leur place.

*

Ce dimanche-là, environ 850 personnes sont présentes pour la projection. Les séances de cinéma attirent les travailleurs et les enfants du voisinage qui, pour 10 sous, peuvent assister au programme à partir du balcon.

Des témoins affirmeront que les places assises étaient toutes occupées et que plusieurs enfants se tenaient debout à l'arrière de la salle et dans les allées.

*

Dehors, elle évite les silhouettes qui demandent de l'argent, le visage troué, traversé de tics, dont elle craint l'imprévisibilité. Mais une fois chez elle, elle les observe de loin, les guette jour et nuit. Quand l'une d'elles tombe ou se met à danser sa danse de mort, elle compose le numéro d'urgence et sort balayer les feuilles mortes, pour mieux surveiller si quelqu'un viendra.

Parfois elle en doute, quand la fille crie sur place depuis une heure.

*

Peu avant le début de l'incendie, un policier reçoit un appel pour vérifier que la capacité de la salle est respectée. Dans son rapport, il écrira que toutes les personnes présentes étaient assises.

Il faut comprendre que les policiers et les pompiers des alentours recevaient à l'époque des billets de cinéma gratuits.

*

Durant la visite guidée, l'historienne dira du quartier qu'il est difficile à lire.

*

Dans l'un des deux films projetés, *Upstage*, une enfant tombe du deuxième étage et reste au sol, immobile. Une femme se jette sur le petit corps pour le prendre dans ses bras.

Il est interdit de fumer dans le cinéma. Quand le plancher s'enflamme, un enfant crie au feu. En quelques secondes, la fumée se répand dans la salle. Pour éviter la panique, on poursuit la projection.

*

Quand elle court la nuit, les filles sur le trottoir applaudissent, lui tendent la main pour la féliciter, répètent qu'il « faut vouloir pour courir dehors en janvier ». Leurs jambes sont nues, leurs décolletés plongeants. Elles non plus, elles n'ont pas froid.

*

Les décès n'ont pas été causés par les flammes, ni même par la fumée. C'est la panique qui est la responsable. Dans l'agitation, plusieurs enfants tombent dans les escaliers menant à la sortie. Bientôt, leurs corps s'empilent les uns sur les autres. Certains d'entre eux, plus âgés, font des allers-retours en marchant sur les autres corps dans l'espoir de retrouver leurs amis restés au balcon.

*

Reprenez du début. Vous étiez chez une amie, à quelques rues de chez vous.

*

Les secours diront qu'à leur arrivée il était devenu impossible de dégager les enfants les uns des autres. Ils formaient une masse compacte d'où dépassaient seulement les bras et les jambes. Un trou sera fait dans le plancher à partir du sous-sol. Malheureusement, plusieurs corps ne résisteront pas à cette chute.

*

Le policier : Nous vous demandons d'apporter les vêtements que vous portiez ce soir-là.

*

Le projectionniste explique qu'il n'a pas utilisé les extincteurs parce qu'il voulait d'abord porter secours aux enfants. Il dit n'avoir jamais vu personne fumer dans le Laurier Palace. Le feu serait selon lui d'origine électrique, du filage se trouvant à l'intérieur du plancher.

*

Seriez-vous en mesure de reconnaître le suspect ?

*

Le journal cite une autre employée, la guichetière Bolduc, qui aurait été invitée chez le propriétaire du cinéma, monsieur Lawand, à la suite du drame : Lawand n'a pas assez d'argent pour m'empêcher de dire la vérité.

*

Le 11 janvier 1927, devant l'immense foule réunie à l'église de la Nativité à l'occasion du service funéraire des victimes, l'archevêque dénonce les cinémas comme des lieux de plaisir et s'inquiète de la sécurité morale des enfants. Il parlera d'une leçon pour la population d'Hochelaga.

*

Au printemps, le bâtiment au coin de Dézéry a été vidé et ses fenêtres, placardées. Dans la vitrine d'un bureau voisin, des versets bibliques continuent de défiler en lettres lumineuses.

Corps-à-corps

je serre leur main

nerveuse mais ne le montre pas

si on est ici c'est qu'on a un suspect

avez-vous une bonne mémoire des visages ?

j'hésite devant les photographies

les victimes se trompent rarement

ils ont tous l'air méchant sauf un

c'est lui que j'encercle

c'est un soir comme un autre
à l'heure où les gens se couchent
il fait noir mais pas vraiment
il est tard mais pas vraiment
je sais depuis longtemps
ce que veut dire marcher seule
je rentre chez moi l'air de rien
un homme derrière moi
me demande du feu
il est plus grand que moi
je n'ai pas peur

le non se veut définitif
mais la nervosité de ta voix
il y a eu d'autres hommes
ailleurs sur d'autres trottoirs
je marche plus vite
traverse la rue
tes pas se rapprochent
trop près
je pense courir
j'accélère

soulevée d'un coup
je ne touche plus au sol
une main sur ma bouche
l'autre autour de ma taille
je crie mais il n'y a plus de son
plus d'espace pour mon souffle
nous avançons vers la ruelle
le pire peut arriver
le pire va arriver

tu pousses dans mon dos
voudrais me plier en deux
je ne bouge pas
j'essaie d'enlever ta main
tu presses plus fort
il n'y a plus de pensée
dans les gestes
un doigt se soulève
un mince filet d'air
le cri s'échappe
comme la mort
entre les murs
de ceux qui dorment

rien ne s'est passé
tout s'est passé
tu recules vers le mur
nous nous faisons face
tu as mon âge
tu aurais pu être un frère
un ami que je connaîtrais bien
ailleurs j'aurais pu
accepter les gestes des corps
je voudrais crier frapper te secouer
te dire non ne fais pas ça
je te sauterais à la gorge
je te traite de malade mental
je crie aux gens dehors
d'appeler la police

il y a l'avant et l'après
une vie à marcher la nuit
puis la peur constante dans mon dos
j'ai reçu ton nom par la poste
je t'ai cherché sur internet
ton visage était là
j'ai eu mal au ventre

un selfie de toi à une fête

une photo de toi à la chasse

toi avec ta sœur

toi dans une voiture

toi en t-shirt

toi sur un sofa

toi en train de rire

toi avec tes amis

toi avec des lunettes fumées

toi et ta ceinture de sécurité

comme photo de profil

tu as choisi un loup

là tu es plus jeune plus maigre

menottes aux poignets

tu sors du tribunal

âgé de 23 ans

au moment des faits

l'accusé récidiviste

devra passer six ans

derrière les barreaux

tentative de meurtre

agression sexuelle

a infligé 15 coups de

couteau à sa victime

une jeune femme

de 27 ans

*les crimes perpétrés
par l'accusé
passibles
d'emprisonnement
à perpétuité
comptent parmi
les plus graves
du code criminel*

*X faisait déjà
l'objet d'un sursis
avait consommé
de la drogue
situation aggravante*

*les gestes posés
ont causé des séquelles physiques
et psychologiques graves
à la jeune femme
un poumon perforé
des tendons sectionnés
elle a dû suivre
de nombreux traitements
s'est vue dans l'obligation
d'arrêter ses études*

dans un sac de plastique

ma veste de jeans

mon châle à carreaux

mon chandail de laine

mes pantalons usés

tout ce qui a été en contact avec tes mains

sera découpé en morceaux

et envoyé au laboratoire

au bout de six heures

d'interrogatoire

tu as avoué tes intentions

tu t'es mis à pleurer

tu as prononcé le mot

viol

un rêve :
je marche dans la rue
un homme sort de l'appartement
en haut du dépanneur
c'est ton frère
je m'enfuis
il me poursuit
jusque sur mon balcon
avec ta blonde ils m'accusent
d'avoir tout inventé
affirment que c'est ma faute
si son frère son amoureux
est en prison
je donne ma version des faits
la fille sanglote
l'homme devient violent
leur ami arrive en pick-up
avec un fusil de chasse
le 911 ne fonctionne pas
mon téléphone
n'a plus de batterie
je crie

C'EST POUR ÇA QU'ON NE PARLE
PAS DIRECTEMENT AUX GENS
C'EST POUR ÇA QU'IL Y A
UN SYSTÈME JUDICIAIRE

on dira

malchance

mauvais endroit

mauvais moment

signe

avertissement

ce n'est pas un bon quartier

la nuit je dors avec un canif
je bloque la porte de ma chambre
avec une chaise avant de me coucher
j'écris ce texte dans la salle d'attente
d'une clinique sans rendez-vous
où j'attends un diagnostic
pour ma peur des marcheuses
j'écris ce texte pour
te faire sortir de mon corps
te ramener dans la ruelle
que tu y restes

les policiers
sont revenus chez moi
une femme a gratté
l'intérieur de mes joues
avec un bâton
elle a recueilli mon ADN
pour le comparer au tien

cette nuit-là

j'aurais voulu te faire très mal

aujourd'hui je me demande

ce que tu fais en prison

attendre que ça passe

regarder les murs

parler avec les autres

faire ton temps

manger

dormir

t'entraîner

te masturber

écouter de la musique

quelle musique ?

moi je repasse la scène
j'enlève ta main
je répète le mouvement
et quand j'entends
des pas dans mon dos
je change de trottoir

À l'aveugle

je descends mon visage apprêté

ma peau imbibée de sels

de pluie

les bras en croix sous ma veste

je ne connais que l'élan

le saut

partie à la course à l'envers

j'ai viré en rond longtemps

ici les trottoirs sont plus larges que mon dos

les corps plantés au centre

parlent une langue qui raconte

tout ce qu'il faudra détruire

pour voir le ciel

je promène ma tête aux fenêtres

comme une fille d'eau froide

une fille de rivière

je vais là où ça frappe

où ça cogne aux murs

je cherche une chambre

qui serait une cellule

un chalet

un bateau

la rue me tend un piège

en forme d'arbres

de jupes fleuries

de balles perdues

la bicyclette me retient

des fois c'est le trottoir

on dit que je ne sais pas marcher

c'est qu'ici les corps pèsent plus lourd qu'ailleurs

le mien tombe

pieds tête genoux

bientôt quelques lignes

où la peau est coupée

ici c'est presque chez moi

ces têtes élimées

ces visages couleur cendre

je ralentis

un œil seulement

comme si j'étais cachée

eux tendent leurs paumes

à une aveugle

Fièvre

l'effacement n'est pas
une drogue comme une autre
les premiers pas timides
n'annulent pas les absences
les fatigues impossibles
les espérances de contamination
et tous les effets secondaires
d'une avancée sans objet

reste à passer de l'autre côté des mots

commencer par ouvrir la bouche

faire tomber le garçon de mes yeux

pour que la nuit arrive

j'ai pelleté l'escalier seule

lui est venu l'air de ceux qui savent

pendant que les fantômes sortaient de prison

j'ai avalé un autre homme malade

les grandes histoires d'amour
commencent au guichet automatique
quand tu te parles toute seule
que tu marches à l'envers

j'ai tout appris

la mise à mort de la bonne élève

l'extinction des filles de famille

maintenant je peux

prendre les malades sous ma veste

atteindre un succès inespéré

finir pauvre

il faut

laver les draps

avalier le repas grisâtre

tirer un ami d'une poubelle

déposer des légumes

sur le plancher d'une chambre

tomber dans le lit

et ne plus en sortir

chercher les choses irréversibles

commencer par un accident

que ça fasse mal

que ça casse

attendre que mon corps

se transforme en preuve d'amour

je serai là où il ne faut pas
ma jupe trop courte ou trop longue
la même fille déglinguée
marchant comme toutes celles
qui ont perdu espoir
où que j'aïlle
je promets une chose
je serai encore plus folle qu'avant

il y a beaucoup à fuir
comme les autres
je cherche des connivences
des regards où habiter

sur le balcon le soleil

brûle ma peau

je regarde Hochelaga

je laisse le feu

faire son travail

dehors je contourne

celles qui ont le corps tendu

celles qui crient

je jette des cailloux aux voitures

des allumettes aux enfants

monte sur les toits

rencontrer des hommes tristes

dans les amoncellements d'ordures

je trouve un visage semblable au mien

je m'habitue au rythme
à toutes les interruptions
je renchéris
dans les angles droits
on me reconnaît
dans les sourires forcés
on me répond

avec plaisir je dirai

enjouée

sage

avec plaisir

docile

avec plaisir

pour tout

volontaire

jusqu'à l'effondrement

souriante

main levée

avant d'ouvrir la bouche

généreuse et disponible

pour toute

jouissance secondaire

je ne sais plus à qui j'en veux

je cherche un coupable

pour mes envies de bataille

on me demande

si j'ai déjà perdu la face

réponse :

tout perdre était l'objectif

une forme de dégoût

d'où on ne revient jamais

j'attends en silence
que l'odeur des rues
m'apprenne mon nom
les violences traversent ma peau
je les prends de front
j'en redemande
s'il fait trop froid
trop chaud
je sors quand même

je t'ai trompé avec un terrain vague

j'ai dormi dans les pousses vertes

une vie domestique échangée

contre des terres en friche

des sols contaminés

j'ai couru toutes les courses

cuit tous les pains

j'ai fait de mon mieux

et bien plus

j'ai compris trop tard

ce n'était pas assez

le fleuve est barricadé une chance
je pourrais descendre dans la rue
offrir ma vie comme un buffet froid
prenez ce que vous voulez
ici il n'y a plus personne

dans la ruelle où je dors
des filles à genoux
m'envoient la main
du monde fini me tend
des fonds de bouteille
avant même que je sois réveillée

quand la lumière éclate
les jours de grande chaleur
je suis les autres vers le fleuve
puis je rejoins ma chambre

dans les nuits sans draps
et les lampées de sel
tout ce que je sais
me monte aux yeux

mars devient décembre novembre juillet

mes voisins continuent de mettre le feu

quelqu'un disparaît

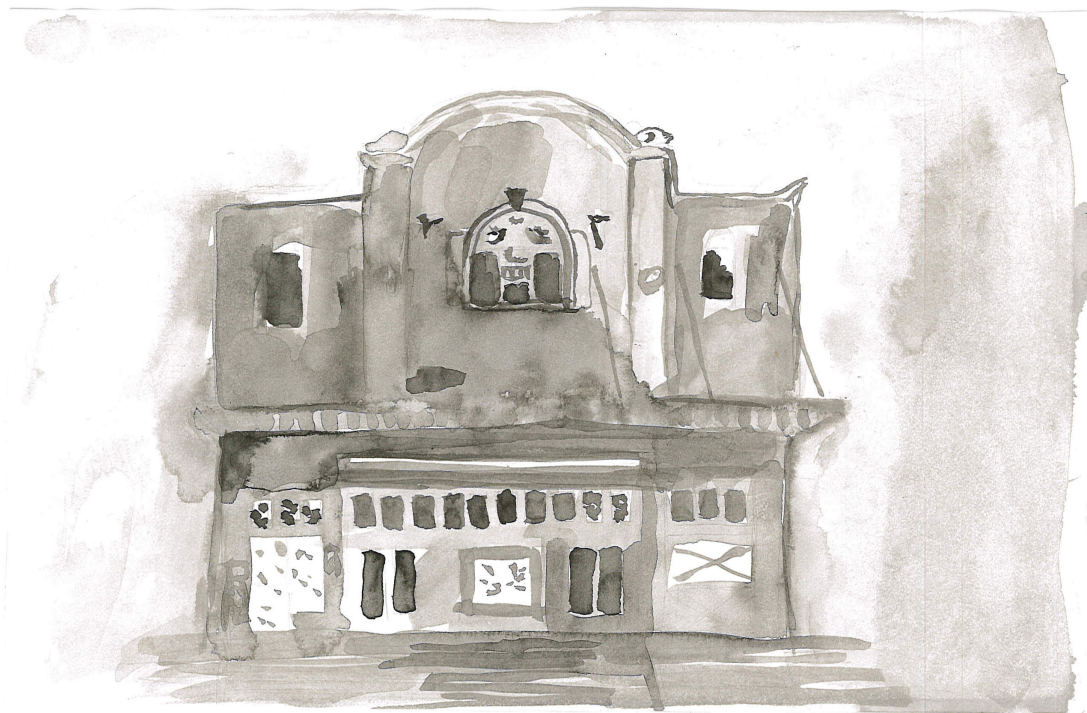
je me pose des questions

sur l'électricité

derrière l'écran

un ami demande

si je vais bien



LE TEMPS DE VOIR

Les poèmes, c'était donc ça : de simples images, faites de rien, faites des choses que l'on regarde. Je regardais autour de moi avec des yeux bien ouverts : je cherchais ce qui pouvait ressembler à ces roches noires, à ces prés verts et, cette fois, je ne voulais pas me les laisser échapper.

NATALIA GINZBURG, *Les mots de la tribu*

*Le temps long est mort, son épiphanie
N'aura pas lieu, ni sa commémoration.
Lui ont succédé d'infimes instants
Dénués de sens, permutables à l'infini.*

MARCEL LABINE, *Bien commun*

Liminaire

Ça commence par un lieu précis, un lieu où je suis venue pour vivre.

C'est un appartement qui donne sur une ruelle, ce sont les êtres qui circulent autour, des femmes sur le trottoir, la nuit, le matin.

Ce sont les cris entendus, de manque ou de détresse, auxquels il ne m'est pas possible de répondre autrement que par l'écriture. Et c'est un autre cri, le mien, dans une autre ruelle, tout près, sur la même rue. Ce sont d'autres rencontres sur d'autres trottoirs.

C'est l'histoire d'un quartier, la façon dont celle-ci me touche, la manière dont je me projette en elle. C'est ce que ce lieu devient pour moi, ce que j'en fais.

C'est le fait de circuler sur le trottoir, dans l'espace public, quand on est une fille. C'est une réappropriation de ce lieu, de la ville, par l'écriture.

C'est un devenir sujet qui passe par l'écoute et l'attention au dehors, aux autres, mais aussi à soi.

C'est mon histoire dans ce lieu. C'est l'histoire de mon regard posé sur lui.

Introduction

En septembre 2015, j’emménage près de la rue Saint-Catherine, dans le quartier historique Hochelaga. Autour, il y a des personnes que je vois et entends. Je ne les connais pas, je ne sais rien d’elles, sinon que ce que je vois et entends m’affecte, me parle. Cette expérience va au fil du temps modifier ma façon de voir, d’entendre et de penser. J’en sortirai différente, changée.

Le fait de côtoyer d’aussi près, physiquement, des corps porteurs de souffrance, de troubles psychiques et de détresse, souvent marqués par les symptômes visibles du manque, de l’exclusion, de la précarité, est une expérience à laquelle j’ai acquiescé, avec laquelle j’entre en résonance, d’abord en pensées, mais bientôt également par le dessin et l’écriture. Puis je documente par des lectures et des recherches les contours de l’histoire des lieux, j’apprends à les lire. Je nourris le regard.

Dans ce coin précis d’Hochelaga, au moment où j’y habite, la consommation de drogues dures et le travail du sexe se côtoient dans la rue, font partie du quotidien. Ce sont des réalités qui traversent nos murs, nous atteignent, auxquels on ne peut rester indifférents. Ce lieu rend visibles, pour ceux qui y vivent, de profondes inégalités socioéconomiques, aussi nécessairement liées aux différents parcours de vie, aux blessures et aux traumatismes qui peuvent rendre l’existence insupportable. Certains vont jusqu’à fuir la réalité à travers diverses formes d’autodestruction — souvent aussi le reflet d’une quête désespérée d’amour.

Dans cette zone précise de la ville, on voit chaque jour ce que plusieurs ne veulent pas voir. La cohabitation de réalités sociales diverses donne lieu à toutes sortes de rencontres. La gentrification, l’embourgeoisement se sont amplifiés avec les années, et les biens nantis, les privilégiés s’installent dans ces lieux et accélèrent une forme de

nettoyage du quartier. Alors que le prix des loyers explose, plusieurs personnes appartenant à des groupes vulnérables doivent aller vivre ailleurs. Oui, mais où ?

Le visage du quartier que j'ai voulu représenter est déjà en train de disparaître. J'ai cherché à voir et à décrire respectueusement des réalités qui me sont *a priori* étrangères, mais auxquelles je suis sensible. Il y a quelque chose que j'aime dans cette proximité, comme un rappel de la fragilité de l'expérience humaine, un rappel de mes propres blessures, de ma propre souffrance que j'ai l'impression qu'en général les gens préfèrent ne pas voir non plus.

Derrière les masques du quotidien, je ressens aussi de la détresse, une souffrance que j'ai tenté durant des années, tant bien que mal — plutôt mal —, de cacher et avec laquelle il m'a fallu renouer pour m'en libérer. Bien sûr, ma réalité est autre. Mais il y a quelque chose en moi qui a l'impression de comprendre un peu et qui, surtout, souhaite écouter et voir.

Je préfère le visage réel du sombre aux surfaces lisses et sans aspérités. Je ne veux pas que la ville cache ses pauvres, que les condos remplacent les traces de l'ancienne ville et ses logements décrépits. J'aime mon logement à la toilette qui s'enfonce, à l'électricité défaillante. Je veux continuer de vivre ici, mais, bientôt, moi non plus je n'en aurai probablement plus les moyens. Viendra un jour où, moi aussi, je devrai quitter Hochelaga.

Chaque jour, ceux et celles que je vois me rappellent que nos vies ne se déroulent pas dans les mêmes conditions, que la société dans laquelle on vit est injuste, que nous sommes souvent des monstres d'insensibilité ou d'impuissance.

Je me sentirai toujours proche des gens de la rue et de la nuit. Ça vient de mon enfance, de ma famille¹.

Durant les années où j'ai vécu dans l'appartement de la rue Cuvillier — et dans celui que j'habite actuellement, tout près —, mon lieu de vie est devenu la chambre d'écho des souffrances autres que la mienne. Cette réalité à laquelle j'étais confrontée, mais aussi des événements de ma vie personnelle m'ont amenée à me questionner sur ce que je cachais moi aussi, sur ce qui en moi ne correspondait pas à ce qu'on attend de moi, à ce que je taisais derrière mon moi social, les fonctions et les rôles qui me sont associés. L'expérience de ce lieu me permet de me détacher de ces identités assignées pour renouer avec autre chose de plus essentiel. À travers une attention aiguë à ce qui m'entoure, je me détache peu à peu de ce qui me détermine, je goûte au plaisir de l'anonymat, celui de me perdre dans les autres et leur vie.

Ce que je vois répond à mon histoire, et à ce que je vois je réponds par des poèmes qui mêlent du temps et du regard, du sujet et de l'histoire. Dans l'écriture, j'envisage mon lieu de vie de façon très concrète, à travers les objets, les éléments du décor familial pour mieux faire entendre les cris qui y résonnent². En ce sens, l'écriture se présente avant tout comme une « mise au jour de la réalité³ ».

Écrire ce que je vois, de façon très personnelle, est pour moi une manière d'écrire *avec* plutôt que d'écrire *sur*. Je cherche à faire bouger ce qui m'est *a priori* extérieur

¹ Un de mes oncles, André Desmarais, a vécu dans la rue, à Vancouver, puis autour de Montréal, avant de s'enlever la vie dans la maison de mon grand-père, à l'âge de 33 ans. Depuis, j'ai toujours considéré les sans-abri comme des membres de ma famille.

² Crier vient du latin populaire *critare*, une contraction du latin *quiritare*, qui signifie « appeler les citoyens au secours ». Dans l'étymologie même de ce mot, il y a l'idée d'un appel à l'autre, au collectif. Voir : « Crier » dans Dubois, Jacques et al., *Dictionnaire d'étymologie*, Paris, Larousse, 2001, p. 198.

³ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 77.

(des personnes : l'agresseur, les passants, des éléments historiques) pour l'intégrer dans mon écriture et travailler à partir des traces qu'ils laissent en moi. Ainsi, dans cet investissement de mon environnement par l'écriture, c'est beaucoup moi qui me révèle en une sorte d'autoportrait issu d'une démarche d'abord tournée vers l'extérieur, un autoportrait écrit à même la frontière qui me sépare de l'autre.

Dans *Journal du dehors*, Annie Ernaux affirme qu'écrire sur ce qui nous est extérieur n'en veut pas moins dire écrire sur soi. L'écrivaine, pourtant engagée par son œuvre dans un vaste travail autobiographique, affirme que l'écriture du dehors serait peut-être le lieu de l'introspection véritable :

[J]e suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime — lequel, né il y a deux siècles, n'est pas forcément éternel. Ce sont les autres, côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous traversent, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes⁴.

Comme le suggère Ernaux, je crois que l'écriture intime peut gagner en profondeur et en vérité en se tournant vers le monde extérieur. La pratique du genre poétique m'apparaît particulièrement propice au dépassement des catégories habituelles de soi et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur. La poésie permet de travailler à ouvrir ces catégories fixes, afin de mieux penser ce qui est multiple, paradoxal, simultané.

La pratique de l'écriture implique aussi un rapport au temps autre que celui de la vie quotidienne et de ses préoccupations immédiates. Entrer dans l'écriture, c'est sortir du présent perpétuel qu'implique le mode de vie contemporain, de l'oubli médiatique

⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993, p. 9-10.

et de la prolifération d'images pour réellement être présent à ce qui nous entoure, aux autres et par là, à soi-même.

C'est aussi après être revenue à Hochelaga que j'ai appris à réellement prendre le temps dont j'avais besoin pour lire et écrire davantage, avec plus de sérieux, en embrassant la lenteur que ça implique.

Si le texte littéraire lui-même — poème, récit, roman, essai — instaure une temporalité interne qui lui est propre, la lecture d'un texte peut suspendre le temps, nous plonger dans celui d'autres sens, d'autres lieux, d'autres époques et les entremêler, les faire dialoguer avec le nôtre. Les livres nous apprennent à lire le monde, les gens, les lieux. Et la vie nous apprend à mieux lire les livres.

Écrire est un geste lent qui consiste à accumuler des mots sur une page, mais aussi à les effacer : couper, reformuler, recommencer, trouver une meilleure façon de dire, chercher le mot juste, reprendre le même texte cinq, dix, quinze fois. Et se poser la question : avons-nous le temps de l'écrire ? Avons-nous le temps de regarder ?

Dans *Aliénation et accélération*, Hartmut Rosa définit l'accélération du rythme de vie comme « l'augmentation du nombre d'épisodes d'action et d'expérience par unité de temps⁵. » La pression bien réelle de faire davantage avec le temps dont nous disposons nous rend ainsi nombreux à avoir le sentiment d'une course effrénée. Le temps de l'accélération sociale apparaît comme le temps de l'isolement, de la perte de contact avec les autres et l'environnement immédiat.

⁵ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une critique de la modernité tardive*, trad. Didier Renault, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2012, p. 25.

La ville obéit désormais à la logique du 24 heures sur 24⁶, des échanges économiques en continu où les cycles du sommeil, du jour et de la nuit importent peu. Le non-respect des cycles de la nature, des rythmes du corps instaure une nouvelle temporalité dans le cadre de laquelle « la fragilité de la vie humaine revêt de moins en moins d'importance⁷ ».

Entrer dans une démarche littéraire sérieuse a impliqué pour moi de me réapproprier mon temps de multiples façons : de ne plus y penser en termes de fructification, de perte ou de gains matériels rapides. Au plan individuel, un projet artistique d'envergure peut jouer contre le sentiment d'un temps morcelé, la perception d'un manque de continuité dans le temps que favorise le mode de vie occidental actuel.

Je souhaite proposer dans les pages qui suivent une réflexion sur la pratique de l'écriture en lien avec les conditions actuelles de la perception et du rapport au temps, en me référant notamment aux travaux d'Hartmut Rosa, sociologue et philosophe ayant développé dans son œuvre une sociologie de la relation au monde dans la tradition de l'école de Francfort et de la théorie critique particulièrement fertile pour réfléchir aux enjeux de temps et de perception propre aux sociétés actuelles.

Dans les essais qui suivent, je réfléchirai notamment à la manière dont la création littéraire peut offrir un rapport autre aux images que celui mis de l'avant par une société de la saturation visuelle. Le texte littéraire offre en effet selon moi la possibilité de faire émerger un autre type de regard, un autre rapport au temps et à l'espace, pour ainsi permettre une réelle entrée en résonance avec le monde et les autres. Tout au long de

⁶ Luc Gwiazdzinski (dir.), *La ville 24 heures sur 24. Regards croisés sur la société en continu*, 2003, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 253 p.

⁷ Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2014, p. 20.

ce parcours réflexif, je prendrai souvent pour point de départ ma propre expérience afin d'approfondir ces questions, qui sont selon moi au cœur de l'expérience contemporaine et de ce que peut l'écriture aujourd'hui.

I. Le temps de dessiner

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable — sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? ... S'obliger à voir plus platement... Jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...

GEORGES PEREC, *Espèces d'espaces*

Au début de l'année 2016, soit quelques mois après être arrivée à Hochelaga, j'ai recommencé à dessiner. Après plusieurs années d'arrêt parce que j'avais manqué de temps, j'ai eu envie de reprendre le dessin. J'ai recommencé progressivement, jusqu'à dessiner de nouveau tous les jours. Je dessinais ce que je voyais : les pièces de mon appartement, ce que je voyais de ma fenêtre, des objets et des personnes, surtout. Je retrouvais le plaisir de me concentrer sur les visages, de recréer ma vision avec un geste de la main, de me perdre dans le passage de la main à l'œil, puis de l'œil à la main, avec un étonnement renouvelé.

Je redécouvrais aussi la dimension quasi méditative du dessin d'observation, où l'on est entièrement absorbé à la fois par le geste et par le regard, leur temporalité propre, jusqu'à perdre la notion du temps. Durant cette période où j'ai renoué avec le dessin, je me suis inscrite à un cours d'été pour approfondir ma pratique. L'atelier « Carnet de voyage » se donnait à l'UQAM le week-end.

Je suis arrivée au premier cours nerveuse, intimidée et en retard. Il y avait longtemps que j'avais dessiné avec d'autres personnes, que j'avais montré mes dessins à d'autres. Chacun des cours se déroulait à peu près selon la même formule : après quelques indications théoriques, nous sortions en groupe marcher et dessiner dans la

ville. Le but était de dessiner comme une personne en voyage le ferait, de saisir des instants, des lieux, trait par trait, avec des contraintes spécifiques de techniques et de temps.

Je me souviens que ce jour-là, je me suis assise dans la foule des terrasses, des cafés, rue Sainte-Catherine. J'ai observé les passants, les immeubles. J'ai entrepris de dessiner la façade d'un bâtiment, le ciel, puis le trottoir et les gens. Ça m'a paru tout d'un coup particulièrement difficile de limiter mon regard, de choisir un espace restreint à capturer, notamment en raison de la limite de temps qui nous avait été donnée.

À ce moment précis, j'ai perçu très clairement le caractère infini du monde visuel, des objets, des textures, des couleurs et, en quelque sorte, la vanité de chercher à rendre ce qu'on voit ou perçoit avec exhaustivité. De vouloir tout dire ou tout montrer à la fois. Je prenais véritablement conscience, pour la première fois, qu'il est impossible de tout voir, de tout dessiner. Il m'a fallu réapprendre, lentement, au fil des cours, que le regard est d'abord une direction. Et apprendre à résister au piège de la quête de la totalité, alors qu'on cherche à rendre le vécu, les souvenirs, dans leurs moindres détails. Une difficulté que je rencontrerais également dans ma pratique d'écriture.

Durant mon premier cours de dessin, j'ai pris toute la mesure, coin Sainte-Catherine et Papineau, de l'étendue de ce qui était disponible à mon regard, de son aspect illimité. Face à l'étendue des possibilités, choisir une direction me paraissait quasi impossible. Qu'est-ce qui était important ? Qu'est-ce que je voulais montrer ? Par où orienter le regard : le mien et, par là, celui de la personne qui regarderait mon dessin par la suite ?

Quand on écrit, les mêmes questions se posent devant la page. Celles de l'angle qu'on choisit pour aborder un sujet alors qu'il y aurait tant de manières différentes de dire, d'écrire une histoire, de décrire un lieu, un événement, une personne.

Dans le dessin d'observation, il faut se restreindre à quelques éléments qu'on lie entre eux, de manière à les rendre significatifs, à construire un regard, sans pourtant rien perdre du geste ancré dans le corps et ses intuitions, de l'élan instinctif qui nous fait choisir un élément du décor plutôt qu'un autre. Comme dans le dessin, le texte est limité. D'abord par l'espace de la page et par le caractère restreignant et figé des mots. Le projet lui-même est dans un premier temps à circonscrire, comme une sorte de champ de vision. On peut aussi simplement suivre la ligne tracée par l'intuition des premiers gestes. J'y vais le plus souvent pour la deuxième option, et j'élabore la suite à partir de ce qui m'est venu au départ, tant en dessin qu'en écriture. Pour mes textes, quand j'ai un mot, une expression ou une phrase à partir desquels travailler, auxquels j'arrive à faire confiance pour la suite, je le suis jusqu'à ce que le texte soit terminé.

James Joyce écrivait qu'il faut d'abord « fermer les yeux pour voir⁸ », c'est-à-dire prendre une distance, descendre à l'intérieur, faire taire aussi nos sens pour paradoxalement mieux sentir, retenir un instant vécu, et aussi imaginer, c'est-à-dire aller plus loin que la seule perception. Peut-être s'agit-il de s'éloigner des images premières, les plus évidentes, celles qui ont modelé notre regard, pour y opposer un regard autre, un regard plus lent, qui passe par la pensée tout en demeurant ancré dans le corps et ses perceptions.

Il faudrait ainsi réapprendre à regarder, à voir autre chose que ce que l'on croyait avoir vu au départ. Réapprendre à voir malgré toutes ces images qui façonnent notre

⁸ Joyce, James, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, Paris, Gallimard, 1989 [1948], p. 39.

regard, le dirigeant et le modèlent. Se défaire de l'appris, du connu, des représentations courantes, des lieux communs porteurs d'une vision du monde acquise ou imposée, une vision qui paraît trop souvent être la seule possible. Et en cela, renouer avec notre singularité.

Avec *Coudées franches*, j'ai voulu travailler le regard dans l'écriture, c'est-à-dire faire émerger un regard singulier dans mes textes. Le regard qui émerge dans le texte est autre que celui de la pure vision, puisque l'agencement des mots, des idées, est travaillé longuement par montage, choix des épisodes. Ce regard écrit passe aussi par le travail d'émergence de la subjectivité du texte, qui n'est plus exactement la mienne, même si elle s'inspire de l'expérience que j'ai vécue. Ce *je*, cette voix ne sont plus ni ma voix ni mon regard corporels, mais ces créations du texte me paraissent étrangement, après coup, plus réels encore.

Dans son livre consacré aux archives du ghetto de Varsovie, *Éparses*, Georges Didi-Huberman nous rappelle que l'imagination, elle aussi, nous permet de mieux voir et comprendre le monde :

C'est par l'imagination [...] que se tracent les voies nécessaires à la compréhension historique et à l'interprétation politique elles-mêmes. Exercer son imagination relèverait en fin de compte, non de la fantaisie personnelle, mais du défi de savoir quelque chose qui ne nous est pas donné immédiatement, clairement ou distinctement. Quelque chose qui « appelle » notre conscience depuis une distance⁹ [...]

Ce travail d'imagination est aussi une forme de sortie de soi, puisqu'il implique un nécessaire décentrement, de se mettre *à la place* de l'autre, de s'imaginer ailleurs, dans d'autres temps. Ce travail d'imagination demande de s'imprégner des éléments épars

⁹ Georges Didi-Huberman, *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, Éditions de Minuit, 2020, p. 22.

auxquels nous avons accès afin de recréer en nous une expérience que l'on n'a pourtant pas vécue. L'imagination nous permet d'exercer notre empathie et, en ce sens, de renouer avec notre humanité. Et ça, la littérature le sait depuis longtemps.

Siri Hudsvedt écrit, dans *Vivre, penser, regarder* : « Quand je dessine ce que je vois, je touche en esprit ce que je dessine, c'est comme si ma main en caressait les contours¹⁰. » Cette dimension tactile de la vue — proche encore une fois du travail de l'imagination, puisqu'en dessinant, on touche sans toucher — est aussi présente chez Merleau-Ponty : « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile puisque la vision est palpation du regard.¹¹ » Je cherche à écrire comme si je traçais tout délicatement les contours du monde qui m'entoure, avec la même fragilité apparente que celle des lignes de crayon à mine. Plutôt que de vouloir tout dire ou tout montrer, je m'exerce à ne montrer, à ne dire que l'essentiel, à vous dire : *regardez*, devant, les choses telles que je les ai vues, senties, telles que je les touche, telles qu'elles me touchent. Les voyez-vous, les sentez-vous ?

Les jours où les mots ne viennent pas facilement, je me rappelle ce que dit mon ami Nicolas au sujet de l'écriture : qu'elle est comme le dessin, un geste libre qu'il faut laisser avancer, une attention à ce qui est là.

Quand j'étais enfant, je me fâchais quand mes dessins ne ressemblaient pas à ce que j'avais voulu et imaginé. Le soir, j'allais me coucher en colère contre moi-même, contre les matériaux. J'appelais ça « le mal de dessiner ». Les adultes autour de moi ne semblaient pas très bien comprendre ce à quoi je faisais référence et ça me mettait d'autant plus en colère.

¹⁰ Siri Hustvedt, *Vivre, penser, regarder*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2015, p. 313.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.

Le mal de dessiner a persisté et s'est transformé avec les années en mal d'écrire. C'est ce qui se passe quand l'écriture comme geste devient figée, quand la volonté tente de dominer les matériaux, qui ne suivent pas. Je connais bien cet état. Quand on y entre, il devient difficile d'en sortir. On empire la situation. J'ai essayé de nombreux trucs. Je suis devenue superstitieuse. J'ai fait des listes de ce qui empêchait l'écriture ou la favorisait. J'ai essayé de réunir les conditions optimales, j'ai eu des rituels. J'ai évité la table de travail. Je suis restée des heures et des heures immobile devant l'écran. J'ai abandonné plusieurs fois. J'y suis revenue. Encore aujourd'hui je ne suis pas certaine d'y comprendre grand-chose. Ce que je sais, c'est que ça commence par une présence. Et que l'écoute du matériau lui-même, du geste, de la ligne ou de la phrase, est un antidote pour le mal de dessiner ou d'écrire.

Quand je me fais discrète, silencieuse, immobile, je deviens celle qui reçoit. J'ouvre les yeux, je recentre mon attention, je me rassemble et je deviens plus attentive à ce qui se passe à l'extérieur. La présence est-elle une forme d'absence à soi ? Par présence, je veux dire le fait d'être là, d'être à l'écoute de mes sens et de les diriger à la fois vers le dedans et le dehors. D'être attentive et d'entendre ce qui est, ce qui se passe. C'est le fait d'être quelque part, mais c'est surtout le fait de l'être en étant consciente d'être là.

Les jours où ça marche, en écriture comme en dessin, il y a un autre rapport au temps qui s'installe. Quand je suis vraiment avec le texte ou avec les traits de couleur, le temps s'étire, s'arrête, et toutes les temporalités ont la possibilité de se rassembler dans le même lieu, la page. Le dessin, l'écriture — le poème, surtout — me permettent de voyager dans le temps, de faire coexister des espaces-temps différents en simultanément.

II. Le temps de regarder

Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une ré-identification, la connaissance de quelque chose de connu : un objet se trouve devant nous, nous le savons mais ne le voyons pas. Aussi, nous ne pouvons rien dire à son sujet. En art, il existe divers moyens d'extraire l'objet de l'automatisme de la perception.

VICTOR CHKLOVSKI, *L'art comme procédé*

En travaillant sur mes textes tournés vers l'extérieur, vers le quartier Hochelaga, j'ai voulu réfléchir à la dimension éthique de l'acte de regarder. Le livre *Écorces* de Georges Didi-Huberman a été pour moi un point de départ pour penser l'écriture comme une série de « fragiles décisions de regard¹² », à l'image de chacune des photographies prises par l'auteur pour ce livre et des textes qui les accompagnent.

Au sujet de morceaux d'écorce trouvés près des crématoires d'Auschwitz-Birkenau, objets infimes devenus le point de départ d'une réflexion sur l'image, l'écriture et la transmission, le philosophe écrit : « J'ai regardé. J'ai regardé en pensant que regarder m'aiderait peut-être à lire quelque chose qui n'a jamais été écrit¹³. » Aux quelques photographies des camps nazis qui montrent l'horreur des camps, Didi-Huberman répond par un regard autre, posé sur les arbres qui entourent l'ancien camp de Birkenau. Il s'agit donc de regarder autour de lui pour lire les lieux de façon autre, personnelle et ensuite arriver à voir autre chose de ce qui a été montré, trop montré peut-être, alors même qu'il s'agit de représenter l'irreprésentable. Et, à partir de ce regard, écrire.

¹² Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, quatrième de couverture.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

À l'âge de vingt ans, j'ai moi aussi visité le Musée d'Auschwitz-Birkenau, une expérience que j'ai trouvé d'une rare violence. À chaque lieu, j'étais prise de vertige et de malaise. Afin de tout voir en une visite, notre guide nous invitait à nous dépêcher. Dans chaque pièce, on comptait les morts et on nous racontait de nouvelles horreurs. Les autres touristes autour de nous photographiaient leurs amis en riant. À l'accueil, il y avait des affiches en vente avec les images de la libération des camps.

Ce soir-là, j'ai beaucoup trop bu dans les rues de Cracovie, comme pour absorber le choc. Je me suis réveillée nue dans le lit d'un homme que je ne connaissais pas. Je ne savais pas où j'étais et je ne me souvenais de rien.

En lisant Didi-Huberman, je me demande : de quoi avons-nous besoin pour mieux lire les lieux qui nous entourent ?

Écorces met en évidence les liens qui existent entre regard, écriture et lecture du réel. Dans sa réflexion, Didi-Huberman s'intéresse au potentiel de résistance des images. Il revient sur les lieux du crématoire V, où, en août 1944, les membres du Sonderkommando ont pris quatre photographies, dont l'une n'a pas été retenue pour l'exposition actuelle du musée d'Auschwitz. Si les trois premières montraient les corps, l'une d'entre elles est floue, et on la considère par conséquent ratée ou trop abstraite.

Pour Didi-Huberman, il s'agit pourtant de l'image la plus importante, la plus réussie, parce qu'elle donne à voir « la quasi-impossibilité de témoigner à ce moment précis de l'histoire¹⁴ », et vient témoigner de la situation d'urgence dans laquelle se trouvait le photographe, qui devait se cacher pour voir, et, ce faisant, risquer sa vie.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

Si le regard implique une direction, celle où il se pose, il soulève la question de ce qui est montré et de la manière de le montrer. Un texte littéraire s'écrit à travers le choix des mots, les usages de la langue, la formation des phrases. Le regard s'y reconstruit patiemment, dans un après-coup qui trahit nécessairement l'expérience première. Au moment de l'écriture, il s'agit peut-être de se poser ces questions : qu'est-ce que je souhaite réellement montrer ? Quelles en sont les implications sociales, politiques et humaines ? Vers quels éléments attirer l'attention du lecteur ? Quel angle, quel point de vue adopter ? Qu'est-ce ou qui est-ce qu'on ne voit pas ou ne voit plus ? Qu'est-ce que, moi-même, je ne sais pas voir ?

De « fragiles décisions de regard », l'expression me paraît particulièrement juste pour parler de l'écriture. Je voudrais donner à voir les tâtonnements, la pensée, la réflexion et les expériences sous-jacentes qui motivent chacun de ces choix minuscules, c'est-à-dire l'ensemble des décisions quasi imperceptibles à la lecture et qui pourtant tracent le chemin d'un texte.

Comment apprend-on à voir autrement quand on écrit, à la manière de ce que propose Didi-Huberman dans son texte ? En observant autour de nous les détails, ce qu'on tend à ne plus voir parce que le plus spectaculaire prend toute la place. Nous avons beaucoup à apprendre de ce qui est considéré comme moins important à nos yeux et à ceux de l'histoire. Il s'agit de commencer par faire l'effort de dévier le regard, de prendre le temps de regarder ce qui est petit, apparemment sans intérêt. C'est en prenant notre temps pour regarder les choses autrement, jusqu'à sortir de nos propres automatismes perceptifs, que l'on arrive à défaire notre regard de l'appris, jusqu'à déjouer l'évidence.

C'est un peu ce que fait Georges Perec avec *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁵, un texte souvent repris quand on parle d'écriture urbaine. Face à la tentation d'exhaustivité à laquelle est confrontée la personne qui écrit sur un lieu réel, et en particulier un lieu aussi foisonnant qu'une place publique dans une grande ville, un lieu qui comporte d'innombrables stimuli visuels, auditifs, olfactifs, et dans lequel tant de gens, d'histoires se croisent, Perec entreprend le projet impossible de tout noter, de procéder à l'épuisement de ce qui se passe à un endroit précis durant une période de temps donnée. Comme l'auteur l'écrit dans *Espèces d'espaces*, une telle entreprise, dans l'extrême attention aux détails qu'elle suppose, plutôt que de nous montrer la ville que l'on connaît, nous plonge dans un état d'étonnement. Même les lieux familiers, dans cet état d'ouverture et d'écoute, nous paraissent étrangers et nouveaux. Ce qui tend à confirmer que, dans l'automatisme de nos itinéraires quotidiens, tout préoccupés que nous sommes par nos vies et les événements qui s'y produisent, nos listes de choses à faire ou à acheter, nous sommes souvent bien peu présents à ce qui nous entoure.

Le philosophe Pierre Zaoui dit du regard qu'il est ce qui « ne possède rien¹⁶ ». Discret ou invisible, celui qui *voit* s'absorbe pleinement dans ce qui est vu, dans une forme d'effacement qui consiste à « disparaître momentanément pour s'abandonner à l'apparition de l'autre¹⁷ ». Pour Maurice Merleau-Ponty, le regard a aussi à voir avec une forme de retrait de soi, même si la perception n'en est pas moins chez le philosophe une expérience de la réciprocité, pour qui « toucher », c'est aussi « se sentir soi-même touché ; voir, c'est aussi se sentir vu¹⁸ », un échange qui laisse entrevoir la possibilité d'un dialogue entre soi et le monde.

¹⁵ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Galilée, 1995 [1975], 59 p.

¹⁶ Pierre Zaoui cité dans Martin Duru, « La discrétion », *Philosophie Magazine*, 24 octobre 2013, <<https://www.philomag.com/livres/la-discretion>>, consulté le 25 août 2021.

¹⁷ Pierre Zaoui, *La Discrétion*, Paris, Autrement, 2018, p. 13.

¹⁸ David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013, p. 97.

Peut-être l'art d'écrire a-t-il à voir avec le montage, le cadrage. La forme poétique, avec ses vides et ses blancs, isole les éléments entre eux, les enveloppe de silence. Le texte poétique me semble un lieu privilégié pour faire advenir un espace de décélération transmissible au lecteur, parce qu'il instaure un rythme autre, que son sens n'est pas donné d'avance et que le genre poétique appelle à une certaine lenteur de la lecture. Souvent porté par une esthétique minimale, il peut reprendre la même scène, le même motif, jusqu'à l'obsession, avançant lentement d'une page à l'autre et donnant l'impression de faire du surplace dans ses infimes variations.

La connaissance du monde extérieur, le rapport à celui-ci, la manière dont nous le pensons, écrit Maurice Merleau-Ponty, passent nécessairement par les sens. Le retour au corps perceptif implique pour le philosophe un renouveau de la subjectivité à travers un autre rapport à soi :

Il va falloir [...] réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et le monde, c'est aussi nous-mêmes que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception¹⁹.

Bien qu'elle soit ancrée dans le corps de l'individu, la perception n'échappe pas pour autant au social. Les perceptions sont largement influencées par des indicateurs culturels et sociaux. Le regard apparaît inévitablement formé et informé par les expériences passées, par ce qui a été appris. Selon la sociologue Anne Sauvageot, le regard emprunte nécessairement des schèmes connus, dont il s'éloigne difficilement : « les figures et les images qui nous entourent — même les plus banales — concourent

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la perception » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 895.

à édifier des images-normes, instaurant chez les individus un *habitus* tout à la fois perceptif, cognitif et symbolique²⁰. »

Ainsi, la manière dont je perçois l'environnement urbain, le quartier dans lequel je vis et sur lequel je cherche à écrire, parle d'où je viens, reflète ma trajectoire sociale. Les détails qui m'apparaissent plus significatifs que les autres, ceux que je suis apte à lire et à relier à d'autres éléments du décor ou de la pensée me sont propres et révèlent ce que je sais, les valeurs qui m'ont été transmises.

Mais au-delà de ce seul parcours individuel, nos perceptions sont marquées par le collectif et le mode de vie qui est le nôtre. Hartmut Rosa considère l'accélération sociale caractéristique du capitalisme tardif non seulement comme une « augmentation de la vitesse » et une « compression des durées », mais aussi comme un « déclin de la fiabilité des expériences²¹ ». Intimement liée à l'accélération technique, l'accélération du mode de vie change notre manière de percevoir, et, par là, notre rapport au monde.

Si Walter Benjamin parlait déjà d'un appauvrissement de l'expérience qui dépassait la seule sphère privée²², Jonathan Crary affirme quant à lui que « les rythmes, les vitesses et les formats d'une consommation accélérée et intensifiée sont en train de reconfigurer les formes d'expérience et de perception²³ ». Une vision partagée par Rosa, selon lequel « le régime d'accélération de la modernité transforme [...] notre

²⁰ Anne Sauvageot, *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 9.

²¹ Hartmut Rosa, *op. cit.*, p. 23.

²² Voir Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, 137 p.

²³ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 50.

relation au monde en tant que tel, c'est-à-dire aux autres êtres humains et à la société [...], à l'espace et au temps et aussi au monde des objets inanimés²⁴ ».

Pour Rosa, l'accélération en vient à « transformer les formes de la subjectivité humaine²⁵ », et le manque critique d'« appropriation » individuelle de notre temps nous empêche de percevoir nos expériences comme réellement nôtres, ce qui entraîne selon lui « des formes plus — plutôt que moins — sévères d'autoaliénation²⁶ ». Une réalité qui n'est pas sans effet sur notre rapport au monde et à nous-mêmes et qui pose des questions et des défis importants à la création littéraire contemporaine.

²⁴ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*, *op. cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

III. Le temps de la ville

Sur le plan psychologique, la personnalité du citadin type est caractérisée par l'intensité de la vie nerveuse ; cela provient de la succession rapide et continue des sensations intérieures et extérieures.

GEORG SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*

Our cities are patriarchy written in stone, brick, glass and concrete.

JANE DARKE, « The Man-Shaped City »

Quand je suis arrivée dans le quartier, tout pouvait entrer en moi, comme si ma peau était trop mince. Un soir de septembre, vers 23 h, j'avais donné rendez-vous à un garçon à qui je parlais sur internet. Je lui ai dit de venir me rejoindre près de la bibliothèque. J'ai attendu plus d'une heure qu'il arrive, droite et immobile, me trouvant un peu ridicule à regarder les groupes de gens sortir de l'autobus et s'éloigner les uns après les autres. Je l'attendais, lui, mais j'étais si perméable que n'importe quelle personne aurait pu entrer dans ma vie en me racontant ses secrets, ses peines, un morceau de sa vie. Je suis restée là à attendre qu'une rencontre vienne se saisir de toute ma vie et la refaire entièrement, « un pari dont l'un des deux termes vous échappe, que l'on voue au hasard, à la chance ou à tout autre visage de l'imprévisible²⁷ ». Une telle rencontre implique un abandon radical, comme l'écrit la psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle : « S'abandonner, qui de nous en est capable ? Je veux dire vraiment, pour une fois dans sa vie, sans réserve... S'abandonner suppose un autre à

²⁷ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p. 36.

qui s'abandonner²⁸ ». Celui avec qui j'avais rendez-vous n'est pas venu ce soir-là. Après avoir attendu beaucoup trop longtemps, je suis rentrée chez moi. La rencontre amoureuse n'a pas eu lieu à ce moment-là. Mais il y avait Hochelaga qui me rentrait dans le corps et la vie au complet.

Je dormais à même le sol dans l'appartement vide, les fenêtres ouvertes. J'ai vu et entendu. J'ai écouté les ruelles et la ville. Ici, la souffrance ne se cachait pas, ne se cachait plus. Son omniprésence ou ce que je percevais comme tel reflétait ma réalité intérieure. Ce que j'entendais dans la ruelle m'attirait. Je pensais depuis longtemps que j'étais un être de l'ombre, et ceux que j'entendais appartenaient à la même famille.

Puis je suis revenue de ma nuit sans fin. J'ai recommencé à dessiner, puis à lire et à écrire, d'abord timidement. J'ai peu à peu réapprivoisé la lenteur et le silence, près de ceux dont j'imaginai qu'ils n'avaient rien ou qu'ils avaient eux aussi l'impression d'avoir tout perdu. Je les ai vus, je les ai entendus. J'ai regardé la laideur en moi et au-dehors, j'ai pris le risque de voir autrement la ville, de la laisser me prendre et m'avalier. Un risque qui a donné lieu à une expérience transformatrice :

Le risque est un *kairos*, au sens grec de l'instant décisif. Et ce qu'il détermine n'est pas seulement l'avenir, mais aussi le passé, en arrière de notre horizon d'attente, dans lequel il révèle une réserve insoupçonnée de liberté. Comment nommer ce qui, en décidant de l'avenir, réanime de fait le passé, l'empêchant de se fixer ? Car le risque appartient à une famille acoustique, à cette sorte d'effet [...] qui fait revenir le son vers celui qui l'émet. Lorsqu'il l'entend en retour, il provoque une sorte d'intelligence secrète qui seule, peut-être, est à même de désarmer la répétition²⁹.

²⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁹ *Ibid.* p. 13.

C'est ainsi que j'ai pu m'approprier un lieu de vie qui, au départ, paraissait peu hospitalier ou inquiétant. J'ai choisi d'entendre et de voir par là où je me sentais touchée, par ces cris que j'entendais la nuit, par les scènes d'overdoses dans la rue. J'ai choisi de tenter une réponse. Et Hochelaga est devenu pour moi un véritable lieu.

Dans l'espace urbain, les lieux tendent à se spécialiser selon leur fonction. Ainsi, à travers les trajets quotidiens répétés entre domicile, travail et supermarché, la ville devient un vaste « non-lieu », c'est-à-dire un ensemble d'espaces de transit qui demeurent muets, sans identité ni récits auxquels se relier ou s'identifier, c'est-à-dire sans éléments émotionnellement significatifs³⁰. Une réalité du rapport à l'espace qui est amplifiée aujourd'hui par le fait que les citoyens circulent avec leurs écrans à portée de main, c'est-à-dire le regard occupé, en totalité ou en partie, par autre chose que ce qui les entoure.

En plus de réduire considérablement l'attention disponible, l'omniprésence des appareils électroniques permet un accès de plus en plus généralisé à la photographie, et, par là, une multiplication des images de la ville en circulation, que chacun, même dépourvu de moyens et de formation, est en mesure de produire et de partager. Cette tendance amplifie le caractère médiatisé de notre regard sur la ville, avec laquelle on entre de plus en plus en contact à travers la photographie. À force d'avoir les yeux rivés sur l'écran, chacun en vient à connaître la ville par ses représentations visuelles démultipliées³¹, dont certaines deviennent même des lieux communs : ici un mur, un

³⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 149 p.

³¹ Selon le magazine *Maclean's*, il se prend désormais 3 milliards de photographies par jour dans le monde, soit « plus que la totalité des témoignages visuels produits par l'humanité toute entière, depuis l'origine de notre espèce jusqu'au 20^e siècle » (Scott Gilmore, « Forgotten in a Sea of Data », *Maclean's*, 1^{er} mai 2018, p. 9.)

graffiti, une cheminée, là, un bâtiment connu, une façade colorée mille fois photographiée par d'autres.

La ville nous parvient ainsi de plus en plus par le biais d'images représentant des éléments du décor ou ses habitants, mais cette surabondance visuelle permet-elle de réellement la cerner ? Alors que la ville nous parvient par photo, quel apport spécifique et pertinent peut être celui de l'écriture ? Que peut-elle voir qui ne pourrait être vu autrement ?

Susan Sontag rappelle que l'appareil photo était déjà considéré au début du XX^e siècle comme « l'instrument de la "vision rapide"³² » et insiste sur le fait que la photographie en général, bien qu'elle permette d'attirer l'attention sur certaines réalités, engendre paradoxalement, à travers un travail d'esthétisation, une forme de « détachement émotionnel³³ ». Une écriture transmettant un regard plus approfondi serait peut-être plus à même d'établir un rapport affectif aux êtres et aux objets, et, par là, de faire émerger ce que Georges Didi-Huberman nomme une « double distance, un double regard (où le regardé regarde le regardant) », qui peut ouvrir sur un « travail de la mémoire³⁴ ».

Un tel travail dans l'écriture serait ainsi lié à un nécessaire retour sur la perception, où l'acte de voir et le temps consacré à observer se poursuivent sous une autre forme : un approfondissement par des recherches, un dialogue avec des personnes représentées, un nécessaire retour sur l'image première, c'est-à-dire sur la seule perception. Il s'agirait alors de faire corps avec la lenteur du processus, d'en accepter « les temps

³² Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000 [1977], p. 151.

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, *op. cit.*, p. 115.

morts et les silences » afin de parvenir à « une autre expérience³⁵ », qui puisse, celle-là, être partagée.

Pour Hartmut Rosa, le grand paradoxe de notre époque est de nous rendre le monde indisponible alors même que notre société propose un vaste « programme de mise à disposition du monde, imposé institutionnellement et fonctionnant, culturellement, comme une promesse [qui] non seulement ne “fonctionne” pas, mais bascule littéralement en son contraire³⁶ ». Nous avons désormais accès en un clic à des photographies d’endroits du monde entier, nous pouvons voyager de plus en plus rapidement vers des régions éloignées, les avancées scientifiques et technologiques nous permettent de mieux connaître tous les détails de ce qui nous entoure, mais cette accessibilité croissante du monde l’amène pourtant à « se dérober et se fermer à nous d’une manière mystérieuse ; il se retire, devient illisible et muet, et plus encore : il se révèle à la fois menacé et menaçant, et donc au bout du compte *constitutivement indisponible*³⁷. »

Pour Rosa, la solution à l’accélération sociale et technique qui en vient étrangement à nous couper du monde, c’est le concept de *résonance*, qu’il définit ainsi :

Ma proposition est la suivante : nous sommes non-aliénés lorsque nous entrons en résonance avec le monde. Là où les choses, les lieux, les gens que nous rencontrons nous touchent, nous saisissent et nous émeuvent, là où nous avons la capacité de leur répondre avec toute notre existence³⁸.

³⁵ Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2000, p. 46.

³⁶ Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2019, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 27. L’auteur souligne.

³⁸ Hartmut Rosa, *Remède à l’accélération*, trad. Céline Largier Vié, Paris, Philosophie Magazine, 2018, p. 50.

La résonance, qui permet de restaurer le lien avec le monde qui nous entoure, comporte, selon Rosa, quatre étapes distinctes :

Premièrement, quelque chose nous « affecte » ou nous touche, cela nous interpelle en quelque sorte. Deuxièmement, nous répondons à ce contact de telle sorte que nous nous éprouvons comme liés au monde d'une manière efficiente et autonome. Troisièmement, nous nous transformons nous-mêmes : nous ne restons pas les mêmes quand nous entrons en résonance avec un être humain, une idée, une mélodie ou un pays. Mais quatrième et dernier point, nous sommes forcés de reconnaître que ce type de relations de résonance est chargé d'un élément inéluctable d'indisponibilité : nous ne pouvons jamais obtenir la résonance par la contrainte, et nous ne pouvons prédire quel sera le résultat de la transformation³⁹.

Citant les travaux de Georg Simmel, Walter Benjamin s'intéresse au fait que l'habitant des villes est celui qui « voit sans entendre », de même qu'à la « prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe⁴⁰ », caractéristique du mode de vie des citadins et de leur façon d'évoluer dans l'espace. Cette réalité, déjà observable au début du XX^e siècle, est évidemment présente dans une tout autre mesure dans la ville d'aujourd'hui.

Dans la ville du XXI^e siècle, la sollicitation visuelle est absolument constante, et les rapports humains sont eux aussi médiatisés par un nombre croissant d'images circulant sur des « appareils de capture où nous immerge le capitalisme consumériste » et qui « conditionnent notre attention, individuelle et collective⁴¹ ».

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin parle de « l'ici et maintenant » de l'œuvre d'art qu'il oppose à la reproduction des

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » dans *Essais 2. 1935-1940*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1983, p. 191.

⁴¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014, p. 14.

images propre à l'ère cinématographique. La photographie, qui peut être reproduite à l'infinie, ne possède pas selon lui autant les qualités de l'œuvre d'art : « À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, — l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve⁴². » À l'aspect factice, trompeur de la multiplication des images, qui privent l'individu de l'expérience immédiate, Benjamin oppose ainsi l'unicité de la présence au lieu comme ce qui assure l'authenticité de l'œuvre d'art.

L'ici-maintenant, qu'est-ce que c'est ? C'est moi dans mon corps, c'est ce que je vois. Un morceau d'espace et de temps. À l'opposé de l'expression populaire qui veut qu'une image vaille mille mots, il faudrait peut-être se demander comment un texte peut aller au-delà de l'image, de ce que voit la seule photographie. Dans le cadre du volet création de mon mémoire, l'espace urbain devient en quelque sorte le révélateur de l'intériorité. Il est le lieu où l'expérience vécue, la sensibilité individuelle se projette.

Déjà en 1903, dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Georg Simmel avance que ce qui distingue le rapport perceptif des habitants des villes vis-à-vis de leur environnement par rapport aux gens des campagnes est que les premiers tendent à développer une forme d'insensibilisation psychologique au profit d'une plus grande intellectualisation de ce qui est perçu. Pour le théoricien, cette spécificité serait due à l'« intensité de la vie nerveuse » qui se joue dans les centres urbains et de la « succession rapide et continue des sensations intérieures et extérieures » en jeu chez les citadins, qui viennent modifier et conditionner le rapport à l'environnement, alors que « [d]es impressions durables, peu variées, se succédant à un rythme régulier sollicitent [...] moins la conscience que des images changeantes se succédant à un rythme rapide, des objets dissemblables s'offrant simultanément au regard, des

⁴² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » dans *Essais 2. op.cit.*, p. 90.

impressions inattendues⁴³ ». Étant donnée l'intensification certaine de cette réalité qu'observait déjà Simmel au début du siècle dernier, pourrait-on penser que la sensibilité des habitants des villes est aujourd'hui encore davantage en perte, voire qu'elle tende de plus en plus vers l'anesthésie ?

Dans un ancien quartier ouvrier où disparaissent peu à peu les traces de l'histoire récente, et dont le visage change parce que la population qui y vivait fait progressivement place à une autre, alors que l'on cherche à effacer de ses rues les réalités pourtant bien présentes de la toxicomanie, du travail du sexe et, plus largement, de la pauvreté et de l'exclusion sociale, comment orienter le regard vers ce qu'on cherche précisément à rendre invisible ? Le regard implique une direction, un angle de vue ou d'approche, mais aussi la question de la visibilité. En ce sens regarder la ville pour la donner à voir telle qu'elle est nécessite peut-être d'abord de se questionner sur ce qu'on ne voit pas, sur ce qu'on ne voit plus.

Parce que son passé n'est plus aisément observable, parce que les façades des commerces autrefois prospères de la rue Sainte-Catherine ont fait place à des édifices délabrés après la fermeture des usines. Parce qu'Hochelaga en est venu à être reconnu pour sa violence et sa criminalité. Parce que l'on ne voit plus rien de ses premières églises, de ses nombreux couvents, de ses écoles incendiées. Parce qu'il n'est pas visible d'emblée que le cœur historique du quartier s'est déjà trouvé au coin de la rue Dézéry, tout près de ce vieux bâtiment qui abritait jusqu'à tout récemment une piquerie très fréquentée, un endroit que les voisins, à force de pressions sur la mairie, ont finalement fait fermer. Comme l'a à juste titre dit l'historienne qui animait une visite guidée à laquelle j'ai participé, on peut affirmer qu'à plusieurs égards Hochelaga est un quartier difficile à lire. Donc difficile à écrire.

⁴³ Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 8.

Alors que je me déplace autour de chez moi, j’observe des êtres, des objets, un quartier en mutation et en mouvement. Devant la page ou l’écran, je cherche ce qu’il en reste, je découvre ce qui m’a traversée. Je fixe ce que j’ai vu. Que disent un visage, une enseigne, des objets laissés sur le trottoir ? Le fait de parcourir la ville pour en recueillir des traces visuelles, puis de prendre le temps de restituer cette expérience dans le langage fait de cette écriture une invitation lancée à l’autre, au lecteur, à s’approprier la ville lui aussi, à entamer à son tour un dialogue personnel et intime avec les lieux.

Comme l’écrit Michel de Certeau, les lieux deviennent anonymes et impersonnels précisément quand ils n’ont plus d’histoire, de récits à nous livrer ou à rappeler à notre mémoire :

Habiter, c’est narrativiser [...]. Il faut réveiller les histoires qui dorment dans les rues et gisent quelquefois dans un simple nom [...]. Certes, les récits ne manquent pas dans la ville. La publicité, par exemple, multiplie les légendes de nos désirs et de nos mémoires en les racontant avec le vocabulaire des objets de consommation [...]. Mais la ville est le théâtre d’une guerre des récits, comme la cité grecque était le champ de bataille des guerres entre les dieux. Chez nous, les grands récits de la télé ou de la publicité écrasent ou atomisent les petits récits de rues ou de quartiers. Il faudrait que la réhabilitation vienne au secours de ces derniers⁴⁴.

Il s’agit peut-être de poser les bonnes questions aux lieux afin de leur restituer leur caractère émotif, leur histoire, en montrant ce en quoi celle-ci a à voir avec la nôtre. Quelles vies humaines sont passées ici avant nous ? Comment ne pas les oublier ? Comment comprendre les affects qui ont pu être associés à un lieu où à un autre et ce qu’il en reste ? Pour mieux répondre à ces questions, il faudrait arriver à établir un dialogue complexe avec les lieux, entre intérieur et extérieur, émotion et perception, un

⁴⁴ Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L’invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1994, p. 202.

dialogue qui passerait aussi nécessairement par la recherche, les lectures, les rencontres, la quête de traces et de témoignages. Car c'est aussi la disparition des récits, petits et grands, qui déshumanise notre expérience de la ville.

IV. Le temps de la parole

Certains signes indiquent que nous ne parlons plus un langage humain. Nos philosophes sont incapables de nous dire le sens des choses, nos moralistes sont incapables de nous dire comment nous devrions agir, nous détenons des armes si puissantes que la paix nous attire les dangers de la guerre, nos médias nous parlent de désastres lointains pour nous faire oublier d'affronter les nôtres, notre démocratie est incapable de nous donner une définition de la liberté, nos hommes politiques ne comprennent pas ce qu'ils font, nos enfants s'éloignent de nous.

EDWARD BOND, *La trame cachée*

*Et les pauvres souffrent
alourdis par tout ce qu'ils voient,
[...]
Et s'il est une voix pour les défendre,
Libère-la, fais-la vibrer.*

RAINER MARIA RILKE, *Le livre de la pauvreté et de la mort*

Quand je me suis inscrite à la maîtrise en création littéraire, c'était pour me donner un cadre pour écrire plus sérieusement et mener à terme un premier manuscrit. Comme pour le cours de dessin auquel je m'étais inscrite plus tôt cette année-là, j'étais très intimidée. L'idée de devoir parler de ma démarche d'écriture et de faire lire mes textes à d'autres personnes me terrorisait, ni plus ni moins.

Mon premier cours de la session a eu lieu le jour de mes 30 ans. J'avais l'impression que, contrairement à moi, les autres étudiants du cours seraient des écrivains accomplis, sûrs d'eux et de leur réflexion sur l'écriture. J'avais beau avoir déjà suivi des séminaires aux cycles supérieurs, avoir travaillé plusieurs années en édition, avoir une bonne culture littéraire, je sentais que je ne serais jamais à la hauteur,

que je n'aurais jamais de bonne idée pour mon mémoire, que j'étais vouée à l'échec et que, nécessairement, les autres s'en rendraient vite compte, que je serais démasquée.

Si je raconte cette histoire, ce n'est pas pour dire que ma façon de percevoir mon propre travail ou ma légitimité d'écrire a changé — heureusement oui, dans une certaine mesure, même si je sais que le doute ne me quittera jamais —, mais plutôt pour donner à voir comment je m'y suis prise pour dépasser mes doutes et pour partager les réflexions qui m'ont aidée à avancer.

J'ai la certitude que ma difficulté à écrire n'est pas étrangère à la difficulté à voir et à ressentir propre au capitalisme tardif. Je crois, comme les auteurs du collectif Comité invisible le soulignent dans leur dernier ouvrage, *Maintenant*, que notre époque rend difficile le devenir sujet, précisément en raison de la manière dont nos sens et notre sensibilité sont constamment niés :

L'anesthésie contemporaine des sensibilités, leur mise en pièces systématique n'est pas seulement le résultat de la survie au sein du capitalisme ; c'en est la condition. Nous ne souffrons pas en tant qu'individus, nous souffrons de tenter de l'être. Comme l'entité individuelle n'existe finalement que du dehors, « être un individu » exige de se tenir hors de soi, étrangers à nous-mêmes — de renoncer au fond à tout contact avec soi comme avec le monde et les autres⁴⁵.

Car à force de faire taire nos sensibilités réelles pour réussir et survivre au sein du capitalisme, on en vient précisément à ne plus les écouter, à ne plus voir ni entendre, mais aussi à ne plus savoir parler réellement, à force de se mentir à soi-même.

Le mensonge, c'est refuser de voir certaines choses *que l'on voit*, et refuser de les voir *comme on les voit*. Le véritable mensonge, ce sont tous les écrans, toutes les images, toutes les explications qu'on laisse entre soi et

⁴⁵ Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 136. Les auteurs soulignent.

le monde. C'est la façon dont nous piétons quotidiennement nos propres perceptions⁴⁶.

L'individualisme exacerbé de nos sociétés, la quête de la réussite à tout prix qu'on nous impose nous laissent en effet très peu de temps et d'énergie pour être sensibles à la réalité de nos semblables et chercher à créer des liens avec eux. Dans notre course effrénée, les autres sont plutôt perçus comme des adversaires contre lesquels nous sommes nécessairement en compétition pour un statut social et des conditions de vie plus acceptables. Cette réalité mène logiquement à l'« anesthésie » contemporaine des sens et de la sensibilité dont il est question dans les extraits ci-dessus, et donc à l'absence de subjectivité réelle, une subjectivité qui serait plus « anonyme⁴⁷ » et liée au collectif, une subjectivité qui nous permettrait d'entrer réellement en contact avec notre propre souffrance liée à notre mode de vie et avec la souffrance des autres.

Parmi les expériences artistiques marquantes que j'ai vécues ces dernières années, il y a la performance *Tout Artaud ?!* de Christian Lapointe, présentée au FTA en 2015. Le metteur en scène, dramaturge et comédien avait entrepris de lire l'entièreté de l'œuvre d'Artaud sur scène, sans interruption. Je pensais au départ assister à une heure ou deux de l'événement. Des 2 jours, 19 heures et 45 minutes qu'a duré la performance, j'ai finalement dû assister à une quinzaine d'heures. Je me réveillais la nuit pour y retourner, j'y allais sur mon heure de lunch, j'y retrouvais mes amis. Une autre temporalité s'était installée. J'ai arrêté de dormir et de manger. On se demandait combien de temps il tiendrait. Je me suis mise à parler aux autres personnes dans la salle. Nous avions en commun de nous inquiéter pour lui.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11. Les auteurs soulignent.

⁴⁷ « Voir la gueule de ceux qui sont quelqu'un dans cette société peut aider à comprendre la joie de n'y être personne. » (Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, La fabrique, 2007, p. 102-103.)

Ce qui avait lieu sur scène était extrêmement particulier. C'était comme si Lapointe avait besoin de chacune des personnes présentes pour poursuivre sa lecture. Notre présence devenait une question de vie ou de mort. Tout se passait comme si, à travers les textes d'Artaud, le comédien s'adressait à nous *directement*. Les mots prenaient une dimension d'urgence. Après cette étrange expérience, je me suis intéressée à ce que Lapointe avait écrit. En lisant son essai sur le travail de l'acteur, j'ai mieux saisi ce qui s'était passé dans la salle du Théâtre La Chapelle.

J'ai notamment découvert dans ses textes un rapport à la voix qui, s'il concerne le jeu du comédien, est aussi pertinent dans le cadre d'une pratique d'écriture :

Il est de ces voix que nous utilisons au quotidien, qui nous permettent de rester cachés, tapis sous le couvert des masques sociaux. [...] Il est, en contrepartie, chez chaque personne, une voix qui existe et qui est porteuse de l'entièreté de l'individu. Lorsque cette voix émerge du corps, celui qui le porte se retrouve comme mis à nu devant l'assistance. Cette voix naturellement basse permet à celui qui l'a trouvée en lui-même de toucher à son « moi profond ». [...] Lorsqu'on baisse la voix et qu'elle provient du bas-ventre, sans être emphatique, sans qu'on la force à devenir trop basse, on peut dès lors sentir qu'il nous est impossible de mentir, de faire croire que la mort est un concept, une idée⁴⁸.

L'accès à cette voix plus profonde me paraît essentiel dans le travail d'écriture en ce qu'il permet de se détacher de notre *persona* sociale, des aspects superficiels de notre vie, pour aller vers ce qui est plus essentiel. Une telle voix permet un accès à notre fragilité. On peut écrire des mots sur une page sans émotion, sans être impliqué ou interpellé profondément par ceux-ci, mais en accédant à une telle voix, que ce soit dans le jeu ou dans l'écriture, on rejoint ce qui importe réellement.

⁴⁸ Christian Lapointe, *Anky ou La fuite / Opéra du désordre* suivi de *Petit guide d'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène_s », 2011, p. 96-97.

Lapointe ajoute que c'est avec ce type de voix que l'acteur crée sur scène une autre temporalité : « Accéder à cette voix naturellement basse qui révèle l'être tout entier est une étape cruciale pour celui ou celle en quête d'une suspension du temps⁴⁹. »

Je suis revenue souvent à ces phrases de Lapointe au cours de l'écriture de mon mémoire. Elles m'ont aidée à moins m'inquiéter d'avoir quelque chose de pertinent à dire, de trouver une posture littéraire adéquate, suffisamment intéressante ou pertinente. Chaque fois que je prenais place devant mes poèmes en me répétant de parler d'abord à partir de cette voix plus profonde, le résultat de mes séances de travail me satisfaisait, et les vers ou les phrases que j'avais devant les yeux résistaient à mon réflexe habituel de vouloir tout effacer.

Parce que chez moi, ce qui résiste à la relecture est rare et fragile. Les feuilles de papier sont froissées, puis jetées. Ce qui survit à l'effacement, ce ne sont que quelques mots, essentiels. Une forme squelettique que pourtant je voudrais foisonnante, avec des mots et des phrases nécessaires les unes aux autres se déployant en vastes réseaux : des ruisseaux menant à des fleuves puis à la mer. Pour l'instant quelques gouttes à recueillir, à chérir pour ne pas finir desséchée. Autant dire que le chemin pour atteindre cette ligne-ci a été long.

De quelle patience avons-nous besoin pour écrire ? Comment faire taire le jugement trop hâtif qui empêche qu'un texte puisse advenir ? Mon remède a été d'arriver à entendre cette voix plus profonde en moi avant de la faire entendre en écriture, pour mieux la donner à lire aux autres.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

L'une des influences de Lapointe est Edward Bond, un dramaturge anglais qui s'est intéressé au statut de la parole dans la société actuelle, et selon lequel on ne parle plus aujourd'hui un « langage humain ». La pensée de Bond rejoint mes propres impressions, à savoir que la littérature et la poésie en particulier représentent un espace privilégié pour renouer avec notre humanité à travers la langue. Un tel travail m'apparaît toutefois indissociable d'un retour aux sens, à l'expérience sensorielle, par laquelle nous avons accès au monde, pouvons le voir et le comprendre. C'est peut-être pourquoi j'ai eu besoin d'explorer le monde réel au plus près de moi, celui de mon quartier, pour écrire *Coudées franches*. Revenir au plus près, à l'immédiat, m'a permis de me reconnecter à mes sens et, par-là, à mes émotions, puis à une véritable subjectivité.

Dans *Politique de la littérature*, Jacques Rancière s'intéresse lui aussi à la parole et à son statut dans la société, mais du point de vue de ce qu'on accepte collectivement comme parole et aux façons de s'exprimer qui ne sont pas considérées comme telles. Sa réflexion sur le littéraire et son travail politique explore la question de qui possède ou non la parole. Pour y réfléchir, Rancière revient à la *Politique* d'Aristote :

Une célèbre formule aristotélicienne déclare que les hommes sont des êtres politiques parce qu'ils possèdent la parole qui permet de mettre en commun le juste et l'injuste alors que les animaux possèdent seulement la voix qui exprime le plaisir ou la peine [...] ⁵⁰.

Si, pour Rancière, « toute l'activité politique » représente en quelque sorte « un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri, pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s'atteste la capacité politique⁵¹ », la littérature est un espace

⁵⁰ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

privilegié pour négocier et reconfigurer le statut de la parole accordée ou non à certains groupes, à certaines formes de langage ou à certains types de propos.

Dans *La vue et la voix*, Pierre Ouellet écrit que « constituer un monde en données visuelles communicables à autrui » est partie intégrante « de toute forme de communauté », puisque celle-ci a nécessairement pour fondement « une perception partagée⁵² ». Dans cette perspective, la notion de « partage du sensible » chez Jacques Rancière, conçue comme « configurations de l'expérience qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique⁵³ », permet de penser le potentiel critique d'une écriture fondée sur une attention aux sens et aux affects, de même qu'aux modalités de sa transmission. Si le fait de sentir est ce que nous avons en commun avec les autres humains, la communication d'une expérience singulière passe nécessairement par une écriture qui fait intervenir l'expérience sensorielle.

Dans un très beau passage de *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty rappelle lui aussi l'importance de laisser émerger une parole autre que celle de la langue « instituée » afin de dire quoi que ce soit de pertinent et de vrai :

Nous vivons dans un monde où la parole est *instituée*. Pour toutes ces paroles banales, nous possédons en nous-mêmes des significations déjà formées. Elles ne suscitent en nous que des pensées secondes ; celles-ci à leur tour se traduisent en d'autres paroles qui n'exigent de nous aucun véritable effort d'expression et ne demanderont à nos auditeurs aucun effort de compréhension [...] Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons

⁵² Pierre Ouellet, *La vue et la voix. Dans les arts, la littérature, la vie commune*, Montréal, VLB éditeur, 2009, p. 10.

⁵³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 7.

pas le geste qui rompt le silence. La parole est un geste et sa signification un monde⁵⁴.

Nous avons vu plus haut que l'environnement urbain, s'il confronte quotidiennement à des réalités sociales multiples, à plus forte raison dans certains quartiers, peut paradoxalement rendre moins sensible aux souffrances rencontrées, à force d'habitude et d'aveuglement volontaire. En prenant la ville de front, l'écriture peut attirer l'attention sur ce qu'on tend à effacer ou ignorer. Dans *Le partage du sensible*, Jacques Rancière écrit d'ailleurs que la politique « porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps⁵⁵ ».

Parce qu'un texte littéraire travaille à même cette jonction du voir et du dire d'une manière qui lui est spécifique et à partir de ses moyens propres, il « intervient *en tant que littérature* dans [l]e découpage des espaces et du temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit⁵⁶ ». Ainsi, l'écriture et la circulation des textes, qu'il s'agisse d'essais, de nouvelles, de romans, de poèmes, permettent l'émergence de modes perceptifs autres, de manières différentes d'être à soi et au monde, et, par extension, à la communauté.

Quand je prends la parole dans un texte littéraire, j'essaie d'être particulièrement attentive à ce qui, en moi, est de l'ordre du minoritaire. J'essaie également de prendre conscience des nombreux angles morts que mes privilèges et mon positionnement social impliquent. Je laisse le temps au texte de faire émerger une parole plus profonde, plus vraie. J'essaie de rendre visible mes failles, la manière dont j'ai souvent l'impression d'avoir échoué dans la compétition sociale. Je fais confiance au texte et à

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la perception », *op. cit.*, p. 871.

⁵⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 12. L'auteur souligne.

la voix qui se met peu à peu à y vivre et à y habiter, à sa capacité de rejoindre les personnes qui me liront ensuite et qui pourront se reconnaître dans cette expérience partagée. Peut-être que nos sensibilités pourront s’y rejoindre, peut-être ces personnes verront-elles elles aussi ce que j’ai vu, ce que j’ai bien voulu montrer de moi et du monde. Peut-être ce texte nous permettra-t-il de nous rejoindre, de nous répondre, de rendre le monde un peu plus habitable.

Pour le dire comme Yves Citton, « [t]oute attention est [...] “collective”, au sens où elle est collectionneuse de caractéristiques qui ont en commun de nous aider à prospérer au sein de notre environnement⁵⁷. » Se réapproprier sa capacité d’attention à l’intérieur d’une société médiatique, d’une société de la saturation des informations et des images m’apparaît essentiel pour qui souhaite écrire et créer. Dans des sociétés qui apparaissent trop souvent comme « des corps inertes traversés par de gigantesques processus de désobjectivation auxquels ne répond aucune subjectivation réelle⁵⁸ », se réapproprier sa subjectivité — d’abord inscrite dans un corps et une sensibilité — représente un premier geste politique.

Renouer avec nos sens afin de pouvoir réellement devenir sujets pour mieux dire et penser le monde, c’est là, il me semble, tout le projet de la littérature, un projet qui, nous l’avons vu avec Rancière, reflète aussi les luttes de pouvoir en cours au sein du monde social.

⁵⁷ Yves Citton, *Pour une écologie de l’attention*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁸ Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2014 [2006], p. 46.

V. Le temps d'écrire

Où fuir, lorsque les marchés n'ont pas sommeil ?

MARCEL LABINE, *Bien commun*

[A]près mes sept heures de travaux administratifs, je ne puis plus me tendre assez pour rejeter toutes les lourdeurs qui m'accablent l'esprit. [...] Je ne trouve pas une ligne et j'ai envie de pleurer sur mon papier.

GUY DE MAUPASSANT, Lettre à Gustave Flaubert, 21 août 1878

Novembre 2015. En retard le matin, cinq minutes pour me lever, marcher et sauter sur le vélo. La mollesse du corps penché en avant, les doigts glacés par le temps froid, l'automne qui s'installe, et moi qui me rends au travail, inlassablement, chaque matin. Je ne veux jamais aller au lit le soir : il y a tant à faire, de musique à écouter, de livres à lire, de personnes à qui parler. J'arrive au travail fatiguée, je tiens la pose, j'accepte les tâches, mais toute la journée je me dis que je n'y arrive pas, que je ne suis pas faite pour ce rythme. Je ne comprends pas comment les autres font pour y arriver. Je fais des erreurs, je souris, je fais semblant. Je me dis qu'ils vont finir par se rendre compte que je ne peux pas suivre et que bientôt je n'aurai plus de travail. Devant mon café, je me promets que ce soir, enfin, j'écrirai.

On voudrait que ça aille vite, qu'écrire se fasse au même rythme que la lecture, que les phrases se tiennent d'elles-mêmes du premier coup. On dit souvent que je suis une personne patiente, mais je me suis beaucoup demandé si j'avais cette patience-là, celle des essais-erreurs toujours à recommencer, celle du processus d'écriture.

Écrire ne va pas de soi pour une personne bien dressée à obéir et à accroître son efficacité et sa productivité dans tous les aspects de sa vie, pour répondre aux standards

élevés, à la pression médiatique et publicitaire, à la perfection du chez-soi instagrammable et du corps parfait. Avec l'écriture, les résultats ne sont pas instantanés. La satisfaction est loin d'être immédiate. On peut travailler des mois sur un projet et finalement l'abandonner pour un autre parce qu'il ne fonctionne pas. On peut écrire 25 pages de poèmes pour en conserver au final un seul. Ce type de temporalité ne va pas nécessairement de soi dans un contexte où « tout temps qui ne peut faire l'objet d'une valeur monétaire est suspect et déconsidéré⁵⁹ » et où être « concurrentiel » signifie « être plus rapide que son rival⁶⁰. »

Dans ce contexte, malgré nos désirs et nos aspirations, on en vient souvent à se dire qu'écrire, on n'a pas de temps pour ça. La vie quotidienne consacrée au travail et son caractère éreintant nous font peu à peu perdre contact avec nos désirs parce que toutes les heures qui ne sont pas consacrées au travail passent à nous occuper d'une maison ou d'un appartement, d'une famille, des tâches ménagères. Les soirs de semaine, nous sommes trop fatigués pour sortir, et les week-ends sont consacrés à rattraper le retard avec les choses du quotidien.

Si Rosa a démontré dans ses travaux comment les innovations technologiques et la quête de la productivité à tout prix ont contribué à modifier en profondeur notre rapport au temps, aux autres humains et au monde qui nous entoure en l'espace d'une centaine d'années, Rancière s'est quant à lui intéressé aux inégalités qui existent entre les personnes dans la répartition du temps. Dans son essai *Les temps modernes*, il insiste sur la pluralité des temporalités vécues depuis l'avènement de la modernité : « Il n'y a pas un, mais des temps modernes, des manières souvent différentes, parfois

⁵⁹ Jonathan Martineau, *L'ère du temps. Modernité capitaliste et aliénation temporelle*, trad. Colette St-Hilaire, Montréal, Lux éditeur, 2017, p. 279.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 278.

contradictoires, de penser le temps de la politique ou de l'art moderne en termes d'avancée, de recul, de répétition, d'arrêt ou de chevauchement entre temps.⁶¹ »

La pensée du philosophe est en effet éclairante pour réfléchir aux questions qui nous préoccupent. Selon Rancière, un des principaux enjeux contemporains liés au temps est la division entre deux catégories d'êtres humains : ceux qui ont du temps et ceux qui n'en ont pas :

La hiérarchie des temps qui fonde la rationalité de l'action humaine correspond à une hiérarchie des places qui sépare deux catégories d'êtres humains. Il y a ceux qui vivent dans le temps des événements qui peuvent arriver, le temps de l'action et de ses fins, qui est aussi le temps de la connaissance et du loisir. Ceux-là, de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, ont été désignés comme hommes actifs ou hommes de loisir. Et il y a ceux qui vivent dans le temps des choses qui arrivent les unes après les autres, le temps rétréci et répétitif de ceux qu'on appelle hommes passifs ou mécaniques, parce qu'ils vivent dans l'univers des simples moyens sans avoir part aux fins de l'action non plus qu'à la fin en soi du loisir. La rationalité du déroulement horizontal du temps repose sur une hiérarchie verticale qui sépare deux formes de vie, deux manières d'être dans le temps, on pourrait dire simplement : la manière de ceux qui ont le temps et la manière de ceux qui ne l'ont pas⁶².

Pour ainsi dire, les relations de pouvoir qui prévalent au sein de relations sociales de temps ont beaucoup à voir avec les enjeux socioéconomiques et les inégalités qu'ils reconduisent. Qui a du temps ? La personne qui n'a pas besoin d'occuper plus d'un emploi pour payer ses factures. La personne qui peut se permettre de travailler moins, d'engager des aides ménagères, des personnes pour s'occuper des enfants.

⁶¹ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

Ces dernières années, on a parlé davantage dans les médias et sur la place publique de la question de la charge mentale des femmes en lien avec le soin à apporter à aux autres et à l'environnement familial. Avoir l'espace mental pour penser à autre chose qu'à ses responsabilités liées à son ménage et à sa famille pour pouvoir se consacrer à des loisirs ou à des activités personnelles, voilà un autre enjeu primordial du partage des temps.

Jacques Rancière s'est souvent intéressé aux manières dont les ouvriers ont pu se réappropriier leur temps, notamment par l'écriture et le monde politique, à travers différentes stratégies⁶³. Il affirme que « [r]econquérir le temps » veut avant tout dire « transformer cette succession des heures où rien jamais ne doit arriver en un temps marqué par une multitude d'événements⁶⁴. » Il s'agit d'une émancipation à la fois individuelle et collective. Rancière revient en ce sens, dans *Les temps modernes*, sur ses travaux portant sur la réappropriation ouvrière du temps par l'écriture, et de celui des foules à travers la grève, qui « n'était pas seulement une arme de combat contre l'exploitation économique, mais aussi la subversion de la distribution des espaces, des temps et des capacités qui la légitimait⁶⁵ ».

L'ouvrier qui entreprend de relater par l'écriture ses journées de travail revient sur la manière dont il a vu se transformer la répétition et la monotonie par une modification de son attention à son environnement. Commentant un texte écrit par un menuisier sur son expérience de travailleur, Rancière écrit :

[...] la journée de travail est un temps où, chaque heure, il se passe quelque chose : un geste différent de la main, un regard qui dévie et fait dévier la

⁶³ Voir notamment *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1981], 451 p.

⁶⁴ Jacques Rancière, *Les temps modernes, op. cit.*, p. 34.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

pensée, une pensée qui survient inopinément et qui change le rythme du corps, un jeu d'affects qui fait que la servitude ressentie ou la liberté éprouvée se traduisent en gestes d'allure diverse et en enchaînements contradictoires de pensées. Ainsi se produit une série d'écarts avec le temps normal de la reproduction de l'être-ouvrier. Et ces écarts se laissent assembler en un enchaînement temporel déviant. À travers toute cette dramaturgie de gestes, de perceptions, de pensées et d'affects, il devient possible pour le menuisier de créer une spirale qui initie, au milieu de la contrainte des heures de travail, une autre manière d'habiter le temps, une autre manière de tenir un corps et un esprit en mouvement. Celle-ci a commencé avec la décision même de mettre en récit ce qui était exclu de l'univers du récit, de changer la façon dont un ouvrier est censé se servir de ses mains et de ses mots⁶⁶.

Rancière écrit encore, au sujet de l'écriture de l'ouvrier, que le fait qu'il doive écrire le soir, et ainsi retarder l'heure du coucher pour se consacrer à une autre activité que celle prévue par son rôle social représente en elle-même une transgression de « la ligne de séparation symbolique qui coïncide avec la moins modifiable des divisions empiriques du temps quotidien : celle qui sépare la nuit du jour et le repos du travail⁶⁷. » Et c'est également cette séparation que transgressent les travailleurs qui se rencontrent la nuit pour des réunions à caractère politique qui les mènent à des prises de conscience et à des actions liées à leur statut.

L'emploi que j'occupe en ce moment me permet d'approfondir mes connaissances du texte littéraire et nourrit ma pratique d'écriture. Par conséquent, je ne m'y sens pas aliénée de mon temps, ce qui représente un privilège immense, dont je suis consciente et qui me surprend, puisque je ne m'imaginai pas un jour occuper des fonctions que j'aurais envie d'exercer même si aucun salaire ne m'était versé⁶⁸.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁸ Cette phrase est une vue de l'esprit, puisque je suis évidemment rémunérée pour mes heures de travail.

Toutefois, dans le passé, comme la plupart des gens, je me suis sentie aliénée par le monde du travail, et j'ai pensé que la fatigue liée à mes journées d'employée et l'impossibilité financière de diminuer mes heures m'empêcheraient de trouver le temps d'écrire. C'est en me réappropriant le temps de la nuit, un peu à la manière des ouvriers de Rancière, que j'ai pu commencer écrire plus sérieusement, et à faire de nouveau sens de mes jours.

Dans mes lieux de travail, je me posais cette question : comment font-ils tous pour travailler autant ? Je m'en sentais incapable. Puis je n'ai pas eu le choix, et moi aussi je suis embarquée dans la grande roue. J'ai appris avec l'expérience que, pour moi, exercer une activité artistique était essentiel pour maintenir le rythme du travail salarié de mes 35 ou 40 heures semaine. C'est quand je ne prends pas le temps d'écrire que je m'épuise, que les autres activités deviennent difficiles. Alors que, même si j'ai une série de nuits courtes pour me consacrer à un projet X, je peux étonnamment être plus énergique et de meilleure humeur par la suite. Ce pourrait être perçu comme un autre piège de la productivité à tout prix, écrire la nuit et travailler le jour, mais, dans mon cas, et dans celui d'artistes que je connais, il s'agit avant tout d'un mode de survie aux conditions de vie actuelles, une façon de ralentir le temps, de renouer avec sa propre voix et ses propres perceptions.

Comme le dit avec beaucoup de justesse Nicole Brossard, l'écriture est « ce qui ralentit tout⁶⁹ » et représente par là un terrain réfractaire à l'accélération sociale actuelle. Entamer un travail d'écriture, comme dans le cas d'autres projets inscrits dans la durée, instaure un autre rapport à la temporalité. L'écriture donne souvent l'impression de rallonger les heures, d'étirer le temps. Elle vient créer une continuité

⁶⁹ Dominic Tardif, « Écrire ce qui est beau et bon, selon Nicole Brossard », *Le Devoir*, Montréal, 26 avril 2018.

parmi ces épisodes d'actions de plus en plus nombreux qui en viennent à former nos jours, nos semaines, nos vies.

Dans un texte littéraire, des éléments formels et thématiques permettent de s'aventurer du côté d'une vision moins rapide, davantage susceptible d'approfondir le rapport aux êtres et aux choses. Le poème, parce qu'il fait image, mais aussi parce qu'il entretient un rapport de proximité avec le silence à travers l'économie de mots et de moyens qui le caractérisent, permet de faire émerger ce regard « œuvré par le temps » dont parle Georges Didi-Huberman, soit capable de donner à ce qui est vu « le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire à l'espace le temps de se retracer autrement, de redevenir du temps⁷⁰ ».

Hartmut Rosa nomme décélération idéologique les démarches qui s'opposent à l'accélération sociale et technologique de manière consciente, par exemple dans le cas d'individus ou de groupes qui cherchent à proposer des solutions de rechange au mode de vie actuel⁷¹. La réflexion que j'ai voulu mener ici appartient à cette dernière catégorie, bien qu'elle ait aussi à voir avec les limites de la vitesse naturelle propres à l'acte d'écrire, celles des capacités perceptives du corps et de l'écriture en elle-même. Parce que c'est l'écriture elle-même, le texte et son développement, qui nous demandent de ralentir.

À la fin de son essai sur le rapport au temps des sociétés contemporaines, le sociologue Jonathan Martineau écrit ceci au sujet du processus de réappropriation du temps devenu nécessaire aujourd'hui :

⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 105.

⁷¹ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*, *op. cit.*, p. 49.

Reprendre possession des temps concrets des émotions, du travail, des relations sociales, des corps humains, des amitiés, de l'amour, de la parentalité, de l'enfance, du rire, du sommeil, de l'accouchement, de la production alimentaire, de l'art, du temps concret de nos écosystèmes et ainsi de suite, tout cela fait partie intégrante du mouvement pour reconquérir nos vies et notre monde. La lutte pour la « démarchandisation » [...] suppose de démarchandiser les temps humains et socationaturels concrets, de mettre fin à l'aliénation temporelle et à l'assujettissement des vies humaines et sociales aux dictats du marché capitaliste, aux pressions du temps horloge capitaliste abstrait et à l'accumulation du capital⁷².

Nous sommes nombreux à être épuisés par le rythme de vie actuel et à rêver d'une culture où la lenteur et le ralentissement seraient valorisés. Nous sommes nombreux à penser qu'un certain ralentissement peut mener à de meilleurs résultats en nous donnant plus de temps pour réfléchir, respirer, approfondir nos connaissances et notre regard sur le monde, pour être ensemble et pour planifier le futur ou pour simplement être humains. Le culte de la vitesse et de la productivité prise pour elle-même mènent à une agitation constante et à une vie que l'on peut difficilement apprécier. J'ai toujours préféré prendre mon temps, ce qui souvent est associé à de la paresse. Bien qu'une démarche plus lente soit aujourd'hui le plus souvent dévalorisée, elle possède des avantages certains.

Le travail que j'exerce pour vivre m'apprend lui aussi la lenteur. Dans la maison d'édition qui m'emploie, je vois des projets d'écrivains mettre des années à aboutir, des éditeurs travailler des heures innombrables sur des textes. J'apprends à lire mieux mes textes et ceux des autres, à identifier ce qu'il faudrait reprendre, ce qu'il faut chérir pour faire croître et éclore.

Après des années à lire des manuscrits, je vois désormais les piles de pages comme des piles de temps, d'années, de mois et de minutes incalculables de travail. Des

⁷² Martineau, Jonathan, *L'ère du temps. Modernité capitaliste et aliénation temporelle*, op. cit., p. 270.

milliers de textes reçus et lus : de ce temps investi, qu'est-ce qu'il reste ? Qu'est-ce qui nous parle ? J'aime voir ces manuscrits comme des tentatives d'autres humains pour se réapproprier eux aussi leur temps, leur voix et leur humanité.

J'ai un respect immense pour qui écrit des mots sur une page chaque jour, sans savoir ce qui adviendra par la suite. Durant des années, dans une autre maison d'édition, je me suis occupée de détruire les manuscrits refusés. Il n'y a pas, à mon sens, de plus grande leçon d'humilité pour qui souhaite écrire et publier.

Conclusion

[A] man himself is a city, beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody — if imaginatively conceived — any city, all the details of which may be made to voice his most intimate convictions.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Paterson*

Je me souviens d'avoir lu, vers l'âge de vingt ans, un article de journal qui m'avait particulièrement mise en colère. Le critique, un homme d'un certain âge, y affirmait que la déambulation urbaine n'était pas une activité accessible aux femmes en raison des risques de viol, du danger des rues. À l'époque, je marchais à travers la ville plusieurs heures par jour et par nuit, d'abord autour de chez moi, dans le quartier Griffintown, où j'habitais alors. Même si j'ai depuis subi une tentative d'agression sexuelle alors que je marchais d'un point A à un point B, à moins d'un kilomètre de distance l'un de l'autre, près de chez moi, à une heure raisonnable, je demeure convaincue que les femmes ont la possibilité d'investir la ville artistiquement et que leur regard sur celle-ci doit être vu et entendu.

William Carlos Williams, l'auteur du livre de poèmes *Paterson*, une de mes sources d'inspiration principales pour l'écriture urbaine que je propose dans le volet création de ce mémoire, écrit qu'un homme est lui-même une ville, dont on pourrait connaître les divers aspects de la personne à travers ses quartiers, ses rues, ses fragments d'histoire.

Une femme est une ville à elle seule, une ville qui se révèle à travers ses habitants, ses places, ses bâtiments disparus. Une ville dont on découvrirait toute la complexité à

travers son regard à elle, par ses promenades et ses lieux. Une ville sur laquelle projeter toute une vie, une sensibilité, dans une rencontre transformatrice.

J'avais pensé au départ cette série d'essais comme une série d'envois datés et signés, et adressés depuis un lieu précis, comme des cartes postales. Une écriture directement destinée : « Je voudrais ne m'adresser, tout droit, directement, sans courrier, qu'à toi mais je n'y arrive pas [...]. Tout redevient carte postale, lisible pour l'autre, même s'il n'y comprend rien⁷³. » Et, ainsi, « jou[er] la carte postale contre la littérature, l'inadmissible littérature⁷⁴. » Est-ce que toute forme d'écriture n'a pas à voir avec cette carte postale qui se trompe nécessairement de destinataire, comme le suggère Derrida ?

Ces pages m'ont aidée à préciser et à mieux saisir quelques enjeux et questionnements qui ont été au cœur de ma réflexion sur l'écriture au cours des dernières années : le temps, l'accélération sociale, la résonance, la parole, le regard et la ville. Des questions qui s'enchevêtrent et se répondent l'une l'autre ici par toutes sortes de détours, d'arrêts sur des moments, des expériences. La pensée est elle aussi une ville.

⁷³ Jacques Derrida, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier Flammarion, 2007 [1980], p. 28.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

Références théoriques

- Abram, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013, 347 p.
- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2014 [2006], 50 p.
- Antonioli, Manola, Guillaume Drevon et al. (dir.), *Saturations. Individus, collectifs et territoires à l'épreuve*, Grenoble, Elya Éditions, 2020, 428 p.
- Atelier d'histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, *L'industrialisation à Hochelaga-Maisonneuve*, Montréal, Atelier d'histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 1980, 54 p.
- , *L'histoire du logement ouvrier à Hochelaga-Maisonneuve*, Montréal, Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 1980, 43 p.
- , *Passeport Hochelaga-Maisonneuve*, Montréal, Atelier d'histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 1988, 156 p.
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 149 p.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » 1992, 192 p.
- Benjamin, Walter, *Essais 1. 1922-1934*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983, 223 p.
- , *Essais 2. 1935-1940*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983, 215 p.
- , *Expérience et pauvreté*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, 137 p.
- Bond, Edward. *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'état*, trad. Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003, 315 p.

- Bordeleau, Benoit, « Les îles intérieures ou Hochelaga, en passant », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2016, 289 f.
- Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1994, 448 p.
- Chklovski, Victor, *L'art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia, 2008, 64 p.
- Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014, 318 p.
- Cloutier, Mario, « Tout Artaud ?! : le pouvoir de l'art », *La Presse*, 25 mai 2015, en ligne, <www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201505/28/01-4873357-tout-artaud-le-pouvoir-de-lart.php>, consulté le 25 août 2021.
- Collectif La Traversée, atelier québécois de géopoétique. *Hochelaga Imaginaire*, en ligne, <hochelagaimaginaire.ca>, consulté le 27 avril 2021.
- Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017, 155 p.
- , *L'insurrection qui vient*, Paris, La fabrique, 2007, 125 p.
- Crary, Jonathan, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2014, 142 p.
- Darke, Jane, « The Man-Shaped City » dans Chris Booth, Jane Darke et Sue Yeandle (dir.), *Changing Places. Women's Lives in the City*, Londres, Sage, 1996, 227 p.
- Derrida, Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 2007 [1980], 552 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 208 p.
- , *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, 73 p.
- , *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, Éditions de Minuit, 2020, 176 p.
- Dubois, Jacques et al., « Crier » dans *Dictionnaire d'étymologie*, Paris, Larousse, 2001, p. 198.

- Dufourmantelle, Anne, *Éloge du risque*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, 311 p.
- Duru, Martin, « La discrétion », *Philosophie Magazine*, 24 octobre 2013, <<https://www.philomag.com/livres/la-discretion>>, consulté le 25 août 2021.
- Ernaux, Annie, *L'atelier noir*, Paris, Stock, 2003, 156 p.
- , *L'écriture comme un couteau*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, 208 p.
- Gilmore, Scott, « Forgotten in a Sea of Data », *Macleans*, 1^{er} mai 2018, p. 9.
- Gwiazdzinski, Luc, *La ville 24 heures sur 24. Regards croisés sur la société en continu*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2003, 253 p.
- Han, Byung-Chul, *La société de la transparence*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Presses universitaires de France, 2017, 92 p.
- Hustvedt, Siri, *Vivre, penser, regarder*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2015 [2013], 510 p.
- Kern, Leslie, *Feminist City. Claiming Space in a Man-Made World*, New York, Verso Books, 2020 [2019], 224 p.
- Lapointe, Christian, *Anky ou La fuite / Opéra du désordre* suivi de *Petit guide d'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène_s », 2011, 117 p.
- Martineau, Jonathan, *L'ère du temps. Modernité capitaliste et aliénation temporelle*, trad. Colette St-Hilaire, Montréal, Lux éditeur, 2017, 304 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, 1835 p.
- , *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 364 p.
- Ouellet, Pierre, *La vue et la voix. Dans les arts, la littérature, la vie commune*, Montréal, VLB éditeur, 2009, 372 p.
- Rancière, Jacques, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1981], 451 p.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

- , *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 228 p.
- , *Les temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, 150 p.
- Rosa, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. Didier Renault, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2010, 480 p.
- , *Aliénation et accélération. Vers une critique de la modernité tardive*, trad. Thomas Chaumont, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2012, 155 p.
- , *Remède à l'accélération*, trad. Céline Largier Vié, Paris, Philosophie Magazine, 2018, 93 p.
- , *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2019, 144 p.
- , *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2018, 535 p.
- Sansot, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000, 203 p.
- Sauvageot, Anne, *Voir et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 249 p.
- Simmel, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, L'Herne, 2007 [1903], 112 p.
- Sontag, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2000, 240 p.
- Tardif, Dominic, « Écrire ce qui est beau et bon, selon Nicole Brossard », *Le Devoir*, Montréal, 26 avril 2018.
- Trudeau Dauphin, Gilles, *Il fallait des anges au paradis*, [DVD], Montréal, 2017, 113 min.
- Zaoui, Pierre, *La discrétion*, Paris, Autrement, 2013, 156 p.

Œuvres

Brecht, Bertolt, *Poèmes*, trad. Gilbert Badia, Paris, L'Arche, 1965, 200 p.

Černá, Jana, *Pas dans le cul aujourd'hui. Lettre à Egon Dondy*, trad. Barbora Faure, Lille, La Contre Allée, 2014, 92 p.

Ernaux, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993, 106 p.

———, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil, 2014, 74 p.

Ginzburg, Natalia, *Les mots de la tribu*, trad. Michèle Causse, Paris, Grasset, 2008 [1966], 262 p.

Joyce, James, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, Paris, Gallimard, 1989 [1948], 710 p.

Labine, Marcel, *Bien commun*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 190 p.

———, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 173 p.

Maupassant, Guy de, *Correspondance*. Tome I, Évreux, Le Cercle du bibliophile, 1973, p. 170.

Nelson, Maggie, *Bluets*, Seattle, Wave Books, 2009, 99 p.

———, *Jane. A Murder*, Berkeley, Soft Skull Press, 2005, 224 p.

———, *The Red Parts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2016, 224 p.

———, *Something Bright, Then Holes*, Berkeley, Soft Skull Press, 2018 [2003], 96 p.

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], 185 p.

———, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Galilée, 1995 [1975], 59 p.

Rilke, Rainer Maria, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. Jacques Legrand, Paris, Orbey : Arfuyen, 2016, 121 p.

Williams, William Carlos, *Paterson*, New York, New Directions Books, 1992 [1948], 312 p.