

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTAIT UNE BÊTE
SUIVI DE
TERRITOIRES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LAURANCE OUELLET TREMBLAY

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier très grand et très fort ma mère Marlène et mon père André qui, sans vraiment comprendre où je m'en allais ni ce que je cherchais, m'ont toujours appuyée sans réserve et ne m'ont jamais laissé croire que je ne pouvais pas accomplir ce dont j'avais envie.

Un immense merci de chou à ma grande amie Sophie qui m'a inspirée, guidée, *nourrie* et encouragée tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sophie, j'ai pour toi une admiration et un amour infinis.

Merci à Philippe pour les bras toujours ouverts
à Olivier pour la complicité intellectuelle et pour l'Inde
à Vicky pour le couscous et le poulet au beurre
à Laurence pour la pureté du mouvement
à Maël pour l'Europe de l'Est
à Mathieu pour l'amour impossible
à Liam pour l'intensité de la confiance
à Dominic pour les hippochons
à Adélie pour les calmes sourires
au Collectif Vx pour la liberté
à Sophie D. pour les conseils sur la gestion de mon cœur
à Benoit pour avoir enduré mes pires crises
à Simon pour les repas délirants
à Charles pour les plus belles retrouvailles
à Jonathan pour m'avoir laissé l'appriivoiser
à Geneviève pour avoir toujours dit ce que j'avais besoin d'entendre
à Julien pour les rires sans fin et les élastiques
à Marielle pour le modèle.

Un merci tout spécial à mon âme sœur Myriam qui a réussi à comprendre exactement ce dont j'avais besoin dans la vie. Peu importe où, quand et comment.

Enfin, merci à René Lapierre, mon directeur, qui m'a laissé manger des livres, passer des nuits blanches, partir des mois en voyage sans donner de nouvelles, tout en hochant de la tête avec un sourire en coin. Je n'aurais jamais pu arriver ici sans ton aide.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
ÉTAIT UNE BÊTE	1
I - les sœurs Entonnoir	3
II - ballon botté	18
III - tout contre, parmi	33
IV - se rompre	47
V - parler toute seule	62
TERRITOIRES	75
introduction : par où commencer?	76
précision : six images	77
I - limite (inventer la ligne)	80
II - du corps (à partir de soi)	87
III - pas de chasse au trésor	95
IV - une sauvage dans l'atelier	102
conclusion : une contre-image	109
BIBLIOGRAPHIE	110

RÉSUMÉ

Était une bête raconte l'histoire d'une scission, en cinq parties.

Confrontée à une autorité sévère puis au jugement sans merci de ses pairs, la narratrice du recueil n'arrive plus à vivre dans son corps. Question de survie, une séparation intérieure s'impose.

Mais quitter son corps, c'est se fendre le crâne. Littéralement. C'est une opération risquée qui demande réflexions, échanges, discussions avec soi-même.

J'ai voulu mettre en scène un dialogue qui n'a rien du soliloque. Qui exige une réponse. Un dialogue essentiel, pour résister à la mort.

Laisser aller une partie de soi pour se garder en vie. Et peut-être se retrouver. Mais plus tard.

Se retrouver au cœur d'un territoire que l'on ne connaît pas, un peu hébétée de s'être rendu si loin.

L'essai *Territoires* soutient que tout acte d'écriture suppose la création et l'exploration de nouveaux territoires (donc de nouvelles limites) à l'intérieur desquels le corps est à la fois inventeur et inventé. Axée essentiellement sur la place capitale qu'occupe le corps au cœur de ces territoires, ma réflexion interroge le statut de celui-ci. Central, mais non autoritaire, le corps écrivain ne fait pas juridiction dans le processus; il emprunte la langue et les rythmes qu'il rencontre (et qui le rencontrent) pour fonder sa parole, qui elle-même ne lui appartiendra pas.

Aventure tridimensionnelle, l'écriture implique du temps, de l'espace et, à la jonction de ces deux axes, du corps, pour actualiser les mots, les transposer.

Constamment chahuté par le mouvement processuel qui le porte, le corps écrivain se définit dans un état de déséquilibre perpétuel. Il se dégage ainsi de toute valeur de puissance et de virtuosité en adoptant une posture fragilisée d'écoute et d'attention au réel.

MOTS-CLÉS : SCISSION, CORPS, DIALOGUE, TERRITOIRES, LIMITES, SUBJECTIVITÉ, PAROLE

ÉTAIT UNE BÊTE

*ring the bells that still can ring
forget your perfect offering
there is a crack, a crack
in everything
that's how the light gets in*

Leonard Cohen

I

Les Sœurs Entonnoir
(école primaire Apostrophée, Chicoutimi)

Sœur France
Sœur Thérèse
Sœur Jacqueline
Sœur Denise
Sœur Laurette
Sœur Enseigne
Sœur Couverte
Sœur Cent fois
Sœur Claves
Sœur Souris
Sœur Grimace

premier conseil (donné par maman, qui ne parle pas beaucoup, mais
qui je crois m'aime un peu)

ne discute pas

Sœur Bolo
Sœur Arpège
Sœur Marde
Sœur Cuillère
Sœur Douche
Sœur Départ
Sœur Farine
Sœur Sûre
Sœur Histoire
Sœur Écorce
Sœur Sans vie

deuxième conseil (donné par Sœur Bleue)

aplanis-toi
deviens
ce qui nous reflète
multiplie nos visages

fais-toi miroir

Sœur Arbuste
Sœur Loupe
Sœur Love
Sœur Eiffel
Sœur Zoom
Sœur Enfant
Sœur Niche
Sœur Ébène
Sœur Navet
Sœur Face
Sœur Épine
Sœur Rouge

troisième conseil (donné par Sabrina, mon amie d'une journée,
partie avec les autres qui ne veulent pas que je sois dans la cour;
elle m'a donné ce conseil pour que les jours passent plus vite, que
les années s'accélèrent)

compte tes pas
à chaque jour
chaque promenade
baisse les yeux et
compte tes pas

concentre-toi
ne pense à rien d'autre

Sœur Vision
Sœur Tronçon
Sœur Terre
Sœur Fer
Sœur Laise
Sœur Thèse
Sœur Hymne
Sœur Hyène
Sœur Chine

quatrième conseil (donné par le prêtre, l'abbé Grade)

doucement, tais-toi
respire calmement

il n'y a jamais eu de lutte
c'était perdu d'avance

Sœur Caisse
Sœur Chou
Sœur Liche
Sœur Friche
Sœur Boule
Sœur Loup
Sœur Sept
Sœur Vague
Sœur Tertre
Sœur Poche

cinquième conseil (donné par Tantine, qui n'est pas ma mère, pas ma soeur, pas mon amie, mais un peu de tout ça quand même. c'est le meilleur conseil, c'est une tactique)

deviens louve
déesse
poussière
histoire

Sœur Foule
Sœur Blé
Sœur Dé
Sœur Crue
Sœur Lue
Sœur Bue
Sœurs Simone et Denise (jumelles)
Sœur Corps
Sœur Sabre

sixième conseil (donné par le chœur des Sœurs, comme cent voix
qui récitent une prière, mais ce n'est pas une prière, c'est un ordre)

nous ne sommes pas une armée
alors cesse ta guerre, petite

Sœur Urge
Sœur Colle
Sœur Trime
Sœur Trappe
Sœur Latte
Sœur Foutre
Sœur Gin
Sœur Fine
Sœur Crime

septième conseil (donné par moi, à moi, avec tout ce que cela comporte de failles et de sillons dans mon crâne)

tire tes cailloux
chamaille, chicane
énerve
taraude
sois fauve

fais-toi bête

II

ballon botté

(formation des équipes dans la cour, dix personnes
par équipe, pas une de plus)

Équipe #1

Chef : Georges (brun, rapide)

Paméla (longues tresses, mère coiffeuse)

Andréanne (blonde, miel)

Éric (p'tit criss)

Véronique (amoureuse de Jean-Pierre)

Jean-Pierre (amoureux de Véronique, aussi de Krystel, secret)

Pauline (ballerine)

Pierre-Olivier (voix grave, terrible)

Nicolas (rasé, rat)

Catherine (grande, grande)

mon nom, mon nom, mon nom

Équipe #2

Chef : Jean-Luc (futur pompier)

Sabrina (traîtresse)

Mathieu (casquette rouge)

Cindy (sauvage)

Marie-Michèle (mauvais coups)

Krystel (toujours belle)

Marie-Hélène (peureuse)

Kevin (habite loin)

Mia (cheveux cassonade)

Jérémie (jamais là, dents croches)

un nom, seulement
un nom

plus grande, l'équipe
le cercle
la tribu

juste une fois
juste pour voir

ce ne serait pas si terrible
une personne de plus
au cœur de vos troupes

deux bras, deux jambes
pour un jeu
pour une journée

Équipe #3

Chef : Pierre (grande piscine)

Hector (drôle de peau)

Victor (adopté)

Françoise (grosse)

Alexandrine (bégaie)

Marie (Pierre, Andrée, Jeanne)

Jacques (père mort, pleure tout le temps)

Hortense (bizarre)

Jean (mangeur de bonbons)

Marlène (lève sa jupe)

j'attends l'appel, je tremble
transparente

vous pourriez changer
mon nom, m'appeler
la rouge
la corne
le chou
le virage
l'équerre
l'image
le poil
l'envie
la tour

vous pourriez le faire
je veux dire changer
mon nom, m'appeler

Équipe #4

Chef : Sandra (la meilleure)

Guillaume (bon en dessin)

Stéphane (hockey)

Laurence (c'est presque moi, mais non, c'est une autre)

Joanie (petit nez)

Benoît (chandails trop grands)

Laurie (clémentines)

Carl (mère vieille)

Geneviève (belles bottes)

Édouard (pas de boîte à lunch)

je suis tache blanche
absynthe
carie
coquille, chambranle
lanterne et semoule
pervenche

je suis tout
sauf un nom

je suis torrent
boule et sueur

je suis quarante cœurs qui battent à se fendre, qui
restent sur la ligne

je le connais
le vertige de la chute
et la honte
jamais bien loin
soudée à tous mes mouvements
comme une peau, la honte

Équipe # 5

François (tordu, bossu, laid)
Jeanne (salope)
Julien (sale)
Émilie (fuck)
Jonathan (amour, ben non)
Maryse (morte)
Patrick (presque mort)
Béatrice (robe de brasque)
Simon (pas de bras)
Caroline (étêtée)

c'est petit
et ça bruisse
c'est léger ce silence
déposé
sur autant de rage

III

tout contre, parmi

(le moment où j'ai commencé à perdre des plumes, à marcher plus
lentement, à parler avec moi-même et à écouter)

liste du matériel

cour, balançoires, bascules

réfectoire

classes, craies, crayons

uniformes

bleus

enfants

enfant

petite
évade-toi, raconte
dessine
écris

sors-moi d'ici

liste du matériel (suite)

chapelets, croix
livres
missels parfaits, pages
minces
lisses comme voiles

prières apprises
par cœurs
par têtes
par ventres

*tourne
repars
plie bagages*

*sauve-toi, petite
décrisse*

liste du matériel (dernière, finale)

pots
pinceaux
quarante cailloux
feuilles et gommes
et souliers

illusionne-moi

mens
invente
abuse

joue-toi de moi

une question (je te la pose, chaque jour, sans réponse; tu te tais, tu te défiles)

si tu me laisses partir, quels mots
que diras-tu ?

à qui parleras-tu
si tu restes
tout contre, parmi
eux

*ta vie
ton chant
ta folie
sauve-les*

laisse-moi

deux questions (je te les pose encore, c'est ma voix que tu entends,
de loin en loin)

si je pars demain
combien de temps avant
que tu ne tombes?

des minutes ou des heures ?
ou quelque chose de rapide
comme un éclair
un crac

*je n'en sais rien
je n'y ai pas pensé*

*je te sens glisser lentement
déjà
tu n'as plus rien à dire*

cède, vas

souvenir #1 (le seul et unique, le terrible; je m'y accroche pour
quelques secondes encore, pour finir, avant de partir)

escaliers que je déboule
sans être vue

pas de sang
pas de bleus
pas de témoin

parfait

fuir maintenant

*ce n'est rien
ce n'est pas grave
ça passera*

dernier conseil (donné par moi, à toi qui restes là, debout, dans la cour)

protège ta douleur
garde-la au ventre
vivante
elle est ton arme

IV

se rompre
(constat d'une scission)

avertissement :

ce n'était pas un jeu
pas un caprice
c'était une petite
ligne
un fin sillon de vie

c'était là,
au cœur de la séparée
de la sciée en deux
juste là
le lieu de ma résistance

*c'est toi qui te détaches
ce sont eux
qui me délivrent enfin*

*nous, qui ne rions plus ensemble
vous, qui ne riez plus*

*c'est toi
qui ne meurs pas*

chercher tunique, chercher collants
chercher chemise
cheveux, joues, lèvres
chercher toi, chaque matin
chercher moi

t'es où?

*si je ferme les yeux
tu ne m'apparais plus
au creux de la paupière*

j'oublie ton nom

*tu glisses hors moi
tu ne portes plus
ma chair, ta peau*

perdre mère
perdre père, perdre enfants
perdre livres
perdre plumes, yeux, sutures, perdre
souffrance

*je me disloque et ça brise
profond*

*les os
la cage
les plumes*

ça casse tout

être ligne, être belle
être droite
être devoirs, dictées, encre, bonbons, être
en avant, être au centre, en arrière
être sans poids
un vide

*mon corps se rompt
se plie
se tord et se déchire
se meurt de toi qui pars*

*mais je marche encore droit
je ne te demande pas
de revenir*

trouver langage
trouver langue
mais pas de bouche
trouver trois cent trente pas
trouver tes restes, tes traces
ta totalité
trouver tête, survie

*ça ne me fait jamais mal
pour vrai*

*c'est juste pesant
ma cage vide et les restes de toi
ma bête
dans un sac*

quitter phalanges, empreintes, traces
quitter visage
détacher l'épiderme

devenir ventouse, méduse, vitrine
translucide

*tu étais ma tour
ma grande
ma louve*

mon sceau de courage

le tranchant de ma lame

laisser aller poids
peur, honte, joie
mal
laisser les sœurs, les croix, les genoux, les jeux
laisser son ventre, le poids du ventre

*tu étais ma bête
mon cri, mon tremblement*

*ma rage
mon pouvoir et ma faille*

ma petite histoire

V

parler toute seule
(conversation avec une *perdue pour toujours*)

m : salut

l : salut

m : c'est ta bête

l : je sais

m : ça va?

l : ça va

l : toi?

m : ça va

m : ça fait longtemps

l : je sais pas, j'ai arrêté de compter

m : ça fait 744 jours

l : peut-être

m : tu t'ennuies?

l : non, pas vraiment

m : t'es où?

l : Chicoutimi, comme d'habitude

l : toi?

m : Istanbul, mais je pars demain

l : tu vas où?

m : je sais pas

l : c'est beau là-bas ?

m : oui, c'est fou, t'aimerais ça

l : je pense pas

m : tu fais quoi ces temps-ci?

l : pas grand-chose, j'vais à l'école

m : c'est tout?

l : oui

m : c'est comment sans moi?

l : terrible

m : tu m'en veux?

l : oui

m : tu vas me pardonner?

l : non

m : tu vois Andréanne?

l : ben oui, chaque jour

m : et puis?

l : rien

m : elle t'aide pas?

l : non

m : désolée

l : t'en fais pas, je survis

m : les parents vont bien?

l : sais pas, on parle pas beaucoup

m : ils se sont aperçus de quelque chose?

l : absolument pas

m : rien du tout?

l : rien

m : tu fais quoi après l'école?

l : piano

m : ça avance?

l : semi

m : qu'est-ce que tu joues?

l : rien, je fais des gammes en triolet

m : pas de morceaux?

l : non, juste des gammes

m : d'accord

l : toi, tu fais quoi le jour?

m : pas grand-chose, je marche, je mange

l : tu dors où?

m : je dors pas, je pense à toi

l : ah bon

m : je suis bien

l : je sais

l : t'as peur des fois, toute seule?

m : non, pourquoi j'aurais peur?

l : je sais pas, t'es loin, tu pourrais te perdre

m : c'est facile de se retrouver

m : toi, t'as peur?

l : oui, tout le temps

m : de quoi?

l : de mourir

m : tu te souviens de *La bête*?

l : *La bête*?

m : tu sais, *La bête lumineuse*?

l : *ah, le film, avec toi*

m : c'est ça

m : tu sais que je suis encore ta bête

l : *je sais*

m : tu sais quand le chasseur dit vous m'avez créé une bête, un être incroyablement lumineux, un être incroy...

l : *je sais, arrête*

l : tu vas revenir un jour?

m : non, c'est toi qui vas venir me chercher

l : je pense pas

m : crois-moi, tu vas venir

l : quand?

m : je sais pas

l : t'es beaucoup trop loin, c'est sûr que non

m : tu vas faire quoi demain?

l : sais pas

m : tu vas te souvenir de moi?

l : sais pas

TERRITOIRES

introduction : par où commencer?

Comment dire la racine, le point à partir duquel l'essai se déplie, s'étend? Comment écrire les phrases, comment faire pour que les mots s'enchaînent, que les morceaux s'emboîtent? Pour qu'apparaisse une cohérence, une densité?

J'aurais voulu que quelqu'un m'indique le lieu, l'endroit précis où débiter l'écriture, où déposer la première ligne. Et que le texte se construise d'emblée, file, dévale. J'aurais espéré un chemin, une ligne, quelque chose de facile.

Rien de tel, évidemment. Seulement une forêt touffue dans laquelle je rôde encore, moitié désir d'écrire, moitié peur de fausser. C'est exaltant, mais c'est vaste cette forêt, et dense. Et plusieurs voix me recommandent un retour en terres connues.

Ce que je veux, ici, c'est créer assez d'espace et de résonances pour que se dégage une clairière, un territoire; un espace œuvré par les mots, un lieu qui parlerait de l'invention du poème. Mais l'entreprise est risquée et je retiens encore mon souffle, terrifiée par l'immensité de la nuit.

Je commence à chanceler.

précision : six images

Non, le poète ne fait pas passer ce qu'il veut dans la poésie. Ce n'est ni une question de volonté, ni de bonne volonté. Poète n'est pas maître chez lui.

Henri Michaux

Mes poèmes ne m'appartiennent pas. Ils ne sont pas *à moi*. Je ne peux parler d'eux comme s'ils étaient des possessions, des acquis, des réussites; ils sont des emprunts, des rythmes précis arrachés au tourbillon de la parole. « La parole est à la fois le langage et la façon dont il a été utilisé depuis ses débuts, une sorte de gigantesque tournoiement des mots dans toutes leurs acceptions possibles et s'offrant à toute éventualité¹ ». Bourdonnement séculaire qui me définit («Les mots préexistent à ta naissance. Ils ont raisonné bien avant toi²») et que je travaille à redéfinir constamment (le poème pour découvrir « ce que la langue n'est pas faite pour dire³ », ce qu'il y a de silence dans l'irruption soudaine d'un mot, de rythmique dans la construction d'un vers), la parole m'offre un matériau que j'emprunte sans retenue. Et « si j'ai d'abord l'impression qu'elle m'habite, qu'elle loge réellement dans mon corps, je me ravise, car je sais trop qu'elle ne m'appartient pas⁴ » et qu'elle ne fait que passer.

¹ Renée Gagnon, *Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2004, f. 107.

² Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 1999, p. 15 - 16.

³ Vivianne Forrester, *La violence du calme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. : « Fiction & Cie », 1980, p. 55.

⁴ Renée Gagnon, *op. cit.*, f. 107.

Je ne contrôle pas le rythme avec lequel la parole me bat et m'essouffle, « me bouleverse l'estomac et les veines et la gorge⁵ ». J'emprunte ce qu'elle veut bien me laisser entendre (les rythmes des autres qui résonnent en moi, que je rencontre et qui m'interpellent) pour ensuite, à partir de ce matériau emprunté, travailler dans le langage même, avec sa matérialité (tout ce que les mots ont de concret : voyelles, syllabes, bruissements, coupes, renversements) et son abstraction (le sens déterminé d'un mot, mais aussi l'endroit où il se creuse, où il advient d'une manière différente dans la pensée, où il charrie son bagage de signification mais s'en dissocie à la fois – une antisémiotique⁶ –, où il appelle « ce qui manque⁷ »).

Créer un territoire.

Agencer les mots *carcasse* et *chantier*, choisir le temps du verbe, scander le rythme précis d'une énumération; utiliser le langage comme personne ne l'a jamais fait, et être effrayée par une telle puissance⁸, mais aussi s'en trouver électrifiée, vivante. Si je sais qu'écrire un poème, c'est inventer un nouvel usage du langage, je suis consciente de ne pas être propriétaire de ce nouvel usage et rien, de la démarche ou du résultat, ne me permet de poser ce poème comme exemplaire. Je ne possède ni les mots de mes poèmes, ni les champs de forces (attractions) qu'ils déploient autour d'eux.

⁵ *Ibid.*, f. 109.

⁶ À propos du concept de l'antisémiotique développé par Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*, Renée Gagnon affirme que « ce qui est premier dans l'écriture du poème, dans la création en général, est également dernier; je veux dire, ce qui ne cesse de battre lorsque nous terminons la lecture, c'est le rythme. Il est le pressentiment, l'intuition du sens qui se travaille au niveau des mots, mais au-delà de la langue – ou entre les mots » (Renée Gagnon, *op. cit.*, f. 115). C'est précisément ce que Meschonnic entend lorsqu'il avance que « le rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement, il ne soit composé que de signes » (Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 72).

⁷ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 25.

⁸ J'utilise ici le concept de *puissance* au sens où l'entend Gilles Deleuze, c'est-à-dire en tant qu'énergie potentielle, possibilité d'action du corps, pensée embryonnaire déjà en expansion. Cette notion de puissance est totalement détachée de toute valeur de pouvoir ou de domination. Deleuze parle d'ailleurs de développer ses puissances comme il parlerait d'un entraînement sportif intense, qui demande discipline et rigueur.

Je partage leurs territoires.

Je n'ai pas plein pouvoir sur les territoires de mon écriture et c'est la raison pour laquelle il m'est difficile d'en parler concrètement, de les définir et les circonscrire afin d'en faire un objet de pensée. Je ne peux quitter ces territoires à ma guise. En leur sein, je suis à la fois *inventeuse* et *inventée*.

Alors.

En quoi mon propos est-il légitimé? J'écris ce texte dans la peur terrible et quotidienne de produire un discours du *moi-je*, un pâle témoignage, une explication de processus. Sans la caution de l'avoir, du pouvoir et de la possession, mon texte tremble. Je trace sans arrêt les mots *malaise, imposteur, futile*. Si je tente d'esquisser le croquis de ces territoires, je me bute rapidement à un problème de perspective; c'est parce que j'occupe leur centre et que je ne peux m'en extraire que le recul me semble impossible à prendre. Je parle de ces lieux avec des mots qui ne veulent pas s'écrire, qui semblent grossiers. Qui s'effacent facilement. « Poète n'est pas maître chez lui ».

Je veux parler de cet exil constant, de ces poèmes qui me chassent, me reprennent et me permettent, finalement, de les achever. Mais comment? Comment décrire cette tension constante, cette énergie qui prend au corps et qui ne me laisse pas oublier une seule journée le chantier qui m'attend?

Je n'ai trouvé, pour déployer et explorer ces territoires, que des images, du mouvement : l'immensité de la mer à Thessalonique, un forfait tout-inclus à Punta Cana, un joueur de contrebasse un peu soûl, un hôtel à New York, un cerceau de fil barbelé et une chanson islandaise. Six images pour parler de ces territoires que je ne suis pas la seule à connaître, car ce que je cherche, je le cherche avec bien d'autres : parler comme jamais personne n'a parlé avant moi.

I

limite (inventer la ligne)

*Constituer un territoire, pour moi, c'est
presque la naissance de l'art.*

Gilles Deleuze

Tout acte d'écriture suppose la création et l'exploration de nouveaux territoires. Les images, les idées, les mots et leurs pulsations, le poème, l'essai, le récit; tout cela est affaire de territoire, donc de limites. Inventeurs de frontières, les écrivains. Jeteurs de balises.

Lors de la réalisation d'un projet d'écriture, les limites de mes territoires ne me sont pas données d'emblée; elles ne circonscrivent pas déjà un espace qu'il me faudrait habiter, remplir de mots. Changeantes, ces lignes se dessinent peu à peu, délimitant lentement (après essais et erreurs et faux-pas, pages jetées) l'espace, je veux dire l'ampleur, le ton, la voix du texte; délimitant la forme.

J'écris pour faire l'expérience de ces limites⁹, pour les reconnaître, les apprivoiser. J'écris pour me confronter à ce que j'appelle mes lignes tonales, ces frontières qu'il me faut fabriquer et ensuite respecter sous peine d'écrire faux et de déborder le poème. Si je parle ici

⁹ L'expérience de ces limites est liée à une expérience de la forme, c'est-à-dire à un contact précis, une relation éminemment intime avec ce que mon texte est un train de devenir (l'évolution de sa charpente). Cette relation, même si elle semble triviale, demande une écoute et une attention extrêmes (souvent difficiles à atteindre, car sobres, silencieuses, dégrisées de toute valeur de spectacle ou de consommation) à l'objet qu'est le poème.

du poème, c'est qu'il s'agit de ma pratique d'écriture première, celle à travers laquelle j'ai commencé à penser le sens, la valeur, le poids et la nature d'un processus de création. L'écriture du poème est une pratique unique dans sa forme, évidemment, mais aussi dans sa façon de solliciter le langage en inquiétant le matériau même de la langue de manière plus abrupte, plus engagée rythmiquement que ne le ferait un récit ou un essai.

Toutefois, qu'il s'agisse de l'un ou l'autre de ces genres, la question de la limite reste fondamentale, et pour ainsi dire étrangère aux spécificités. Cette question ne peut en réalité se penser qu'en traversant ces pratiques, *tensivement*; la spécificité des genres littéraires résidant plutôt dans leurs conditions d'apparition, dans ce qu'ils nécessitent comme démarche, comme préparation, dans ce qu'ils commandent comme expérience. L'écriture de cet essai me demande une posture différente de celle adoptée lors de l'écriture du recueil de poèmes; alors que celle-ci exigeait une posture d'écoute intuitive, celle-là nécessite une préparation conceptuelle et analytique sans laquelle je n'aurais pu me plonger dans l'écriture. Malgré cela, dans la pratique, les limites de ces textes me sont apparues sensiblement de la même manière, se recoupant même, se frôlant, faisant de ces deux projets d'écritures des territoires limitrophes.

Si, comme l'affirme Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*, « il n'y a pas de notion de territoire sans vecteur de déterritorialisation¹⁰ », ces limites deviennent alors la condition d'existence même des territoires de l'écriture. Leur présence, essentielle, révèle à la fois la forme et l'étendue d'un projet de création; le territoire d'une idée devenue poème, recueil, livre. S'il n'y a pas de possibilité d'aller ailleurs à partir de ce que j'invente (une impulsion de l'inouï qui ouvre sur un nouvel espace, une rythmique inattendue, un autre poème), alors la question des territoires de l'écriture perd effectivement tout son sens. On ne peut concevoir ces territoires qu'à partir du mouvement qu'ils nécessitent, des valeurs de processus et de parcours qu'ils sous-entendent.

¹⁰ Pierre-André Boutang, Michel Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, « A comme Animal », Paris, Productions Sodaperaga, 1995, 18 min.

Mais une fois leur existence attestée, comment parler de ces limites en termes concrets? Comment composer avec elles? Quelle est, précisément, la manière dont elles se développent? Si je sais qu'elles ne me sont pas « données d'emblée », qu'elles ne sont pas présentes dès le premier vers, le premier poème, je peine à décrire leur réel mode d'apparition. Se construisent-elles spontanément, par révélations soudaines? Où se situe leur point de départ?

Image 1

Montréal (Gabriel et Grégoire)

Ce soir-là, vers une heure du matin, Gabriel, mon ami contrebassiste, décide de me décrire sa nouvelle composition et de m'expliquer le phénomène des cordes qui vibrent par sympathie, méthode qu'il a utilisée pour créer la pièce en question. Comme sa voix n'arrive pas à couvrir les *beats* de techno intenses qui nous font danser depuis le début de la soirée, je comprends à peine de quoi il est question. Le lendemain, fatiguée mais curieuse, je lui écris pour de plus amples informations. C'est alors qu'il me parle du compositeur Grégoire Lorieux et d'un article intitulé « *Langage de l'ombre* : un exemple de composition assistée par ordinateur¹¹ ».

Langage de l'ombre est une pièce qui a été composée en 2006 à partir d'extraits du recueil *Quinzième poésie verticale*¹² de Roberto Juarroz. Afin de créer une cohérence entre son œuvre et celle du poète argentin qui concevait le silence non pas comme « une limite, quand s'achève quelque chose¹³ », mais comme une présence « au-dedans des mots, au-dedans du

¹¹ Grégoire Lorieux, « *Langage de l'ombre* : un exemple de composition assistée par ordinateur », in Carlos Agon, Gérard Assayag et Jean Bresson, *The OM Composer's Book*, Paris, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, coll. « Musique et sciences », 2006, p. 37 – 54.

¹² Roberto Juarroz, *Quinzième poésie verticale*, Paris, Éditions José Corti, 2002, 80 p.

¹³ Jean-Pierre Munier, « Entretien avec Roberto Juarroz », revue *Les Lettres Françaises*, Paris, 16 avril 1993, p. 8.

poème¹⁴ », Lorieux a voulu créer une « musique qui cherche l'envers d'elle-même, qui se creuse vers son propre silence¹⁵ ». Pour ce faire, il a développé le principe d'une « écriture de la résonance », principe qu'il relie inévitablement au phénomène de la résonance par sympathie. C'est en utilisant cette méthode qu'il arrive, affirme-t-il, à toucher la part d'ombre des sons, c'est-à-dire la part de silence enclose dans chaque son; « la résonance par sympathie est une extension spatiale de l'instrument : un son excitateur trouve une réverbération (écho et résonance) et un double distancié dans l'élément excité qui vibre en sympathie, à la manière d'une caisse de résonance séparée de l'instrument¹⁶ ».

Pour la création de *Langage de l'ombre*, Lorieux a utilisé treize échantillons de sons de hautbois soufflés dans l'anche pour « exciter » un dispositif résonant créé artificiellement¹⁷. Cette écriture musicale basée sur le contrôle harmonique de l'évolution des résonances sympathiques du hautbois et de la transposition des accords obtenus à l'aide de logiciels informatiques a permis à Lorieux d'enchaîner treize résonances autour « d'un centre modal, noyau commun des accords qui produisent un chatolement harmonique autour d'une même couleur, comme des variations subtiles de prononciation de voyelles¹⁸ ». De manière à peine métaphorique, je compare ce « chatolement harmonique » à l'agencement des mots et ensuite des poèmes autour d'un centre tonal. Ce sont les mots du poème, mais aussi les résonances

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ Grégoire Lorieux, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ La création d'un dispositif résonant artificiel permet de reconstituer le spectre de résonance spécifique au hautbois, ce qui serait impossible concrètement puisqu'il s'agit d'un instrument à vent. Le hautbois soufflé réellement en vient donc à résonner avec lui-même, avec sa part de silence, son fantôme, son « spectre ». Ces dispositifs créés informatiquement permettent de contrôler harmoniquement l'évolution des résonances et de les utiliser avec un plus grand éventail de possibilités. Une fois enregistrées, ces résonances peuvent être analysées et agencées de manières différentes, ce que ne permet pas un dispositif résonant réel (par exemple les cordes d'un piano ouvert).

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

créées entre les différents poèmes organisés en périphérie d'un centre¹⁹ qui mènent à l'apparition de la voix du texte.

Bien que le fonctionnement précis des moyens techniques utilisés pour la composition de cette pièce ne me soit pas familier, je crois que Lorieux touche très précisément à la définition du concept de limite que j'utilise ici. À partir d'un matériau initial composé de treize sons de hautbois (le centre tonal, le cœur), il a créé une pièce en cinq mouvements pour six instruments (hautbois, cor anglais, clarinette, clarinette basse, accordéon, contrebasse) et une voix. C'est toutefois autour d'une variation subtile provenant d'un unique instrument que Lorieux a développé le territoire de ce projet, c'est-à-dire « la cohérence harmonique, mélodique d'un milieu sonore²⁰. C'est à partir du centre que sont nées ses limites.

Si Grégoire Lorieux compose avec la part de silence présente dans chaque son, je travaille avec la charge de silence présente dans chaque mot; l'endroit où le mot se tait pour révéler ce qu'il n'explique pas déjà à travers son dualisme fonctionnel de signifiant et signifié et où, grâce à ce silence, il offre un espace de résonance²¹. La part de silence du mot appelle la matière. « Le mot en sait plus que l'image parce qu'il n'est pas la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui désire qu'elle soit. Le mot dit à la chose qu'elle manque et il l'appelle, et en l'appelant il tient réunis dans un même souffle son être et sa disparition²² ».

Tenir réunis l'être et la disparition, c'est tracer une ligne entre incarnation et dessaisissement, c'est confronter la limite entre la parole et le silence. Et découvrir les potentiels de silence et de parole d'un mot, c'est découvrir sa limite, sa possibilité d'advenir complètement dans un

¹⁹ Ce centre tonal est le point d'équilibre entre le thème, l'angle sous lequel est traité le thème, le lexique et les figures propres à un projet de création; c'est le point de départ du territoire, le point de départ de la voix du texte, à la fois parole et silence.

²⁰ Grégoire Lorieux, *op. cit.*, p. 39.

²¹ Je parle du moment où le mot n'est plus plein de sens, où il énonce autre chose que l'objet qu'il désigne, où il appelle la matière.

²² Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, Éditions P.O.L., 1991, p. 28.

poème, son potentiel d'énergie, sa charge *asémantique*. À partir des centres tonaux que sont les mots se développent les harmoniques de l'écriture et finalement les limites des territoires que celles-ci déploient. Ces limites se créent donc en circonvolutions, d'abord autour d'un mot, ensuite d'un vers, puis d'un poème et d'un recueil. Elles naissent du centre et, une fois établies, le renforcent, le définissent plus nettement, lui offrent un territoire où se déployer.

Les diverses résonances entre les mots, et l'écho qu'elles créent dans le silence de ceux-ci, définissent les limites des territoires de l'écriture. Mais où donc se situe la caisse de résonance d'une telle parole? À quoi renvoie le centre tonal sinon au corps, aussi près de soi que les battements de notre cœur?

II

du corps (à partir de soi)

Écrire, ce n'est pas parler de soi, de sa « petite affaire privée²³ », de ses passions ou de ses abus. Ce n'est pas se concentrer sur soi²⁴. Ce n'est pas non plus, ou pas seulement, raconter une histoire. Écrire, c'est créer de nouveaux territoires, c'est s'aventurer dans un endroit que l'on ne connaît pas, un endroit dont on a même pas idée. C'est une aventure tridimensionnelle qui implique du temps, de l'espace et, à la jonction de ces deux axes, du corps. Nécessaire, irréductible reste; actant dans l'écriture et ensuite témoin de la démarche, mémoire, bagage, centre de gravité. Le corps, ce qui reste des livres une fois ceux-ci écrits et lus. Mon corps, pour actualiser les mots, les transposer, les *re-jeter* dans l'air, les *re-re-dire* à nouveau, mais autrement. Et ailleurs.

²³ Pierre-André Boutang, Michel Pamart, *op. cit.*, 22 min.

²⁴ Plutôt quelque chose de l'ordre de l'attention, de la concentration à partir de soi. Je veux dire, s'utiliser comme pierre d'assise pour déplier les ramifications d'une réflexion, d'un récit, d'un recueil de poèmes.

Image 2

Thessalonique, Grèce (soleil, air pollué, volée de marches en béton)

*Nulle jamais des dieux plus près aventurée
N'osa peindre à son front leur souffle ravisseur,
Et de la nuit parfaite implorant l'épaisseur,
Prétendre par la lèvre au suprême murmure.*

Paul Valéry

Je voyage en Europe de l'Est depuis bientôt un mois lorsqu'un ami rencontré dans l'horrible train (lent, sale, bruyant) reliant Budapest à Cluj-Napoca m'invite à passer quelques jours à Thessalonique, ville côtière du nord de la Grèce. L'ami en question demeure dans une énorme résidence universitaire peuplée de voyageurs. L'invitation est tentante. Je m'y rends (en horrible train, encore).

Thessalonique est une ville terriblement polluée, et construite de manière à ce que l'air frais n'y circule pas. L'atmosphère y est lourde; toutefois, la mer est immense. Je peux la voir de presque partout, en particulier d'un escalier en béton auquel je me suis attachée et qui offre une vue spectaculaire. Vers la fin d'un après-midi particulièrement mouvementé, assise en plein milieu de cet escalier, je ne bouge pas.

La mer, je la vois au-delà de tous les toits et de toutes les antennes; je la vois, mais je ne marche pas vers elle. Je préfère me détourner. Je préfère supposer sa beauté et son immensité plutôt que de me mesurer à elles, parce que mon cœur défaille, mon cœur s'emballe lorsque je m'approche d'une telle étendue.

Je ne sais jamais quoi faire avec tant d'espace et tant d'eau. Je me débats avec l'idée qu'*il me faudrait faire quelque chose* pour la garder avec moi, la mer. Un poème par exemple. Mais je demeure immobile, ou je tourne le dos et marche dans la direction opposée en me disant que non, vraiment, il ne faut plus me confronter à de tels paysages.

ma voix n'est pas aiguë

ni grave, ni posée

ni radiophonique

ni poétique

ma voix, comme toutes les voix, s'enroue et se casse

chante et blasphème

Bien malgré moi, ma voix ne peut pas dire la mer.



Thessalonique

Lors de tels moments, je ressens un découragement intense; je suis futile et, de toute manière, je poursuis quelque chose qu'il ne me sera jamais possible d'atteindre. Je ne possède pas la virtuosité nécessaire à la composition d'un poème qui pourrait témoigner de *cela*. Il me faudrait, pour écrire cette mer qui me renverse, une voix énorme, terrible; une voix absolue, « capable de combler par son charme propre le vide et la nostalgie de l'idéal jadis entr'aperçu²⁵ ». Une voix qui, par sa seule présence, réinventerait la mer.

Mais tant d'autres voix ont parlé avant moi; tout a déjà été dit, écrit et lu. Il y a, plié en mille plis fins, un système de références qui se déploie maintenant devant mes yeux et me mange, m'avale; « comment commencer alors que tout l'est déjà, commencé, voilà des heures, des années, on dit des lustres (cette poussière)²⁶ ». Il ne me reste que le silence pour éviter la honte d'écrire faux, de déchanter, « d'avoir une fois de plus la langue coupée²⁷ ».

Lorsque ma voix sonne odieuse, naïve, petite, arrogante, je pense à Paul Valéry qui, avec *La jeune Parque*, cherchait cette voix absolue, cette voix sans narrateur ni orateur, divine, épurée. Une voix qui ne serait pas portée par le sujet du poème, mais bel et bien dessinée, tracée par celui-ci. Une voix qui apparaîtrait comme une révélation – au sens photographique du terme –, qui commanderait quelque chose comme « des refus et des étranglements²⁸ » de l'expérience imparfaite et incontrôlable qu'implique nécessairement l'épreuve du réel. Je me dis que c'est avec une voix comme celle-là que l'on pourrait l'écrire et la dire, la mer de Thessalonique.

Et pourtant. J'entends un bruissement.

²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La voix d'une femme idéale : Paul Valéry sur la corde de la voix », dans *La poésie comme l'amour*, Paris, Éditions Mercure de France, 1998, p. 75.

²⁶ Renée Gagnon, *op. cit.*, f. 104.

²⁷ Claire Lejeune, « La quadrature », dans *L'atelier*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1992, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

J'entends quelqu'un me chuchoter – dans la pénombre, je ne sais pas de qui il s'agit; qui parle? qui respire? – qu'il ne faut pas oublier mon corps qui bat, qui vit, qui se trouble devant la mer et devant l'irruption du sentiment d'absurde qu'elle grave en moi. Quelqu'un me dit qu'écrire, c'est une affaire de corps, et que Valéry, il était peut-être très bon, mais il était un peu dans le champ.

Image 3

Punta Cana, République Dominicaine (plage, gin tonic)

La mer immense, l'océan mer, qui court à l'infini plus loin que tous les regards, la mer énorme et toute-puissante – il y a un endroit, il y a un instant où elle finit – la mer immense, un tout petit endroit et un instant de rien.

Alessandro Barrico

Encore assise devant la mer qui revêt cette fois-ci des allures de *beauty queen*, je lis *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery lorsque je tombe sur cette phrase : « L'art, c'est la vie, mais sur un autre rythme²⁹ ». C'est facile, je sais. Et c'est trivial en plus. Henri Meschonnic me l'avait déjà dit clairement que le poème, c'est « l'invention de soi dans un rythme³⁰ ». J'avais déjà pressenti le rôle primordial du rythme dans l'écriture; je commençais même à comprendre qu'il était la condition d'existence de toute forme nouvelle, quelle qu'elle soit. Ce rythme qui n'est pas prévisible, que je devine, construis, élabore, puis poursuis, essoufflée par autant de revirements et de renversements. Le rythme, ce compromis, cet accord entre les battements de mon cœur, la cadence de ma main qui écrit et l'enchaînement de mes idées, l'agencement des mots du poème. Je l'avais déjà compris, le rôle du rythme. Mais comprendre n'est pas grand-chose lorsque, devant le poème inachevé, nous nous arrêtons pantois, impuissants.

Je ne sais pas pourquoi, ce jour-là, cette phrase a déployé un tel réseau de sens et de sensations pour moi, mais je comprends, je ressens ce que Meschonnic veut dire quand il ajoute qu'en plus d'être « l'invention de soi dans un rythme », le poème est ce que « [mon]

²⁹ Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 124.

³⁰ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2001, p. 31.

corps fait au langage³¹ ». Plus que le plomb qui tache la paume, l'oreille qui entend une résonance nouvelle ou la bouche qui répète tout bas, le mot de Meschonnic évoque ce que mon corps offre de physique à la matérialité du langage. C'est à travers celui-ci que je peux ressentir ce qu'une syllabe a de plus lourd ou de plus grave qu'une autre. C'est avec mon corps que je peux *faire quelque chose* au langage.

Peut-être était-ce à cause du rythme complètement faux, blasé et répétitif du tout-inclus dans lequel j'étais installée. Peut-être pas. N'importe, j'écris ce jour-là : « Ce qui compte, ce n'est pas de réinventer la mer, mais d'écrire avec la mer, à partir des parts d'adéquation et d'inadéquation que j'entretiens avec elle, en compagnie du sentiment d'impuissance qu'elle m'inspire ». Reviendront ensuite les mots de Renée Gagnon qui confirmeront cette intuition en me disant que c'est « le passage de la parole dans le corps qui rythme notre façon de vivre, de sortir de nous-mêmes, et qui inscrit dans la poésie le rythme qui s'est formé de ces collisions³² ». Considérée dans cette optique, la voix du poème ne saurait être incantatoire, exemplaire. Témoin rythmique des aspérités et des résistances qu'implique nécessairement l'épreuve du réel, le poème ne saurait lui-même revendiquer aucune espèce de pureté formelle.

Écrire avec et dans la faille qui me *décrit* le cœur lorsque je la regarde, la mer. C'est ça, mon rythme. C'est à partir de là que se construisent les territoires de mon écriture.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² Renée Gagnon, *op. cit.*, f. 109.

III

pas de chasse au trésor

Je ne peux définir les territoires de l'écriture comme étant d'emblée poétiques ou artistiques; ils ne se donnent pas à penser ainsi. Je veux dire, ils ne sont pas des lieux où règnent en maîtres le poétique, ou l'art, ou la beauté. Ce ne sont pas des « endroits secrets » que l'on découvre lorsque vient l'inspiration; il n'y a pas de marche à suivre pour les atteindre, pas d'itinéraire précis, pas de passages obligés. Ils ne sont pas non plus des terres promises, c'est-à-dire des garanties de succès ou de reconnaissance³³. Ils ne forment pas une zone homogène que l'on pourrait nommer *littérature* ou *culture*. Ils se situent avant cela, avant toute catégorisation³⁴.

Je ne peux les décrire géographiquement, s'étendant vers l'est ou vers l'ouest. Je ne peux non plus les concevoir comme une destination à atteindre. Ces lieux ne demandent pas le

³³ En ce sens, le prix littéraire pourrait être perçu comme un antiterritoire, c'est-à-dire un endroit (plus que le simple concept de récompense, le prix littéraire implique un espace matériel concret— cérémonie de remise, jury) où un groupe de lecteurs essaie d'imposer une œuvre comme exemplaire, comme répondant aux critères d'excellence définis par tel ou tel concours.

³⁴ C'est à partir des territoires que se forment les catégories, les genres, les courants littéraires et artistiques. Et si les catégories déjà en place influencent certainement la forme des territoires actuels, c'est à la question de la limite qu'il faut se rapporter pour penser ce problème. Un poème ne remplit pas de mots un espace prescrit par le champ littéraire. Il n'est pas un produit en vogue qui s'inscrit parfaitement dans la production littéraire contemporaine. Le poème *crée* son espace.

pèlerinage; il m'est impossible de les apercevoir de loin et de me diriger vers eux. Ils sont à la fois le chemin et le paysage³⁵. Je ne peux pas leur imposer des limites, prévoir d'avance la forme qu'ils prendront.

Les territoires de mon écriture et les centres tonaux qu'ils impliquent se forment à partir de rencontres que je ne peux prédire. Dans son *Abécédaire*, Gilles Deleuze affirme qu'il n'a jamais rencontré de gens, mais qu'il a « toujours rencontré des choses³⁶ ». C'est de ce genre de rencontres qu'il m'importe de parler; ces moments où j'entre en collision avec des choses (un poème, une toile, une performance, un film) et que celles-ci me « tordent les nerfs³⁷ », me jettent par terre, autant physiquement qu'intellectuellement, déplacent mes repères, me désarçonnent.

Ces rencontres supposent un si grand déséquilibre qu'elles m'imposent de réagir face à elles, de les penser. Ces œuvres particulières me laissent emprunter leur rythme (leur agencement du réel, leur forme) et me demandent de construire, à partir et à travers elles, ma vision du monde, je veux dire, ma manière de penser le monde (sensiblement et cognitivement) et plus spécifiquement, l'art, l'écriture, le poème.

³⁵ On marche, on les cherche longtemps et finalement, on ne les aperçoit qu'au moment où l'on atteint leur noyau et qu'ils se déploient autour, en circonvolutions.

³⁶ Pierre-André Boutang, Michel Pamart, *op. cit.*, « C comme culture », 44 min.

³⁷ *Ibid.*, 45 min.

Image 4

New York #1 (Chelsea Hotel)

Mes parents nous invitent, ma sœur et moi, à passer un week-end à New York. Mon père, qui partage la même passion que moi pour Leonard Cohen, réserve une chambre au Chelsea Hotel, l'endroit où le compositeur a écrit *Chelsea Hotel #2* en souvenir de Janis Joplin et de sa fin tragique.

Clenching your fists for the ones like us who are oppressed by the figures of beauty.

Oppressed by the figures of beauty, c'était à prévoir. J'étais si impressionnée et si émue, je n'ai même pas pensé à ouvrir un carnet, à noter une phrase. Tétanisée, voire angoissée à l'idée de dormir là où avait dormi mon idole, mon compositeur, mon héros de toujours, je me sentais comme une vieille groupie pathétique. J'ai alors compris que je devais garder cet amour pour moi, en moi; le préserver. Qu'il m'appartenait, cet amour, et qu'une chambre d'hôtel n'allait pas l'exacerber ou l'actualiser. Une telle passion pour le travail d'autrui, c'est ancré profond dans le corps. C'est une résonance spéciale, une tonalité unique, un écho que trouve l'autre en soi. Un réconfort.

Les nuits passées dans la chambre de Leonard ont été des moments intenses, des moments chargés d'un ordre symbolique saisissant. Radicalement athéologiques, ces agencements de symboles sont ce qui définit au plus près ma sensibilité. Guy Ménard, dans « Le nœud de paille et la statue équestre », avance que de tels moments « confèrent aux réalités un surplus de valeur et de sens³⁸ » en les sacralisant, en les fixant dans une forme³⁹. Le problème que j'éprouvais dans cette chambre provenait de ce surplus, de cet excès de sens d'une réalité déjà trop chargée, déjà trop construite pour que je puisse y changer quoi que ce soit. En ce moment-là, dans ce contexte-là, si j'avais voulu retrouver ma liberté, il m'aurait fallu déconstruire mon admiration, ce qui était impossible.

Ce déplacement sous forme de pèlerinage était donc émouvant, mais n'avait rien du hasard et du vide, parfois magnifiques, souvent inquiétants, que suppose toute création. Il lui manquait encore du faux-pas, du gribouillage, de l'hésitation.

³⁸ Guy Ménard, « Le nœud de paille et la statue équestre. Considérations sur l'obscur objet du regard religiologique », in *Religiologiques*, Montréal, UQAM, no 9, printemps 1994, p. 19.

³⁹ Dans cet ordre d'idées, les icônes et les idoles sont les représentants les plus tangibles de ces agencements symboliques.

Image 5

Vieux-port de Montréal (les quais, une scène, Sigur Rós)

J'ai été longtemps amoureuse d'un garçon qui n'était pas amoureux de moi mais qui, bien entendu, voulait être mon ami. À l'occasion de mon anniversaire, il m'avait offert un billet pour Sigur Rós, son groupe préféré, qui venait jouer en plein air sur la scène du Vieux-port. Je me suis rendue au rendez-vous fixé avec l'impression d'avoir le ventre rempli de plomb et une envie, légère mais tenace, de me vomir le cœur.

Sigur Rós⁴⁰ est un groupe qui chante en islandais, langue incompréhensible pour moi s'il en est une. Le spectacle (magnétique, merveilleux d'étrangeté) dure depuis une bonne heure lorsque le groupe entame *Flugufrelsarinn*, une de leur chanson les plus populaires. Je ne sais absolument pas de quoi il est question, je ne connais rien du sujet, ne comprends pas un mot aux paroles; je sais seulement que j'oublie toute la charge émotionnelle que représente ce spectacle au côté de mon ami qui ne veut être que mon ami pour me concentrer sur ce qui est en train d'arriver. Et soudain j'embarque, j'ai envie que ça continue, que ça ne s'arrête pas. J'ai l'impression d'entendre les musiciens me murmurer les formules de « toutes sortes

⁴⁰ La formation musicale Sigur Rós a été créée à Reykjavík en 1994. Composé de quatre musiciens principaux (guitare, chant, claviers et batterie), le groupe est souvent accompagné d'un quatuor à cordes. La catégorisation de leurs compositions demeure ambiguë, balançant entre le rock progressif et la musique expérimentale.

d'opérations, des alchimies⁴¹ », je subis des « transfusions de sang, des déménagements d'atomes⁴² », je fais partie de leurs « jeux d'équilibre⁴³ ». *Live*, là, je rencontre leur son.

sóley – sóley flugurnar drepast
en í dag á ég að bjarga sem felstum flugum

Je n'ai jamais cherché à traduire les paroles de cette chanson. Avec *Flugufrelsarinn*, je prends congé du réseau de sens habituellement tissé par le signifié du mot, et l'effet du rythme m'apparaît clairement, non plus voilé par tout ce que ce signifié charrie.

Je parle ici de ce moment où les mots, de par leur seule énonciation, rejoignent ce que Valère Novarina nomme le lieu de la prière, « le lieu, en chacun de nous – en tous lieux et ici -, d'une détresse sans sujet et d'une joie sans raison⁴⁴ ». Je parle du lieu où se tissent les réseaux de sens du rythme, où celui-ci « franchit les limites de l'intellect pour rejoindre l'intelligence sensible⁴⁵ ». Paul Chamberland parlerait pour sa part d'une jouissance, tirant de « l'irruption du cri un acharné rebond qui, à travers des hoquets, remâche bégaiements et balbutiements pour enfin tenir un mot, une phrase qui résiste au noir bloc du mutisme⁴⁶ ». Sans pouvoir identifier précisément les résonances rythmiques qui m'ont été prêtées par Sigur Rós, j'ai la ferme conviction que ce spectacle m'a permis d'arrêter de bégayer pour un moment.

⁴¹ Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et Jeux dans l'espace*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. : « Boréal compact », 1993 (1937), p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁵ Renée Gagnon, *op. cit.*, f. 110.

⁴⁶ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, Éditions VLB, coll. : « Le soi et l'autre », 2004, p. 21.

*la reconnaissance d'un son dans l'air
le lieu où le mot se grave dans notre corps
incruste à même la peau sa résonance nouvelle
ce que l'on n'a jamais entendu*

le territoire d'une voix juste

IV

une sauvage dans l'atelier

Mon atelier me précède et me suit à la fois. Il m'entoure. Il est tout près de moi, à chaque pas, chaque minute, chaque début et chaque fin de poème. Il est à la fois matière et espace; un lieu œuvré (dessiné, marqué, sculpté) par les diverses rencontres ayant jalonné mon parcours et les expériences qu'elles supposent.

Parfois je le traîne, découragée, épuisée de charrier un tel poids, un tel fouillis d'informations et de données, autant intellectuelles que sensorielles⁴⁷. En d'autres moments, je le chéris et le considère comme une partie centrale de mon identité (ce que je rencontre, ce qui me rencontre). Suite de nœuds, de liens tissés entre les œuvres (formes, images, figures), les théories (concepts) et le langage (lexies), l'atelier est la somme de toutes les références accumulées et des interactions (affects et percepts) que je crée entre elles. Espace ouvert, chahuté de tous côtés par ces diverses présences qui se superposent constamment, il contient les outils (ces nœuds de sens) qui me permettent de comprendre le monde, de faire corps avec lui, pour ensuite le prendre au corps et le chahuter à travers le langage. L'agencement de mes

⁴⁷ Quoique essentiel à ma pratique d'écriture, l'atelier incarne souvent ce système de références qui m'avale et m'engloutit, m'impressionne et m'opprime jusqu'à la perte du souffle. Comment (avec quelle forme) s'inscrire au cœur de cela demeure pour moi la principale question de tout processus créateur.

mots devient alors la résultante (et non le résultat fini) de cet espace à la fois rempli, débordant de sens, et infiniment « vide⁴⁸ », c'est-à-dire dénué de toute valeur d'imposition ou de directives de composition.

À partir de cet atelier, je peux marcher vers les territoires de l'écriture, c'est-à-dire les endroits où il me faut mettre en danger toute cette compréhension en tentant de l'agencer à ma manière (prendre un risque, s'avancer). Les endroits où je fais ce que je veux. Où je transforme le sens. Où je fais contrepoids dans ce système de références.

Ces territoires ne sont pas concrets, mais ne sont pas non plus totalement abstraits puisqu'ils m'embarquent et m'impliquent en tant que sujet⁴⁹. Mais plus que sujet, c'est sauvage que j'arpente ces territoires; un être aux aguets. Et cette sauvagerie est ma seule possibilité. Le *dé-saisissement* sémantique que suppose l'écriture d'un poème me demande de me fier à autre chose qu'à ma saisie cognitive⁵⁰. Quelque chose comme mon corps qui, oui, écrit, mais se trouble aussi, tombe, trébuche, vieillit.

⁴⁸ À propos de ce concept d'atelier vide, voir l'essai *L'Atelier vide* de René Lapierre (Montréal, Éditions Les Herbes rouges, coll. « Essai », 2003, 150 p.)

⁴⁹ Me prennent en otage, me capturent, mais aussi me donnent du champ, de l'*in-oui*.

⁵⁰ Non seulement de la langue, mais du monde en général, et de mon corps aussi, qui n'est plus séparé de ma pensée.

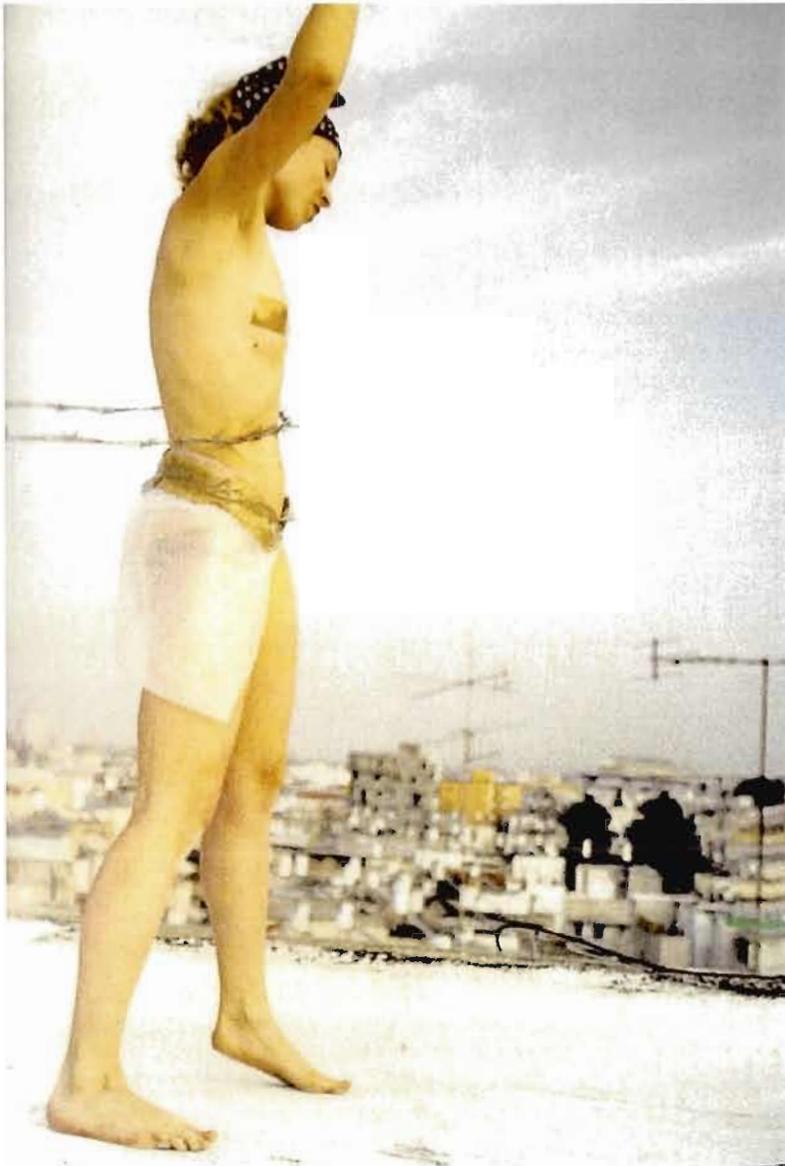
Image 6

New York #2 (Museum of Modern Art)

C'est finalement devant l'exposition de l'artiste israélienne Sigalit Landau, présentée au MOMA, que je m'arrête, pétrifiée. Un enregistrement vidéo d'une dizaine de minutes; Landau, femme minuscule et frêle, fait du *hula-hoop* au bord de la mer avec un cerceau constitué de fils barbelés. Son ventre un peu plus déchiré et ensanglanté à mesure que les minutes s'écoulent. Intitulée *Barbed Hula*, cette œuvre ne laisse personne indifférent; le public présent dans la pièce est à la fois magnétisé et choqué. Je ne fais pas exception. En sortant du musée, j'écris : « Ce qui me chamboule, ce ne sont pas tant les raisons⁵¹ qui motivent son geste que la manière avec laquelle elle se permet de remettre en question l'intégrité de son corps. Sans trop de préambule et sans demander notre permission ou notre opinion, elle expose un corps en plein processus d'automutilation, donc en proie à de vives

⁵¹ Née et éduquée à Jérusalem, Sigalit Landau a développé une pratique artistique très engagée politiquement. Elle commente *Barbed Hula* de la manière suivante : « The sea is the only peaceful and natural border Israel has. Danger is generated from history into life and culture. In this loop and material, I was demonstrating my own version of belly dancing. This was a personal and sensopolitical act, concerning invisible, sub-skin borders, surrounding the body actively and endlessly » (Gabriele Horn et Ruth Ronen (éd.), *Sigalit Landau*, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2008, p. 258). Bien que je comprenne et que je trouve très intéressant le questionnement politico-géographique que soulève l'œuvre de Landau, ce n'est pas cet aspect qui m'a frappée particulièrement. Je veux dire, c'est *l'image du corps* de Landau qui m'a interpellée.

souffrances infligées volontairement ». L'image s'imprègne dans ma tête jusqu'à frôler l'obsession.



Sigalit Landau, *Barbed hula*
(Tel Aviv beach, 2000)
in Gabriele Horn et Ruth Ronen (éd.), *op. cit.*, p. 167.

Quelques mois plus tard, m'apparaîtront les photographies du corps chargé, encombré et entravé d'objets de l'artiste québécoise Raphaëlle De Groot, qui prend elle aussi à la lettre la question de l'épreuve du corps dans son rapport à l'oeuvre. Présentée à la Galerie de l'UQÀM en 2006, *En exercice* (d'où provenaient les photographies) remettait en question la capacité et la volonté du corps à évoluer dans un espace donné et soulignait, dans cette dysfonction évidente, la nécessité d'une interaction avec l'autre. Aveuglée par un masque et encombrée d'une multitude d'objets attachés à son corps par le public présent dans la salle d'exposition, l'artiste devait demander l'aide de celui-ci pour arriver à effectuer les figures prévues (monter dans un système de cordes, se pendre par un pied, faire une série d'exercices au sol).



Raphaëlle de Groot, *En exercice*, Galerie UQÀM, Montréal, 2006, in Louise Déry et Yann Pocreau. *Raphaëlle De Groot. En exercice*, Montréal, Galerie de l'UQÀM, 2006, p. 66.

Les figures du corps développées par ces deux artistes dans leurs œuvres respectives pointent vers une même tension : celle de l'organicité du corps et de son inévitable fragilité. Si, comme l'affirme Paul Chamberland dans *Politique de la douleur*, « le fait d'être humain nous est [aujourd'hui] donné en une évidence aussi solide que le roc⁵² », c'est plutôt d'un dégrisement radical que ces deux artistes se réclament en nous rappelant (en nous obligeant à voir) les failles du corps, ses ratés, ses limites, sa fragilité. Dans cette optique de dégrisement, apparaît la figure du *corps-scandale* (scandale du grec *skandalon*, qui signifie obstacle pour faire trébucher), c'est-à-dire la figure d'un corps faillible et imparfait, qui vient s'inscrire contre l'image spectaculaire, contre « l'image d'une beauté construite, toujours moins définissable hors des normes et des conventions⁵³ ». Cette figure du *corps-scandale* fait contrepoids à la valeur aujourd'hui répandue du corps exemplaire, infiniment désirable et parfaitement inatteignable⁵⁴, et nous confronte à l'une de nos inquiétudes fondamentales : celle de « s'éprouver soi-même comme être de chair⁵⁵ ».

La *dé-maîtrise* volontaire du corps mise en scène par Raphaëlle De Groot s'apparente à celle de Sigalit Landau dans la mesure où les deux artistes disposent de leur corps comme d'un matériau de base. Toutefois, la démarche de l'artiste québécoise reprend et développe de manière plus précise la figure du corps présente dans *Barbed hula*; si l'œuvre de Landau a besoin de précisions socio-politiques pour déployer tout son sens et revêtir son caractère

⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁵³ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 180.

⁵⁴ La prolifération dans l'espace public de ces corps idéalisés, ces *corps-image* décontextualisés, c'est-à-dire placés hors de la possibilité d'une véritable expérience du réel, correspond très précisément à ce que Guy Debord nomme le spectacle, c'est-à-dire ce « mouvement autonome du non-vivant » (Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 16), cette « énorme positivité indiscutable et inaccessible [exigeant] une attitude d'acceptation passive qu'elle a en fait déjà obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence » (*ibid.*, p. 20). La domination spectaculaire des *corps-images* tend à construire une identification au corps qui ne peut passer que par l'idéal, le parfait, le lisse, le mince. Dans ce contexte, toute valeur d'expérience tenant compte des imperfections, des aspérités et des résistances (et donc des *dés-idéalisations*) qu'implique nécessairement l'épreuve du réel est spontanément disqualifiée.

⁵⁵ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, *op. cit.*, p. 140.

scandaleux⁵⁶, celle de De Groot porte à elle seule la figure du *corps-scandale*. C'est à ce degré de précision qu'il m'importe d'arriver. Dans tel ou tel contexte socio-politique se trouve toujours la possibilité d'une représentation scandaleuse du corps; mais ce que je veux toucher ici, dans l'explicitation de cette figure, c'est le corps dans ce qu'il a d'*essentiellement* scandaleux, c'est-à-dire le point de rencontre entre son inévitable faiblesse et ses puissances : sa capacité de penser le réel, de l'agencer, de le créer.

C'est là, au cœur de cette jonction, qu'advient toute création.

⁵⁶ Choquante de prime abord, la performance de *Barbed Hula* n'est réellement scandaleuse qu'à propos des positions politiques qu'elle revendique et qui remettent en question les structures de pouvoir déjà en place. En investissant la « seule frontière non conflictuelle du pays » (Sigalit Landau in Gabriele Horn et Ruth Ronen, *op. cit.*, p. 258. Je traduis) au moyen de son corps nu et automutilé, Landau occupe l'espace de manière sémantiquement active. Avec cette mise en danger volontaire, elle cherche à composer personnellement avec le danger « généré par l'histoire dans la vie et la culture » (*Ibid.*, p. 258).

conclusion : une contre-image

Le corps écrivant, que l'on pourrait croire inspiré, léger, aérien, retombe, se dépose au cœur d'une forêt.

Un territoire.

Le corps écrivant, corps-scandale, arpente.

Trouve le cœur.

Scande le rythme.

C'est d'une non-maîtrise de la langue et de son propre corps qu'il se réclame.

Dépouillée de puissance et de virtuosité, empruntée au langage, sa parole est rythme, battement.

BIBLIOGRAPHIE

Références théoriques

- Carpentier, André, Paul Chamberland, Louise Dupré, René Lapierre. *Dans l'écriture*, Montréal, Éditions XYZ, 1994, 113 p.
- Chamberland, Paul. *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, Éditions VLB, coll. : « Le soi et l'autre », 2004, 182 p.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. : « Folio », 1992 (1967), 209 p.
- De Groot, Raphaëlle. *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition travers une pratique interactive de la performance*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006, 36 f.
- Déry, Louise et Yann Porceau. *Raphaëlle De Groot. En exercice.*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, 144 p.
- Dumont, François (ant.). *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota bene, coll. : « Visées critiques », 2003, 272 p.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, coll. : « Folio/essais », 1987, 185 p.
- Farah, Alain. *Le travail politique du poète : L'engagement dans la poésie française contemporaine*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005, 99 f.
- Felman, Shoshana. *Le scandale du corps parlant*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 218 p.
- Forrester, Vivianne. *La violence du calme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. : « Fiction & Cie », 1980, 216 p.
- Gagnon, Renée. *Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2004, 139 f.
- Horn, Gabriele et Ruth Ronen (éd.). *Sigalit Landau*, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2008, 283 p.
- Jacob, Suzanne Jacob. *La bulle d'encre*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, 145 p.

Lapierre, René. *L'atelier vide*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2003, 150 p.

Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. : « Quadrige », 2008 [1990], 331 p.

Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2001, 256 p.

----- . *Critique du rythme*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, 713 p.

Minière, Claude. *Traité du scandale*, Pertuis, Éditions Rouge profond, coll. : « Stanze », 2005, 55 p.

Novarina, Valère. *Devant la parole*, Paris, Éditions P.O.L., 1999, 181 p.

----- . *Pendant la matière*, Paris, Éditions P.O.L., 1991, 135 p.

Vigarello, Georges. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 344 p.

Articles

Lejeune, Claire. « La quadrature », dans *L'atelier*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1992, p. 69-87.

Lorieux, Grégoire. « Langage de l'ombre : un exemple de composition assistée par ordinateur », in Carlos Agon, Gérard Assayag et Jean Bresson, *The OM Composer's Book*, Paris, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, coll. : « Musique et sciences », 2006, p. 37-54.

Ménard, Guy. « Le nœud de paille et la statue équestre. Considérations sur l'obscur objet du regard religiologique », in *Religiologiques*, Montréal, UQAM, no 9, printemps 1994, p. 16-29.

Munier, Jean-Pierre. « Entretien avec Roberto Juarroz », revue *Les Lettres Françaises*, Paris, 16 avril 1993, p. 8.

Film

Boutang, Pierre-André et Michel Pamart. *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, Paris, Productions Sodaperaga, 1995, 8 heures 18 minutes.

Œuvres

Barbery, Muriel. *L'élégance du hérisson*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, 359 p.

Barrico, Alessandro. *Océan mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. : « Folio », 1998, 283 p.

De Saint-Denys Garneau, Hector. *Regards et Jeux dans l'espace*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993 (1937), 188 p.

Juarroz, Roberto. *Quinzième poésie verticale*, Paris, Éditions José Corti, 2002, 80 p.

Valéry, Paul. *La jeune Parque*, Paris, Éditions Gallimard, 1953, 137 p.

Performances artistiques

De Groot, Raphaëlle. *En exercice*, Montréal, Galerie de l'UQAM, commissariat - Louise Déry, 24 février au 1^{er} avril 2006.

Landau, Sigalit. *Barbed Hula*, Tel Aviv, enregistrement vidéo (17 secondes), 2000, http://www.videoartworld.com/beta/video_66.html