

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MANŒUVRES POUR UNE PRATIQUE DE L'ÉCRITURE :
DÉPLACEMENT, INTERDISCIPLINARITÉ, MONTAGE

THÈSE

PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

JOHANNE JARRY

OCTOBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

*Ciel du matin, ciel du soir toujours doré là-bas au fond.
Ah! Comment dire? On ne peut pas dire, il faut les
peindre les grands ciels liquides et les avoir et les arbres!
les arbres! les arbres!*

*Depuis quinze jours j'essaye de faire des paysages. Je
passe toutes les journées devant le même jardin, les
mêmes arbres et le même fond. J'ai vu ce paysage la
première fois le matin, brillant de soleil, les arbres
couverts de fleurs, et dans le fond, très loin, les
montagnes couvertes de neige. C'est ça que je voulais
peindre mais depuis le ciel est moins clair, il pleut
souvent, les montagnes je ne les vois plus depuis quinze
jours, les fleurs sont fanées, les blanches et les lilas, et je
continue mes paysages jusqu'à la nuit. Chaque jour je
vois un peu plus que je ne vois presque rien et je ne sais
plus du tout comment, par quel moyen, je pourrais
mettre sur la toile quelque chose de ce que je vois. Tout
espoir de rendre la vision du premier jour est disparu
mais cela m'est assez indifférent. Ce paysage ne devait
être qu'un commencement¹.*

Alberto Giacometti

¹ Alberto Giacometti *Écrits*, coll. « Savoir : sur l'art ». Paris : Hermann – Éditeur des sciences et des arts, 2001, p. 202.

On ne fait pas d'art seul.

MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

REMERCIEMENTS

à Joanne Lalonde, à Claire Savoie, qui ont dit oui à ce projet de recherche, et pour ce qu'elles ont donné, éclairé, confirmé ou interrogé en cours de route;

aux artistes avec qui j'ai travaillé, partagé et appris : Sébastien Cliche, Aurélie Collignon, Raphaëlle de Groot, Josée Pellerin, Monique Régimbald-Zeiber, Jacko Restikian, Lucie Robert, Guylaine Séguin, Camila Vasquez;

aux étudiantes et étudiants avec qui je cherche, expérimente, réfléchis et partage la pratique de l'écriture;

aux Éditions les petits carnets pour avoir accueilli et encouragé ce travail d'écriture, et pour lui avoir donné l'espace dont il avait besoin, « un espace d'écriture pour la pensée libre », tel que les présentent Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, et à Audrey Genois, pour la finesse de son travail de directrice des publications;

aux organismes qui ont contribué au financement de cette recherche : Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, programme de bourse de perfectionnement long destiné aux chargés de cours de l'UQAM, Fondation de l'UQAM, ainsi que le Département d'études littéraires;

à Barbara Wall et Denise Dextraze, pour leur patiente et généreuse collaboration; à Joan Poirier, pour ses bons soins;

aux amies amis dont la présence fut si précieuse au cours d'un long et passionnant processus, et à Olivier, ce jeune homme formidable qui devient.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	IV
LISTE DES FIGURES	VIII
RÉSUMÉ	9
CHAPITRE I	11
1.1 INTRODUCTION	11
L'EXPÉRIENCE DU PREMIER ROMAN	13
ÉCRIRE SANS DEVENIR	14
L'EXPÉRIENCE DE L'ENSEIGNEMENT	18
UN PREMIER PROJET DE THÈSE	21
COMMENT ÇA LA PRÉSENCE	22
LE PROJET DE THÈSE EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS	24
LA MÉTHODOLOGIE	26
L'INTERDISCIPLINARITÉ	28
LE MONTAGE	31
1.2 – LE TRIPTYQUE	32
1.2.1 – <i>Printemps du Louvre</i>	34
1.2.2 – <i>Paisajes</i>	70
1.2.3 – <i>Le Storie</i>	95
CHAPITRE II – MANŒVRER	124
2.1 – AVEC LE TRAVAIL DES ARTISTES	124
RAPHAËLLE DE GROOT	125
SOPHIE CALLE	130
ISRAEL GALVAN	135
2.2 – AVEC DES VERBES	141
2.2.1 – MANŒUVRES DE FOND	145
REPRÉSENTER	146
RACONTER	160
S'EXPRIMER/EXPRIMER	165
INVENTER	167
SE DÉPLACER	173
VOIR	175

REGARDER.....	177
ÉCOUTER.....	180
S'AVEUGLER.....	181
PLONGER.....	183
2.2.2 – MANŒUVRES DE MATIÈRES.....	185
IMPROVISER.....	186
CONSTITUER.....	189
RECONSTITUER.....	190
FORER.....	192
DÉTAILLER.....	194
CADRER.....	198
DÉSYNCHRONISER.....	202
« ÉTRANGISER ».....	205
INTERROMPRE.....	207
« REMATAR ».....	209
« TEMPORALISER ».....	211
RENVERSER.....	215
DÉVIER.....	216
2.2.3 – MANŒUVRES D'ACHÈVEMENT.....	218
DISPOSER.....	219
ASSEMBLER.....	221
MONTER.....	223
ÉPROUVER.....	226
CHAPITRE III – CHERCHER.....	228
3.1 – ÉCRIRE COMMENT.....	228
3.1.1 – Comment avec le corps.....	231
3.1.2 – Comment avec les mots.....	235
3.1.3 – Comment la phrase.....	240
3.1.4 – Comment le texte avec la pensée de l'image.....	245
CHAPITRE IV – CONCLUSION.....	252
ANNEXE I – CARNET VISUEL.....	256

ANNEXE II – LES ARTISTES.....	257
BIBLIOGRAPHIE	261

LISTE DES FIGURES

Figures

Page

- 1 Photo, Johanne Jarry..... p. 194
- 2 Photo, Johanne Jarry..... p. 199

RÉSUMÉ

Cette thèse-création expose l'élaboration d'une réflexion de la pratique de l'écriture à partir d'expériences de déplacement, d'interdisciplinarité et de montage intrinsèquement liées à la création d'un triptyque composé des textes *Printemps du Louvres*, *Paisajes* et *Le Storie*, publiés aux Éditions les petits carnets en 2008 et en 2011. L'ensemble propose un récit de pratique, dont l'enjeu consiste à exposer le développement et les ramifications d'un processus de création.

Afin de relancer mon rapport à la forme dans l'écriture, j'ai dans un premier temps procédé par déplacement, en investiguant les disciplines des arts visuels, de l'histoire de l'art et de la philosophie. Sur le terrain de la création, j'ai choisi d'observer le travail de Sophie Calle (texte, photographie, vidéo), d'Israel Galvan (chorégraphie et interprétation, flamenco) et de Raphaëlle de Groot (arts visuels, performance), y ayant discerné des façons de faire à partir desquelles penser le *faire* de l'écriture, donc l'écriture comme pratique.

Dans un second temps, j'ai isolé les verbes avec lesquels s'articule la création de ces artistes, pour ensuite les transposer et voir comment ces actions interviennent dans l'écriture. Il résulte de cette observation/expérimentation un répertoire composé d'une trentaine de verbes, regroupés sous trois catégories, à partir d'une logique subjective. Ceux que j'ai perçus actifs tout au long du travail de création sont présentés comme manœuvres de fond. Ensuite viennent les manœuvres de matières, qui regroupent les verbes impliqués dans le travail de composition, et enfin les manœuvres d'achèvement présentent les verbes avec lesquels, au terme d'un projet de création, on cherche comment parfaire la forme sans clôturer le sens.

Dans un troisième temps, j'interroge comment se fait l'écriture à partir du corps, des mots, et dans la phrase, de l'image et de la pensée.

Dans un processus de création, comment rendre compte de la perméabilité entre théorie et pratique? J'ai écrit ma thèse en procédant par montage, entre ce que *je* pense et ce que l'autre écrit, entremêlant ma voix à celle de l'artiste ou du penseur, et mes idées aux leurs. Ce montage rend visible la matérialisation textuelle de l'interdisciplinarité de ma recherche, de même qu'il concrétise sur le plan formel ce qui relie de façon inextricable la pratique et la réflexion dans un travail de recherche-création.

Cette thèse-création souhaite inscrire une approche concrète du travail de l'écriture dans le champ de l'art, et que les manœuvres élaborées ici puissent servir de points de départ aux artistes, penseurs, étudiants, toutes disciplines confondues, pour chercher les mouvements propres à leur pratique.

Mots-clés: pratique artistique, écriture, processus de création, déplacement, interdisciplinarité, montage, image, expérimentation.

CHAPITRE I

1.1 INTRODUCTION

Écrire, ça commence par les lettres au Bon Dieu. Je les écrivais, puis les déposais dans une boîte à chaussures décorée avec grand soin.

J'espérais.

J'attendais.

Comme rien ne changeait, j'ai compris qu'il ne me lisait pas, alors j'ai cessé de lui écrire.

Écrire est resté.

Je me souviens de la classe de français au collège Marie-Victorin, où de futures techniciennes en garderie écrivaient des histoires après avoir lu en photocopie le passage des petites madeleines de Proust. C'était bien clair : personne n'écrira jamais comme Proust. Écrire était très haut, pour ne pas dire : inaccessible.

Pourtant, Proust m'a ramenée à *vouloir*, et à *écrire*. J'ai donc quitté cette classe de français avec le maigre encouragement du professeur (« Si vous travaillez beaucoup, peut-être... »), et me suis inscrite en Lettres au Collège de Rosemont. J'y ai trouvé des jeunes portés par le désir d'indépendance qui *voulaient* aussi *écrire*, avec eux, il y a eu la poésie de Roland Giguère et son atelier de sérigraphie, la création d'une revue, et un spectacle que nous avons joué entre poésie et théâtre. Il y a eu aussi l'écriture des femmes, qui l'autorisait encore plus à la jeune femme peu assurée que j'étais. *Lueur*, le roman archéologique de Madeleine Gagnon, *L'Euguélienne* de Louky Bersianik, la revue *La Nouvelle barre du jour* : je cherchais des textes autres, des formes nouvelles, ce qui se faisait *maintenant*. Écrire, dès le départ, impliquait chercher. Chercher des textes aux voix singulières, et comment travailler cette voix pour en faire de l'écriture.

À l'Association des périodiques culturels où je travaille, je croise des universitaires qui écrivent, et comme je le fais de plus en plus, je décide de m'inscrire à l'UQAM, en études littéraires.

Étudiante à temps partiel, je découvre le vocabulaire scientifique des études littéraires et m'efforce de me l'approprier; j'ai toutefois par moments l'impression qu'un cowboy (les théories littéraires) tente de maîtriser un « mustang » (le texte).

Quel cours m'a fait connaître les textes de Roland Barthes? : j'ai oublié. Son approche condensée, sentie, animée du désir d'innover et travaillée par un rapport à la forme m'apparaît être le fait d'une écriture. Ce sont d'ailleurs les textes où Roland Barthes affirme cette écriture et son parti pris pour le fragmentaire (*Fragments d'un discours amoureux*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, et *L'empire des signes*) qui laissent une empreinte durable dans ma pensée pour leur capacité à donner une forme particulière au sensible, reconnaissant ainsi sa valeur dans le développement d'une pensée.

Ce retour à Barthes me ramène à son texte *L'écriture et le silence* où il présente la notion d'écriture blanche : « Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une autre solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage². » L'interprétation que je fis de l'expression *libérée de toute servitude* en lien avec l'écriture vint confirmer la possibilité d'instaurer un rapport autre à l'écriture :

La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux; elle est faite précisément de leur absence; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible; c'est plutôt une écriture innocente³.

² Roland Barthes, « L'écriture et le silence », dans *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, coll. « Points », p. 55.

³ *Ibid.*, p. 57.

Sans rechercher ni croire à cette écriture innocente que semble rechercher Roland Barthes à cette époque, je partageais le désir de rendre l'écriture moins visible, *impassible*, démarche encore active aujourd'hui, et c'est avec les textes de Roland Barthes que j'ai amorcé la recherche de cette écriture en travaillant à lui donner une matérialité qui rendrait perceptible ce que le texte porte, images saisissantes (au sens premier) qui captent le lecteur, si bien que celui-ci entre davantage dans un espace sensuel, habité de mouvements, que dans une histoire où des faits, des sentiments ou des émotions sont rapportés.

L'EXPÉRIENCE DU PREMIER ROMAN

Pendant plusieurs années, j'écris un roman : *Vers le sud*. Je lui donne une forme fragmentaire, composée de courts chapitres dont la narration est assumée en alternance par un narrateur autodiégétique (le « je » de la jeune femme) et un narrateur omniscient. L'histoire (l'amour entre Suzy et Max) est banale, et je le sais pendant que je l'écris, mais je mise sur la forme, l'économie de l'écriture et la composition d'images qui s'inscrivent en léger décalage avec ce type d'histoire souvent prévisible.

Si je reconnais encore aujourd'hui la valeur de la forme fragmentée et parfois lacunaire de ce texte, il m'est toutefois plus difficile d'établir un rapport serein à son contenu. Ce que j'ai « raté » (pour moi-même) avec ce premier texte publié concerne la mise à distance, celle qui est essentielle à la séparation de soi et du texte, pour que ce dernier vive indépendamment de ce qui (et de qui) l'a nourri. Écrire consiste donc aussi à couper le lien avec le noyau original du projet pour que le texte devienne à la fin un corps indépendant. Ce qui rend caduque, du coup, toute explication autobiographique de l'œuvre. L'œuvre ne se comprend pas, ne se saisit pas à partir de la vie de qui l'a créée, mais par ce qu'elle produit sur celui qui la reçoit.

ÉCRIRE SANS DEVENIR

Je me réinscris à l'université dix ans plus tard, mais à la fin de mon baccalauréat, certaines notions m'échappent, mais surtout : je comprends que je ne possède pas un esprit scientifique.

Étudiante à la maîtrise en études littéraires, je poursuis mon cheminement en optant pour le volet création; là se trouve mon « véritable » terrain. Dans le cadre de ma recherche, je travaille le fait divers et le monologue intérieur. Ce fait divers, je l'extirpe de *Vers le sud*, texte avec lequel je veux me « réconcilier » en réinvestissant un fragment de son écriture.

Un homme a tué ses deux enfants puis s'est tiré une balle dans la tête. Il avait la garde de ses enfants depuis quatre mois. Le journaliste a surtout parlé du père. Les petits copains regardaient vers la maison vide maintenant. Ça devait leur sembler impossible qu'un père tue ses enfants. Leurs amis. Moi je pensais à la mère. Elle était peut-être en Floride en train de refaire sa vie avec son nouvel amant. Ou dans un hôpital psychiatrique, victime d'une sombre dépression nerveuse. Peut-être même qu'elle battait ses enfants. Peu importe. Moi je pensais à cette femme qui apprenait que l'homme avec qui elle a vécu dix ans venait de se tuer, de tuer leurs enfants⁴.

Je choisis ce fait divers comme noyau du texte parce qu'il me permet d'investir, par des monologues intérieurs, ce qu'éprouvent les personnes concernées par cet acte violent. Le travail de l'écriture consiste donc ici à résister à une pensée de l'explication et de l'illustration, se concentre sur ce que ressent chacun.

Le monologue intérieur me semble la forme la plus à même de cristalliser la tension entre l'intérieur et l'extérieur, le *moi* et le monde; le *moi* traversé par le monde. Chacune des voix monologuées s'articule dans et avec cette tension, et donne forme à un individu particulier, physique. Il incombe au tissu de la voix de matérialiser la spécificité

⁴ Johanne Jarry, *Vers le sud*, Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1991, p. 66.

de cette personne, ce qui implique un débit, un vocabulaire, mais aussi une densité psychologique qui, elle aussi, résistera à l'explication puisque la vie intérieure s'organise de façon moins cartésienne.

Par sa structure, qui comporte des trous, des sauts et des ruptures, le monologue intérieur m'amène aussi à repenser la construction du récit dans un rapport moins linéaire. L'intériorité du personnage est habitée d'idées, de sensations, de perceptions, de souvenirs qui cohabitent en désordre. Ainsi, je me suis exercée à écrire par surgissements. L'exercice du monologue intérieur m'astreint donc à chercher comment donner une cohérence à une pensée fondamentalement discontinue, qui fonctionne sans destinataire, contrairement au récit traditionnel (prose, roman) la plupart du temps ordonné par le déroulement d'une intrigue, élaboré pour être compréhensible. Dans le monologue intérieur, il ne s'agit plus d'assurer la compréhension de l'histoire (pour le lecteur) mais il incombe à la voix de rendre compte de l'organisation de la pensée de chacun, voix par laquelle construire une cohérence interne. Écrire, dans ce contexte, consiste donc à matérialiser l'intériorité de chacun afin que son déploiement devienne l'enjeu principal du texte.

Encore aujourd'hui, mon intérêt pour le discontinu, expérimenté avec le monologue intérieur, me fait assembler des textes en faisant appel à une cohérence qui procède d'une autre logique, plus abstraite : chaque texte contenu dans une page constitue un moment autonome, qui s'attache (mais peut se détacher aussi) à l'ensemble plus vaste que compose le texte en entier.

Mon mémoire de maîtrise reçoit le prix du meilleur mémoire création, ce qui concrétise à mes yeux la reconnaissance de la valeur d'une réflexion axée sur la recherche d'une forme qui rendrait compte de l'abstraction d'une pensée.

Recherchiste pour une émission littéraire à la télévision, collaboratrice au quotidien *Le Devoir*, je deviens lectrice de l'œuvre de plusieurs écrivains contemporains. Retiennent particulièrement mon attention les textes d'Annie Ernaux, d'Antonio Lobo Antunes et de Leslie Kaplan. D'Annie Ernaux, le *Journal du dehors*; regard qui capte ce qui l'entoure,

petits tableaux du monde où nous circulons, qui sont le fait d'une narratrice qui affirme le refus de la fiction sans se livrer pour autant à l'autofiction ou à la confidence, mais rendant perceptible la présence d'une femme à la vie, à sa vie, ce que l'artiste Christian Boltanski formule ainsi : « Il y a une chose qui m'intéresse beaucoup, c'est le passage du plus personnel au plus collectif. D'une manière générale, je pense que ce qui caractérise le travail d'un artiste, c'est qu'il parle de son village, mais que chaque spectateur s'est dit : "C'est mon village"⁵. » Comme lectrice, il m'est possible d'investir les textes d'Ernaux; j'aime que soient rendues visibles des expériences humaines marquantes (deuil, rupture, maternité, maladie) communes à tous, sans que le texte passe par la confidence, le sentimentalisme.

L'écriture d'Ernaux, que l'auteure qualifie de « plate », Ernaux elle-même la définit ainsi :

L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique, livrant les faits dans leur nudité, n'offrant aucun signe de la subjectivité et de l'émotion qui pourtant, comment en serait-il autrement, les a suscités à la mémoire. Une écriture qui donne à voir mais vise à empêcher le lecteur de se situer au-dessus, de juger⁶.

Issue d'un milieu modeste qui fait sans aucun doute écho au mien, Ernaux ne cherche pas à élever l'écriture au-dessus de ce monde qui l'a formée. Ses textes témoignent du fait de vivre dans une mise à distance constante du sujet, sans exclure pourtant une proximité, créée je crois par l'engagement de ce « je » dans sa vie, un « je » sensible mais privé de condescendance, et qui s'abstient d'encombrer le texte de « ses » émotions.

⁵ Christian Boltanski et Catherine Grenier *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007/2010, p. 91.

⁶ Annie Ernaux, dans « Entretien – Maison des écrivains, 9 mars 2002 ». *Écritures blanches*, sous la direction de Rabaté, Dominique et Dominique Viart, Saint-Étienne : Publications de l'Université Saint-Étienne, 2009, p. 99.

Les romans polyphoniques d'Antonio Lobo Antunes donnent une énergie particulière à l'écriture en défiant l'entendement du lecteur, en créant un univers où présent, passé, futur s'amalgament, courant de fond qui charrie le texte en entier dans un flot qui serait celui provoqué par un barrage qui a cédé : la loi de la narration. Dans les romans d'Antonio Lobo Antunes, le narrateur n'est jamais nommé, on doit s'y retrouver guidé par la voix de chacun des protagonistes. Ce travail de création ne cherche pas à transmettre un message (qui devrait donc être compris), mais matérialise les différentes présences à l'œuvre dans une histoire qui les implique. Dans les romans de Lobo Antunes, le « comment ça raconte » importe davantage que le « ce que ça raconte ».

Les romans de Leslie Kaplan marquent par la façon dont ils affirment la nécessité de penser, et la légèreté qui en découle, contrastant ainsi avec le poids lourd que certains associent au verbe « penser ». Toutefois, sur le plan de la forme *Le Livre des ciels* déploie ce qui m'intéresse aujourd'hui : une écriture qui rend plus abstrait le monde familier, interpellant ainsi un regard autre. Le récit fragmenté correspond aux choix opérés par le regard de la narratrice pour rendre compte des espaces qu'elle traverse selon ses trajets. Son plan de composition instaure un rapport spécifique à l'espace familier dans le choix de détails qui produisent des renversements de perspective, avec grande économie, comme par exemple : « Dans la ville le ciel est courbe, éloigné⁷. » L'histoire de ce texte est celle d'un regard qui affirme sa singularité, et la nécessité de cette singularité puisque chacun vit son histoire et les histoires avec lesquelles se trame sa vie à partir de sa subjectivité.

⁷ Leslie Kaplan, *Le livre des ciels*, Paris : P.O.L., 1983, p. 23.

L'EXPÉRIENCE DE L'ENSEIGNEMENT

J'obtiens une première charge de cours à l'UQAM pour enseigner la *Théorie de la création littéraire*. Offert au Certificat en création littéraire, ce cours rassemble une « clientèle » hétéroclite; il y a qui veut écrire, qui veut apprendre à écrire, qui est là en attendant de trouver. Parler la même langue à des personnes aussi différents m'amène à développer une approche de la création plus générale afin qu'elle puisse concerner celles et ceux qui sont intimidés ou moins familiers avec les codes des études littéraires.

Pour ma part, un travail en création littéraire consiste à développer une écriture qui s'affranchit, peu à peu, d'un modèle donné ou appris. Lorsque nous étions enfants, rappelle Jean-Christophe Bailly, on nous obligeait à dessiner selon ressemblance (mais bien sûr les arbres ne ressemblaient jamais aux vrais arbres, ni les maisons, ni le soleil, ni les oiseaux). Aujourd'hui, plusieurs parents et éducateurs encouragent les enfants à dessiner en allant plus avant dans leur imaginaire. On le fait d'autant plus, écrit Bailly, depuis que « l'on s'est aperçu que la peinture pouvait aboutir à des types d'images autres que des représentations⁸. » En va-t-il de même pour le texte quand nous sommes dans un atelier d'écriture à l'université? Cela dépend de l'approche privilégiée par l'enseignant, ou de ce qui est attendu de l'étudiant.

Je crois que quiconque aspire à écrire, à créer aujourd'hui doit se poser la question de la reproduction des histoires qui circulent; les textes de Suzanne Jacob dans *La Bulle d'encre* nous permettent d'y réfléchir. Reconduit-on celles que l'on connaît, dans la même forme, et dans ce cas, peut-on parler de création? Va-t-on vouloir écrire selon les normes reconnues? Ou chercher comment sortir de nos sentiers battus?

Plusieurs croient qu'il y a une bonne façon d'écrire, et c'est celle-là qu'ils veulent apprendre. Ils abordent la création comme une matière que l'on peut maîtriser à partir

⁸ Jean-Christophe Bailly, *Le temps fixé*, Paris : Éditions Bayard, coll. « Petite conférence sur les images », 2009, p. 39.

d'habiletés techniques (la description, les dialogues, l'action, etc.). Souvent, ils composent avec des formulations éprouvées pour s'assurer l'assentiment de tous; on ne peut faire abstraction de l'insécurité que génère un travail de création, car là aussi l'approbation est recherchée, attendue. On veut faire « comme il faut », répondre aux goûts de tous, aux attentes, « aux ordres », comme l'écrit Suzanne Jacob dans *La Bulle d'encre*. Mais les étudiants perçoivent l'écriture ainsi aussi parce que cet apprentissage leur est présenté de cette façon, institutionnellement (université et milieu littéraire). Aussi dois-je rappeler qu'il s'agit d'un certificat en *création* littéraire, et non en *production* littéraire.

Créer à l'université implique apprendre à entrer dans un processus qui deviendra le nôtre, donc à développer une pensée et un rapport à la matière singuliers, ce qui implique un travail de recherche approfondi, d'où le lien naturel que j'établis entre la création et la recherche. Mais qu'implique le mot recherche dans un contexte de création?

On aurait pu croire au départ que le mot *création* était l'équivalent de celui de *recherche* et ne nommait que des différences au regard des finalités. Il se peut cependant que ce couple tente de nommer une autre réalité, une approche de la création qui cherche des fondements, comme un dépassement de la naïveté. Une approche qui voudrait concevoir l'aventure de la création dans sa plus grande exigence intellectuelle. Je pense aussi au sens que peut prendre ce mot de *recherche* quand il est prononcé par un artiste qui espère expliciter sa démarche, en disant qu'il « fait de la recherche ». *Recherche* dans ce cas indique un engagement singulier dans la pratique⁹.

Pour ma part, l'atelier d'écriture à l'université encourage ce travail de *recherche*, où je propose des situations, des lectures, des exercices qui vont nourrir une recherche qui appartient à chacun, que chacun doit s'approprier. J'espère la classe comme un espace où chacun peut (doit?) développer une rigueur souple et mobile, vive, où il est possible d'exercer son acuité, d'impliquer tous les sens dans un travail de composition.

⁹ Marcel Jean, « Sens et pratique », dans *La recherche création, Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 33-34.

Certains attendent que je fasse preuve d'autorité en la matière, que je tranche, que je décide, que j'explique ce qu'il faut comprendre, ce à quoi nous sommes habitués en situation d'apprentissage, et depuis si longtemps. Mais reconduire cette autorité irait à l'encontre de ce qu'implique la création où chacun doit se retrouver seul, et devenir « maître ».

Sans savoir à imposer mais avec une expérience de création à partager, je propose une matière, la réfléchis avec eux, les retourne à eux-mêmes, mais n'enseigne ni n'attends la bonne réponse à toutes ces questions que soulève la création, qu'ils s'y engagent en réfléchissant à ce qu'ils veulent comme écriture.

Penser, c'est déjà se soutenir dans le vide. C'est comme nager ou faire le funambule. C'est un exercice qu'il faut apprendre. Une pratique à laquelle il est nécessaire de s'initier certes, mais surtout d'être initié. Pour pouvoir penser, il faut avoir appris à se soutenir dans le vide. Autrement dit, il faut avoir pu prendre appui, au moins une fois, sur un autre qui déjà se soutenait dans le vide, qui lui-même avait appris cela d'un autre encore. C'est à cela que servent – allons-nous devoir le dire à l'imparfait? – les maîtres¹⁰.

Sans être « maître », j'affirme par ce que je suis, là où je suis, que tenir dans le vide, se soutenir là devant eux (qui sont mon vide) est possible. Pour moi enseigner, c'est d'abord affirmer la possibilité de la création. L'atelier d'écriture permet donc l'échange, la réflexion, et la remise en question de schèmes qui ont construit notre perception et notre façon de construire un espace fictif, et que nous devons rejouer pour arriver à une écriture sans mode d'emploi ni public cible.

¹⁰ Jean-Pierre Lebrun, *La perversion ordinaire : Vivre ensemble sans autrui*, Paris : Éditions Denoël, coll. « Médiations », 2007, p. 29.

UN PREMIER PROJET DE THÈSE

Henri Meschonnic, poète et spécialiste du langage et de la littérature, écrivait à propos de l'œuvre de Pierre Soulages : « l'effet de la peinture sur le langage : ne pas le laisser en paix¹¹ ». Je ressens moi aussi, au moment d'entreprendre des études supérieures en études littéraires, le besoin ne pas « laisser le langage en paix ».

Pour plonger plus à fond dans ce désir d'intranquillité (Pessoa), j'entreprends un doctorat en études littéraires¹² en théorie de la création. Toutefois, dans les séminaires en études littéraires, je ressens le besoin de construire un cadre de références plus près de la création que de la théorie littéraire. Dans son essai *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Henri Meschonnic investit les tableaux du peintre Soulages « pour continuer d'apprendre à voir¹³ ». Qu'un poète, traducteur, spécialiste de la théorie du langage et de la littérature choisisse un autre terrain que la littérature pour penser matérialise un déplacement avec lequel j'amorce un travail de transposition : partir d'une autre pratique pour déstabiliser mon rapport à l'écriture ou, plus précisément : le mettre en tension. Mise sous tension entendue ici comme moyen de faire que par l'écriture « quelque chose passe, se passe, sorte de l'inerte, dégage de l'effet, peut commencer d'opérer et crée de l'avènement¹⁴ ».

L'autre aspect de l'essai de Meschonnic qui retient mon attention concerne l'absence de représentations iconographiques de l'œuvre de Soulages, absentes iconographiquement de la publication mais rendues visibles par le regard de Meschonnic. On doit donc composer le tableau à même la parole de l'auteur, exercice de transposition par lequel j'amorce un processus de recherche sur le terrain d'autres

¹¹ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2000, p. 33.

¹² À l'UQAM, sous la direction de René Lapierre.

¹³ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 9 (en préface).

¹⁴ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 2014, p. 146.

disciplines, et parmi elles la danse. Ou plutôt, grâce à la lecture de la danse d'Israel Galvan, que présente Georges Didi-Huberman dans son essai *Le danseur des solitudes*. Texte qui me fait *voir* mais aussi *ressentir physiquement* la danse d'Israel Galvan, me permet d'établir par processus de transposition plusieurs liens entre la danse de Galvan (à cette étape, il s'agit de la danse telle que la perçoit Didi-Huberman) et l'écriture, ce qui engage ma recherche dans une pensée interdisciplinaire de la création, et de l'écriture.

Cette lecture de Didi-Huberman sera suivie de tous les textes de cet auteur. En matérialisant une pensée contemporaine en lien avec celles de philosophes dont il introduit la pensée par le truchement de citations, George Didi-Huberman déploie une cartographie d'idées et d'affinités à partir de laquelle il *propose* sa lecture d'un sujet. Sa pensée travaille principalement à mettre en lien ce qu'il réfléchit avec la pensée des autres, idées qu'il fait apparaître comme ramifications d'une pensée au travail, et qui font écho aux embranchements divers qu'emprunte tout travail de création.

Le petit groupe de doctorantes qui travaillent avec René Lapierre, alors directeur de ma recherche, fait atelier dans celui de la peintre Monique Régimbald-Zeiber, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Lors de ces rencontres d'atelier à l'extérieur du contexte universitaire, nous abordons des questions de création à partir de disciplines différentes. Cette expérience détermine la suite de mon projet de recherche.

COMMENT ÇA LA PRÉSENCE

Pour nourrir cette recherche, je ressens la nécessité de sortir du cadre des études littéraires où j'évolue depuis des années, et d'opérer un décroisement à partir duquel échafauder une recherche où aborder la création à partir d'autres disciplines, en d'autres termes que littéraires, pour ensuite voir comment transposer ces différentes façons de faire dans la pratique de l'écriture selon une démarche que j'ai retrouvée plus tard chez l'architecte Éric Le Coguiec, doctorant en études et pratiques des arts.

[...] c'est en m'éloignant de la littérature strictement reliée à l'architecture ou aux études urbaines et en tournant mon regard vers d'autres disciplines que des filiations se sont esquissées entre ma démarche et celles de concepteurs issus d'autres secteurs. J'ai pu pour ainsi dire prendre appui sur des pratiques théorisées dans d'autres domaines¹⁵.

J'amorce la préparation de l'événement *Comment ça la présence*¹⁶ dans cet état d'esprit, en demandant à des artistes issus de différentes disciplines¹⁷ de me parler de leur façon de *faire*. Je rassemble dans l'espace du CDex (Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts de l'EAVM de l'UQAM) du chant, de la danse, des arts visuels, de la performance, de la littérature, de la photographie, de la vidéo, de la théorie littéraire. Par le propos de ces praticiens, et par leur travail, je commence à penser le processus de création littéraire en termes de transposition. Sensible aux effets que créent les œuvres de ces artistes, je cherche comment transposer les processus qu'ils mettent en place dans celui de la création littéraire afin de créer des textes qui agiront, eux aussi, en termes d'effets.

Parallèlement à la recherche doctorale, j'achève l'écriture du texte *Printemps du Louvre*, et cherche un éditeur pour sa publication. Après l'avoir lu, un lecteur¹⁸ observe : « Peut-être faut-il trouver un autre espace que le livre pour ce texte? » Avec cette question, je comprends que tout en travaillant l'écriture pour qu'elle soit autre, je continue de penser sa finalité dans un contexte littéraire. J'en propose donc la lecture aux artistes Aurélie Collignon (vidéo), Raphaëlle de Groot (arts visuels, performance), Josée Pellerin (arts visuels), Monique Régimbald-Zeiber (peinture), Lucie Robert (arts visuels, performance). Ensemble, nous convenons de partager un travail d'atelier où *Printemps*

¹⁵ Éric Le Coguiec, « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique » dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 115.

¹⁶ L'événement a eu lieu le 11 mai 2006, au CDex, pavillon Judith-Jasmin, local J-R930, de 9 h à 17 h.

¹⁷ Annie Ernaux (écrivaine), Bertrand Gervais (théoricien, écrivain), Angela Grauerholz (photographe), Raphaëlle de Groot (artiste multidisciplinaire), José Navas (chorégraphe, danseur), Adriana Varela (chanteuse, tango argentin) et Monique Régimbald-Zeiber (peintre).

¹⁸ Normand Jarry.

du Louvre devient matière dont s'approprie chaque artiste, se transforme à partir de leur lecture. Aurélie Collignon filme de près le regard et la présence d'animaux au champ, immobiles. Raphaëlle de Groot crée une performance où, plusieurs fois de suite, elle souffle un ballon jusqu'à ce qu'il lui éclate au visage. Josée Pellerin isole certaines phrases du texte en les associant à des photographies. Monique Régimbald-Zeiber le recopie en entier, le met en lambeaux, le remonte autrement sur un mur. Lucie Robert invente un instrument de dessin; semblable à une toupie, il recrée un mouvement de spirale. Ces travaux d'atelier éclairent des aspects du texte tels que perçus par les artistes : le silence qu'il contient, son caractère explosif, les images qu'il compose, son montage et les différents enroulements qu'il suggère.

Chaque appropriation physique du texte matérialisée par ces dispositifs me permet de saisir les effets produits. C'est dorénavant cet aspect de la création (ce que ça produit) qui oriente mon travail d'écriture et de recherche.

LE PROJET DE THÈSE EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

Aujourd'hui, comment « déranger » le langage, mettre le rapport à la forme en tension, déjouer ou défaire « mes » automatismes? J'ai engagé ma recherche doctorale en études et pratiques des arts à partir de ces questions, à même des déplacements disciplinaires (arts visuels, performance, danse, philosophie) qui répondent au désir de *défamiliariser* mon rapport à la création littéraire, de renouveler ma façon de la penser.

La thèse-création *Manœuvres pour une pratique de l'écriture: déplacement interdisciplinarité, montage* expose donc l'élaboration d'une réflexion de la pratique de l'écriture accompagnée d'un triptyque composé de *Printemps du Louvres*, *Paisajes* et *Le Storie*. Le récit de cette pratique d'écriture se décline en trois volets. Le premier retrace la démarche d'écriture depuis ses origines, et fait voir le canevas à partir duquel se déploie la recherche, suivi de la création qui l'accompagne, soit *Printemps du Louvre*, *Paisajes* et *Le Storie*.

Le deuxième volet, intitulé *Manœuvrer*, expose dans un premier temps le travail des artistes Sophie Calle (texte, photographie, vidéo), d'Israel Galvan (chorégraphie et interprétation, flamenco) et de Raphaëlle de Groot (arts visuels, performance), artistes dont j'ai choisi d'observer plus attentivement la pratique y ayant discerné des façons de faire à partir desquelles prendre appui pour aborder la composition de la phrase dans la conscience du mouvement, et déplacer ainsi l'attention habituellement portée à la trame narrative (ce que ça raconte), et ainsi déjouer les attendus.

Dans un second temps, à partir d'actions perçues dans le travail de création de chacun de ces artistes, je compose un répertoire de verbes, et développe pour chaque verbe comment il agit en cours de travail d'écriture des textes de création. Ce répertoire positionne aussi la pratique de l'écriture sur un terrain concret, déploie comment l'écriture compose avec une série de manœuvres souvent imperceptibles, rendues ici plus visibles.

J'ai choisi le mot « manœuvre » parce qu'il donne à entendre une activité soutenue et possiblement complexe pour nommer les actions à l'œuvre dans le travail d'écriture. Ces manœuvres sont des moyens de manier, de façonner, de tendre l'écriture, sans toutefois assurer qu'elles seront garantes de ce que l'on nomme une « œuvre ». Autre intérêt que présente ce mot : il sous-entend qu'une personne s'y engage; manœuvre ouvrière militaire ou chirurgicale, quelqu'un réfléchit pendant la manœuvre, s'applique à opérer avec le plus de précision possible.

Telle qu'elle est définie par Alain-Martin Richard : « La manœuvre n'est pas un produit. Elle n'est jamais le résultat d'un travail. Elle est ce travail lui-même. La manœuvre n'est pas une œuvre d'art. Elle n'a qu'un lien théorique avec l'art dans sa définition (celle qu'en donne l'édition du Petit Robert en 1987) et qui est « ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une certaine fin¹⁹. » On comprend que la manœuvre, telle que l'entend Richard, est ce qui donne sens à ce qui est fait. La manœuvre, comme

¹⁹ <http://id.erudit.org/iderudit/46788ac>

je l'utilise et la comprends, rive l'attention et le corps au *faire*, et non sur ce qui en résulte (l'œuvre) ni sur qui la fabrique (l'artiste, l'auteur).

Dans un troisième temps, intitulé *Chercher*, je présente une réflexion de l'écriture axée sur ces matériaux : le corps et ses perceptions, l'usage des mots, la composition de la phrase, la présence de l'image et celle de la pensée.

LA MÉTHODOLOGIE

Auteure, j'évolue également depuis plusieurs années dans un contexte universitaire où j'aborde les questions de création littéraire, où je transmets et partage aussi une expérience de la pratique de l'écriture. Il m'a donc semblé très stimulant d'inscrire un travail de création, et la réflexion qui s'y rattache, dans le cadre d'un doctorat en études et pratiques des arts, non pas dans le but d'expliquer l'œuvre accomplie, mais de présenter le processus et les procédés d'écriture impliqués dans la composition d'une création littéraire.

Reconstituer le cheminement d'un processus de création dans un contexte institutionnel implique que l'institution reconnaisse la valeur des savoirs acquis dans le cadre d'une pratique artistique, et qu'elle se montre réceptive à la singularité d'une recherche menée dans ce contexte qui, en ce qui concerne celle que j'ai élaborée, opère selon une méthodologie qui privilégie une approche post-positiviste, soit une élaboration de la connaissance par une pluralité de points de vue. Cette posture revendique le récit de pratique comme une méthodologie de recherche et la métaphore comme outil méthodologique.

Mon travail de recherche-crédation repose en grande partie sur un travail d'observation et de transposition, activé par déplacement et mené selon une approche interdisciplinaire. La transmission du processus de création développé en cours de recherche résulte d'un travail de montage.

Observer le travail d'artistes et transposer les actions perçues dans l'écriture m'a permis de penser l'écriture sur un plan concret, actif. En entrant dans l'atelier des artistes, en y partageant du travail de création avec eux, j'ai opéré par déplacement disciplinaire, j'ai ainsi apprivoisé des façons autres de nommer ce qui apparaît avec une œuvre.

À titre d'observatrice du travail des autres, j'ai porté attention à « comment » l'œuvre se fait et non sur ce qu'elle porte (la signification). L'action observée, de même que l'effet qu'elle crée, je chercherai comment la transposer dans la pratique de l'écriture.

Ce travail de transposition agit également lors de lectures théoriques reliées à différents champs disciplinaires. Je prends pour exemple ce moment où le philosophe François Jullien précise comment il distingue la notion de « paysage » de celle de « pays » : « Sans que des polarités émergent, que des intensités se répartissent, que des différentiels s'organisent et que, par suite, des facteurs s'activent entre eux, il n'y a pas paysage. Car tout reste là, étale, ou disons : atone²⁰. »

Il m'est possible d'établir un lien entre ce passage et le travail de composition d'une phrase, car il s'agit bien, pour moi, de voir *émerger* de cette phrase des « polarités », de percevoir des « intensités » se « répartir », des « différentiels s'organiser » et « des facteurs s'activer entre eux ». Pour que la phrase produise un effet, pour qu'elle ne soit pas « étale » ou, encore mieux, « atone », elle doit être composée à même différents mouvements, être *mise sous tension*, comme un paysage doit l'être selon François Jullien. Ce passage sert donc de révélateur d'une réalité de l'écriture, nommée autrement.

Comme l'observe Laure Adler, à propos du travail de Hannah Arendt, « écrire, réfléchir, c'est aussi intégrer les pensées et les écrits des autres dans son propre atelier intellectuel, assembler et agencer des matériaux hétéroclites issus de différentes

²⁰ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, p. 160-161.

disciplines²¹ ». J'ai voulu donner une matérialité particulière à la pluralité des points de vue avec lesquels j'ai élaboré cette recherche; j'ai donc procédé par montage afin de rendre visible cet « atelier intellectuel » composé de « matériaux hétéroclites », points de vue intégrés dans ma réflexion mais qui, mis en écho les uns avec les autres, ouvrent aussi des perspectives à définir par le lecteur qui pensera à partir de là, continuera de créer un réseau de voix à l'image des rhizomes (Deleuze Guattari).

Le travail de recherche ainsi présenté ressemble peut-être à ce qu'écrit Gilles Almavi à propos de sessions de travail organisées par le chorégraphe Boris Charmatz, soit un « espace saturé (de voix, de textes, d'images) » où « il s'agissait de réinventer son mode de relation au fil des déplacements, de trouver une manière de s'orienter dans ce flux, d'ajuster sa manière de percevoir, de regarder, d'entendre²². » Il témoigne surtout au plus près du processus de travail de création, et appelle donc une lecture qui implique aussi la subjectivité du lecteur.

L'INTERDISCIPLINARITÉ

C'est *entre* la pratique de l'écriture et la pensée des autres pratiques que je pense « ma » pratique, dans cet espace je développe une façon de faire. Monique Régimbald-Zeiber observe à partir du travail de l'artiste Françoise Sullivan :

Je crois que les expérimentations qui adviennent dans cet esprit de décloisonnement donnent des résultats qui, intériorisés, permettent de pousser toujours plus avant une recherche de et dans l'abstraction. Que les œuvres soient poétiques ou plastiques, c'est la singularité d'une approche venue

²¹ Laure Adler, *Dans les pas de Hannah Arendt*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 315-316.

²² Gilles Amalvi, *Une école d'art pour le Festival d'Avignon 2011*, Paris : P.O.L., Festival d'Avignon, 2011, p. 39.

d'ailleurs qui permet d'éclairer chaque discipline autrement, donc de la voir comme on ne l'avait encore jamais vue²³.

Travailler l'écriture à partir de la pratique ou de la pensée d'une autre discipline l'éprouve concrètement. Non pas au sens de l'épreuve de l'écrivain, mais bien de l'écriture : voir comment elle réagit à son contact, à sa pensée, à sa pratique.

Le travail d'atelier partagé avec les artistes ne vise pas à créer ensemble un même objet. Dans une optique plus scientifique, Guy Palmade parlerait peut-être ici de co-disciplinarité, « dans le cas où différentes disciplines, tout en conservant leur originalité, peuvent se trouver justement regroupées dans un domaine qui les englobe²⁴. » Ici, ce domaine est constitué par la pratique de l'art.

Passer par une autre pratique pour exercer la sienne ne transforme pas en artiste multidisciplinaire. Je suis une personne de l'écriture. Par contre, je peux expérimenter un autre médium pour faire l'expérience de nouveaux gestes, de nouvelles actions qui vont modifier le processus d'écriture, et les textes qui en découlent.

Dans un contexte d'écriture, je suis particulièrement sensible à la saisie de l'instant. Photographier fut une expérimentation éclairante pour l'écriture des textes du triptyque, élaborés par fragments. J'ai commencé cet exercice avec des appareils jetables, en voyage. Comme le nombre de photos était compté, il fallait évaluer chaque fois avant de photographier la nécessité d'une telle image.

Une fois les photographies développées, établir des constats : les lieux historiques ne rappellent rien; ils présentent une image commune, semblable à ce que l'on voit dans un magazine, le calque d'une réalité dont tout le monde peut rendre compte. La photo

²³Louise Déry, avec la collaboration de Monique Régimbald-Zeiber, *Françoise Sullivan : L'œuvre à venir*, Montréal : Éditions les petits carnets, Montréal, 2003, p. 61.

²⁴ Guy Palmade, *Interdisciplinarité et idéologies*, Paris : Éditions Anthropos, 1977, p. 36.

souvenir ne permet aucun travail de reconstitution de l'espace capté, alors qu'isoler un détail de l'ensemble témoigne de l'implication d'un regard sur le lieu.

Guidée par mes expériences d'observation d'autres pratiques, j'ai orienté autrement mon regard, devenu attentif à ce petit détail, un moment, un mouvement. Je l'ai entraîné, grâce à l'objectif et au cadrage, à isoler de l'ensemble ce qui m'apparaissait particulier à ce lieu, ce moment, qui appartenait précisément à ce lieu, à ce moment de la vie. Une trace de vie, un résidu, un arrêt dans le temps.

Prenant exemple d'une manœuvre de l'artiste photographe Josée Pellerin qui, en résidence de création à Buenos Aires, a commencé à écrire les photos qu'elle ne pouvait prendre²⁵, j'ai aussi exercé mon regard à cadrer le moment dans ma tête, pour ensuite transposer ce cadrage mental dans un texte, sans pour autant y inscrire l'image lui appartenant.

Comme il m'arrive souvent de photographier rapidement, je ne suis jamais certaine de ce que je capte. Ce qui en résulte peut donner l'impression d'avoir été « pris » par quelqu'un d'autre, dégagé d'affect avec le « sujet ». L'image saisie, libre d'intention, surprend, manœuvre qui encourage une écriture neutre.

Ce processus de captation concentre mon attention dans le moment, intériorisé grâce à l'arrêt sur image qui est la prise de photo, et sensibilise aux différents mouvements présents dans le moment capté.

Les images incluses dans le carnet visuel présenté en annexe à ma thèse rend compte autrement que par les mots d'un travail d'assemblage/montage de moments photographiques avec lesquels j'ai travaillé un rapport à l'image, au cadrage, au détail, à la lumière, aux contrastes, d'une démarche d'écriture qui passe par l'image pour

²⁵ On peut voir des fragments de ce travail dans *Heureusement qu'il y avait du monde autour de moi*, Québec : Éditions J'ai Vu, 2006.

renforcer une acuité visuelle et formelle. Capter l'image pour être présent, et non pour retenir l'image. Donc l'image comme moyen, et non comme fin en soi.

LE MONTAGE

« On ne fait pas d'art seul », dit Monique Régimbald-Zeiber. On ne pense pas seul, non plus. Pensée et pratique sont des espaces polyphoniques. J'ai choisi de rendre cette polyphonie visible, moins dans un principe de citation que de montage, inspirée par la structure que donnait Georges Didi-Huberman à un séminaire à Paris²⁶. Le philosophe lisant son texte entremêlait sa voix à celles des auteurs qu'il citait et, quittant son texte pour s'adresser directement à l'auditoire, faisait entendre en marge quelque chose qu'il pensait grâce à ce moment de communication avec nous. L'ensemble de la séance constituait un montage de textes, d'idées, de noms entremêlés auquel je mêlerais plus tard, une fois rentrée chez moi, les réflexions et les lectures qu'ont suscitées ces propos.

À cette occasion, j'ai clairement perçu comment, avec le montage, court-circuiter l'autorité d'UN savoir, mais aussi décupler le sens, la portée de telle image ou de telle idée. Monter fut donc pour moi un moyen de révéler la pensée de l'autre, de montrer comment elle agit sans pour autant l'assujettir à un propos unique. Nous verrons la portée de cette action de façon plus détaillée dans la section *Manœuvre d'achèvement*.

²⁶ Le 7 janvier 2008, dans le cadre du séminaire *Connaissance par les montages et politiques de l'imagination*. On retrouve sensiblement le contenu de ce séminaire dans l'essai *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, publié en 2009.

1.2 – LE TRIPTYQUE

Printemps du Louvre, Paysages et *Le Storie*, textes publiés aux Éditions les petits carnets en 2008 et en 2011, composent un ensemble sur le plan formel; chacun a été travaillé dans sa dimension visuelle par une mise en espace particulière, et a été élaboré à partir de différentes manœuvres – présentées en détail dans la dissertation de ma thèse – afin de donner forme à une écriture qui instaure un rapport plus perceptif qu'interprétatif à la narration.

Printemps du Louvre fut composé à l'image des tombeaux égyptiens investis par les vivants pour accompagner leur disparu dans l'au-delà de ce monde qu'ils ont habité ensemble. Le texte présente de petits tableaux assemblés selon des catégories rattachées au fait de vivre : *Vu, Entendu, Ce qui s'invente, Traversée, et Aimés*.

En fin d'écriture de *Printemps du Louvre*, je voulais ramener l'image à sa plus fine expression, compresser, « faire la ligne et pas le point²⁷. », comme l'écrit Claire Parnet avec Deleuze. Cette réduction maximale, je l'ai mise en parallèle avec le paysage, la ligne d'horizon *versus* ce qu'il peut ouvrir. La ligne devait donc pouvoir contenir quelque chose de vaste. Comme le mot « paysage » appelle une généralité, des évidences, je l'ai fait glisser dans la langue espagnole où, tout en s'écrivant sensiblement de la même manière, il se prononce très différemment. Le glissement ne visait pas à inscrire le texte dans un ailleurs, sur le plan anecdotique, mais à produire un écart de réalité par la sonorité. Les fragments s'inscrivent aussi dans un décalage par rapport au paysage en se structurant autour de trois positions du corps dans le paysage : soit nous sommes dedans (*l'ici*), soit nous sommes ailleurs ou extérieur à lui (*Et là*), et nous y sommes seul ou accompagné, et dans ce cas, *Avec qui*.

²⁷ « Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point*. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt. Peupler sans jamais spécifier. », Claire Parnet dans *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 34.

Plusieurs années après l'écriture de *Paisajes*, je m'intéresse à la notion de paysage que le philosophe François Jullien réfléchit plus spécifiquement à partir de la peinture de paysage en Chine. Il observe : « L'art de la peinture de paysage est de condenser les tensions en concentrant les opposés²⁸. » Cette phrase exprime parfaitement ce que j'ai tenté de faire pour chaque moment de *Paisajes*.

Au sortir de la ligne de ces paysages, j'ai recherché une densité narrative autre que celle de *Printemps du Louvre*. Cela a coïncidé avec une visite de l'atelier de Monique Régimbald-Zeiber. La peintre y travaillait *Éclats de Rome*, une œuvre créée à partir de fragments de lieux et de phrases de *La Storia* de la romancière italienne Elsa Morante.

Des fragments du texte de Morante, réécrits sur du lin par la peintre, sont devenus des points de départ d'écriture. Chaque histoire a ensuite été assemblée avec des fragments de l'œuvre *Éclats de Rome*. Ce montage voulait créer une dynamique visuelle entre le texte et le tableau, en maintenant l'absence de lien narratif entre texte et image.

Voici donc, dans les pages qui suivent, les textes de création de ma recherche, soit *Printemps du Louvre*, *Paisajes*, et *Le Storie*.

²⁸ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison* p. 186.

1.2.1 – PRINTEMPS DU LOUVRE



Printemps du Louvre

Johanne Jarry

ÉDITIONS LES PETITS CARNETS



Je venais d'avoir cinq ans. Les bras grands ouverts, la robe bleue, un jour je serais ballerine, ce jour-là, quand je serai grande. C'était une telle certitude, que tout finirait ce jour-là, celui de l'ouverture officielle de ma vie d'adulte, la confirmation de ce que je serai, quand je serai grande.

Beaucoup d'enfants que je ne connais plus, et la fleur que maman épingle à ma robe, presque blanche et qui a séché, mais perdue où ?

Perdue, aussi, la toile où marchent les gens sous la pluie avec de grands parapluies noirs dans cette ville qui m'attend, où j'irai. Il y avait la musique, pour la danse, et mon père, la vie serait belle, plus tard, quand on grandit. Il n'y a que ça qui compte, que l'enfance finisse et que la vraie vie commence, celle des rues que je traverse en fixant la toile du salon où marchent des inconnus qui semblent ignorer. Quoi donc ? Comment nommer ça ? C'est seul, tout simplement, dans cette attente de grandir.

Que ça finisse, j'ouvre les bras, je danse parce que ce sera ma vie bientôt, loin et longtemps, et ici sera fini, commence à finir puisque c'est prometteur, si riche tout à coup, la table, les sandwiches et même l'habit jaune du petit frère caché sous le lit. Je le cherche. Parti, perdus, tous. Et moi, cette vieille main. Maintenant.

Reste la poussière accumulée entre les fenêtres, poussière qui se mêle à leurs deux corps séparés, tombés chacun de son côté, loin de l'arrière-cour où Tonino écrasait des raisins, carré cadenassé comme un cimetière. Cette odeur de fin d'été dont rien, sauf la petitesse des fenêtres, ne garde la trace. Il fallait sortir, courir dans la tempête, mettre toutes ses forces à espérer.

Vu

Ça existe toujours, être abandonné. Sur le bord du trottoir, dans un couloir, sur une tombe. Cette tombe, comment s'y rendre ? On a perdu le chemin.

Ne reste que la grève du fleuve, et des roches dans les poches pour faire du poids, que ça pèse, une vie. On vient d'ici. D'ici, c'est vaste à rêver. Des marées, des plumes et le vent qui siffle. Un homme se penche, creuse la terre pendant que les cloches retentissent au-dessus du fleuve, au ras des herbes qui jaunissent. Là, plus rien d'abandonné.

Parfois, on rêve.

Et dans ce rêve, un homme et une femme. Ils se marient.
On les photographie, ils tiennent la pose, s'aimeront-ils longtemps ?

Leur vie maintenant, derrière des fenêtres, dans l'odeur lourde de corps et de nourritures, comment l'imaginer. Ils sont là. Assis ils attendent le repas, la visite. Rien. La vie du dehors les enferme, jambes fragiles et vue affaiblie. Comment aller dans le monde et ses bruits avec ce corps-là ?

Ne plus être seul, jamais, et l'être comme jamais. Il faut voir comment ils regardent aux fenêtres, toujours choisir celles qui donnent sur la rue où passent les autres. On était de ceux-là, de ceux qui marchaient vite pour aller travailler, prendre l'autobus, chercher les enfants. Eux, ici tous les jours à la même table avec des maux d'estomac des cheveux mal frisés et le temps de plus en plus long. Viendras-tu ?

Maintenant, il y a les menus qu'on affiche, qui reviennent, le pâté chinois et la soupe, toujours à heure fixe, oui, ta faim est fixée.

Tous portés en terre maintenant. Les cailloux et le bois, la route d'été au bord du fleuve où les enfants.

Imagine une silhouette plantée dans la blancheur, ses épaules comprimées par le vent, rien que le blanc de ces hivers toujours au bord d'avoir raison de tout. La voilà qui avance, seule comme jamais avec ses morts. Leurs gestes leurs manies leurs blessures leurs folies, tout ce qu'ils lèguent se perdra avec elle. Et toi, un jour.

Elle marche avec des bouts de phrases, elle regarde le ciel gris acier et la neige qui virevolte, te dévore, oui, de petits mots qu'elle tient solidement, les yeux rivés aux ailes, et l'avion tourne lentement quand elle déploie ses bras, prête, elle aussi.

Dans ce livre, des enfants qu'on ne nomme pas fixent droit devant l'appareil photo, debout sur des genoux maigres dans un monde sans paysage.

Ce qu'ils vivent, peut-on l'envisager.

Avancer, on ignore où.

Dans le couloir souterrain, une femme tend un gobelet, un bout de papier, *rien à manger, s'il vous plaît*. Les yeux du bébé couché sur ses jambes fixent le plafond. Qu'est-ce qu'ils voient ?

Personne n'a vu. Rien. Qui ne voit rien ? Fillette menottée à des besoins primaires. Manger déféquer. Des années avant qu'on la découvre. Pourquoi personne ?

Ils ont fait la guerre pendant vingt ans, très jeunes. Ils le sont encore. Il leur manque un pied, une jambe. Leurs blessures suintent, puent, les femmes le disent. Quinze heures par jour, ils craignent de cogner une mine. Ils piochent, les femmes aussi. Les enfants tiennent le câble, cherchent avec les mères des fourmis rouges, des têtards, leur nourriture.

C'est un homme. Assis, un cahier sur les genoux, un crayon dans la main. Un cahier avec des jours, dans le mois. Debout, on regarde dans le cahier, et les cheveux de l'homme, ses chaussures. L'homme lit, rature, tourne une page, pleine celle-là, complètement remplie de mots barbouillés rageusement, ça se voit. D'autres pages, celle d'aujourd'hui et les prochaines, presque vides. On regarde. Des numéros de téléphone sans nom (appelle qui?), des listes de choses à acheter (le nom de la boutique où), leurs mensurations (planches 26 X 32, à vérifier), des relevés d'impôt à préparer. Personne dans ces pages-là. Un cahier si plein (pas une minute de libre), il biffe, repasse une seconde fois, méticuleusement, son temps, il s'en occupe. Pourtant seul, on regarde bien, sans bonne fête à souhaiter, sans souper avec. Pas l'ombre d'un nom à biffer. C'est possible.

Elle l'a lu dans le journal.

Théâtre recrute cadavre. « La troupe de théâtre britannique 1157 recrute un malade en phase terminale. Les acteurs intéressés devront garantir qu'ils seront morts lorsque les représentations débiteront mi-mai. Un des directeurs artistiques du groupe expérimental a précisé que tous les détails sur le rôle seront fixés à l'avance avec le donneur et sa famille. La présence du cadavre sur scène "est un élément du spectacle que nous pensons important pour nous aider à dissiper quelques-uns des mystères qui entourent la mort", dit-il. »

Il descend du camion, le moteur tourne, il marche vers elle, sa jupe courte sur des jambes nues. Il fait froid, même pas neuf heures sur son visage hargneux. Des policiers garent leur voiture. *Fais ça vite*, qu'elle lui dit. L'homme, impératif: *Marche*. Elle obéit, avance dans sa direction, ouvre la portière arrière, disparaît dans la boîte du camion. Maintenant il s'engage dans la grande artère, emportant la putain on ne sait où.

Les pigeons, la mère dit que c'est des maladies. L'enfant répond qu'il les aime. Le père marche devant.

Le trottoir est étroit et la ville, étrangère. Ils ouvrent et referment le guide de voyage. Voilà, c'est ici. Ils lèvent la tête, regardent studieusement, sans élan ; ils ne peuvent rien manquer.

Pendant ce temps, le petit court les pigeons.

Un samedi après-midi blanc et cru. À l'intérieur du café, quelqu'un écrit une lettre. Des enfants jouent, se chamaillent, des parents interviennent. Quelqu'un lit on ne sait plus quoi. Il y a de la musique, mais ça aussi, on a oublié. Une jeune femme attend que quelque chose commence. Quelqu'un quitte le café abruptement (bruit de chaise qui racle le plancher). Qui est resté en plan devant sa bière ?

La patronne travaille (voix forte, bruit de machine à café), vit en haut ou derrière, les enfants (à elle ou à sa sœur ?) ne la gênent pas. Pas plus que ceux qui débarquent avec le vague à l'âme à 16 h pile. Parfois entrent des étrangers, trois femmes transies, les poches pleines de cartons parfumés, surprises par ce qu'elles reconnaissent : cet ennui de vivre quand on pense qu'il n'y a rien ni personne devant.

Entendu

La voix d'une femme tombe dans l'évier de sa cuisine rouge.
Je suis tannée, tannée. Elle coule sur moi comme un ciment.

Le fils. *Si j'aurais pu choisir, je serais pas ici.*
Tu serais pas ma mère. C'est une voix armée, qui tire.

Comment faire pour que ça n'arrive jamais ?

Chaque fois qu'on entend cette musique, on voit la route bordée d'arbres (pas des peupliers) et la voiture qui roule, on ne sait jamais vers où, ça roule dans le silence et puis à bord, à cause de ce silence-là, il ne peut y avoir qu'un homme et une femme. Un homme et une femme qui pourraient s'aimer, mais ne le font pas. Peur de briser quelque chose, de se briser, ou de briser ce qu'ils sont là, dans le silence : un homme et une femme, et quelque chose de possible. Ils roulent et roulent, on sait qu'ils peuvent aller loin et partout ainsi, avec cette musique, eux qui filent entre les arbres et le temps.

Une mère à son fils. Elle lui raconte l'histoire, tourne les pages du grand livre. Voix forte, *le monde est là*, que ce soit clair pour tous les voyageurs.

Deux sièges plus loin, une jeune fille tourne les pages d'un magazine féminin. Quelle femme elle sera, et avec qui. Elle y rêve dix minutes plus tard en brassant vigoureusement les cartes, sagement assise face à sa mère.

Maintenant, le Petit Poucet. Elle raconte, la maman. La voix s'essouffle, le regard plus lourd, les gestes plus brusques. Les parents épuisés, pas de nourriture, veulent égarer les enfants dans la forêt. Le petit l'écoute distraitement, ce n'est pas la première fois qu'il l'entend, cette histoire. Au bout du voyage, quelle fin imaginer ?

Ça pourrait courir sur plusieurs pages cette inquiétude, ce tourment, on se demande quelle part de soi écoute. Des femmes, deux femmes, deux amies parlent leur vie, la douleur l'indifférence les temps morts l'exaltation nouvel amour et la peur, de tout elles se parlent. Mais comment? Comment écouter. Écouter, est-ce ne rien dire? Opiner, accompagner, rassurer, accueillir, est-ce se taire? Mais se taire, est-ce craindre le désaccord, l'empiètement. Et parler, est-ce que c'est diriger, juger, raisonner. Parler, qu'est-ce que c'est quand on écoute aussi. Mais d'où? Avec quelle part de soi?

Il avait dit, *je vais te tuer*. Tuer sa mère. Plus tard, on le raconte, on le répète. La voix du père son visage l'intonation, et le fusil. Ça ne fait rien. Pas peur, pas de peine.

On croyait avoir oublié. Le petit chien qui jappait seul tout le jour. On se penche (mettre une assiette dans le lave-vaisselle) et tout à coup ce petit chien (caramel) réapparaît fringant, avant de disparaître pour toujours de la vie du petit garçon qui l'avait reçu en cadeau.

Ne se parle pas. Parler ça ? C'est mentir derrière la porte la nuit. C'est la langue qui vit ailleurs, avec quelqu'un d'autre. Ça vient de là et on bute, on bute. Est-ce qu'on dit ça pour excuser ? C'est clair, on a choisi la mère et sa langue, la langue maternelle. Celle du père aimant ailleurs, pourrait-on la parler sans trahir ?

Le café est plein du bruit des autres qu'on écoute, la vie autour, et eux, à cette table.

– Vous avez écrit de si beaux livres.

Grimaçant.

– Ne dis pas ça. C'est obscène.

Lui, encore.

– Je ne sais pas si c'est vrai, toute cette unanimité. La gloire.

Il saisit sa nuque. Qu'est-ce qu'elle a dit ?

Son visage, on a envie de l'aimer.

Maintenant ils regardent les hommes armés, qui n'attendent qu'un geste.

– Il y en a beaucoup, non ?

Et puis ça glisse sur la table.

– Je suis vieux.

Dans un autobus, le soir, l'hiver, on pense qu'on pourrait être une personne seule. Des chansonnettes, des publicités en guise de compagnie. Une vie se tait, abattue par les antidépresseurs.

Dans la nuit et la lenteur du trajet, les rues étroites bordées de petites maisons jumelles, on ne peut pas imaginer qu'un jour quelqu'un viendra.

Ce sera toi.

Ce qui s'invente

C'est un matin d'été. La toupie rouge penche. L'homme l'a posée sur le rocher et devant, la mer qu'il surplombe est très calme. Il penche, lui aussi, il va plonger pour la dernière fois, on pense qu'on ne comprend pas. Mais oui. Vivre contre depuis trop longtemps, et seul, fatigue. Cet homme n'est pas fou. Sa fin est tragique parce qu'il a raison de sentir l'espace grugé par l'ignorance, vide de sens.

Il pense une dernière fois. Ce qu'il a manqué, il ignore pourquoi, c'est l'amour. Cette chance, il ne l'a pas eue. Les compromis, les habitudes, mais l'amour qu'il espérait, il ne l'a pas trouvé.

Cet homme, il est vrai et beau comme sa toupie rouge qui tourbillonne, seule maintenant sur le rocher.

Elle l'a aimé contre l'avis de ceux du village, ils le répètent cachés derrière leurs fenêtres en regardant le hamac blanc étranglé par le vent de mai. Un mauvais mois, ils le disent tous, se rappelant les femmes trouvées clouées sur des chaises, les yeux secs fixés devant, et muettes. Alors qu'elle, on l'avait prévenue: pas lui, pas lui.

Elle a craché sur la route avant de monter dans sa voiture. Pendant trois jours, on ne l'a plus vue. Et personne ne l'a cherchée. Elle est revenue avec le hamac blanc, a trouvé dans le petit bois deux arbres forts pour l'accrocher. Les enfants l'ont regardée dormir des jours et des nuits sans manger, tenant férocement dans son poing une petite bourse de suède. Qu'espérait-elle ?

Ce matin, les hommes du village l'ont enfermée. Les femmes n'ont rien dit, couvant leurs remords usés. Jeunes, elles auraient dû partir.

C'était bien avant. Dans le temps où les tramways faisaient ferraille, j'attendais. La couleur de son manteau, rouge sang l'hiver, ça ressortait toujours, je le voyais. Elle était petite, moins qu'aujourd'hui, et souvent très fatiguée. Elle ne me ressemblait pas. Je parle d'elle mais où je suis, elle n'est plus. Ma mère, est-ce que je l'ai aimée. Tous les jours au même endroit, dans la côte, je cherchais son manteau rouge et il faisait froid.

Alors ce trait sur la toile, ne me demandez plus, c'est sa marque sur ma vie. Pourquoi je peins. Qu'est-ce qu'on veut savoir. Créer. Ce que ça fait dans une vie, pour une vie. Que vivre. On fait avec ce qui se promène. Et quand ça sort, on ne sait rien.

Chacun sa version.

Elle (ou lui): Tu voulais me punir ? Un poisson mort sur le comptoir, qu'est-ce que ça peut signifier d'autre que la fin ?

Lui (ou elle): Partir, je n'y pensais pas. Je regardais le mur de la cuisine, j'hésitais. Je jouais du marteau, c'est ce que ma mère aurait dit, arrête de jouer du marteau. J'aurais pensé: je deviens marteau. Il fallait manger. Je suis allé chercher ce poisson. Et lorsque je suis rentré, j'ai vu la carte postale du bateau. J'ai pensé qu'il fallait encadrer cette évidence, pour que tu saches que je ne partirais pas, comme le bateau. Je suis ressorti si vite pour trouver ce qu'il fallait que j'ai oublié le poisson. Tu vois la fin partout, tu vois la mort partout, tu ne vois rien. C'est toi qui as besoin de lunettes.

C'est rouge tout ouvert sur les joues, ça court et traverse quand il lève la tête ou parle en regardant droit devant quelque chose qui s'adresse à soi, mais est-ce à soi ou soi qui l'entend ainsi, décide que c'est à moi que ça parle, que la pensée de moi l'habite, c'est étrange si inconnu, chaque fois, et brutal et pas choisi du tout, c'était clair et pourtant, qu'est-ce qui se passe, comment peut-il être de plus en plus présent dans ce désir, une ligne tendue, pourquoi lui, et quelle est la part d'invention de ce désir, pourquoi l'imaginer partagé, qu'est-ce qui passe, parce qu'il y a quelque chose, mais chaque fois le doute, non moi.

C'est un vieil homme. Elle l'écrit. Un vieil homme. Et elle commence l'histoire.

Un coquillage très brillant et petit tombe sur le tapis. Le vieil homme l'a pris, il y a longtemps, à celle qu'il aime, sa femme. Pendant toutes ces années, elle le sait, fait celle qui n'a rien vu parce qu'elle comprend qu'il est devenu un talisman. Se protéger de quoi? Ils vivaient l'un dans l'autre, tous les jours, mais ce coquillage qu'elle avait trouvé à la fin d'un après-midi d'été, il l'avait pris parce qu'il pouvait le garder au creux de sa main. Il l'avait dérobé parce qu'il ne voulait pas qu'elle connaisse sa peur. Il avait peur de ce qui l'étrangle depuis ce matin, dans cette chambre qui ne sera plus jamais la leur depuis qu'on lui a appris qu'il devra vivre sans elle, et ce petit coquillage n'y peut rien.

Ça tourne dans sa tête (ce n'est pas un vieil homme), elle pense que cette histoire tombe sur le papier parce que la mort toujours. Il faut la tenir là.

En creux

On voudrait parler ce qui n'a pas de mots dire le plus important de tout, ce qui aura compté, on tente d'ouvrir cet espace. Qu'il soit comme une joie de petite fille quand elle découvre les livres, qu'il y a des livres dans le monde en touchant ceux de la voisine, exposés sur le rebord de la fenêtre ce matin-là, à prendre, elle veut les vendre peut-être et la petite les examine un à un. Rien de plus beau, de plus excitant, une excitation sexuelle, on ne sait pas que ça existe à cet âge, et même pour des livres. Il y a quelque chose d'amoureux dans l'élan. On ne se vide pas de ce désir. Quel est-il ? Un creux dans lequel on s'assoit pour écouter.

Parle-moi.

On veut le dire: cesse de répéter. Parle, toi.

Chien blanc.

Dans la cour, les escaliers, le chien. Livré aux enfants qui veulent le dresser, le chien blanc obéit. Des femmes le craignent, referment la porte sur leurs corps voilés. C'est ici qu'elles vivent, face au chien blanc, fou d'être seul. Et elles, on se demande comment.

Pourquoi ça cherche à mettre des mots ensemble.

Peut-être pour saisir cette lumière, parce qu'elle passe, tout passe, et toi aussi, tu vieillis.

On est seul sur le lit, cerné de requins. Chaque nuit, on tente de sauver celle qui se noie. On ne sait pas nager.

C'était tomber, le gouffre s'ouvre, tout s'enchaîne: mécanique. Les ponts qui coupent on coupe les ponts on va couler.

Retiens-moi.

Traversée

Il y a de petits écrans, on saute d'une histoire à l'autre, des histoires d'amour, de guerre, on reconnaît les gestes, sans entendre, on comprend tout, comment la femme avec tous ses cheveux, on la regarde tâter le ventre d'un homme qu'elle chevauche, l'amour, on voit comment c'est mimé, comment on veut y croire, distraitement, on change d'écran pour celui des samouraïs, chargé de sabres et de cris. Petits écrans rassurants qui nous empêchent de tomber dans le vide.

Il y a toujours des routes pour partir.

Un homme et une femme entrent dans les paysages, envoûtés par la cime nue des arbres du nord. Ils roulent, ils veulent le plus loin.

Ils prennent les paysages à l'endroit et à l'envers, ils aiment se perdre dans les rangs secs et boueux, voir partout où ils vivront, ensemble dans une maison trouée à perte de vue.

Dans un texte, un homme se souvient de la cour du Palais des Papes, l'hiver. Deux femmes marchent à découvert dans le même espace, au printemps. Elles ont pris un café quelque part, la cour est vaste, quasi déserte. Des insectes bourdonnent. C'est un moment plein, sans mots. Elles ignorent qu'elles sont si près l'une de l'autre. Elles le sauront des années plus tard, en écrivant: *je pense à toi.*

Je suis assise et j'écoute, enfin ralentie par ce temps étranger, la ville et ses parapluies.

Les feuilles, aussi vertes qu'imaginées. Et le chemin qui mène aux crayons, je le retrouve.

Tout ce temps pour coïncider avec l'espace et la vie qu'on espérait.

À Estoril, à Cascais, c'est l'océan. Je descends du train comme si j'entrais dans un livre, je ne cherche rien.

Je suis là.

Et aimés

Elle, elle court derrière un mouton. Plus tard, elle n'attend personne. À trente-neuf ans, elle décide d'aimer pour toujours. Elle s'endort avec des biscuits soda. Un vendredi, elle arrive trop tard pour sauver son frère. Elle éteint une cigarette, et puis une autre. Elle attend. Elle ne mange plus. Elle joue l'amoureuse sur le pont d'un bateau qui ne va pas loin. Elle ne veut plus fumer, fume toujours. Elle compte les coupons et laisse ses enfants coller son salaire sur la feuille de temps. Maintenant, elle ne sait plus qu'elle est là, décharnée devant tous, dans la chambre 803.

Lui, il apprend l'anglais en lisant des bandes dessinées américaines. Il met sa poignée de sous blancs dans le tiroir de la cuisine. La plupart du temps, il vit ailleurs. Il mange des mets chinois la nuit. Il aime la musique de Burlington. Il termine souvent ses phrases en disant *period*. Aux yeux des femmes, il a de la classe. Il ronfle fort. Il travaille pour la Brink's. On ne le voit jamais au bord du fleuve. Il aime une femme très rousse. Il vend des billets d'autobus. Il boit de la Black Label. Il aime la tarte aux pommes. Une fois, il décore les fenêtres avant minuit, la veille de Noël. Il signe toujours *qui t'aime beaucoup* XXXXX XXXXX XXXXX XXX. Il meurt le 3 juin, sans le dire à ses enfants.

Pendant que tu dors moi je marche dans les rues la tête et les yeux partout dans le ciel. J'existe avec toi, prise par l'odeur d'une pelouse que l'on tond et le chant des enfants formés en chœur. Et je cherche.

Ma mère, comme si elle était là pour toujours.

Poids mort, lumière éteinte, trop de chaleur. Il n'y a plus d'espace, plus de rêves: appétit vide. Tournent, les mots tournent, certains tombent juste et c'est là devant, perdu. Une histoire.

Il se lève, n'a pas vu le ciel bleu de novembre, encore plus bleu avec les feuilles jaunes du parc. Il entrouvre le rideau, un mouvement du corps rare, regarde. Il fait froid.

Sa main dit non avec sa voix. *Écrire contre, ça ne parle pas nécessairement d'opposition mais de peur.*

La peur ?

On écrit contre la peur qu'on a, de quelque chose.

On pense qu'un jour. Mais pourquoi.

Qui mourra le premier ?

Cela commence ensemble, sans visage l'un pour l'autre, jour et nuit.

Maintenant, chaque matin, il se lève, emprunte des trajets jusqu'à la nuit.

Cet enfant, c'est si fort, l'écouter vivre.

Juste avant de franchir le seuil de l'école. Le ciel est blanc et sa petite main salue, déjà ailleurs dans cet espace où il existe, seul avec les autres. Encore une fois sa main, puis avec son sourire doux, il rejoint le rang silencieux, entre dans la grande bâtisse.

Ta main, elle s'agite encore devant la cour vide de cris et de jeux.

Au revoir maman.

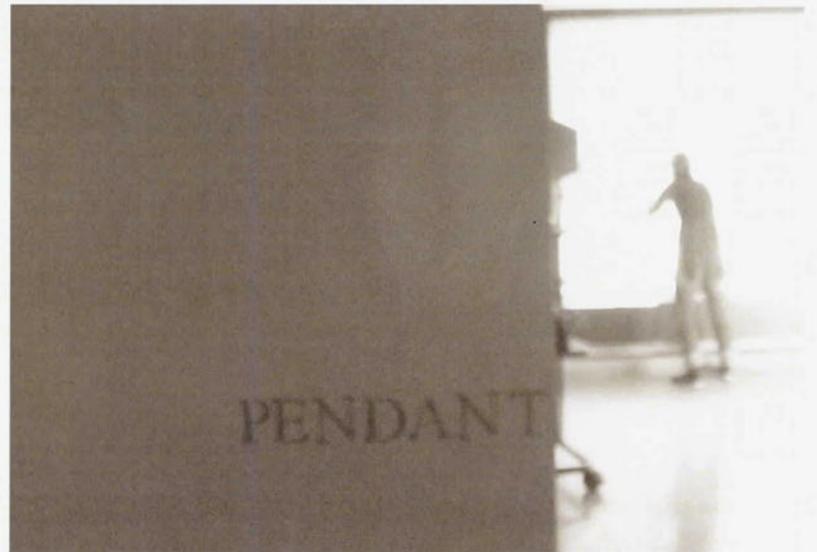
Mon bel enfant, je te salue.

Je n'avais jamais pensé aux Pharaons. J'étais là pour tenir promesse, lui dire que j'avais vu les sarcophages. J'avais oublié la mort ce matin-là, très doux, quand je suis entrée dans la grande salle du Louvre remplie de tombes couvertes d'histoires dessinées, indéchiffrables, où je découvre. Que j'abandonne, enfin. Ces traces, que j'efface, mon histoire.

La voici.

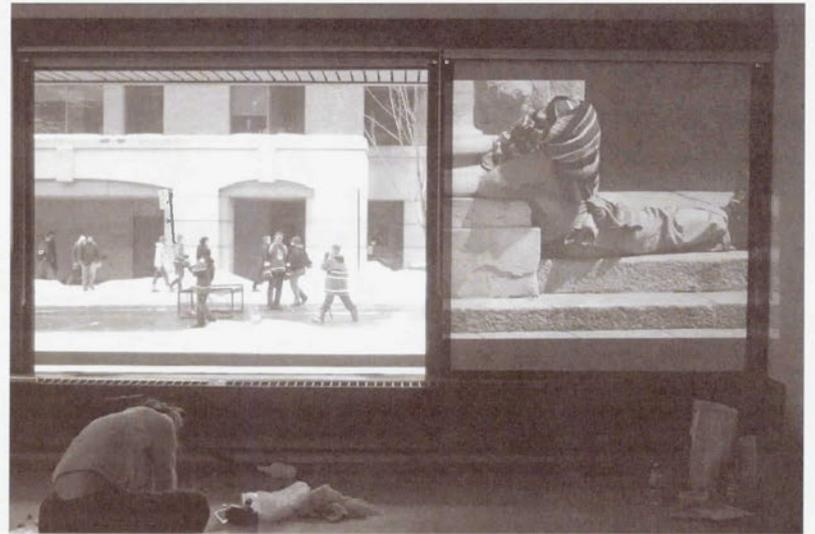












Au printemps 2007, Johanne Jarry proposait aux artistes Aurélie Collignon, Raphaëlle de Groot, Josée Pellerin, Lucie Robert et Monique Régimbald-Zeiber de lire *Printemps du Louvre*, de se l'approprier pour voir ensemble comment, à même la rencontre de différentes pratiques, relancer le rapport du texte à la forme et à l'espace. Depuis, un projet collectif, dont les photographies publiées ici sont des traces, s'est élaboré dans le cadre de *Faktura: l'écrit à l'œuvre dans les arts visuels* (UQAM, FQRSC).

Johanne Jarry vit et travaille à Montréal. Elle a été journaliste et chercheuse littéraire. Elle est chargée de cours au Département d'études littéraires de l'UQAM, où elle rédige une thèse de doctorat en études et pratiques des arts. Depuis quelques années, elle expérimente comment l'interdisciplinarité contribue à intensifier un rapport à la forme. Elle est boursière du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, de l'UQAM et de son Département d'études littéraires.

Les Éditions les petits carnets ont été créées en 1997 par Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber. Elles sont nées d'un désir d'instaurer, dans le milieu des arts, un espace d'écriture pour la pensée libre. Elles prennent le parti d'une forme et d'une manière propices à l'expérimentation et à la rencontre du texte et de l'image.

Déjà parus |

L'approche, 1997 | *L'engagement*, 1998 | *Françoise Sullivan. La peinture à venir*, 2003 | *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*, 2008

Déjà parus en coédition |

Point de chute, 2000 | *L'image manquante*, 2005 | *Les saisons Sullivan*, 2007

À paraître |

Faktura, 2009

La publication a été réalisée par les Éditions les petits carnets grâce à l'appui financier du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture.

Édition: Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber

Direction de la publication: Audrey Genois

Conception graphique: Marc-André Roy

Lecture d'épreuves: Magalie Bouthillier

Impression: Transcontinental

Éditions les petits carnets

www.editionslespetitscarnets.ca

© Johanne Jarry et Éditions les petits carnets

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2008

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Jarry, Johanne, 1959-

Printemps du Louvre

ISBN 978-2-922393-04-0

I. Titre.

PS8569.A689P74 2008

C844'.54

C2008-942061-6

PS9569.A689P74 2008

1.2.2 – PAISAJES



F
S

« Les vautours dorment peu. Ils veillent plutôt. Ils attendent, guettent
ou se laissent sécher au soleil. »

O
I
S
E
A
U
X

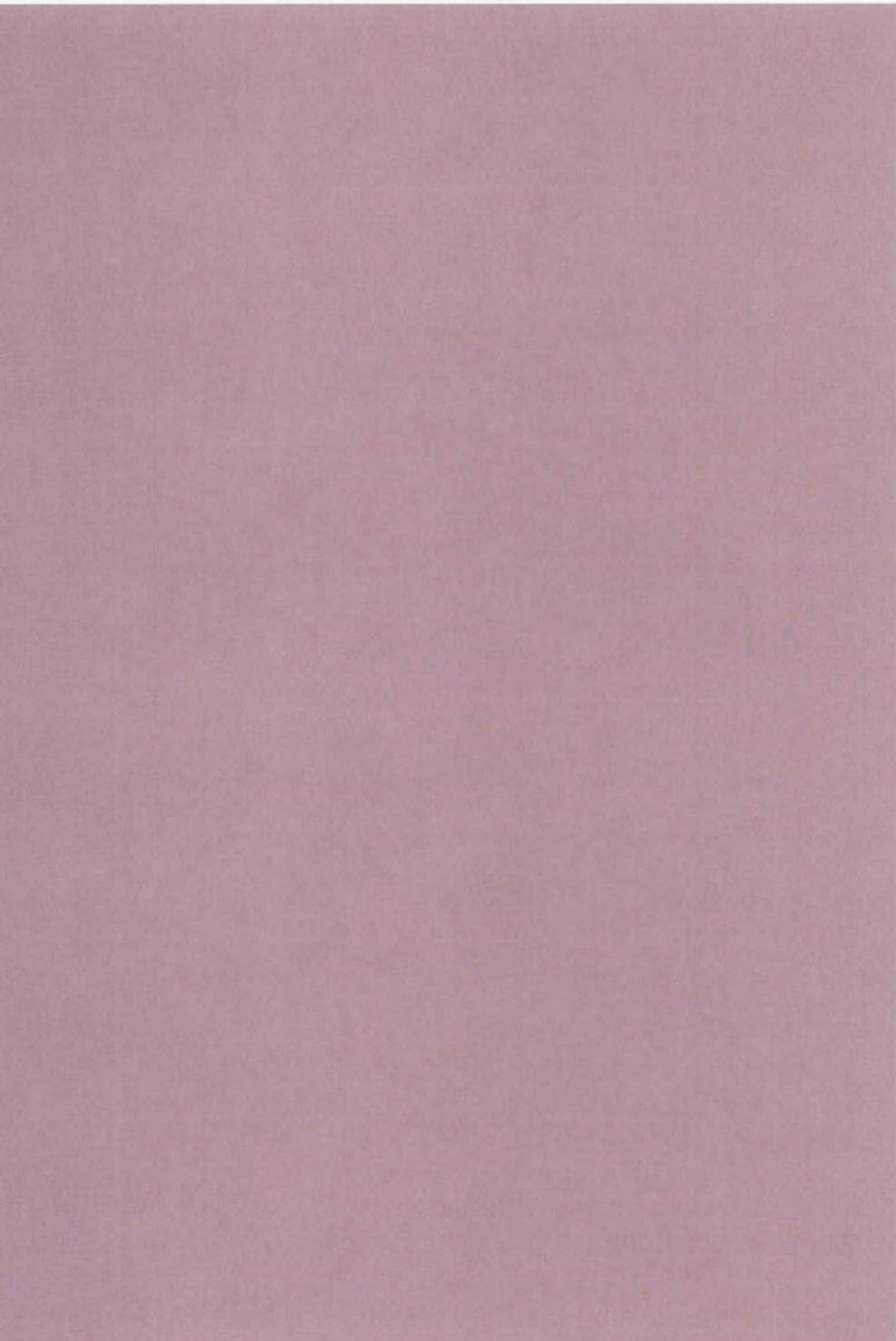


Paisajes

Johanne Jarry

ÉDITIONS LES PETITS CARNETS





Ici



Il y a des hommes et des plans.

Les enfants dans les cages et les parents aussi,
au-dessus des trottoirs.

C'est là, dehors.

Ici, il y a des arbres qui sont l'Afrique,
très jaunes avec un grand calme dans les feuilles.

Il y a celui qui est venu chercher sa valise pour toujours.
Et celui qui a vidé le tiroir : plus de chemises bleues.

Un jour elles décident de partir avec leur corps et
vivre de ça. Dans un pays, puis dans une ville ou
l'autre, les grandes, elles ont maintenant leurs valises
leurs casquettes un parfum, elles dorment entre ici
et là, dans des chambres on imagine on ne sait pas.
Elles vivent.

Les avions, ils partent ils arrivent. Parfois leur ombre te passe dessus.

Moi j'aime rire, moi j'aime rire,
il le dit sans cesse le vieil
homme sur le quai de Nice,
avec son billet de vétéran
de compagnie, il voyage le plus
souvent, pour aller au hasard,
il parle, sa femme morte dès
le début (*je ne dis pas ça pour
me plaindre*), assez tard pour
lui laisser un fils réussi, mais
lointain. Il pense changer de
ville, il aime jouer, et la guerre.
Il n'a pas de mots.

Pourquoi, il le répète encore,
j'aime rire, c'est difficile l'écouter.

Seul dans une chambre il n'arrive plus à cacher ses jambes
quand il dit : *je vais mourir.*

*Aller où quand on vieillit ? Elle
hoche la tête, empoigne sa valise.
Surtout pas le sud, d'où elle revient
fatiguée par la longueur des journées.
C'est étrange, dit-elle, ce n'était pas
comme ça avant.*

Sur le chemin rocailleux du bord de plage,
elle chante *m'en allant promener* à son
enfant, sa voix claire transperce le silence
entre nous, assis devant le lac quoi
et comment : on ne sait plus.

Où ne pas se perdre.

Poussière sur la route;
l'amour roule
comme dans un western.
J'entre dans les terres
de ton enfance.

Les journées sont vives.
Et la joie, féroce.

Et là

Les chiens sont lâchés.

Les maîtres, à l'intérieur, font la télévision le sexe le spaghetti.

Rien ne les arrête.

Il marche avec sa voix. Assis dans le
souterrain, il appelle les maisons les
rues; elles filent sous terre avec nous.
Quand les portes du wagon se referment,
l'homme aspire d'un coup ce monde qu'il
fait exister.

Comment on vit dans les grandes villes, tard,
le couteau sur la page.

Les murs de la station sont placardés de visages disparus. Les femmes, elles conduisent souvent les wagons de métro le dimanche. Que font les enfants ?

Les filles s'installent au printemps, elles prennent le thé, courent après les chats, se font rattraper par un père furieux.

J'ai allumé la petite lampe. Dans l'appartement en face, l'homme est le même. Depuis quelques semaines, une autre femme va et vient dans la cuisine. Elle aussi se penche doucement pour caresser le chat noir qu'ils tiennent en laisse sur le balcon arrière.

Me revient :
ton enfance de bicyclette
renversée.

Tu fraies dans un sommeil de forêt.

Je viens ici.
Pour le vert, ou ces oiseaux dont j'essaie de saisir le vol.
Beaucoup trop forts, les oiseaux.
J'essaie de dessiner le bruit des ailes.

Dans le parc d'enfants
les hommes de Chine
se déplient lentement
avec le froid et la bruine
de janvier. Chacun seul
dans son rythme, ils ont
ensemble ce matin-là un
mouvement très vif qui
ramasse tout : comme on
se tient, déterminé devant
le fait de vivre.

Nous serons si lents, et à mains nues.

C'est la nuit à la frontière du pays. Il est vieux
elle est seule, l'instant les saisit ensemble;
c'est maintenant ou jamais. Ils cherchent ces phrases,
qui disent tout.

Ma vie, voilà.

Puis quelqu'un arrive, l'étreinte de leurs mots
se relâche.



Avec qui

Et tu pars avec la beauté du moment.

On fait les choses
uniques de vivre,
on les fait toujours
et jamais plus, on
le sait, on ne sait
rien, on s'amuse
sous la pluie dans
le livre où l'amour,
parfois.

Sur le patio, c'est le matin d'été.
Bruits de tasses, odeur âpre
de café. La voix rude de l'homme
se déplace. Sa chaise, il la met
de manière à faire face. Quand
il parle, il veut le faire chaque
fois dans ces yeux à elle,
sa femme de toujours.

Mon enfant pose le doigt sur une ligne;
elle file sur ma joue.
Oui. Le temps s'empare de moi.

.

Les mots, les livres, je les ai donnés. Je voulais.

Des voix deviennent des blessures ; elles cicatriseront,
tu ne les entendras plus.

Tes cheveux longs de fille sont gris maintenant.
Tu as fardé tes paupières de bleu poudre.
Elles étaient déjà vieilles quand tu contenais
ta gêne, grande et bossue, au fond de nos
classes primaires.

Je me souviens de ton nom.



Nos chemins sont
parsemés de plumes
de fourmis de refrains
d'écorces de nuits de
cordes à linge de cailloux
de cartes de sanglots
de bals de restes de
coquillages de bougies
d'exclamations de
peluches de fleurs
mortes de messages
de galets de jupes de
flambées de râteaux
d'algues de marelles de
gémissements de ciels
de roues de secours de
parfums de petit bois
de pique-niques de
clochers de cristal de
cabanes de pissenlits
de listes de négligences
de poules de maladies
mortelles de vœux.
On s'y perd on s'y
retrouve parfois on vit
dans cette oscillation.
Ces chemins nous
traversent sans crier,
ils nous habitent encore
une fois quittés, ils
restent ce que nous
vivons, jusqu'à la fin.

Tu ouures la fenêtre;
ils sont là, les oiseaux de nuit à gorge rouge,
quand ils baissent un peu la voix.

Avec eux, j'appelle.





Printemps du Louvre, premier volet d'un triptyque, a été travaillé avec les artistes en arts visuels Aurélie Collignon, Raphaëlle de Groot, Josée Pellerin, Lucie Robert et Monique Régimbald-Zeiber.

À l'automne 2008, l'auteure proposait aux artistes Jacko Restikian, Guylaine Séguin et Camila Vasquez de lire *Paisajes*, deuxième volet du triptyque, pour voir ensemble comment, à même la rencontre des différentes pratiques, relancer le rapport du texte à la forme, à l'espace et au son.

Dans un deuxième temps, *Paisajes* est devenu matière pour l'artiste Sébastien Cliche, qui a créé une œuvre visuelle et sonore à partir de *Paisajes*, et que l'on peut expérimenter grâce à la plateforme interactive qu'il a conçue, accessible à l'adresse suivante : www.particulesenmouvement.org.

Johanne Jarry vit et travaille à Montréal. Elle a été journaliste et recherchiste littéraire. Elle est chargée de cours au Département d'études littéraires de l'UQAM, et rédige une thèse de doctorat en études et pratiques des arts : *Manœuvres pour une pratique de l'écriture : déplacement, interdisciplinarité, montage*.

Merci merci aux artistes pour le travail partagé.

À Audrey Genois, directrice de la publication, et à Justin Lortie pour le graphisme; ils ont donné une matérialité très fine à ce travail.

Aux organismes qui ont contribué au financement de cette recherche : Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Fondation de l'UQAM, Département d'études littéraires, ainsi que le programme de bourse de perfectionnement long destiné aux chargés de cours de l'UQAM.

La publication de *Paisajes* a été réalisée par les Éditions les petits carnets grâce à l'appui financier de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et avec la généreuse collaboration de la Galerie de l'UQAM.

Édition : Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber
Direction de la publication : Audrey Genois
Conception graphique de la collection : Makara, Marc-André Roy
Graphisme : Justin Lortie
Lecture d'épreuves : Kevin Cordeau
Impression : Repro-UQAM

Éditions les petits carnets
www.editionslespetitscarnets.ca

La citation en ouverture appartient au texte *Fantasmes fragiles*, de Rober Racine, une publication de la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2005.
© Johanne Jarry et Éditions les petits carnets

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Jarry, Johanne, 1959-

Paisajes
Texte en français seulement.
ISBN 978-2-922393-05-7
I. Titre.

PS8569.A689P34 2011
PS9569.A689P34 2011

C848'.5407

C2011-941286-1

1.2.3 - LE STORIE



Janvier 2008
13 août 2009
26 février 2010
26 septembre 2010
14 octobre 2010
11 novembre 2010
21 novembre 2010
24 novembre 2010
27 décembre 2010
18 janvier 2011
15 février 2011
16 février 2011
24 mars 2011
9 avril 2011
11 avril 2011
14 avril 2011

Le Storie

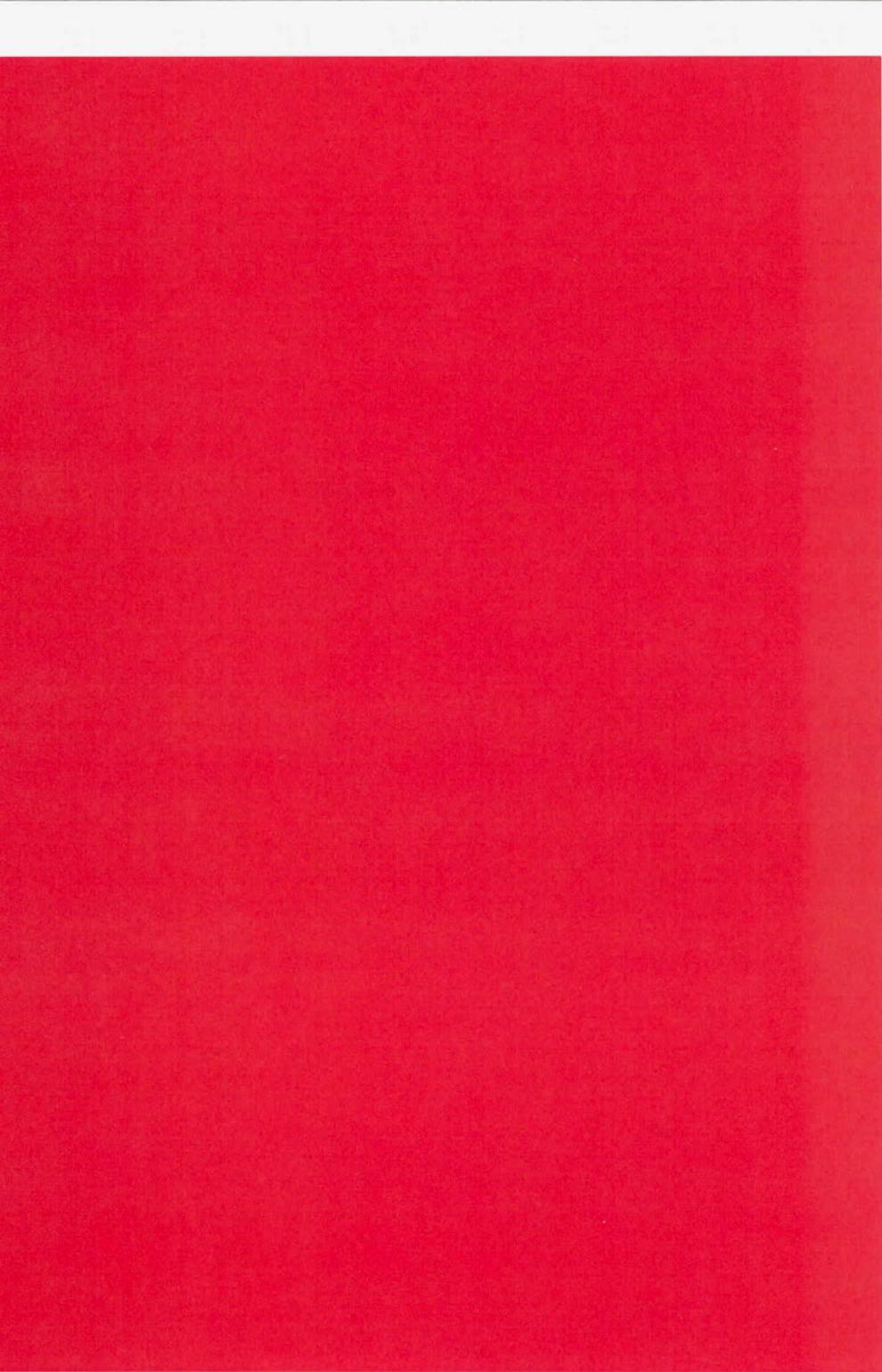


Le Storie

Johanne Jarry

ÉDITIONS LES PETITS CARNETS





J'entre dans l'atelier. Sur le mur des
aiguilles très fines épinglent des
aquarelles dans les tons de rouge, orangé
et peau : des chemins.

Ces chemins croisent des fragments de
phrases, décalquées sur du lin.
Je me glisse dans ce parcours labyrinthique,
que la peintre a créé à partir de ses
lectures de *La Storia* d'Elsa Morante, et
avec les couleurs de Rome en mémoire.

Je m'y promène, je m'arrête ici (*l'énorme
cimitero del Verano*), et puis là (*pas
cette cave*).

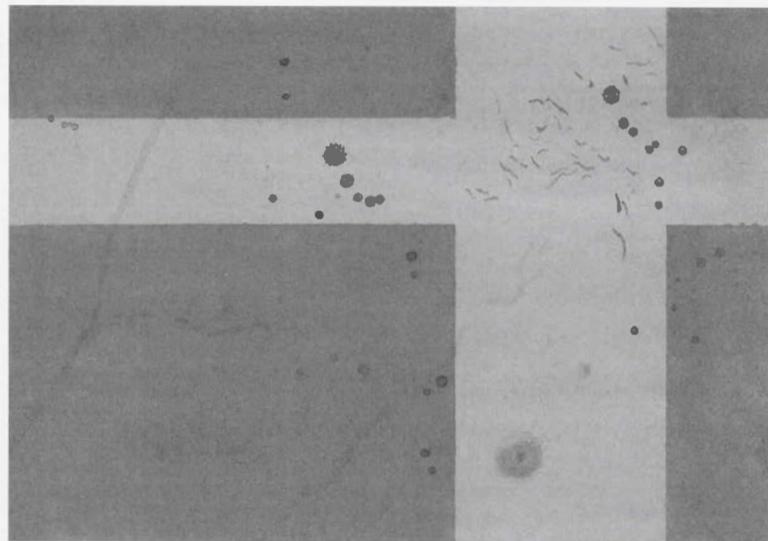
Cela m'entraîne. Dans la ville et les lieux
quotidiens des femmes des enfants des
hommes. Dans la vie : comment vivre.

Je reprends les fragments de phrases
retenus; ils deviennent des points de départ,
des histoires. Elles s'inscrivent à l'intérieur
de *La Storia*, et dans les *Éclats de Rome*.

Elle cherchait un hôpital

Une mer salée et tiède qu'elle perçoit de loin. Dans son rêve, elle marche vers ce bord traversé de maillots vifs, elle avance vers les dunes, de gros ventres chauds sur lesquels elle découvre des enfants endormis.

Ce genre de promenade nous entraîne, on ignore comment, sur des tombes de muettes et de sourdes, parfois très jeunes. On marche dans les méandres, on contourne les trous, on admire les messages aux morts imbibés de pluie. On parle bas on s'essouffle dans la pente on rit on se perd en imaginant ce jour où oh la chaleur du soleil! - nous serons interrompues.



Maintenant, on est à Rome. L'une d'elles donne la direction. «Trastevere : par là.» Elles ont mangé sur la piazza di Santa Maria après avoir traversé le Tibre très lent et chaud, elles absorbent la lumière bleue de novembre. La composition qu'elles forment sur cette terrasse romaine, elles ne l'avaient jamais imaginée. Les cloches ont sonné, maintenant elles se dirigent vers le fond de la chapelle où sont accrochés les Caravage, si étranges quand l'obscurité s'abat sur eux.

Qui stiamo a Roma. La nuit dans le train, les lampadaires des voies rapides éclairent les palmiers. Près de la gare, des messieurs polis gardent leur restaurant ouvert tard, *si si asseyez-vous, nous allons vous servir.* Perdre, juste là.

Je dors dans une chambre où il y a trop de lits. J'ouvre le plus grand, j'y cherche mon chemin. Je voudrais que tu entendes le vent dans l'été que je rêve. Au matin, je photographie le ciel.

Sur la rue, une femme aux dents d'or parle à un homme. Où aller, maintenant ?

Ce genre de promenade aboutit dans les souterrains de la ville où prospèrent les restaurants de petite surface. Un homme massif dépose sa tête sur la table, comme s'il venait mourir là une fois pour toutes, son livret de billets de loterie placé à plat devant lui. J'achète un biscuit pour ne pas avoir faim. Un sou noir roule au sol. La femme pâle qui longe le comptoir de mets chinois, ceux que tu mangeais la nuit, ploie devant. À qui la chance ?

Au centre d'un territoire nu et non pavé,
il tient sa valise,
la dépose la reprend.
Le ciel est ; il le voit.
La valise et lui,
comment ils aboutissent là ;
il n'est sûr de rien.

Il se tenait droit dans le salon bas,
il parlait, parlait.
Et puis il a dit : *je ne reviendrai plus.*

*Un dortoir pour les sans-logis où tu nourris
skipper. Ce chat, qui lui a donné un nom de
dauphin ? Ton regard bleu retombe sur terre.
Tu es parti, tu as oublié, maintenant tu vis
entouré d'hommes et de murs.*

Personne ne te retrouvera.

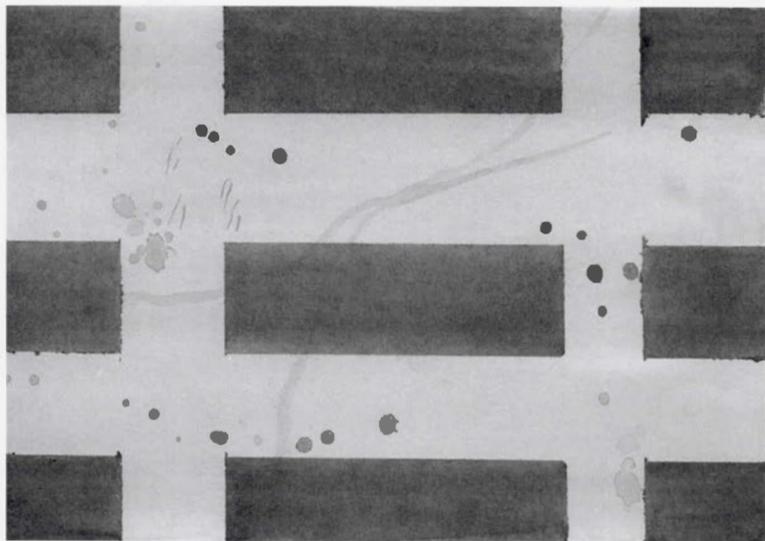
*Dans ce souterrain j'entends
l'horloge du temps qui tue.
Je fais des gestes, pour que tout
devienne grand.*

Demain, je vais partir ma
jeunesse, perdre les nerfs.
Tout peut changer en marchant
où je vais.

Bientôt, je trouverai un chien,
et des amoureux vainqueurs.

Les semaines commenceront.

Et tout sera reposé de moi.



*Nocturne voyage labyrinthique où tu t'engages j'ignore
comment
dans ton corps, fatigué mort.
Où es-tu ?
C'est difficile, parler dans le vide.
Je te promets je te promets.
J'attends.
Toi plus jamais.*

*Ce long bruit métallique ; on tire le rideau
sur la machine débranchée.*

Dehors, je me souviens de la neige.

Un matin de sirocco

*Le mouvement matinal de la rue use le pavé en bas. Tu regardes tes mains posées sur la table, lavées de l'odeur de viande que tu ramènes de l'abattoir. Ton alliance demeure lumineuse; elle est ce feu dans ton cœur, Hanna. Une valise roule de l'autre côté du mur. Tu clopines jusqu'à la porte. Personne ne frappe, alors. Tu tournes la poignée, ouvres. La femme attend avant de franchir le seuil, les yeux droit dans les tiens, alors tu te décides : *Je veux changer de vie, je suis assez vieux maintenant.**

Aux carrefours des rues de Santiago, un chien, tu le vois, il marche comme un homme, tu me dis comme quelqu'un qui vient de perdre sa femme ses enfants. Tu t'égares dans la ville, le recroises, toujours seul.

Un chien à personne.



in quel rione rosso
e popolare



*Dans l'escalier il a sept ans, peut-être huit, il lui dit : va-t-en.
Avec tes histoires de femme qui se jette au cou, mon amour
mon amour, non.
Je ne veux pas de ta vie de cinéma, si tu penses,
si tu t'imagines que.
Moi je ne te verrai plus à partir de maintenant.
C'est fini.*

*Oh!
Qui va m'aimer ?*



S'esquivant par une ruelle



*Par-delà un désert de prairies
irrégulières* vivent des femmes,
elles ont des chaises et les hommes,
des bouts de terre qu'ils regardent
jusqu'à tard le soir.

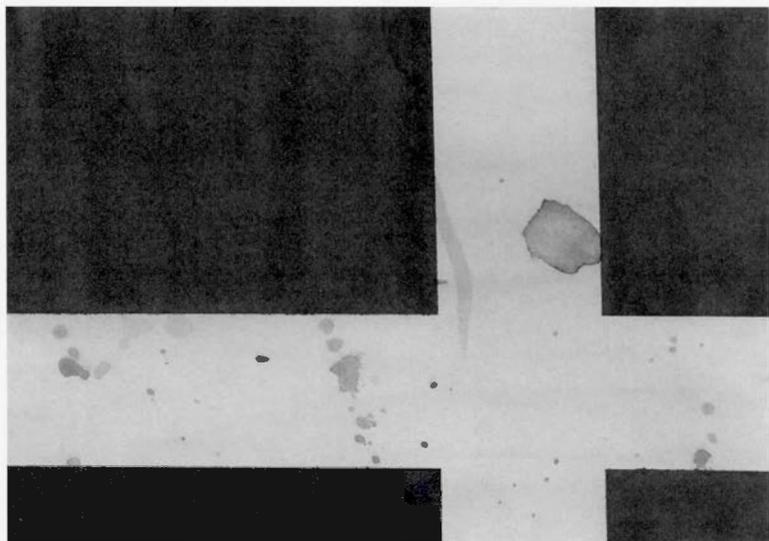
Devant leur porte rouillent des
cages vides d'oiseaux.

Faire son marché, ils calculent maintenant qu'ils savent compter combien il y a, s'il y aura assez, demandent *pouvons-nous*? Ils sont deux à tirer le chariot et elle, elle qui n'aime pas les nourritures, elle choisit souvent les mêmes, mais parfois une boîte de gâteaux tombe, un petit paquet de richesse que ses enfants poussent vers la caisse avec la peur d'être pris.

Surtout les jours de pluie, il referme la porte sur le plancher de la cuisine qu'il lave pendant qu'elle porte son habit d'infirmière.

Cette pièce, il en sort le soir pour regarder le ciel avec sa chemise de gardien de sécurité. Parfois il mange un fruit, rentre avec soin les vêtements séchés.

Un matin,
tu te souviens de l'enfant ?



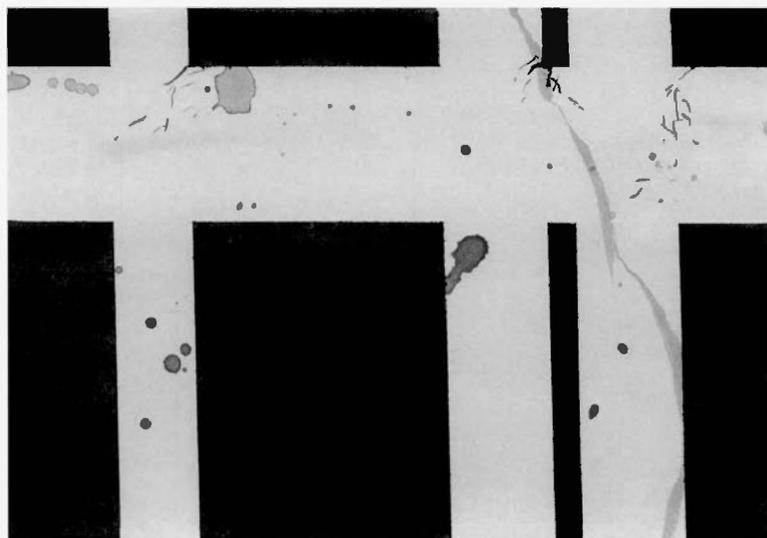
*Il suo notturno viaggio labirintico,
il enjambe des chiens morts,
un enfant dérive sur un radeau
rouge, il continue, court devant
des créatures transparentes qui
veulent le vider de son sang, un
homme sans visage le poursuit
avec des fleurs mauves et
carnivores, où est le bâton sous
le lit, et la maison perdue, une
femme se noie se noie se noie,
il reconnaît cette odeur. Il appelle
de toutes ses forces*

Se rendre à l'école,
il fallait descendre
l'escalier, avant
il ressentait un,
ne savait dire quoi.

Mais chaque matin
avant de partir,
dans l'escalier entre
la mère et le dehors,
c'était vertigineux.

Dehors, on y allait
sans s'en rendre
compte, mais là
c'était perceptible,
quelques secondes,
tuque manteau
bottes une marche,
et puis l'autre :
il passait de nous
à seul.

Se mettre à l'abri ou... Ils décident de continuer.
Elle fixe le bord de route effacée, augmente
le volume de la radio. *Hoy vas entrar en mi
pasadoo...* Sa voix pousse la note, *en el pasado
de mi vida*, traverse la tempête blanche. Elle
reprend le refrain, s'élanche quand l'orchestre
entame ce moment-là elle ferme les yeux *que
tanto adore*, sent son corps à lui, qui conduit
calmement, l'empoigner toute. *En el pasado de
mi vidaaaa...* Longtemps elle avait ignoré ce que
cela voulait dire.



Il fait froid ici à l'ombre, dit l'homme à la femme qu'il ne connaît pas. La pluie, l'hiver, tout arrivera bientôt, alors mieux vaut parler, la vie est si, oh passez devant moi je vous en prie. Il est malade, il ne gagne pas, il a perdu la voiture, il perdra la maison et sa sœur, heureusement que ma sœur. Elle l'écoute, ils sont maintenant dans l'autobus, il fait plus chaud, oh ils en profitent parce que vous êtes doux, elle le dit avec conviction, et lui se laisse aller un peu plus sur le siège, sur sa canne, il n'est pas vieux encore et ses cheveux sont bien attachés. Elle hoche la tête, l'autobus descend la pente; c'est déjà ici? L'homme prend son élan, il est debout, la femme lui souhaite bonne chance et lui, elle insiste faites bien attention à vous, il attend qu'elle soit loin avant de traverser la rue.

Sur une toiture en forme de terrasse,
elle a fait sa maison. Elle vit avec les
plantes en pot et l'eau de pluie, droite
dans la mire de l'aigle.

Un petit chapeau de paille retient ses
cheveux striés.

Elle descend parfois devant la grande
bâtisse des malades, très longue : ses
lèvres remuent.

Autrefois, affirme un homme qu'elle
a peut-être aimé, *c'était une femme . . .*

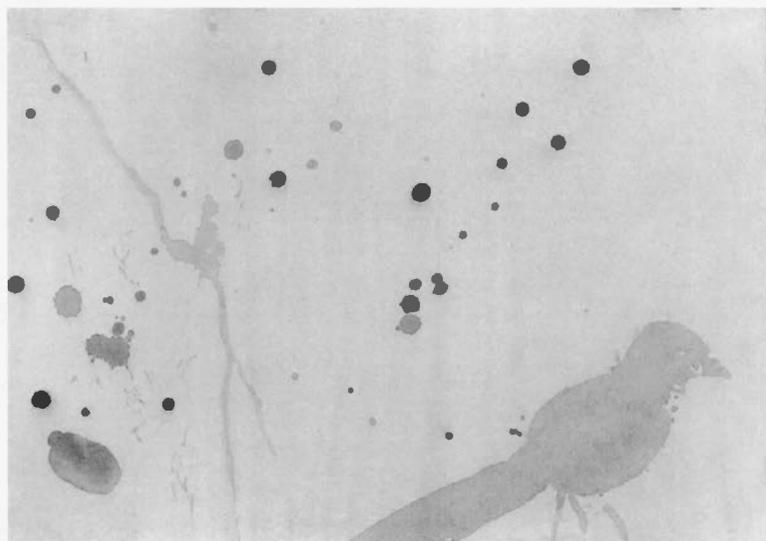
E un povero e solitario giardino où être,
juste là.

Allume le gaz,
prépare le café.

Attends le soir.

Regarde :

les étourneaux chorégraphient le ciel.



Dans l'escalier, la cour ou les magasins,
j'aimais bien attendre, t'attendre sans
savoir qui. J'étais là vivant parmi
tous et c'était moi et la possibilité que
tu marches vers moi, alors je devais voir
toujours plus sans forcer, être là sans
appuyer, ne pas devenir quelqu'un de trop.

Sulla piazza,
j'aimais bien
attendre, t'attendre
sans savoir qui.
J'étais là vivant
parmi tous et
c'était moi et la
possibilité que
tu marches vers
moi, alors je devais
voir toujours plus
sans forcer, être
là sans appuyer,
ne pas devenir
quelqu'un de trop.

Aux carrefours des rues, le trafic.
Des jambes noires des bottes blanches,
jeunes, et beaucoup de poids lourds;
ça circule.

En face, les pigeons s'agglutinent
aux pieds d'une statue de qui,
pendant que les feux changent deux
amoureux japonais aux cheveux roux
parlent longtemps, les feux encore, de
l'autre côté des hommes reprennent
la construction du dixième étage:
format de fenêtres. Sur le coin, il y a
une femme et une autre et de l'argent,
et puis voilà celle qui arrive, les
cheveux froids remplis de vent.

Le portillon était fermé alors elle commence à raconter l'histoire à la chienne qui soupire, puis enfouit son museau dans le kimono d'été. Dans ses yeux, elle reconnaît la bonté du regard qu'il avait certains matins quand il disait. Elle fredonne la chansonnette *Désormais...* Qu'est-ce qu'elle fera ? Elle disposera les pierres du nord sur la table, et laissera la chienne reprendre son chemin, les yeux fervents.

Il
faisait un temps
serein et très chaud, il faisait
un temps serein et très chaud, il faisait
un temps serein et très chaud il faisait un
temps serein et très chaud, il faisait un temps
serein et très chaud il faisait un temps serein et très
chaud il faisait un temps serein et très chaud il faisait
un temps serein et très chaud, il faisait un temps serein
et très chaud il faisait un temps serein et très chaud il
faisait un temps serein et très chaud il faisait un temps
derein et très chaud il faisait un temps serein et très
chaud, il faisait un temps serein et très chaud il faisait un
temps serein et très chaud, il faisait un temps serein et
très chaud, il faisait un temps serein et très chaud,
il faisait un temps serein et très chaud il faisait
un temps serein et chaud il faisait un temps
serein et très chaud, il faisait un temps
et très chaud, il faisait un temps
serein et très

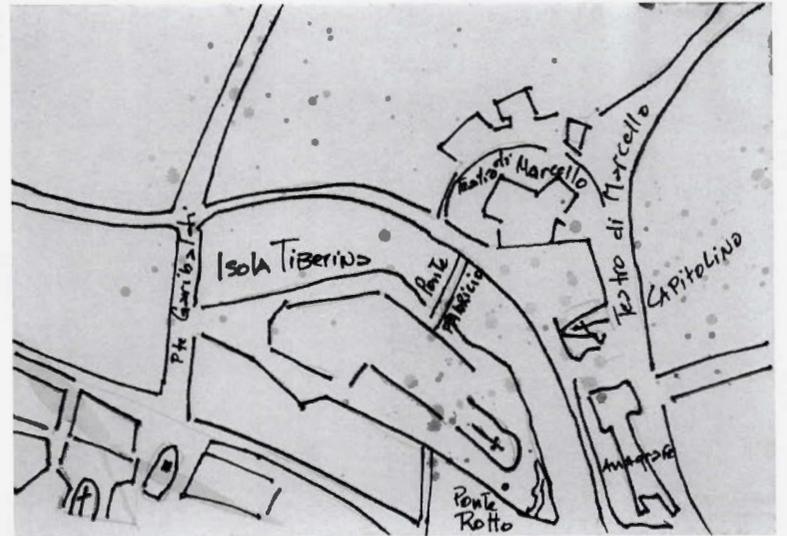


*Le chemin de la maison s'estompera derrière eux
la façon de tourner de signaler pour aller où.
Maintenant elle fonce avec son front,
dans sa tête
de sa peau les baisers filent derrière
dans le vent alors que sa jupe toute grande
recule en absorbant le bruit que fait
ce qu'elle abandonne aux autres
la planche à repasser les cloches le petit lapin
les abat-jours.*

*Elle tanguait, aspirant le sel, le grand soleil
d'été du pays
et eux, les pieds dans la roche du fleuve
repoussaient le fatras sur la nuit.
C'était donc fini ?*



Elle cherchait un hôpital



*Tous les chemins mènent
à Rome, l'a-t-on dit, alors
marche sur cette route,
vers les champs dans la
chaleur jaune, traverse
l'ombre des arbres, petit
cœur qui galope.*

Printemps du Louvre, premier volet d'un triptyque, a été travaillé avec les artistes en arts visuels Aurélie Collignon, Raphaëlle de Groot, Josée Pellerin, Lucie Robert et Monique Régimbald-Zeiber. L'écriture de *Paisages*, deuxième volet du triptyque, l'a été avec Jacko Restikian, Guylaine Séguin et Camila Vasquez et, dans un deuxième temps, le texte est devenu matière pour Sébastien Cliche. Ce dernier a créé une œuvre visuelle et sonore que l'on peut expérimenter grâce à la plateforme interactive qu'il a conçue, accessible à l'adresse suivante : www.particulesenmouvement.org.

L'écriture de *Le Storie* (Les histoires) a été travaillée dans le sillon de l'œuvre *Éclats de Rome*, de la peintre Monique Régimbald-Zeiber, présentée à la Nube di Oort, à Rome, dans le cadre de l'événement Orizzone Québec, du 12 novembre au 13 décembre 2008.

Johanne Jarry vit et travaille à Montréal. Elle a été journaliste et recherchiste littéraire. Elle est chargée de cours au Département d'études littéraires de l'UQAM, et rédige une thèse de doctorat en études et pratiques des arts : *Manœuvres pour une pratique de l'écriture : déplacement, interdisciplinarité, montage*.

À MRZ, merci pour cette œuvre.

À Audrey Genois, directrice de la publication et à Justin Lortie pour le graphisme; ils ont donné une matérialité très fine à ce travail.

À Julie Bélisle, commissaire de l'exposition *Éclats de Rome*, pour sa collaboration au montage du texte avec les œuvres de MRZ.

Aux organismes qui ont contribué au financement de cette recherche : Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Fondation de l'UQAM, Département d'études littéraires, ainsi que le programme de bourse de perfectionnement long destiné aux chargés de cours de l'UQAM.

La publication de *Le Storie* a été réalisée par les Éditions les petits carnets grâce à l'appui financier de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et avec la généreuse collaboration de la Galerie de l'UQAM.

Les œuvres reproduites de Monique Régimbald-Zeiber sont extraites de l'ensemble *Éclats de Rome*, 2007-2008, encre sur toile de lin et aquarelle sur papier Fabriano, 380 toiles de lin de 12,6 x 17,8 cm et 108 aquarelles de 12,5 x 18 cm. Collection de l'artiste.

Édition : Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber

Direction de la publication : Audrey Genois

Conception graphique : Makara, Marc-André Roy

Graphisme : Justin Lortie

Lecture d'épreuves : Myriam Marcil-Bergeron

Impression : Repro-UQAM

Éditions les petits carnets

www.editionslespetitscarnets.ca

© Johanne Jarry, Monique Régimbald-Zeiber et Éditions les petits carnets

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Jarry, Johanne, 1959-

Le Storie

Texte en français seulement.

ISBN 978-2-922393-06-4

I. Titre.

PS8569.A689S76 2011

C848'.5407

C2011-941287-X

PS9569.A689S76 2011

CHAPITRE II – MANŒVRER

2.1 – AVEC LE TRAVAIL DES ARTISTES

J'ai choisi d'observer plus particulièrement le travail de Raphaëlle de Groot, de Sophie Calle et d'Israel Galvan pour avoir entrevu dans leurs façons de faire la possibilité de bouleverser la pratique de l'écriture en opérant des transpositions qui peuvent être intégrées dans ma pratique. Si j'ai retenu le terme *manœuvrer*, c'est parce qu'il implique un mouvement continu, qui peut se penser, et se faire; une manœuvre est possible sur le plan intellectuel, et sur le plan physique.

Les lectures que je propose du travail de ces trois artistes sont celles d'une praticienne attentive à ce que créent ses pairs; elles relèvent de ma sensibilité mise en lien avec ma pratique de l'écriture. L'absence de mise en contexte, volontaire, s'explique par le fait que ce que je réfléchis en lien avec leur pratique n'est pas le fruit d'une approche critique, mais d'une lecture concentrée sur les œuvres et ce qu'elles produisent comme effet, lecture perceptive qui assume sa part de subjectivité. Comme j'ai entrepris cette recherche en 2005, et que j'ai achevé le travail d'observation en 2009, cela explique que les œuvres plus récentes de ces artistes ne sont pas intégrées comme matériel d'observation.

Quand je vois Israel Galvan suspendre un geste, ce qu'il produit (comme sensation) m'incite à vouloir le penser dans l'écriture. Parce que je voudrais, avec ce mouvement, permettre une sensation/émotion semblable avec du texte. Je transpose : ce que produit l'arrêt brutal à ce moment dans la phrase, le texte. Quand j'observe ce qui résulte du montage qu'opère Sophie Calle avec des voix, je suis attentive aux écarts, au rythme, aux associations. Cette expérience d'observation, je la transpose lors du montage des trois textes du triptyque. Chaque texte étant écrit par fragments, et non en fonction d'un plan d'ensemble linéaire, je suis consciente que je dois trouver comment monter cette page à cette autre de façon à créer des chocs, des résonances,

des écarts sans perdre de vue la cohérence de l'ensemble. Quand j'observe dans le travail de Raphaëlle de Groot les moyens qu'elle met en place pour favoriser sa *démaîtrise*, je cherche de mon côté comment me donner des conditions d'écriture qui vont me permettre d'arriver à une phrase que j'espère imprévisible.

Je ne propose aucune grille de lecture (qui pourrait être suivie, appliquée) du travail de ces artistes, mais démontre en quoi penser en termes d'actions permet une approche concrète de l'écriture, et par ricochet, de préciser les nombreuses opérations qui entrent en jeu lors de la composition dans l'écriture.

RAPHAËLLE DE GROOT

J'ai découvert le travail de Raphaëlle de Groot à l'UQAM, en février 2005. Dans une salle nue²⁹, il y avait un écran sur lequel était projetée une vidéo où l'on voit quelqu'un assis sur un tabouret, la tête enveloppée de papier. Ses mains tiennent des pinceaux, puis les déposent, tâtonnent, prennent un bas de nylon et essaient de passer une jambe de ce bas sur la tête aveuglée. Sa gestuelle, je pressens qu'elle concerne l'écriture quand on cherche à saisir ce moment pour qu'il tienne dans une phrase. Ce n'est pas l'anecdote (une femme enfile un bas sur sa tête), mais les mouvements et le moment où de Groot le fait, tous deux imprévisibles, qui créent une rupture avec ce que je connais ou ce que j'anticipais; je ne comprends pas ce qui se déroule devant moi et je ne chercherai pas à le faire, je perçois toutefois la rupture, et c'est ce qui capte retient mon attention.

L'autre élément qui (intuitivement à ce moment-là) retient mon attention est le visage enveloppé de l'artiste. L'absence de visage³⁰ donne une ouverture au corps et à celui qui regarde, qui peut imaginer. Cela fait apparaître ce que je cherche en écrivant :

²⁹ Salle du CDEx (Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts de l'EAVM de l'UQAM).

³⁰ Ce matin, relisant *Dialogues*, je retrouve : « Perdre le visage, franchir ou percer le mur, le limer très patiemment, écrire n'a pas d'autre fin. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 56.

comment ne pas donner de traits trop définis au texte, justement pour permettre cette ouverture.

Raphaëlle de Groot constate que, depuis le début, son travail « s'élabore à partir de contextes de recherche hétéroclites et de situations de rencontres, en réponse à des expériences³¹ ». Rencontrer, répondre à des expériences : l'artiste agit, interagit. Elle s'immisce dans des réalités autres que la sienne, se « dépayse³² ». Ainsi, il y a un travail avec des religieuses (*Dévoilements*, 1998-2001), des non-voyants (*Colin-maillard*, 1999-2001), des aides familiales (*Plus que parfaites*, 1999-2001), des ouvriers du textile (*8x5x363+1*, 2002-2006).

Mais sa recherche, elle l'inscrit aussi dans des lieux reliés à la création et à la diffusion artistique. Dans le cadre de *Drawing Session* (2004), elle pose comme modèle vivant devant des étudiants; elle emballe sans cesse sa tête « pour créer des figures qui disparaissent les unes sous les autres³³ ». Le visage devient invisible, le modèle s'agit : dans ces circonstances, l'étudiant se demande : qui et comment dessiner? Que faire devant « ça »? Raphaëlle de Groot invite à sortir des cadres de l'apprentissage, du modèle, de l'art. Elle le fait en **renversant**³⁴ les propositions habituelles. Dans un premier temps, elle demande aux étudiants de travailler à partir d'un modèle mobile, et les « oblige » à dessiner avec ce mouvement. Elle superpose à cette contrainte celle de leur présenter un modèle anonyme, sans visage. Une absence de visage où celui qui regarde doit en inscrire un. Il me semble opérer une manœuvre semblable quand j'écris, en présentant au lecteur des personnages sans visage, sans nom, sans histoire, qu'ils doivent figurer. Un texte où le « visage » de l'auteur apparaît le moins possible.

³¹ Raphaëlle de Groot, Site Internet : www.raphaelledegroot.net, rubrique *Démarche*.

³² Je me réfère à cette « épreuve de dépaysement » dont l'artiste affirme la nécessité dans son texte *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*, *Mémoire-création* présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, septembre 2006, p. 1.

³³ Raphaëlle de Groot, www.raphaelledegroot.net, rubrique *Travaux : drawing session*.

³⁴ Voir le verbe *Renverser*, p. 215.

À l'hiver 2006, pour le projet *En exercice*, Raphaëlle de Groot installe à la Galerie de l'UQAM « une aire d'expérimentation et d'étude » où elle montre l'artiste qu'elle est au travail, travail qu'elle **éprouve**³⁵ en procédant à l'aveugle. La voilà donc, sur la scène, en plein réchauffement. Au-dessus de cet espace, il y a un strapontin. On pense à une scène de spectacle, à une piste de cirque, à une arène. L'exercice consiste à solliciter les visiteurs en leur demandant de participer à sa métamorphose : lui emballer la tête, accrocher différents poids et matériaux à son corps. Ensuite, tête emballée et corps encombré, elle se hisse jusqu'au strapontin à l'aide d'une corde, puis se suspend dans le vide, tête en bas. Ces enchaînements, au lieu de conduire à une construction, inscrivent son démantèlement comme reste.

Nous assistons à un renversement. Les objets qu'on fixait de façon presque ludique au corps de l'artiste deviennent ce qui entravera, et même parfois dangereusement, sa dernière manœuvre : se suspendre dans le vide. Le travail prend forme dans ce renversement, en se défaisant – ou en défaisant une situation de départ? Après la chute, l'enchaînement d'actions se termine abruptement. Qu'a-t-on vu? Que doit-on penser? Où est l'œuvre?

Cette mise en exercice pouvait prendre l'allure d'une performance exposant le travail de l'artiste à l'œuvre. Raphaëlle de Groot précise : « Tout ce qui était mis en représentation, l'était à travers un labeur et un effort du corps qui faisait basculer le concept dans le champ de l'expérience³⁶. » Expérience de l'artiste « au travail, en situation d'essai, de ratage et de reprise, avec comme principaux matériaux de recherche [ma] présence dans l'espace et l'interaction avec le visiteur³⁷. » En incitant qui regarde à déplacer son attention de l'œuvre vers le processus, Raphaëlle de Groot

³⁵ Voir le verbe *Éprouver*, p. 226.

³⁶ Raphaëlle de Groot, *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*, p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 2.

induit un autre type d'attention : être tout autant attentif au processus qu'à la création qu'à ce qui en résulte.

Pour progresser dans ce travail, l'artiste accentue par tous les moyens sa *démaîtrise*, tout en acquérant un savoir-faire physique. Elle doit donc trouver comment court-circuiter la maîtrise qui vient avec l'expérience, chercher là où elle ne saura plus faire, trouver comment. Donc dès qu'elle atteint un savoir-faire, elle augmente les difficultés pour s'obliger à chercher encore, et encore. Démarche qui induit aussi un déplacement dans le rapport à la progression puisqu'ici, il s'agit de déstabiliser au lieu de perfectionner un savoir-faire. « Mais pour *faire* il me fallait défaire, désapprendre, « décomprendre » – me mettre en situation d'expérimenter ce que je ne savais pas produire; un processus impliquant de délaisser tout point d'appui, de me projeter dans l'inconnu³⁸ ». Pour arriver à quoi? Au moment où elle se renverse, tête en bas dans un fatras. Comment regarder cela, en être le témoin : l'expérience était déconcertante. Être devant la peur, la vulnérabilité, la solitude de l'autre, cette présence de l'artiste quand elle tremble dans un petit escalier qu'elle s'entête à monter et descendre, ou qu'on la découvre endormie d'épuisement en plein exercice.

Raphaëlle de Groot poursuit son travail de recherche avec *Portraits de clients*³⁹. Des fiches d'identité abandonnées trouvées dans une banque désaffectée constituent son point de départ. Dans cette banque, qui tient lieu le temps de l'événement d'espace d'exposition, Raphaëlle de Groot « invite les visiteurs à réaliser avec [elle] des portraits à partir des descriptions d'identité⁴⁰. » Ce travail de **constitution**⁴¹, elle le fait à l'aveugle, son visage couvert d'un masque blanc sur lequel elle exécute le portrait, guidée verbalement dans ses gestes par le visiteur dont la participation est doublement sollicitée : il doit *imaginer* le visage à dessiner à partir des quelques informations dont il

³⁸ *Ibid.* p. 30.

³⁹ Dans le cadre de l'événement *Scène Québec*, présenté à Ottawa, du 19 avril au 5 mai 2007.

⁴⁰ www.raphaelledegroot.net, *Travaux : Portraits de clients*.

⁴¹ Voir le verbe *Constituer*, p. 189.

dispose (sexe, taille, poids, occupation, couleur des yeux, des cheveux) et il lui incombe, puisque l'artiste ne voit pas, d'orienter verbalement chacun de ses gestes. Le visiteur se met donc dans la position de l'artiste. Et l'artiste devient, lui, un exécutant⁴². Le visiteur doit imaginer, oui, mais aussi trouver comment décrire, par exemple, la fatigue d'un visage qu'il n'a jamais vu... Quels sont ces mots qui vont permettre la constitution (la représentation) d'un visage inconnu?

Parce qu'il nous faut décrire ce visage, guider une main vers sa représentation graphique, le processus nous fait prendre la mesure de l'écart entre le voir (le visage) et le faire (lui donner une matérialité), entre imaginer et représenter. Et cela nous amène à travailler dans la tension : imaginer ceux qu'on ne connaît pas, dessiner alors qu'on ne sait pas, s'aveugler pour dessiner, faire dans le manque (regard, habileté). Le masque se compose à même ces tensions, qui deviennent tout à coup visibles, prennent la forme d'un visage, qui résulte d'un montage de ces écarts entre le penser et le faire, le regardant et l'artiste.

Pendant cette expérience, où chacun doit combler les manques comme il peut, la confiance est mise à l'épreuve : celle de l'artiste, qui doit se laisser guider, et celle du visiteur, qui doit faire confiance à cette main aveugle qui trace les traits qui font apparaître le visage imaginé. En **s'aveuglant**⁴³ pour travailler, Raphaëlle de Groot sollicite autrement le regard, et tous ses sens. Si ses yeux d'artiste ne sont pas rivés sur ce qu'elle crée, que met-elle en jeu? S'aveugler pour concentrer son attention sur le faire, sur ce qui l'entoure, en usant de tous ses sens. Sur ce qui se passe, et passe, dans la rencontre qui produit la création ici.

Quand j'écris, le point de départ, c'est la fiche. Homme, femme, enfant : je veux les faire apparaître à partir de caractéristiques communes. Que l'écriture (quelques traits

⁴² Voir le verbe *Renverser*, p. 215.

⁴³ Voir le verbe *S'aveugler*, p. 181.

seulement) permette que ça ne soit plus un homme, mais cet homme-là (le masque et non la fiche d'identité). Qu'il soit cet homme, mais ouvert à plusieurs lectures.

Cette façon de travailler dans la déroute, le *défaire*, le *défabriquer*, la place qu'occupe l'autre dans la pratique de Raphaëlle de Groot ont retenu mon attention comme manœuvres potentielles dans l'écriture. Perdre, se perdre, au sens propre et au sens figuré, dans le travail de création. Pour trouver ce qu'on ne sait pas. Mieux : impliquer l'autre dans cette expérience, faire qu'il soit perdu, lui aussi, et être avec lui dans cette désorientation. Expérimenter le dépassement de soi plutôt dans la perte que dans le gain que l'expression suggère, « briser ses propres états de faits⁴⁴ » comme l'écrit Didi-Huberman à propos de ce qu'implique le verbe « travailler » pour Hantaï. Pour ce faire, Raphaëlle de Groot monte les marches d'un petit escalier, aveuglée, elle sort de la galerie, bascule dans le vide. À chacun de trouver ce qu'il y voit : l'artiste s'abstient de décider pour nous.

Éprouver la forme, et s'éprouver. Être « dépouillée de toute forme de puissance, de virtuosité, d'inspiration, de légèreté⁴⁵ ». Quand on écrit, comment ne pas être celui qui sait?

SOPHIE CALLE

Depuis plus de trente ans, l'artiste française Sophie Calle crée des œuvres où se croisent la photographie, le texte et la vidéo. Ses créations prennent souvent pour point de départ une situation inusitée ou une question qui impliquent l'autre. En effet, Sophie Calle est rarement seule à l'œuvre. Par exemple, invitée à participer à une exposition, elle demande à des conservateurs ou à des gardiens de musée de lui décrire et de

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *L'étoilement, Conversation avec Hantaï*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, p. 17.

⁴⁵ Raphaëlle de Groot, *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*, p. 1.

dessiner un tableau manquant, et elle comble l'espace vacant avec leurs récits et leurs dessins (*Fantômes*, 2000, *Disparitions*, 2000). L'œuvre est le **montage**⁴⁶ de ces voix, des histoires et des esquisses que chacun a composées à partir de sa mémoire.

Elle implique le monde extérieur en invitant des inconnus à dormir dans son lit pour les photographier pendant leur sommeil (*Les Dormeurs*, 2000), ou se fait engager comme femme de chambre à Venise pour photographier les chambres en l'absence de leurs occupants (*L'hôtel*, 1998). Le travail de l'artiste consiste, dans un premier temps, à expérimenter différents types de rencontres. « Quand avez-vous le plus souffert? », demande-t-elle dans son livre *Douleur exquise* (2003). Elle recueille le récit d'amis et de connaissances, et leurs réponses composent une partie de l'œuvre. Ces échanges sont l'occasion pour la narratrice de reprendre chaque fois le récit de sa peine amoureuse, jusqu'à ce qu'il disparaisse (et que la peine s'étirole) littéralement, pâlisant page après page jusqu'à la fin du livre. Passer par la douleur de l'autre, des autres pour épuiser la sienne. Épuiser le sujet.

Un processus semblable est en action dans *Prenez soin de vous*, une exposition présentée en 2007 à la Biennale de Venise, et à Montréal à l'été 2008, et qui est aussi l'objet d'un livre qui porte le même titre. À partir d'un « mail⁴⁷ » de rupture que l'artiste dit avoir reçu, et auquel elle n'aurait pas su répondre, Sophie Calle demande à 107 femmes (dont plusieurs très connues) d'y répondre chacune à partir de son point de vue, de son expérience intime ou professionnelle. Mais ultimement, ce qu'elle demande : « Comprendre pour moi. Parler à ma place⁴⁸. » Par la suite, elle organise la matière (les réponses de l'autre) de manière à l'extirper de son contexte familial (l'anecdote). C'est dans ce travail d'assemblage, de montage, dans sa façon de disposer la matière, et d'en disposer aussi, que Sophie Calle crée une œuvre. Une œuvre ouverte dans la mesure où le livre et l'exposition se déploient avec les interprétations que

⁴⁶ Voir le verbe *Monter*, p. 223.

⁴⁷ C'est l'expression qu'utilise Sophie Calle dans son texte de présentation.

⁴⁸ Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles : Éditions Actes Sud, 2007, p. 16.

chaque lecteur peut élaborer à partir de celles qu'offrent les 107 femmes sollicitées. Difficile de clore l'exercice; mais y a-t'il nécessité de le faire? L'œuvre de Calle permet de poser la question. À partir de ce « mail », chacun engage sa poursuite; chaque interprétation est un fil, l'ensemble fait rhizome. Mais il y a un accroc dans le temps : dans l'exposition, dans le livre, on n'avance que pour revenir au moment où une femme entreprend la lecture du « mail ». Il n'y a pas de progression dans l'espace (celui de la page, celui de l'exposition); on revient toujours au point de départ, qui est le même (le courriel) sans jamais l'être (l'interprétation). Ce dernier travail de Sophie Calle me permet de réfléchir à la question de l'interprétation. Comment écrire de manière à ce qu'il y ait plusieurs interprétations possibles, tout en construisant de la cohérence dans la phrase, dans le texte. Le faire pour que le texte ne se referme pas après une lecture.

La critique (littérature, arts visuels) associe souvent le travail de Sophie Calle à l'autofiction et à l'autobiographie. Alfred Pacquement écrit à son sujet : « Elle rend le spectateur complice de son intimité sans qu'il puisse s'y soustraire⁴⁹. » Or, bien qu'elle crée à partir de matériel personnel, Sophie Calle engage son travail au-delà de la simple expression de soi, utilisant le matériel intime comme un matériel commun, ou plutôt qui est le fait d'expériences communes : amour, douleur, pertes. Sophie Calle compose l'œuvre avec « nous », elle sort (dans la rue, au musée) pour créer, prend la vie (avec l'autre) pour point de départ et y inscrit le travail de l'artiste qui ne fait jamais seul, tout à fait.

La démarche de Calle est une entreprise de mise en fiction, désignant à la fois le principe d'une mise en récit et la façon dont des projections, indécidables entre fictivité et véridicité, deviennent des réalités à part entière, des formes du vivre et non pas nécessairement du vécu. Car ces fictions relèvent de la valeur de l'expérience plutôt que de son caractère effectif⁵⁰.

⁴⁹ Alfred Pacquement, *M'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2003, p. 15.

⁵⁰ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation » dans *Filer (Sophie Calle)*, Montréal, Intermédialités, n° 7, printemps 2006, p. 46-47.

En opérant plusieurs types de montages entre le texte, la photographie (*Fantômes, Disparitions, Douleur exquise, Prenez soin de vous*) et la vidéo (*En finir, Prenez soin de vous*), Sophie Calle n'est jamais tout à fait écrivain, ni photographe ou vidéaste. Je vois dans cette façon de faire de l'art un moyen de déjouer l'appartenance à une discipline et mettre de l'avant la possibilité de travailler avec plus d'un médium pour donner forme à la création.

Sur le plan de la création littéraire, Sophie Calle permet de repenser la notion d'auteur en présentant des textes qui ne sont pas de son fait (*Fantômes, Disparitions* et la moitié de *Douleur exquise*), mais celui d'un travail d'**assemblage**⁵¹ de voix. Prenons le livre *Fantômes* pour exemple. Alors que des musées invitent l'artiste à participer à une exposition, Sophie Calle a l'idée de travailler à partir des tableaux manquants. Devant ces vides sur les murs, elle sollicite la mémoire des conservateurs, des gardiens et autres employés du musée pour qu'ils recomposent le tableau. Ce qui donne lieu, au final, à un tableau confectionné de mots et de petits dessins en lieu et place du tableau manquant. Il y a donc ici un travail de recomposition/reconstitution⁵² (du tableau manquant) ou de constitution, dans la mesure où cet assemblage compose une autre image du tableau : l'image de ce qu'il en reste dans la mémoire de ceux qui l'ont côtoyé. On procède de même quand on écrit dans la mesure où on reconstitue, ou on constitue un moment.

C'est parce qu'il présente aussi une écriture (et pas seulement des idées) que le travail de Sophie Calle m'intéresse. Une écriture qui paraît à peine, ancrée dans la vie, et qui renvoie souvent à celle que mène chacun dans l'intimité, des textes évocateurs parce que fragmentaires. Les livres de Sophie Calle peuvent « montrer la vie comme une somme de signes épars à agencer sans cesse⁵³. », et sollicitent donc l'activité du lecteur.

⁵¹ Voir le verbe *Assembler*, p. 221.

⁵² Voir le verbe *Reconstituer*, p. 190.

⁵³ Maité Snauwaert, *op. cit.*, p. 39.

Par exemple, ce passage dans *Fantômes* dépasse de loin l'image à reconstituer, ouvre sur les liens que nous nouons avec ce que nous regardons.

J'ai acheté une carte postale de cette œuvre pour l'envoyer à mon père. J'imagine que je l'ai choisie parce que, en termes d'art moderne, c'est quelque chose qu'il pouvait comprendre. Mais je n'ai jamais envoyé la carte, ni aucune carte. De sorte que j'éprouve un léger sentiment de culpabilité chaque fois que je regarde ce tableau⁵⁴.

Les œuvres de Sophie Calle ébranlent la notion d'auteur en composant avec des voix autres que la sienne. Le travail d'écriture se manifeste dans le montage de ces voix, dans sa façon de les combiner⁵⁵ les unes avec les autres. Et c'est dans ce travail de montage que Sophie Calle écrit. Elle écrit des textes qui ne s'inscrivent dans aucun genre littéraire particulier. Fruit d'une écriture rigoureuse, ils sont à peine visibles, attirent l'attention du lecteur sur l'objet manquant (le sujet du livre), et non sur l'éloquence d'une écriture, ce qui rejoint aussi mon rapport à la matière; l'écriture doit faire apparaître sans paraître.

Au final, l'écriture devient texte par l'assemblage, le montage, une mise en forme de la matière, et non grâce à la beauté des phrases ou par l'existence d'une intrigue. Cette façon de faire à partir de ce qui est, et de ceux qui sont là concerne aussi mon rapport à l'inspiration, et à l'écriture. Le matériel est là, dans la vie (voir *Écrire comment*) et mon travail consiste à rendre cela visible. Ainsi, la démarche engage autrement l'inspiration, une inspiration dont l'autre est le principal moteur. La notion d'auteur est effacée, pas niée, ni anéantie. Mais ce que je perçois comme de l'effacement appartient aussi à ma lecture, à ma subjectivité, dans la mesure où Sophie Calle, comme sujet, ne m'intéresse pas.

⁵⁴ Sophie Calle, *Fantômes*, Arles : Éditions Actes Sud, 2000, p. 46.

⁵⁵ Voir le verbe *Désynchroniser*, p. 202.

Points de départ, à poursuivre, les histoires de Sophie Calle, qui tiennent souvent dans quelques lignes, demeurent ouvertes à plusieurs lectures. Mais surtout, elles rendent la présence de l'autre visible, l'autre comme élément de création. Le « moi », laissé à lui-même, tourne en rond; c'est particulièrement évident dans *Douleur exquise* où la narratrice, aux prises avec une déception amoureuse douloureuse, doit la raconter à l'autre pour arriver à l'épuiser. Donc « moi » ne suffit pas.

Cet appel à l'autre à partir duquel se fait le travail de création, Sophie Calle le rend visible, de même qu'elle rend visible, de façon très formelle dans *Douleur exquise*, l'impact qu'a cette présence sur son écriture; la voix de l'artiste pâlit de page en page, finit par s'effacer pour laisser place à celle de l'autre, et à sa douleur, disparition qui fait autrement écho à « la mort de l'auteur ».

ISRAEL GALVAN

C'est d'abord à travers le regard de Georges Didi-Huberman, à la lecture de son essai *Le danseur des solitudes*, que j'ai découvert la gestuelle de l'artiste espagnol Israel Galvan. À la lecture, plusieurs des aspects que l'historien d'art associe à une esthétique particulière à Israel Galvan pouvaient être connectés à la construction et à l'organisation de la syntaxe d'une phrase. Parmi eux, je retiens : « [...] il instaure une équivalence paradoxale entre *ruptures* et *connexions*⁵⁶ », « pratique une *décentration* systématique⁵⁷ ». Enfin, Didi-Huberman constate que pour Galvan « Il s'agit toujours, en particulier, de briser la symétrie des figures et des mouvements⁵⁸. »

Voir Israel Galvan danser est une expérience qui me ramène chaque fois à l'écriture, à de l'écriture. Cette expérience, je la recherche depuis que j'ai vu *Arena* à Montréal en

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2006, p. 32-33.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Loc.cit.*

juin 2007. Œuvre que j'ai revue en juillet de la même année à Montpellier, puis au début 2008, j'ai vu *Tabula rasa* à Metz et *La Edad de Oro*, à Evry. Plus récemment, en mai 2010 à Paris, puis à Montréal en mai 2011, j'ai vu *El final de este estado de cosas, redux*.

Galvan appelle qui le regarde là où s'ouvre un vide, soudainement. Et quand il place sa danse dans l'ombre, dans le silence, on réalise qu'elle existe là où on ne la voyait pas, dans les espaces perdus de la scène, sorte de marge où il danse silencieusement. Il dévie l'attendu parce qu'il ne paraît pas, quand il se tient immobile au bord de la scène; c'est un homme ordinaire, sans éloquence. C'est là qu'il nous fait basculer, avec ce corps de rien, dans sa virtuosité. Cette position de Galvan sur la scène, on peut l'associer à celle que Deleuze, qui, devant les toiles de Francis Bacon, écrit :

Depuis le début, la Figure est le corps, et le corps a lieu dans l'enceinte du rond. Mais le corps n'attend pas seulement quelque chose de la structure, il attend quelque chose en soi-même, il fait effort sur soi-même pour devenir Figure. Maintenant, c'est dans le corps que quelque chose se passe : il est source du mouvement. Ce n'est plus le problème du lieu, mais plutôt de l'événement. S'il y a effort, et effort intense, ce n'est pas du tout un effort extraordinaire, comme s'il s'agissait d'une entreprise au-dessus des forces du corps et portant sur un objet distinct. Le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper⁵⁹.

Ce que fait éprouver la danse d'Israel Galvan, c'est la présence de ce corps qui tente d'échapper à sa condition en l'assumant complètement, en cherchant à la limite de ce qu'il peut faire.

Fils de danseurs flamencos sévillans, Israel Galvan danse depuis longtemps avec père et mère issus de la tradition flamenco. Cette danse passe dans son sang. Il commence à danser de façon « professionnelle » en 1990. En 1998, il crée sa première chorégraphie, *¡Mira! Los Zapatos Rojos*, puis en 2000, *La metamorfosis*, à partir de *La métamorphose* de Franz Kafka. En 2004, c'est la création de *Arena*. « Ce qui m'intéresse toujours

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 23.

davantage, [...] c'est d'atteindre la forme minimale, d'éliminer tous les ornements inutiles... et puissé-je y parvenir avec le temps, d'un seul geste pouvoir danser une *soleà*⁶⁰. » Ce désir de Galvan de faire tenir dans un geste un chant (la *soleà*) correspond à celui de vouloir faire tenir, dans une phrase, le tout.

Quand je regarde Galvan, je suis devant une syntaxe gestuelle (du moins c'est ainsi que je la vois) et je cherche comment la transposer dans l'écriture non pas sous forme de récit (raconter ce que Galvan danse) mais dans la construction d'une forme, grâce aux mouvements qui composent son travail, et que je cherche dans l'écriture. C'est donc dans une perspective formelle, directement en lien avec l'écriture, que j'aborde la danse d'Israel Galvan, que j'entrevois comment relancer un rapport à la forme grâce aux éléments de composition qu'il rend visibles par sa danse et sa présence, soit : précision, déviation, retenue, saut, rythme, figure, ligne, silence et mise en espace.

Dans *Arena*, Israel Galvan entre en scène pieds nus, et reste dans l'ombre. Pas tout de suite la lumière, pas le centre, non plus, il se tient plutôt en bordure, d'un côté ou de l'autre, là où la scène tend à disparaître, où habituellement il ne se passe rien. Ses mains, elles sont extrêmement présentes à tout; ses doigts bougent dans l'infime, un bruissement qui s'entend jusqu'au premier balcon, deviennent aussi la parfaite immobilité.

Arena : il rend hommage aux taureaux, à la bête, à la mort. Tout le torse est saisi de quelque chose qui bat, vie d'homme et de bête. Le geste commence et nous quitte, abruptement. Et l'on connaît par là la faim. Puis il y a le silence : grâce à lui on entend. On attend. Sa gestuelle, chaque phrase si précise qu'elle claque comme une porte.

La Edad de Oro (2005) et *Tabula rasa* (2007) mettent en scène uniquement le chant, la guitare ou le piano et la danse, sans dispositif scénique; que la présence des

⁶⁰ Israel Galvan, Propos repris par J-M. A., revue *Mouvements*, n° 42, janvier-mars 2007. Numéro non paginé.

interprètes : guitare plutôt austère, voix et danse établissent une alternance, font à deux, seul ou à trois. Parfois, la danse et la voix donnent le rythme, accompagnent la guitare. Dans la profondeur du jeu, chacun va de plus en plus loin dans ce qu'il fait, ce qu'il cherche avec sa voix, sa guitare, sa danse. Ce soir-là, les applaudissements des spectateurs court-circuitent les moments de silence que tentent d'ouvrir les artistes; ils interrompent le travail de composition continue sur scène. Ainsi, on mesure l'importance du silence dans la danse que crée Galvan, qui est l'espace de la chute, le contretemps, l'élan, silence qui apparaît, grâce à sa danse, aussi important que le geste, les mots. Ce silence, dans la phrase, je le recherche aussi.

Tabula rasa présente un dispositif minimal : un piano à queue, une petite table de bois avec chaise, un carré de craie blanche. Le pianiste entre d'abord en scène. Longtemps, il joue seul, crée un sentiment d'attente : nous sommes là pour voir danser et non pour écouter un pianiste (...). Après lui, la chanteuse s'installe seule sur scène avec son chant, qu'elle accompagne du rythme de la paume de sa main qu'elle tape sur la table. Sa voix remplit l'espace, que l'on perçoit encore plus nu.

Quand Israel Galvan arrive, se place à l'intérieur du carré de craie blanche, qu'il commence à danser seul, nous comprenons qu'ils devaient chacun être seul sur scène pour être ensemble ensuite. Pour qu'on puisse voir que la danse vient seule, elle aussi, sans musique, sans rien d'autre que le corps.

À l'intérieur de ce petit espace, il déploie des gestes saccadés, j'imagine les gestes du début, quand quelque chose d'inconnu commence, qu'il danse sa grammaire des gestes : comme ça le corps (cambré), comme ça les mains (derrière la tête, le dos) comme ça le grand écart. Les pieds dans la craie, ça volette autour, ça laisse des traces quand il se déplace. Corps de sons; celui des mains sur les cuisses, des doigts sur les dents. Il veut s'arracher la tête, ses jambes piaffent, rappellent le taureau. Puis il marche, s'assoit sur la chaise du chant, et sa main sur la table tape doucement, attend son chant mais la voix ne vient pas. Lui, c'est le corps, alors les jambes dansent sous la table, assises, les mains cherchent le rythme. Ce n'est pas un jeu de chaise, c'est la quête du chant, les limites d'un corps. Il y a un noir très court, et le pianiste et la chanteuse

arrivent, s'installent. D'abord isolés, ils commencent ensemble : la musique, la voix et la danse. Le pianiste s'accorde à la chanteuse, et Galvan aussi. Une danse qui répond à la voix. Une intensité qui fait oublier le temps. Une fulgurance. Et puis tout (oui, on éprouve ce « tout ») cesse, le corps glisse au sol. Reste une jambe : elle continue de tressauter.

El final de este estado de cosas, redux ouvre sur Galvan, dans un carré de sable et de lumière, torse et pieds nus, qui couvre son visage du masque de la vieillesse. L'arène de la vie, et la mort. Et son corps au milieu, qui entre, sort et piaffe. Ce corps refuse qu'on l'enferme. De même que Galvan refuse d'enfermer sa danse dans le flamenco. Sur scène, l'orchestre Orthodoxe, un groupe de *heavy metal*, joue en alternance avec des musiciens de jazz contemporain, et puis les musiciens qui accompagnent Galvan depuis longtemps. C'est un combat contre la peur, ou bien avec elle.

« Je fais des choses qu'avec le temps on a oubliées, beaucoup pensent que c'est de la danse contemporaine mais en réalité ce sont des images du flamenco ancien⁶¹ », dit Israel Galvan. Le flamenco, tel qu'on le dansait avant lui, comment garder ses formes et sa force vivantes autrement qu'en les répétant? Ouvrir un rapport à ces formes, aller à elles, les amener à soi. Danser en défaisant une idée toute faite de la danse flamenco. Défaire cette idée en **assemblant**⁶² ce qui apparaît dissemblable, ce qui se danse séparé, le mettre ensemble : l'homme et la femme dans un seul corps, l'hier et l'aujourd'hui, le flamenco et les autres danses, faire tenir ensemble et bien serré dans la phrase et avec son corps, ce qu'on oppose.

Disparaître pour que puisse apparaître le geste. On ne voit pas danser Galvan avec les épaules très hautes et le torse gonflé, posture qui impose une présence du corps, sa préséance. Chez Galvan, les épaules sont basses, la plupart du temps. Ce corps ne veut

⁶¹ Israel Galvan, Entrevue publiée sur www.sevillannes.net/Archives/IsraelGalvan.htm

⁶² Voir le verbe *Assembler*, p. 221.

pas être vu : il veut faire voir. Une phrase travaillée de la même manière sera à peine visible afin que quelque chose apparaisse.

Dans la danse d'Israel Galvan, les mains composent des figures extrêmement variées, et surprenantes, quand ses doigts par exemple cognent ses dents. Ces mains très expressives, dans le flamenco, on les retrouve surtout dans la gestuelle des femmes. Israel Galvan les a vues, ces mains, il les a amenées dans sa danse. Il se déplace dans le féminin, danse les deux corps, celui de la femme avec l'homme qu'il est. L'œuvre se construit dans la tension, qui s'efforce de sortir, de quitter, de briser la place qu'on lui assigne. Ce corps de femme, il finira par le danser dans *El final de este estado de cosas, redux*. Danser le corps avec les mains, avec les seins; il fait apparaître la densité de la vie de femme qu'il n'est pas, mais qu'il a vue.

Georges Didi-Huberman a observé comment la danse de Galvan est de l'écriture, qu'on pourrait lire ici comme un enchaînement de gestes à transposer pour voir ce que *ça fait* dans la phrase, exercice que je tente de réaliser en pensant la pratique de l'écriture en terme d'actions dans la phrase (et non dans la narration).

Beauté inédite que cet art gongorique de la déviation, où c'est le développement, la *faena* des gestes eux-mêmes, qui fait office de poème. Poème à biaiser la stature, à rompre la symétrie entraperçue, inverser le sens (la direction du geste), perturber le sens (la signification du geste), entrelacer les figures contraires, enchaîner les boucles, briser leurs enchaînements, esquiver les contacts, décliner les esquives, précipiter les chocs, enjamber d'invisibles obstacles, faire surgir des blocs de paradoxes, distribuer les feintes et, même, détourner la grâce habituelle du corps qui se sait danser⁶³.

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Le danseur de solitude*, p. 45.

2.2 – AVEC DES VERBES

« Où écrivez-vous? Quand écrivez-vous? Pour qui écrivez-vous? Pourquoi écrivez-vous? Avec quoi écrivez-vous?⁶⁴ » Ce sont les questions usuelles adressées aux écrivains. J'essaie plutôt de voir *comment* on écrit. *Comment* appelle le concret, l'action. *Pourquoi* : explications de toutes sortes, considérations qui ne sont la plupart du temps que personnelles.

C'est en observant le travail d'artistes d'autres disciplines que je me mets à penser le *faire* de l'écriture sur un mode d'actions physiques. Mais l'idée a été aussi encouragée par la philosophe Marie José Mondzain qui, lors d'un séminaire sur le cinéma d'Abas Kiarostami⁶⁵, proposait de prendre pour fil d'analyse les actions qu'elle voyait tramer les films du cinéaste, des verbes qu'elle reliait plus largement au travail de création qu'elle commentait ainsi :

Pour que la vie continue, il a fallu que quelque chose tombe en panne. Chez Kiarostami, il y a la route comme plan de désajustement. Être agent de circulation, être cinéaste : faire circuler là où il y a des pannes. Tension entre l'envie de mettre de l'ordre pour que ça circule et laisser la vie trouver des solutions. Pensée de la désorganisation. Que du déplacement ait lieu dans une suite d'improvisations. En quoi la panne de voiture est une panne de sujet, mais pour K., l'occasion du dépannage du sujet. Être à l'écoute des choses. Attendre de l'autre que vienne l'histoire⁶⁶.

Le cinéaste, l'artiste, interagit avec le milieu, avec l'autre. Cette interaction, elle est essentielle au *faire* (une histoire, une œuvre), et il *attend de l'autre* parce qu'il reconnaît qu'il n'a pas l'Histoire, que l'histoire ne vient pas de lui. Que son rôle est, entre autres, de l'attendre, de la voir, de faire en sorte qu'elle se rende jusqu'à d'autres.

⁶⁴ Questions que posait Fabrice Melquiot à quatre auteurs de théâtre, dont Olivier Cadiot, dans la circulaire du Théâtre de la Ville (Paris) septembre-octobre 2010.

⁶⁵ Présenté aux Ateliers Varan, Paris, 14 janvier 2008.

⁶⁶ Marie José Mondzain, Mes notes de séminaire intitulé *La poursuite-autour du cinéma d'Abas Kiarostami*, Atelier Varan, Paris, 14 janvier 2008.

En cours de création, plutôt que la panne, je pense qu'il y a des moments d'arrêt. On regarde la route, le plan : un ensemble de lignes, de directions possibles, à emprunter. On quitte le lieu. On fait circuler, sans doute, mais aussi on se met ou se replace dans la circulation.

Déborder. Cadre présent mais jamais clos, ouvert et disjoint, le cadre à partir duquel on s'ouvre sur ce qui n'a pas de bord, construire le cadre de façon à ce qu'il soit excédé, créer du lien avec tout ce qui est séparé. Ce qui nous a saisi, le désajustement maintenu dans l'écart⁶⁷.

Cette approche de Marie José Mondzain m'a amenée à cerner plus précisément les *comment faire* de Sophie Calle, de Raphaëlle de Groot et d'Israel Galvan à travers une déclinaison d'actions dans leur travail. Comment, chez Sophie Calle, *monter, expérimenter, épuiser, assembler* construisent l'œuvre. Comment, chez Raphaëlle de Groot, *rencontrer, éprouver, s'aveugler, renverser, basculer, se dessaisir* valorisent le processus conduisant à l'œuvre ou à l'absence d'œuvre (comme c'est le cas dans *En exercice*) en montrant comment elle fait. Et comment, chez Israel Galvan, *décentrer, interrompre, isoler et taire* permettent une autre composition de la phrase.

J'ai amorcé ce travail d'observation et de recension sans connaître *Verb list 1967-1968*, une œuvre de Richard Serra que l'artiste Claire Savoie a portée à ma connaissance après avoir lu mon projet de recherche. Serra rédige cette liste en 1967, écrit-on, parce qu'il se demande : « Comment faire une œuvre qui n'évoquerait que sa fabrication et ne révélerait rien des intentions psychologiques de son créateur⁶⁸. » Penser l'écriture en termes de pratique vise quelque chose de semblable : « exhiber le faire qui se cache derrière la création de toute forme⁶⁹ ». La *Verb list 1967-1968* corrobore le fait que le travail de création s'ancre dans l'action, et que, comme le dit Serra, « la signification de

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ <http://archive.monumenta.com/2008/>

⁶⁹ *Ibid.*

l'œuvre réside dans l'effort pour la faire et non dans les intentions que l'on a. Cet effort est un état d'esprit, une activité, une interaction avec le monde⁷⁰ ».

Si par cette liste le sculpteur « ancre sa pratique dans le langage⁷¹ », j'ancre celle de l'écriture dans l'action en constituant, à partir d'observations et d'expérimentations, un répertoire de verbes classés à partir d'une logique subjective en trois catégories.

Les verbes que j'ai perçus actifs tout au long du travail de création sont présentés comme MANŒUVRES DE FOND, soit : *représenter, raconter, exprimer/s'exprimer, inventer, se déplacer, attendre, voir, regarder, écouter, s'aveugler, plonger et épuiser, déterrer et perdre*. Ensuite viennent les MANŒUVRES DE MATIÈRES, qui regroupent les verbes qui agissent dans le travail de composition, trament la phrase ou le texte ou relancent l'écriture sur d'autres pistes : *improviser, reconstituer, forer, détailler, cadrer, désynchroniser, « étrangeriser », interrompre, « rematar », « temporaliser », renverser, dévier et tordre*. Les MANŒUVRES D'ACHÈVEMENT présentent les verbes avec lesquels, au terme d'un projet de création, on cherche comment multiplier les lectures possibles, parfaire la forme sans clôturer le sens : *disposer, assembler, monter, éprouver*.

Ces verbes signalent d'abord la possibilité de travailler l'écriture en termes d'actions dans une pratique qu'on associe plutôt à l'immobilité de l'écrivain devant sa page ou son écran. Inscrire la pensée dans différents mouvements conduit, entre autres, à chercher comment matérialiser physiquement ce qui est en jeu dans la phrase. Dans cette perspective, plutôt que d'écrire : « Il souffre. », on cherchera par quels gestes, quels mouvements, quels détails donner corps à cette souffrance de manière à la rendre perceptible, au lieu de simplement la nommer.

⁷⁰ Richard Serra dans « Spin Out '72-'73 for Bob Smithson », *Écrits et entretiens, 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 25.

⁷¹ La Verb List : une œuvre fondatrice, Monumenta 2008 – 23-05-2011 ©.

La teneur du développement relié à chacun des verbes varie. Parfois, l'action du verbe est furtive dans la composition, comme si elle la traversait comme un oiseau vif, imprévisible, ce qui n'enlève rien au rôle que joue ce verbe qui peut tout renverser, ou faire plonger. Il arrive aussi que le verbe signale davantage une manœuvre interne dont l'incidence directe sur la matérialité de la phrase ou du texte est moins visible, mais tout aussi importante.

En bas de page, pour chaque verbe, je regroupe sous forme de notes d'archive les citations qui complètent autrement ce qui est élaboré. Leur nature diffère des extraits de textes intégrés en cours de développement de la thèse, et c'est pourquoi j'ai jugé nécessaire de leur donner une matérialité différente. En effet, ces notes transposent dans l'espace de la thèse celui du carnet de notes (et le rôle qu'il joue) de l'artiste en cours de travail. Je les ai organisées de façon à ce qu'elles proposent un enchaînement de pensées pouvant tisser sa propre cohérence, en marge du verbe qu'elles rappellent. Il me semble important de faire apparaître ce travail d'archivage tel qu'il est pratiqué et qui, s'il n'appelle ni ne nécessite aucun développement théorique (dans l'œuvre de l'artiste) contribue tout de même à dynamiser sa pratique en lui donnant matière à penser.

2.2.1 – MANŒUVRES DE FOND

Écrire implique ce qu'est *représenter, raconter, s'exprimer/exprimer, inventer, se déplacer, voir, regarder, écouter, s'aveugler* et *plonger* Pour chaque verbe, je propose un canevas à partir duquel penser comment il agit dans un contexte de création.

REPRÉSENTER

Qu'entend-on par représentation : la question surgissait régulièrement lors de nos rencontres⁷² de recherche. Sans chercher (ou arriver?) à converger vers une définition commune, nous nous sommes mises à penser quel rapport établissait chacune, issue de disciplines différentes (histoire de l'art, arts visuels, écriture) au concept de représentation.

Dans son introduction à *La Représentation dans la littérature et les arts*, Pierre Glaudes la perçoit comme structure créant un espace à investir, située entre le monde et soi, en lien avec ce monde, mais sans le dupliquer :

Quelle soit sociale ou psychologique, la représentation, en tant que telle, est une structure d'intelligibilité : ni redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde, dont il est impossible de s'abstraire. [...] Lieu où se forge le sens, c'est une organisation provisoire et mouvante, qui implique pour les hommes une relation indirecte aux choses⁷³.

Il en va autrement pour Roland Barthes, pour qui la représentation organise un espace clôturé.

[...] (on pourra dire en conséquence que toute sémiotique qui tient le désir enfermé dans la configuration des actants, si nouvelle qu'elle soit, est une sémiotique de la représentation. La représentation, c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran)⁷⁴.

Fait écho à cette perception celle du metteur en scène Claude Régy : « La représentation conçue dans les limites de la réalité objective est un appauvrissement

⁷² Claire Savoie, Joanne Lalonde et moi.

⁷³ *La représentation dans la littérature et les arts : anthologie* / sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999, p. XXI-XXII.

⁷⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, p. 90.

castrateur⁷⁵. » Je remplacerais castrateur par stérile, dans la mesure où ce type de représentation ne permet rien d'autre que ce qu'elle reproduit. Ce qui tient le désir enfermé, tel que le soulève Roland Barthes, est ce qui pose problème dans plusieurs textes : la représentation donne tout. Plus rien à penser, à deviner, à imaginer, à désirer, à composer. Rien ne sort du cadre, ou encore, le cadre contient une fidèle réplique d'autres histoires passées ou actuelles (dont on dira qu'il s'agit de l'air du temps). *Représenter* serait donc proposer une organisation textuelle ou visuelle qui laisse circuler le regard, la pensée, sans arrêter le sens.

J'aborde la représentation en fragmentant, je l'écris par morceaux, en isolant des moments qui peuvent évoquer son tout. Le sujet est donc décomposé; j'opère des sélections, je fragmente le vivre (*Printemps du Louvre*), le paysage (*Paisajes*) et le rapport à l'Histoire (*Le Storie* signifie les histoires, en français). Chaque segment est travaillé comme un tout, si bien qu'à la fin, il s'agit de mettre ensemble de petits mondes (ou moments), chacun pouvant par ailleurs être lu pour ce qu'il est, seul.

Quand je compose, j'essaie de rendre perceptible qu'il s'agit d'une saisie du moment, un arrêt sur image, image dont je n'arrête toutefois pas le mouvement. On doit donc pouvoir deviner qu'il y a un avant et un après. Le texte serait ce qui apparaît au moment où on ouvre une porte donnant sur une pièce où les gens vaquent à leurs activités; on voit ce qui se passe, on entend ce qui se dit, on saisit peut-être un moment déterminant dans la vie de ces gens-là, puis on referme la porte, sans rien savoir de plus, mais libre d'imaginer.

Même dans le cadre d'un récit qui doit prendre une forme narrative suivie, j'inscris l'histoire en procédant par une succession d'instant. *Vers le sud*, bien qu'il soit un roman, présente son histoire sous forme fragmentée. Fragmenter la représentation est

⁷⁵ Claude Régy dans « La mort créatrice », *Mises en Scène du monde*, Colloque international de Rennes. Ouvrage réalisé avec le soutien du Théâtre National de Bretagne et des Champs Libres, Rennes : Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 309.

une manœuvre de fond dans mon travail; faire l'économie de détails, de propos ou de situations pour permettre à la composition de se déployer dans l'espace.

L'espace entre un fragment et l'autre dans un texte, ce pourrait être ce que Rilke a nommé « l'aventure silencieuse des espaces intervallaires » tel que le rappelle Claude Régy, espace qu'il interprète ainsi :

L'espace intervallaire, ce sont simplement les intervalles, le vide entre les pleins. [...] En même temps, il faut essayer de vivre l'aventure du silence et du vide, c'est-à-dire ce qui lie le silence et le vide, ce qui fait leur rapport. Très tôt il m'a semblé que l'absence de remplissage agrandissait l'espace et le temps⁷⁶.

Pour ma part, il s'agit de vider la représentation de ce qui l'encombre, sortir de l'encombrement où rien n'est laissé seul : musique image texte, partout, à tout moment. On peut créer pour représenter ce trop, le rendre visible/perceptible et donc pensable, ou insérer du vide et ainsi affirmer la nécessité de cet espace pour penser, imaginer, inventer, créer.

Lors d'une séance de séminaire à Paris, Georges Didi-Huberman énonce que *Distancier* ce n'est pas se contenter de mettre au loin, distancier c'est plutôt aiguïser son regard. *Le lointain et la distance. Brecht avec la distanciation : ouvrir une crise de la représentation. Mettre en crise la représentation*⁷⁷. Écrire, c'est aussi cela : ouvrir une crise de la représentation. On le fait en ne donnant pas l'ensemble, mais plutôt une composition à achever. *Distancier*, rappelle Didi-Huberman, *d'abord, c'est montrer. C'est juste faire apparaître une image, et dire que cela n'est qu'une image. L'acteur ne doit jamais se prendre pour, ne jamais s'identifier.* La distanciation va contre l'émotivité, pas contre

⁷⁶ Claude Régy dans « La mort créatrice », *Mises en Scènes du monde*, p. 309.

⁷⁷ Ce qui est en italique correspond à des notes que j'ai prises lors d'un séminaire de Georges Didi-Huberman, donné à Paris le 7 janvier 2008, dans le cadre de « Connaissance par les montages et politiques de l'imagination ». On retrouve sensiblement le même propos dans l'essai *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, publié en 2009.

l'émotion. La distance court-circuite une émotivité, un épanchement, une fusion. Elle maintient le soi et l'autre, et renforce la nécessité de ne pas être l'autre, ni l'autre soi.

Didi-Huberman insiste : *Distancier, c'est donc détruire l'unité, c'est monter, disjoindre les évidences pour mieux ajointer les différences*⁷⁸. La distance permet de travailler de façon « à provoquer l'étonnement à la place de l'identification⁷⁹. », écrit Benjamin à propos du théâtre épique⁸⁰ de Brecht. Cet étonnement, un passage d'un texte de Borges cité par Michel Foucault en préface de son essai *Les mots et les choses* le provoque chez moi à chaque lecture. Je partirai donc de ce passage pour poursuivre ma réflexion concernant la représentation.

[...] " une certaine encyclopédie chinoise " où il est écrit que " les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches⁸¹ ".

Que fait le texte de Borges en premier lieu? Il abandonne la représentation au lecteur. Foucault observe, à propos de l'extrait cité plus haut : « Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce que qu'on rejoint d'un bond, ce qui à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre ⁸². »

⁷⁸ Notes de séminaire de Georges Didi-Huberman, 7 janvier 2008, Paris.

⁷⁹ Walter Benjamin dans « Qu'est-ce que le théâtre épique (2) », *Essais sur Brecht*, Paris : La fabrique éditions, 2003, p. 42.

⁸⁰ Le théâtre épique de Brecht : « Il s'agit d'un théâtre de critique sociale et politique, qui fait appel à la raison plus qu'au sentiment. Par opposition au théâtre dramatique reposant sur les conceptions d'Aristote, Brecht propose un théâtre narratif, qui situe l'homme dans l'histoire et refuse la participation émotionnelle du spectateur à un destin individuel. Niant la nature immuable de l'homme, il invite à considérer les événements avec l'attitude curieuse et étonnée du savant, et à s'interroger sur leurs causes, leurs contradictions et leurs possibilités de changement. »
www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Théâtre_épique/182325

⁸¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 7.

⁸² Michel Foucault, *ibid.*

Pour moi, un texte, une œuvre, doit provoquer la prise de conscience de cette limite, et le désir de la franchir.

Maintenant, partant de ce court extrait de Borges, inventer, ou plutôt investir le contenu de chaque catégorie, développer. Allons-y : a) *appartenant à l'Empereur* : un chat très maigre dont le cou est caché par une boucle de soie jaune se promène dans la plus grande cuisine du palais, un lézard capturé par une des filles non reconnues de l'Empereur, dans la cour au fond d'une cage sans porte ouverte un serin ne chante plus. b) *embaumés* : morts de quelle manière? Une petite femme qui les craint est obligée de les dépoussiérer à chaque visite de l'Empereur (pour moi ces animaux sont cloués au texte). c) *apprivoisés* (pourquoi pas *domestiques*?) : une poule rousse qui vient au pied, un canard impérial à qui on a appris à saluer l'Empereur, une pie voleuse qui détrousse les bandits. On le voit : l'invention des spécificités échoit au lecteur. Plus : l'écriture (son invention donc) de l'encyclopédie lui appartient. d) *cochons de lait* : irruption soudaine du particulier, de l'animal identifié (frétilant dans la boue ou accroché aux mamelles de la truie). e) *sirènes* : espèce très éloignée du cochon, elles émergent d'une eau insoupçonnée jusqu'à maintenant, nous voilà donc tous reliés (y compris la Chine) à Homère, et nous lecteur peut-être navigateur en danger? f) *fabuleux* (exclus les sirènes) : ce sont les animaux que l'on dessine aux enfants le soir pendant la très longue saison morte. g) *chiens en liberté* : dans ce pays vert ou aride selon l'encyclopédie intérieure dont on dispose, ils s'échappent de l'énumération, de l'encyclopédie, du texte. Alors qu'on galope presque derrière eux (oh bêtes libres), le texte nous ramène brutalement à son objet. h) *inclus dans la présente classification* : je n'y vois rien. i) *qui s'agitent comme des fous* comme nous par moments ils font peur ou énervent; ils sont l'impossible à maîtriser. j) *innombrables* : sont ceux que l'on craint le plus. k) *dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau* : par quelqu'un d'inexpérimenté et qui aime la douceur du poil l) *et cætera* : ramène le lecteur à l'aspect fastidieux de toute énumération, alors on comprend que des animaux, pris dans cette classification, s'énervent et ce faisant, les voilà... m) *qui viennent de casser la cruche...* On ne les rappelle pas, mais l'Empereur tout à coup demande après eux, que dire? Oui, ce sont bien eux. n) *qui de loin semblent des mouches...*

On pourrait continuer ainsi, et à l'infini, et ce, pour chaque entrée consignée, et le contenu des catégories varierait d'une personne à l'autre. Mais surtout, on constate qu'à partir de presque rien, un presque rien par ailleurs précisément construit et assemblé (nous en ferons la démonstration plus loin), on peut précipiter le lecteur dans l'immensité de ce qu'il est possible de composer, à la condition qu'il s'investisse dans ce travail. Je nommerais ce type de représentation *une représentation qui active*; elle requiert donc l'engagement du lecteur.

Sur le plan de la représentation, l'extrait du texte de Borges sollicite un travail de composition, d'invention, d'imagination par sa façon de présenter (et de combiner) trois éléments connus (encyclopédie, animaux, Chine) avec lesquels il déstabilise notre lecture du monde. Le mot « encyclopédie », défini au dictionnaire comme « Ouvrage où l'on traite de toutes les connaissances humaines dans un ordre alphabétique ou méthodique⁸³. », amorce ce court-circuitage.

Le développement de chacune des catégories, qui devrait être scientifique (il s'agit d'une encyclopédie), ne peut être que singulier puisqu'il appartient à chacun de le préciser (ce qui rend caduque la notion d'objectivité) : le texte confie au lecteur l'élaboration du contenu de chaque catégorie. Par ailleurs, même si la classification simule une méthodologie (a, b, c, d, etc.), ce qui est annoncé ne correspond pas au mode d'entrée habituel pour ce type d'ouvrage. S'agissant d'animaux et de catégories, on pourrait s'attendre à ce qu'ils soient divisés par genres : mammifères, amphibiens, etc. Mais le texte opte pour une autre taxinomie du monde animal. De plus, il le fait en créant une alternance dans l'énumération encyclopédique entre le général (*apprivoisés*) et le particulier (*appartenant à l'Empereur*), le statique (*dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau*) et l'action (*qui viennent de casser la cruche*), créant ainsi des écarts qui court-circuitent l'aspect prévisible de la classification, de même que son aspect scientifique. L'encyclopédie chinoise de Borges crée de l'insolite par l'irrégularité de son défilement, de même que par son caractère indéfini.

⁸³ Dictionnaire Petit Robert, Édition 2010, p. 865.

On pourrait penser que l'étrangeté de l'encyclopédie tient à son lieu d'origine : la Chine, à l'époque où elle était dirigée par l'Empereur. Maintenant, si nous présentons cet extrait à des Chinois, y en a-t'il un qui dira : ah, tels étaient les animaux de mon pays à cette époque! Le mot Chine, et tout ce qu'on lui fait porter, donne au lecteur occidental un lointain au texte de Borges. Mais le contenu de ce lointain varie pour chacun, et peut se transformer avec le temps. À l'époque (1966), Foucault écrit à propos de la Chine : « [...] nous songeons à elle comme à une civilisation de digues et de barrages sous la face éternelle du ciel⁸⁴. », mais aujourd'hui, dans notre esprit, qu'est-ce qui se juxtapose à l'image de la Chine? Des masses ouvrières, des tonnes de produits manufacturés, des usines ultra-performantes. Il me semble que son paysage fortement industrialisé (par ailleurs omniprésent dans nos vies avec tous les produits manufacturés qui sont sur nos tablettes) a avalé celui des temps anciens.

Dans les faits, l'énumération de Borges défait l'image « romantique » de la Chine, de même que son exotisme. Sa courte énumération ne fait état d'aucun dragon, ni d'autres bêtes fabuleuses. Ce qui rend le texte exotique à nos yeux est la manière dont il répertorie les animaux en Chine; des animaux qui, finalement, peuvent provenir de n'importe quelle région du monde : notre imagination, qui est un autre genre d'encyclopédie.

Quand le lecteur assume une grande partie de l'invention, comment assurer une cohérence à la représentation? Celle que tisse le texte de Borges, écrit Foucault, « dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement *à priori* nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles [...]»⁸⁵ » semble assurée par le mot Chine : « [...] ce tableau sans espace cohérent, Borges leur donne pour patrie mythique, une région précise dont le seul nom constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies⁸⁶. » Mais, comme on l'a démontré, le mot Chine peut

⁸⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 10.

déclencher aujourd'hui des images (dans l'imaginaire occidental) autres que celles qui circulaient en 1966. Par contre, le mot « animal », un nom commun, offre un contenu inépuisable de variétés d'animaux, et serait donc celui avec lequel assurer une cohérence à la composition. Chacun puisera dans son encyclopédie personnelle pour proposer une définition qui ne sera authentifiée (ou le contraire) par aucune instance supérieure puisque le texte de Borges parle d'une *certaine* encyclopédie chinoise, et non de l'encyclopédie chinoise, nuance qui établirait un lien plus étroit avec la réalité.

Chaque fois, la lecture de ce texte provoque un « tilt » pour la lectrice que je suis. Barthes, en lien avec le haïku, le définit comme « capture instantanée du sujet (écrivain ou lecteur) par *la chose même*⁸⁷. Et il poursuit. « Le *tilt* est évidemment anti-interprétatif : il bloque l'interprétation⁸⁸. » Ici, le « tilt » déclenche un travail de composition, un emballement même de l'imagination, un sentiment de liberté. Ce qui m'amène à formuler qu'un des enjeux de l'écriture consiste à créer une matière qui sera perçue (et non *percée*, pour reprendre l'expression de Barthes dans *La mort de l'auteur*). Le texte n'est plus une fin en soi (à interpréter) mais à poursuivre; il constitue un point de départ, offre des points de fuite (Deleuze).

Sur le plan de la représentation, Foucault observe que le texte de Borges « ne fait jaillir nulle part l'éclair de la rencontre poétique⁸⁹ ». Pourtant chaque nouvelle lecture interpelle différemment, déclenche une composition hétéroclite, appelle d'autres variations. Mais la combinaison de ces deux éléments, l'hétéroclite et l'absence de clôture, produit un éclair, un « tilt ».

⁸⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris : Éditions Seuil IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, p. 124.

⁸⁸ Roland Barthes, *ibid.*, p. 123.

⁸⁹ Michel Foucault. *op. cit.*, p. 9.

« Nul regard n'est stable⁹⁰ », écrit Foucault. Que le philosophe amorce sa réflexion dans *Les mots et les choses* avec « une description » du tableau de Velasquez pose d'emblée l'importance du regard, et de son rôle. Il y a les mots, et les choses, mais surtout : un regard. Cet extrait du texte de Borges affirme un regard particulier sur le monde, et pourtant, il ne s'impose ni ne l'impose : n'impose rien. N'enferme pas. Au contraire, il incite le lecteur à dynamiser le sien en le sollicitant par des associations imprévisibles, l'entraînant « hors des sentiers battus » de ce qui est donné pour scientifique, animal, chinois.

Monique Régimbald-Zeiber, à propos des romans de Jane Austen, observe : « La phrase montre ce qu'elle ne dit pas⁹¹. » Montrer sans dire; c'est ce que font les catégories du texte de Borges. Chacune indique, *pointe*⁹² une possibilité, à déterminer par le lecteur.

Montrer sans dire; c'est ce que fait le haïku. Que Roland Barthes ait choisi de réfléchir sa spécificité dans le cadre de ses séminaires *La préparation du roman I et II* confirme qu'il offre un terrain (ou un terreau) d'étude préliminaire à l'écriture (du roman) dans sa façon d'impliquer le furtif, l'amplitude, l'omission, l'abstraction, des aspects que l'on peut relier aux questions que soulève la représentation.

Le haïku présente une forme ou un genre qui s'apparente à ce que je vise (et non : que je vise) en matière de disparition, aussi bien sur le plan de la forme que sur le plan éthique. Si je devais revendiquer une filiation formelle, ce serait avec cette forme-là : anti-inflationniste. Dans le haïku, « je » consiste à être là, concerné par ce qui se passe, comme le sont la luciole ou le nuage. De cette manière, le haïku déjoue habitudes et attentes ; là où nous cherchons à comprendre, nous sommes saisis par la chose *elle-même*.

⁹⁰ Michel Foucault, *ibid.*, p. 21.

⁹¹ Au cours d'une rencontre en atelier, non-datée.

⁹² Je pense au *punctum*, tel que l'a pensé Roland Barthes dans *La chambre claire*.

Parlant de peinture, Jean-Christophe Baily, écrit : « Le peintre a voulu saisir un instant, la qualité d'un instant⁹³. » Ce furtif est ce que saisit le haïku. Le furtif, et ce qui fuit, comment faire pour qu'il devienne (ce que Deleuze nommerait peut-être son « devenir ») un *maintenant* à chaque lecture? Comment arrêter sans figer? Ces questions habitent mon travail d'écriture. Pour maintenir ce furtif en mouvement, l'encadrer sans le fermer, penser le texte comme « une mise en acte plutôt que l'enregistrement d'un arrangement inerte⁹⁴. », et lui donner un point de fuite. Par exemple ce haïku que cite Barthes :

Poussant leur charrette
L'homme et la femme
Se disent quelque chose (Ito, Coyaud)⁹⁵

Le moment saisi sur la route l'homme et la femme en mouvement : ils poussent leur charrette (ils partagent donc ce bien), et ils parlent. Le point de fuite est leur conversation dont le sujet reste inconnu. *Ce quelque chose* manque à la représentation, mais c'est par cette privation que le moment apparaît, et implique le lecteur. Le haïku place le lecteur derrière l'homme et la femme, à distance. On entend (ils se parlent) qu'ils sont ensemble, sans savoir comment; la nature indéfinie de leur couple, de même que leur échange, reste à imaginer par le lecteur.

Pour Barthes, dans ce haïku, « l'Image est ainsi *muette avec force*⁹⁶. » Pour ma part, que la conversation soit inaudible opère aussi un court-circuit : là où on attend la parole, le texte donne à voir. « Le haïku peut faire des détournements de circuits, des

⁹³ Jean-Cristophe Baily, *Le temps fixé*, Paris, Bayard, coll. « Petite conférence sur les images », 2009, p. 44.

⁹⁴ Arnaud Claass, *L'image décentrée : Un journal*, Crisnée, [s.l.] : éd. Yellow Now, coll. « Côté photo », 2003, p. 37.

⁹⁵ Cité par Roland Barthes, dans *La préparation du roman I et II*, p. 97. Pour le texte original, voir : Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku. Anthologie promenade*, Phébus, 1978.

⁹⁶ Roland Barthes, *ibid.*, p. 97.

branchements “fautifs” : un son va amener une sensation de tact [...]»⁹⁷. Dans un premier temps, l’ouïe est sollicitée par ce qu’elle ne peut entendre (renversement), ensuite le sujet de l’échange entre l’homme et la femme demeure dans le texte. Cela pourrait avoir un impact négatif, nourrir un sentiment de mise à l’écart, mais cette manœuvre (taire ce qui se dit) maintient la représentation ouverte, comme si la conversation s’évanouissait derrière, là où marche le lecteur.

*Fenêtres d’écoute*⁹⁸, l’œuvre vidéo de Claudette Lemay, propose un renversement similaire. L’artiste fait entendre à plusieurs personnes, sur une base individuelle, des archives phonographiques. Son œuvre vidéo présente chaque personne vue de dos au moment de l’écoute de l’archive. Au fil de son écoute, chacune formule ce qu’elle voit à partir de ce qu’elle entend, qui est toutefois inaudible pour le regardant de la vidéo; nous écoutons les différents récits que suscitent ces archives sonores, et nous devons imaginer les sons, l’espace dont ils sont issus, à partir de récits qui sont le fait de l’imaginaire perceptif de chacun. Ici aussi, *l’image est muette avec force*, puisque l’origine sonore qui déclenche chaque récit demeure inaccessible au regardant. Ce qui manque (l’archive qui déclenche le récit de chacun) active son imaginaire.

Le haïku, tout comme chacune des catégories du texte de Borges cité par Foucault, se construit avec des mots dont l’acception est très large. Mais cette généralité des mots n’empêche pas une représentation précise et singulière. Dans le haïku, écrit Barthes, « le mot fait voir rapidement⁹⁹ ». Prenons pour exemple :

Couché
Je vois passer des nuages
Chambre d’été, (Yaha)¹⁰⁰

⁹⁷ Roland Barthes *ibid.*, p. 97-98.

⁹⁸ Claudette Lemay, *Fenêtres d’écoute*, installation audio-vidéo, HD, 16 min 30 s, 2012.

⁹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁰ Cité par Roland Barthes. *op. cit.*, p. 67. Ouvrage non référencé.

Un homme (couché est au masculin) on ignore où, regarde au-dessus de lui par quelle fenêtre ouverte, le ciel en mouvement : c'est lui (je) et c'est l'été, pressenti comme un espace intime (la chambre). Très peu de mots, simples et sans effet ni affect, rendent un moment entier, dans sa nudité.

En tout ceci, aucune *description* de l'été : c'est un pur *surrectum* : ce qui est suscité, ce qui se lève, surgit (*surgere*) et même activement : celui qui se lève, *surrector* – la ténuité du haïku ne doit pas faire illusion : sous forme d'*enclosure* stricte, c'est le départ d'une parole infinie qui peut déplier l'été, *par la voie d'un Indirect qui, structurellement, n'a aucune raison de finir*, comme la Phrase [...] Déjà : notre haïku dit, en 17 syllabes, à peu près la même chose que Proust disant en une ou deux pages serrées l'été à partir de la chambre d'hôtel de Balbec. – Retenons : le haïku est *bref*, mais non pas *fini, fermé*¹⁰¹.

Dans cette dernière phrase réside un autre enjeu d'écriture pour moi : bien que bref le texte doit permettre une ouverture, un développement en marge de celui-ci. On pourrait, comme on l'a fait à partir des catégories de l'encyclopédie chinoise, *déplier* ce moment que saisit le haïku, l'inscrire dans un texte (une durée) où apparaîtraient la maison et cet homme, son histoire, et la particularité de cet été-là. Mais dans un rapport autre à la représentation, on cherche plutôt quoi (les nuages en mouvement, l'homme seul immobile, l'été) et comment assembler ces éléments pour permettre une intimité. Représenter un *sans fin* avec le moins possible : « On pourrait dire, à la limite : ça essaie de faire avec *ce peu de langage* ce que le langage ne peut pas faire : susciter la chose même¹⁰² ».

Il y a donc le désir de presque faire disparaître les mots pour matérialiser la chose même : le moment. « L'œuvre devient alors l'espace d'une formalisation qui s'instaure aux marges du représentable, relevant plutôt de la *présentation* : tentative pour sortir du cadre étroit de la représentation et pour restituer la présence¹⁰³. » Pour rendre

¹⁰¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰³ Pierre Glaudes. *La représentation dans la littérature et les arts Anthologie*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999, p. XX

présent, on retient le particulier, on nuance, on isole un élément de la masse, ce qui implique parfois un travail d'abstraction de l'image, à la suite duquel l'image ne donne pas tout.

Si rudement tombe
Sur les œillets
L'averse d'été

(Sampû, Munier)¹⁰⁴

La présence de la pluie est perceptible. L'adverbe *rudement* donne sa vitesse, sa densité; il intensifie le mouvement de tomber. Si *doucement* remplaçait *rudement*, nous aurions un paysage plus prévisible et par là même moins unique, car ainsi tombe souvent la pluie dans les histoires. Rudement, comme l'observe justement Barthes, crée la différence. On voit beaucoup mieux sous *rudement* la fragilité des œillets qui ploient sans doute, et peut-être s'effondrent. « Comme Différence, la nuance est sans cesse en contraste, en bataille contre ce qui l'entoure, l'opprime, ce dont elle cherche par un sursaut vital à se distinguer¹⁰⁵ ». Cette bataille, que l'on pourrait nommer *tension*, donne une matérialité particulière à la représentation, la module, la texture, concerne tous les sens.

Représenter aujourd'hui ne double pas le réel pour qu'on puisse s'y reconnaître, ou éprouver des émotions en phase avec celles que suggère le texte. « Représenter, écrit Daniel Bournoux, c'est rendre la présence ou le présent disponible, [...] c'est faire appel à la liberté du sujet, à sa mémoire, à son savoir ou à ses facultés d'*interprétation* – le contraire de la fascination ou de l'emprise¹⁰⁶. » Je remplacerais le mot *interprétation* par *composition*. « Composition, c'est la seule définition de l'art¹⁰⁷. », affirment

¹⁰⁴ Cité par Roland Barthes, *op. cit.* p. 81. Pour le texte original, voir : Roger Munier. *Haiïku*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris : Fayard, 1978.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁶ Daniel Bournoux, *La crise de la représentation*, p. 169.

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991/2005, p. 181.

autoritairement Deleuze et Guattari. Je dirais : représenter de manière à ce que le lecteur puisse engager un travail de composition.

Notes : « Le théâtre épique, estime Brecht, n'a pas tant à développer des actions qu'à présenter des états de choses. Mais présenter ici ne signifie pas reproduire au sens des théoriciens naturalistes. Il s'agit avant tout, au contraire, de commencer par découvrir les états de choses. (On pourrait aussi bien dire : de les distancier.) Cette découverte (distanciation) des états de choses se fait par interruption des déroulements¹⁰⁸. »

« Le théâtre épique, comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc, par lequel des situations particulières de la pièce, bien détachées les unes des autres, vont se heurter les unes aux autres. Ce sont les songs, les légendes, les conventions gestuelles qui détachent une situation de l'autre. Ainsi se créent des intervalles qui entravent plutôt l'illusion du public. Ils paralysent sa disposition à s'identifier¹⁰⁹. »

« Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible? Si : le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle (*Bonne Chanson, Dichterliebe*) : chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est que l'interstice de ses voisines : l'œuvre n'est faite que de hors-texte¹¹⁰. »

« Dans la cafétéria, nous parlons avec gravité du morcellement de la personnalité dans les sociétés contemporaines, et au moment précis où j'utilise le mot « fragmentation », une serveuse laisse tomber un verre qui se fracasse sur le sol¹¹¹. »

¹⁰⁸ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique éditions, 2003, p. 42.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1975, p. 98.

¹¹¹ Arnaud Claass, *L'image décentré*. p. 94.

RACONTER

Qu'écrivez-vous (roman, poésie, essai)? Voilà ce qu'on demande habituellement à qui écrit. Imaginons celle ou celui qui pose la question, franchement intéressé par ce que cette personne écrit. À sa place, que répondre? Après un moment d'hésitation assez long, risquer: « De petits tableaux, de petites scènes, de petites histoires, de petits textes???? » En tout cas, une chose est claire: du petit.

Devant le visage embarrassé de l'interlocuteur, voir que la réponse n'éclaire absolument rien. Pourtant, l'interlocuteur n'abandonne pas: « Et qu'est-ce que ça raconte? » La question embarrasse. « Rien, ça ne raconte rien. Ce sont des petits moments, captés ici et là. » L'interlocuteur s'empare d'un des petits carnets sur la table, il ouvre et son regard tombe justement sur cette page où il y a du texte sur trois lignes; il relève la tête, interloqué. Que répondre? « Enfin, tout tient parfois en deux ou trois lignes. » Alors, comme si on lui avait caché cela sans raison: « Ah, vous faites de la poésie! Il fallait le dire avant!!! » « Non, justement pas de poésie. » Ça devient vraiment trop compliqué (pense chacun de son côté). « Deux ou trois lignes de texte... » Est-ce que ça va finir par une échauffourée? Faire diversion: « Il est possible d'imaginer une histoire à partir de... » Silence. Oui oui, il faut aller au bout: « C'est le lecteur qui fait la suite... » Ou ne la fait pas, faudrait-il préciser.

Écrire consiste d'abord à ne pas raconter ce que je veux faire tenir ensemble, ce qui a été capté; il faut l'incarner, le rendre perceptible, et non compréhensible. Ce que je ne raconte pas, j'essaie de le faire voir, de le *présenter* en lui donnant le plus d'amplitude possible. Déposer l'instant, le moment sous les yeux. C'est par son ouverture, son incomplétude, qu'il crée quelque chose: un choc, une sensation, une intrigue, une incompréhension, qu'est-ce qu'on en sait. Mais c'est pour *faire* quelque chose. Présenter, c'est actif. Cela implique qu'il y aura une activité de la part du lecteur. Le texte traduit un regard, mais il essaie d'être le plus léger possible, et ce qu'il porte peut-être ne doit pas peser sur la phrase. Présenter offre une vue choisie, mais partielle, n'indique pas clairement où il faut regarder, et quoi. Présenter ne donne pas tout.

Pour penser nos façons de raconter/présenter, je repasse avec les étudiants les *Leçons américaines* d'Italo Calvino, série de conférences où l'écrivain italien expose ce qu'il retient pour valeurs littéraires, soit la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité et la multiplicité.

Comment ne pas en dire trop, et pourquoi? Dans ce monde saturé d'images et de paroles, Calvino écrit: «[...] je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités; je me suis efforcé, surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et du langage¹¹².» Rechercher la légèreté ne signifie pas demeurer en surface, mais plutôt faire l'économie de mots ou d'images qui alourdissent ou brouillent le texte, dispersent l'attention. La légèreté peut aussi produire une intensité puisque le texte libéré des éléments inutiles peut atteindre sans détour. Rendre ce contact direct implique aussi ce que Calvino nomme rapidité, valeur qu'il observe à partir de la structure d'un conte folklorique italien: «Mais dans l'intrigue, tout ce qui est nommé exerce une fonction nécessaire¹¹³.» On peut reprendre pour exemple ce haïku quand, à propos d'une charrette, l'auteur précise *leur* charrette et non «la», qui désignerait peut-être une charrette dont ces deux-là ont l'habitude, alors que «une» indiquerait un objet leur étant plus étranger. Il m'apparaît essentiel de faire jouer un rôle à chaque mot, même dans un texte de 600 pages, d'assurer un travail d'écriture jusque dans ce qui semble être un moindre détail, mais qui dans les faits, ne l'est jamais.

La troisième valeur défendue par Calvino est l'exactitude, qui signifie entre autres pour lui «l'évocation d'images visuelles nettes, incisives, mémorables¹¹⁴». Cette valeur implique aussi la légèreté (nettes) et la rapidité (incisives), ce qui rappelle la perméabilité du travail d'écriture. On peut se demander ici en quoi l'exactitude peut contribuer à rendre l'image mémorable, et comment. Pour réponse, revenons au texte

¹¹² Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris : Éditions Gallimard, 1989, p. 19.

¹¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

de Borges, où l'agencement d'éléments hétéroclites, ou d'éléments familiers autrement assemblés, s'inscrit en mémoire parce qu'il présente une nouvelle proposition, un regard, une autre structure pour penser la catégorie « animal ».

À propos de visibilité, Italo Calvino propose, pour endiguer le flot d'images toutes faites, de « recycler les images usées, en les insérant dans un nouveau contexte qui en modifie le sens¹¹⁵ ». Ou bien, de « faire le vide, pour repartir à zéro¹¹⁶. » en donnant pour exemple les textes de Samuel Beckett. Créer, générer des images alors que le monde en déborde : comment faire voir cela précisément à travers tout le reste? On peut, comme le recommande Calvino, retravailler les vieilles images en les réactivant, en misant davantage sur le mouvement que sur le contenu, les placer là où on ne les attend pas. Faire le vide est peut-être plus vertigineux, surtout après que Beckett l'eut fait avec autant de force.

Calvino termine ses *Leçons américaines* en rappelant l'importance de la multiplicité, et que nous devons « [...] apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe¹¹⁷ ». Le mot *divers* m'apparaît porteur en lui-même; composer avec le divers contribue à l'élaboration d'une représentation hétérogène, d'où faire ressortir la complexité du vivre.

Pour matérialiser cette complexité, on peut aussi, tel que Walter Benjamin l'observe dans son texte *Le conteur*, avoir en tête de « garder une histoire vierge d'explications lors de sa restitution¹¹⁸ ». Écrire sans expliquer permet l'amplitude, et la liberté de penser. Benjamin, parlant de Leskov qu'il qualifie de « maître en la matière » de conter, poursuit son idée ainsi : « L'extraordinaire, le merveilleux, est raconté avec la plus

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁸ Walter Benjamin, dans « Le conteur, considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Expérience et pauvreté*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 2011, p. 66.

grande précision; par contre, le cadre psychologique de l'événement n'est pas imposé au lecteur. Il est libre d'arranger la chose comme il l'entend, et ainsi, ce qui est raconté atteint une amplitude qui fait défaut à l'information¹¹⁹.» Écrire précis, mais sans imposer un cadre d'où rien ne peut fuir (Barthes, Deleuze).

Raconter consiste à assurer «le renouvellement de ce qui articule les images/représentations entre elles. Autrement dit, ces créations [théâtrales] ne s'appuient pas sur la déconstruction d'un sujet, ni sur ses mises en devenir, mais sur un art de la composition¹²⁰.» Écrire en donnant des détails, mais s'efforcer de retenir le sens de façon à ce que le lecteur puisse le construire car «le seul sujet possible de la phrase [théâtrale], le seul axe fixe autour duquel la représentation va se produire, se tisser, se développer, sera finalement le regard du spectateur justement bouleversé dans sa capacité à retrouver un ordre logique¹²¹».

Écrire de façon à ce que le lecteur puisse prendre position à partir de ce qui est présenté. Raconter : ne pas dire, ni expliquer. Effacer dès qu'elle s'installe une parole qui déciderait dès maintenant, dans le moment du texte, de ce qu'il est, de ce qu'il signifie. L'empêcher de signifier une seule chose.

Les textes qui composent le triptyque ne racontent rien de précis; ils tiennent ensemble d'une façon très semblable à celle qu'Éric Vautrin propose pour le travail de trois metteurs en scène contemporains¹²² :

Chacun à sa manière défait tout point de fuite d'un drame autour duquel se développerait un récit. Les séquences qu'ils mettent en place ne semblent pas

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁰ Éric Vautrin, « De la représentation théâtrale comme texture ou comment la syntaxe serait un nouvel art du discontinu, *Le récit aujourd'hui : arts, littérature*, sous la direction de Jérôme Games, Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2011, p. 124.

¹²¹ *Ibid.*, p. 115.

¹²² Claude Régy, Romeo Castellucci, François Tanguy.

avoir de début ni de fin, d'origine ou de résolution attendue. Puis, de trois manières différentes, ils explorent les liens entre les éléments scéniques qu'ils ont rassemblés¹²³.

Chaque texte se situe, se joue au milieu, un milieu dont le début et la fin appartiennent au lecteur. Raconter serait peut-être saisir, capter ce milieu, l'incarner, le donner comme point sur une ligne dont l'avant et l'après sont à imaginer. Écrire serait mettre en place du texte pouvant déclencher le désir, présenter un point de départ.

¹²³ Éric Vautrin, *op. cit.*, p. 123.

S'EXPRIMER/EXPRIMER

Le langage, les mots, ils permettent de s'exprimer. Le « moi » trouve donc logique de le faire aussi en écrivant; il donne son opinion, il dit ce qu'il pense, il livre ses messages, « sa confiance ». S'exprimer appartient à la parole, à l'échange, s'exprimer est dans la vie.

On présente souvent l'écriture comme moyen d'expression, alors qu'elle m'apparaît davantage être celui de prendre une distance avec ce que l'on exprime couramment. Écrire (un texte de création), créer, ne consiste pas à s'exprimer; le texte compose une forme, et même s'il la taille à même la vie, il s'en détache.

La matière du texte, et même ce qui le rend nécessaire à qui écrit, est souvent ce que « je » ne peut exprimer, tel quel. Qui ne s'exprime pas : « définition même du haïku : il désigne (au fond : sa catégorie linguistique discursive = déictique) et puis se tait¹²⁴. », écrit Barthes. Au lieu d'exprimer, écrire cherche comment incarner ce moment, le rendre avec les mouvements et les sens qui le traversent pour augmenter sa visibilité.

Matérialiser un moment pour incarner, penser l'écriture à partir du corps, ou plutôt le corps impliqué par tous ses sens. Ce qu'il perçoit, l'écriture le matérialise (une sensation, un sentiment) sans l'exprimer, ni l'illustrer. Matérialiser consiste donc à écrire le plus près possible de *ce qui est*. Il me semble que ce moment de *Le Storie* rend bien cette idée.

Il fait froid ici à l'ombre, dit l'homme à la femme qu'il ne connaît pas. La pluie, l'hiver, tout arrivera bientôt, alors mieux vaut parler, la vie est si, oh passez devant moi je vous en prie. Il est malade, il ne gagne pas, il a perdu la voiture, il perdra la maison et sa sœur, heureusement que ma sœur. Elle l'écoute, ils sont maintenant dans l'autobus, il fait plus chaud, oh ils en profitent parce que vous êtes doux, elle le dit avec conviction, et lui se laisse aller un peu plus sur le siège, sur sa canne, il n'est pas vieux encore et ses cheveux sont bien attachés. Elle

¹²⁴ Roland Barthes, *La préparation au roman I et II*, p. 126.

hoche la tête, l'autobus descend la pente; *c'est déjà ici?* L'homme prend son élan, il est debout, la femme lui souhaite bonne chance et lui, elle insiste *faites bien attention à vous*, il attend qu'elle soit loin avant de traverser la rue¹²⁵.

Pour rendre la scène dans sa mobilité, et y inclure les trois points de vue en jeu (l'homme, la femme et le narrateur omniscient), j'ai fait alterner leurs mouvements avec ceux de l'autobus, les intriquant pour amplifier la perception du déplacement.

La présence de la voix des personnages rend aussi la scène audible, mais l'absence de dialogue direct les maintient, d'un côté comme de l'autre, seuls. Sur le plan de la narration, il est possible de créer du mouvement en réunissant un énoncé négatif (il n'est pas vieux encore) à une affirmation positive (ses cheveux sont bien attachés).

Saisir le moment sans le commenter, saisir avec un maximum de détails ce qui agit à l'intérieur, le travailler en l'éloignant de plus en plus de ce que « je » peut penser. « Il ne s'agit pas d'être explicatif, mais de sentir qu'une ou plusieurs histoires courent constamment¹²⁶. », observe Pippo Delbono. Écrire en matérialisant par le mouvement les éléments qui trament l'espace où nous circulons; ça ne réussit pas toujours, mais c'est ce qui guide mon travail.

Notes : « La vraie phénoménologie, c'est d'arriver à ne pas *représenter* idéalement le monde mais à le *présenter* tel qu'il est, le voir du dedans¹²⁷. »

« [...] comment la littérature est un manuel, une pratique pour se souvenir de choses qu'on va pouvoir dire à je ne sais pas qui et que l'on ne dira jamais¹²⁸. »

¹²⁵ Johanne Jarry, *Le Storie*, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁶ Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Livre conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazolo, Arles : coll. « Le Temps du théâtre/Actes Sud », 2004, p. 154.

¹²⁷ Michel Maffesoli dans *Continent du temps/Continenti di tempo*, Catalogue d'exposition Michelangelo Pistoletto, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 45.

¹²⁸ Olivier Cadiot, « Un terrain de foot », *Matricule des Anges* n° 41, novembre/décembre 2002, p. 22.

INVENTER

Une auteure¹²⁹ de séries télévisées rappelle à celui qui l'interviewe *qu'elle n'invente rien*. On le dit souvent, et moi la première : tout est là, dans la vie. Reste que créer, c'est inventer. Alors inventer quoi? Inventer comment?

Les sujets d'écriture sont rarement neufs. Comme l'observe Victor Chklovski dans son essai *L'art comme procédé*, « Tout le travail des écoles poétiques revient à accumuler et à révéler de nouveaux procédés de disposition et d'élaboration de matériau verbal, et surtout bien davantage à redisposer des images qu'à en créer¹³⁰. » Sans inscrire ma recherche dans une de ces écoles, je reconnais que le moteur du travail de création consiste d'abord à créer des agencements inédits. Notre environnement quotidien est fait d'hétéroclite, mais nous sommes conditionnés par la nécessité d'ordonner, de mettre ensemble ce qui se ressemble. Assembler le disparate est une façon de sortir du connu, de proposer d'autres compositions, de créer une « nouvelle image », qui permettra un regard différent sur le familier.

Inventer ne reproduit ni ne calque ce qui est vécu, vu, ressenti, ne se rapporte pas à la réalité ni ne vise à la rendre identique à elle-même sur le papier, l'écran ou la toile. Inventer demande que l'on détache la réalité de soi pour la saisir comme matière, et ainsi rendre perceptible et visible ce qui est devenu trop familier.

On devra donc inventer « divers moyens d'extraire l'objet de l'automatisme de la perception¹³¹ » pour rompre ou interrompre le cours normal des choses; l'encyclopédie chinoise de Borges le fait de façon exemplaire en court-circuitant l'idée (la représentation) de l'encyclopédie, de la Chine, et du monde animal.

¹²⁹ Fabienne Larouche

¹³⁰ Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, Paris : Éditions Allia, 2008 (pour la présente édition), p. 11.

¹³¹ *Ibid.*, p. 25.

Inventer fait avec ce qui s'offre, ce que l'on capte, ce qui saisit. Un bout de phrase, un son, une odeur, un souvenir sont des matériaux avec lesquels composer une histoire, une image. Inventer se joue dans la manière dont ils sont agencés, assemblés, rythmés l'un à l'autre; comment on relie *ceci* à *cela* invente un rapport qui fait fonctionner l'ensemble autrement. L'invention réside dans l'assemblage des différences (mots, émotions, situations), dans la précision, le détail.

Pensée ainsi, la construction/composition de cette thèse cherche comment inventer, à l'exemple de mes textes de création. Comment mettre ensemble pour que cela invente un texte, une image.

Façon de dire – de redire – que l'acte de fragmenter en connectant, d'ouvrir en faisant proliférer, met au cœur de cet acte, faire une image, la mise en œuvre du *montage* : non pas un simple assemblage de choses, fussent-elles hétéroclites, mais un recueil des disjonctions entre les choses, une réunion d'intensités traversant les choses, un appariement de différences écartant les choses, une connexion de mouvements hétérogènes dissociant les choses, une incorporation de temporalités anachroniques morcelant les choses¹³²...

Dans cet extrait, Georges Didi-Huberman précise ce qu'implique faire une image; on retrouve dans ma thèse, sous forme de verbes, ces manœuvres qui contribuent à la composition de l'image, du texte.

On n'invente pas, on transforme. Transformer libère le moment d'une signification refermée sur son fait. L'invention stimule l'invention, comme l'observe Didi-Huberman.

Mais comment inventer. Travailler avec ou à partir de collecte de matériaux stimule l'invention dans la mesure où ils nous sont étrangers, à investir.

Le texte *Le Storie* s'est écrit à partir de fragments de l'œuvre *Éclats de Rome* de la peintre Monique Régimbald-Zeiber, qui l'a créée à partir de *La Storia* d'Elsa Morante. De l'œuvre

¹³² Georges Didi-Huberman, « Image » in *Objet Beckett*, Paris : Centre Pompidou : IMEC éditeur, 2007, p. 118-119.

de la romancière, la peintre a retenu des lieux du quotidien à Rome, où évoluent Ida et ses fils pendant la Seconde Guerre mondiale. Retrécés sur du lin, ces lieux choisis par l'artiste, comme une fragmentation de l'espace et de l'histoire, apparaissent dans leur dénuement. Isolés de l'ensemble (le roman, l'histoire) et rendus visibles parce qu'isolés, plusieurs lieux devenaient propices pour d'autres histoires, et c'est ainsi que je me suis engagée dans l'écriture des histoires qui se sont logées là, dans les lieux d'*Éclats de Rome*.

Plusieurs points de départ sont possibles pour inventer. Par exemple, on se retrouve dans la rue avec un appareil photo jetable dont le nombre de clichés est limité (contraste avec l'illimité du numérique), on cadre ce qui est jeté, justement. Une semaine plus tard, on organise cette matière, on crée un parcours, on trie, on attribue une personne et une histoire aux déchets retenus (ou imposés). On invente, forcément, on le fait avec des matériaux de rien, à portée de main, trouvés, on le fait si on accepte de s'activer, de s'engager sur un terrain qui peut sembler de prime abord peu invitant, peu inspirant, peu.

On puise aussi matière à inventer à l'intérieur de soi en quittant la voie des souvenirs trop précis. On recherche dans le souvenir si important un détail insignifiant à partir duquel sortir le souvenir de son carcan. On fait dévier, on raccorde ou on interrompt, ou au contraire on poursuit là où ça s'arrête; on « dénature ».

Isoler des moments de perception permet d'aller plus en profondeur dans celui-là, en particulier. Par exemple : on écoute, et rien d'autre. En écoutant sans voir, on se concentre vraiment sur le son et ce qu'il fait ressentir, des sons auxquels on prête peu attention parce qu'ils font partie d'un ensemble de perceptions.

Expérimenter peut déclencher de l'invention, provoquer des chocs, des connexions, des ruptures, révéler un nouveau processus. Par exemple, lors d'un atelier avec Guylaine Séguin, Jacko Restikian et Camila Vasquez, les pages de *Paisajes* sont mises au mur. Le voir ainsi entraîne des déplacements de paragraphes, qui placent le texte dans un rapport à l'espace comme je ne l'avais jamais expérimenté.

Pendant cet atelier, je déplace des fragments de texte en écoutant Jacko Restikian lire le texte en continu. Sa voix inscrit une sonorité particulière, un rythme à partir desquels je repense le montage des textes en tenant compte de cet aspect sonore qu'ils portent.

Notes : « Ce qu'en art on nomme invention n'est que l'expression positive de l'isolement : l'objet isolé est par là même inventé, c'est-à-dire ni réel dans l'unité de la nature, ni présent dans l'événement de l'existence¹³³. »

« Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance¹³⁴. »

« C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements¹³⁵. »

« Comment reconquérir l'inattendu? L'inattendu, c'est une condition de travail¹³⁶. »

« Si invention il y a, elle ne peut provenir selon moi d'une volonté concertée d'inventer, mais plutôt de la façon dont on conduit une pratique artistique¹³⁷. »

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux¹³⁸. »

¹³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 72.

¹³⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Éditions Gallimard, 1975, 1988 pour la préface, p. 93-94.

¹³⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2-L'Image temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 365.

¹³⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990/2003, p. 147.

¹³⁷ Dominique Figarella, « Conduire sans permis », *In actu De l'expérimental dans l'art*, ouvrage dirigé par Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, coédité avec les Publications des Marquisats / École d'art de la Communauté de l'agglomération d'Annecy, Dijon : Presses du Réel, 2009, p. 160.

¹³⁸ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 27.

Francis Ponge : « Les objets, les paysages, les événements, des personnes du monde extérieur [...] emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrète, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence [...], leur côté : « cela ne s'invente pas (mais se découvre) », leur côté : « c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer », tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte* et *la variété des choses est en réalité ce qui me construit*. Voici ce que je veux dire : leur variété me construit, me permettrait d'exister dans le silence même¹³⁹. »

« L'écrivain invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre. Le plus difficile, c'est de faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non homogène, les faire fonctionner ensemble¹⁴⁰. »

« Mais d'un autre côté, je sens l'écriture [...] comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au "moi", en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne. Quelque chose d'un ordre immatériel et par là même assimilable, compréhensible, au sens le plus fort de la "préhension" par les autres¹⁴¹. »

« L'objet une fois construit, j'ai tendance à y retrouver transformés et déplacés des images, des impressions, des faits qui m'ont profondément ému (souvent à mon insu), des formes que je sens m'être très proches, bien que je sois souvent incapable de les identifier, ce qui me les rend toujours plus troublantes¹⁴². »

¹³⁹ Francis Ponge, « My creative method », (1947), *Méthodes*, Paris : Gallimard, 1971, p. 12-13, cité par Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris : Éditions Vrin, 2009, p. 9.

¹⁴⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 65.

¹⁴¹ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴² Alberto Giacometti, *Écrits*, p. 17.

« [...] l'œuvre vaut bien davantage par le travail que met l'artiste à dépasser sa propre expérience que par les faits qu'il tire de sa mémoire¹⁴³. »

« Il se peut que, quand nous lisons un livre, regardons un spectacle ou un tableau, et à plus forte raison quand nous sommes nous-mêmes auteur, un processus analogue se déclenche : nous constituons une nappe de transformation qui invente une sorte de continuité ou de communication transversales entre plusieurs nappes, et tisse entre elles un ensemble de relations non-localisables¹⁴⁴. »

« Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation¹⁴⁵. »

« Le poème profond n'invente pas, il retrouve chaque fois un peu autrement¹⁴⁶. »

¹⁴³ Bernard Émond, *Il y a trop d'images, Textes épars 1993-2010*, Montréal : Lux Éditeur, coll. « Lettres libres », 2011, p. 87.

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2—L'Image temps*, p. 161-162.

¹⁴⁵ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁶ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse : Éditions Verdier, coll. « Verdier Poche », 2008, p. 22.

SE DÉPLACER

Giacometti, à qui on demandait : « Qu'est-ce que ton atelier? » répondait « Ce sont deux petits pieds qui marchent¹⁴⁷. » On travaille en se déplaçant avec les matériaux trouvés en cours de route; cette petite fille aux cheveux si noirs, l'odeur d'un parfum qui rappelle, l'épaisseur de l'air tropical, des chaussures abandonnées. En se déplaçant, on se rend autrement disponible au temps présent, dans la mesure où l'on circule dedans et avec lui.

Se déplacer ailleurs que chez soi « pour continuer d'apprendre à voir¹⁴⁸. », ne pas s'habituer à voir ce qui est là, mais aussi pour « pour pénétrer dans le temps et mettre en mouvement le corps, sa mémoire et ses limites¹⁴⁹. » Demeurer un être mobile, y compris à l'intérieur de soi.

En déplacement, on se retrouve à penser dans l'entre-deux, espace qui peut devenir celui à partir duquel créer ce qui relève de cet entre-deux : un composite, un site hétérogène, tramé de matières trouvées *ici et là*.

Voilà – disons : depuis plus d'une trentaine d'années – que je pense *entre* la Chine et l'Europe. Je ne compare pas, ou ne le fais que temporairement et sur des segments limités. Mais, en détectant et faisant travailler des écarts entre pensées chinoise et européenne, c'est-à-dire en organisant du vis-à-vis entre elles, j'ouvre – promeus – produis de l'entre entre ces pensées. [...] je ne m'installe ni d'un côté ni de l'autre, mais j'opère dans l'entre-deux¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Alberto Giacometti, *Écrits*, p. 16.

¹⁴⁸ Henri Meschonnic.

¹⁴⁹ Thierry Davila, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁰ François Jullien, *L'écart et l'entre, Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris : Éditions Galilée, p. 59-60.

Se déplacer crée un écart, une distance, un espace entre soi et l'autre à partir duquel penser, établir autrement des connexions, créer de nouveaux liens, s'éprouver ailleurs, découvrir.

Notes : Se déplacer : « [...] une activité dont la raison d'être consiste à ouvrir sa propre identité à ce qui est capable de la déporter vers des événements, des évolutions en apparence contingents mais qui deviennent en réalité structurellement constitutifs de l'activité elle-même, de sa configuration, et qui transfigurent sans cesse nombre de divisions établies (l'intérieur, l'extérieur, le structurel et l'accidentel)¹⁵¹. »

En lien avec le déplacement, Thierry Davila parle de cinéplastique : « une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de *déplacer* les processus plastiques mais aussi le langage qui prétend en rendre compte¹⁵². »

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹⁵³. »

« [...] un médecin m'a appris à regarder ma douleur différemment, à la déplacer¹⁵⁴. »

¹⁵¹ Thierry Davila, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 11.

¹⁵⁴ Pippo Delbono, *op. cit.*, p. 82.

VOIR

Je vois est le moment de la vue d'ensemble, du panorama, sans détailler, voir constate : je vois, oui oui. Mais qu'est-ce que je vois? Ou plutôt : comment je vois ce que tu vois, aussi. Il y a dans voir ce que je ne vois pas, et ce que je ne peux voir d'où je suis. Je ne vois jamais exactement comme toi. Voir ensemble « consiste à s'insérer dans un espace toujours en voie de constitution¹⁵⁵. » Ce qui nous renvoie à la phrase de Foucault : « Nul regard n'est stable¹⁵⁶. » Voir sans figer ce qui appartient au dehors et ce qui est en soi, sans interpréter ce qui est vu, mais concentrer l'attention sur ce qui est, et amorcer à partir de là un travail de composition, tenter de créer « non pas une copie, mais une autre vue, un autre voir¹⁵⁷. »

Se tenir au milieu, milieu qui rappelle la pensée de Deleuze, mais aussi cette histoire que raconte Desanti à propos d'un ami de son père, charpentier de marine. Desanti, alors enfant, lui demande si c'est avec les diverses planches de bois qui sont là sur le quai du port d'Ajaccio qu'il fabrique une barque.

Du bois? Quel bois? Toi, tu vois des planches, moi je vois autre chose. Je vois d'abord les marins pêcheurs qui m'ont commandé cette barque. Ils sont sept, six rameurs et l'homme de barre, le patron. Et ils ne sont pas tous pareils, il y a des gros et des maigres il faut que je sache comment faire. Mais je les vois, et pas toi. Je vois encore autre chose. Je vois les châtaigniers. Parce que je fais des barques en bois de châtaigniers, d'autres le font en bois de pin, mais ça ne marche pas. Je vois les châtaigniers, qui eux non plus ne sont pas tous pareils, et le bois de châtaignier dont on fait les barques n'est pas le même que le bois de châtaignier dont on fait les poutres d'une maison. Il faut aller dans la châtaigneraie des années à l'avance, choisir l'arbre d'un certain âge, le faire couper à une certaine période de l'année, de façon que le bois soit à la fois solide et flexible, etc. Tu vois, cette affaire de barque se passe entre les

¹⁵⁵ Jean-Toussaint Desanti, *Voir ensemble autour de Jean-Toussaint Desanti, Douze voix rassemblées par Marie José Mondzain*, Paris : L'Exception, groupe de réflexion sur le cinéma et Gallimard, 2003, p. 29.

¹⁵⁶ Voir verbe *Représenter*, p. 146.

¹⁵⁷ Jean-Toussaint Desanti, *op. cit.*, p. 31.

châtaigniers, les marins, et la mer. Et moi, je suis au milieu, j'essaie de me débrouiller¹⁵⁸.

Le charpentier voit la châtaigneraie, la mer, les hommes. Il porte son regard au plus loin, conscient des responsabilités qui incombent à sa tâche, et par là même affirme la nécessité d'une attention au-delà de l'immédiat, une attention qui est aussi une responsabilité de création.

L'artisan, précise Desanti, sait ce qu'il va construire. Par contre, « il n'en va pas de même pour celui qui commence à écrire où à parler : parce qu'il ne sait jamais. La destination est indéterminée, quand bien même la provenance se manifeste¹⁵⁹. » Ce qu'on ne voit pas, au moment de créer est ce que le texte sera, à la fin. Et ce non-voir, on progresse avec lui, on refuse de savoir, jusqu'à la fin, ce que c'est.

On peut entendre ce que l'on voit, sans que cela soit audible. Beckett devant la peinture de A. van Velde trouve qu'elle « fait un bruit très caractérisé, celui de la porte qui claque au loin, le petit bruit sourd de la porte qu'on vient de faire claquer à l'arracher du mur¹⁶⁰. » Ce que Beckett voit déclenche du son qui devient dans la toile regardée (et pourtant muette) écriture.

Le photographe Arnaud Claass écrit : « Nous ne voyons jamais à proprement parler les choses pour ce qu'elles sont : être frappé par une réalité que l'on voit, c'est reconnaître quelque chose qui était déjà là, enfoui en soi-même, grâce à des capacités engrammées¹⁶¹. » Oui, mais s'exercer à voir consiste justement à regarder en mettant à distance ce désir de reconnaître, de se reconnaître dans ce qui est vu, résister au besoin d'identification.

¹⁵⁸ Jean-Toussaint Desanti, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁵⁹ Jean-Toussaint Desanti, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁰ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon : Peintres de l'empêchement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1989/1990, p. 37.

¹⁶¹ Arnaud Claass, *L'image décentrée*, p. 73.

REGARDER

Regarder c'est choisir, détailler dans un grand voir *ceci*, ou *cela*. Dans *Écorces*, « récit-photo d'une déambulation à Auschwitz-Birkenau », Didi-Huberman cherche dans l'acte de regarder l'inédit de l'écriture : « J'ai posé trois petits bouts d'écorce sur une feuille de papier. J'ai regardé. J'ai regardé en pensant que regarder m'aiderait peut-être à lire quelque chose qui n'a jamais été écrit¹⁶². » Regarder en espérant voir au-delà de l'écorce, cela nous ramène à la barque de Desanti, mais aussi à l'engagement par lequel s'implique le regard.

En regardant ces écorces de bouleaux, Didi-Huberman se souvient des arbres qui, bien qu'ils aient été témoins de la vie des prisonniers, n'en révèlent rien. Cette écorce, quand on la regarde, on peut imaginer les hommes, les femmes, les enfants qui y ont appuyés leur corps, avec quelles mains ils ont enserré le tronc ou arraché l'écorce peut-être; en regardant l'écorce, on peut entrer dans un espace où il n'y a pas d'un côté les arbres et de l'autre, des hommes.

L'écorce est la mémoire directe et matérielle de ce qui s'est passé. Pourtant, elle ne raconte rien; elle re-présente un récit connu, et sa présence sur la page oblige qui la regarde à re-penser seul (sans image, sans récit) ce qui s'est passé, se passe encore.

Nous regardons, et nous sommes regardés¹⁶³. Il n'y a pas de regard à sens unique : qui regarde est vu. Donc donner un regard à ce qui nous regarde pour défaire le sens unique de la vision. Dans la scène qui suit, ce sont les échanges de regard qui confèrent une dynamique singulière au texte.

¹⁶² Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2011, p. 9.

¹⁶³ La phrase fait écho au titre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, un essai de Georges Didi-Huberman.

Impassibles derrière la vitrine, les femmes de Venise observent la gardienne de musée parler d'une ville du sud où elle a grandi «... parfois, c'est insupportable», ajoutant d'un même souffle « Il fait toujours beau. », phrase qui interloque peut-être ces captives qui ne savent plus rien du temps. Puis elle s'éloigne de la vitrine, en remplaçant le châle sur ses épaules crispées par la climatisation, elle se tourne vers toi : « On éprouve de la difficulté à retourner sur les lieux où on a vécu, non¹⁶⁴. »

Pendant la reconstitution de la scène, j'ai mis du temps à voir les femmes de Venise regarder depuis leur immobilité l'espace du musée, et ceux qui le traversent : le temps d'aujourd'hui. Pourvoir ces femmes d'un regard a modifié mon rapport à leur présence, que j'ai voulu activer. J'ai donc créé du mouvement (déplacement de la gardienne, échange de paroles) autour de leur immobilité « regardante », en les impliquant dans ce qui est pensé (*captives qui ne savent plus rien du temps*) et par le territoire évoqué (*une ville du sud où elle a grandi*) chaud et lumineux comme celui d'où originent les femmes de Venise. Ont-elles vu Venise, voit-on Venise à travers elle : ainsi circule la vision.

Je voulais toutefois décroisonner plus encore cet espace, qu'il ne soit pas un huis clos, et pourvoir la gardienne d'un regard en prise avec le présent, et c'est ainsi qu'elle s'est tournée vers on ne sait qui (le lecteur, peut-être), étranger à la scène, tout à coup interpellé (vu), impliqué dans cet échange, et sommé de répondre.

Notes : « Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapprochement de chair à chair. Cela veut juste dire – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que *l'image est structurée comme un seuil*¹⁶⁵. »

« En photographiant les choses qui nous saisissent, nous sommes assignés à résidence par elles. Nous ne les dramatisons pas, ce sont

¹⁶⁴ Johanne Jarry, inédit.

¹⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p. 192.

elles qui nous dramatisent en levant le voile sur l'organisation de nos consciences. Les choses nous font apparaître dans notre décentrement¹⁶⁶. »

¹⁶⁶ Arnaud Claass, *L'image décentrée*, p. 105.

ÉCOUTER

Dire à quelqu'un « je t'entends » ne signifie pas qu'on l'écoute. Souvent, on entend malgré soi (le bruit), et *ceci* indistinctement de *cela*. Écouter implique une attention qu'on engage dans l'espace où nous sommes. Dans l'écoute, on isole cette phrase, une intonation, une chanson, d'un ensemble sonore. En cours d'écriture, je cherche à constituer une trame sonore hétérogène, qui interpelle l'écoute sur plus d'un plan de composition.

Se mettre à l'abri ou... Ils décident de continuer. Elle fixe le bord de route effacée, augmente le volume de la radio. *Hoy vas a entrar en mi pasadooo...* Sa voix pousse la note, *en el pasado de mi vida*, traverse la tempête blanche. Elle reprend le refrain, s'élance quand l'orchestre entame ce moment-là elle ferme les yeux *que tanto adore*, sent son corps à lui, qui conduit calmement, l'empoigner toute. *El en pasado de mi vidaaaa...* Longtemps elle avait ignoré ce que cela voulait dire¹⁶⁷.

Dans ce texte, j'ai voulu que la chanson soit entendue physiquement, et pas uniquement la voix. J'ai donc entrelacé aux paroles chantées les différents mouvements (pousser la voix, traverser la tempête, reprendre le refrain, s'élaner, conduire et empoigner) qui accompagnent sa voix. Qu'elle chante en espagnol inscrit un écart sonore supplémentaire, et court-circuite le sens, du moins pour qui ne parle pas espagnol. Ainsi la présence des paroles dans le texte interpelle l'écoute du lecteur, et non sa compréhension.

Par l'écoute, on peut reconstituer ce que l'on ne voit pas. Pour cette raison, il s'agit d'une activité qui stimule l'imagination, instaure un rapport autre à la représentation puisqu'ici, il incombe à celui qui écoute (sans voir) de composer l'image que cela lui évoque. Il s'agit donc d'une action qui engage la composition.

¹⁶⁷ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 33.

S'AVEUGLER

Alors que la vision domine dans la littérature où on décrit beaucoup, aveugler le regard pendant l'écriture engage qui écrit dans un rapport physique et sensoriel à l'environnement immédiat. Je propose souvent cet exercice en atelier, et de préférence au début de la session. Ce qu'il déclenche varie chez chacun. Il y en a que cet aveuglement temporaire libère d'une censure (terrible) qu'ils exercent sur eux quand ils voient ce qu'ils écrivent, les libère ou leur révèle combien ils « s'évaluent » sans cesse. Chez d'autres, ne pas voir ce qui s'écrit permet à l'écriture de s'emballer, plus rien (les fautes, les imprécisions) ni personne (soi) ne la retient. En l'absence de regard, dans l'impossibilité de relire, la rature perd du terrain. Quand on ne peut voir la page, l'attention se porte sur la matérialité de l'espace; on touche le papier, on cherche le bord et le bas de la page, et comment placer l'écriture dans cet espace invisible à nos yeux rend attentif à la mise en pages, comment on cadre souvent l'écriture automatiquement. L'écriture manuscrite rétablit aussi un lien physique avec l'écriture dont on ne voit rien, et qu'on ne pourra peut-être pas relire parce que tassée dans un coin. On devient attentif à la formation des mots, au glissement du crayon sur le papier, dans un rapport d'amplification avec l'espace autour.

On pourrait transposer cette manœuvre, qui est aussi une façon de déstabiliser le rapport à l'écriture, sur d'autres sens (surdité, insensibilité, perte de l'odorat), et voir ce que cela produit sur le plan de la perception, et dans l'écriture.

Notes : « À partir de ce moment, j'ai pratiquement photographié toute chose à l'aveugle. D'abord parce qu'une sorte d'urgence me poussait en avant. Ensuite parce que je n'avais pas envie de transformer ce lien série de paysages bien cadrés¹⁶⁸. »

¹⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 33.

« C'est d'ailleurs simple, le sujet. Les catégories. Ou l'efficacité. Foncer aveuglément en avant, mais surtout les prochains jours le portrait de Diego¹⁶⁹. »

¹⁶⁹ Alberto Giacometti, *Écrits*, p. 209.

PLONGER

On est resté sur le seuil pendant des jours, des années, et puis là par quel déclic, c'est le plongeon. Dans ce saut, on entraîne sur la page tout ce qui passe, sans opérer de sélection, seulement dans l'attention de cet élan que l'on suit, on pourrait dire : aveuglément. Ça écrit ça écrit ça écrit. Ça se dévide, ça déboule, ça vide, ça capte tout ce qui passe : les mauvaises phrases idées redites, les images avec lesquelles on se dépatouille encore, malgré soi. Plonger, c'est le moment de la saisie. On doit offrir le moins de résistance possible, laisser tout passer, signifiant insignifiance, ne pas s'arrêter, parce que dans ce mouvement de saisie s'inscrit un rythme qui est celui de ce moment-là, celui qui le distingue de tous les autres, et c'est peut-être ce qui restera de plus sûr, au bout du compte. Voici le premier jet d'un texte écrit à la suite de cette manœuvre :

*Dans l'escalier la semaine et la séparation finissaient, elles grimpaient ensemble avec les paquets en tenant fermement la rampe noire, la petite, en tournant son visage vers elle enfin enfin arrivées à la maison. Elle soupire chaque fois qu'elle franchit le seuil de l'appartement lui fait remarquer le fils qui entend. Elle avait attendu si fort qu'elle revienne, et elle revenait, mais chaque dimanche pour repartir et la laisser avec qui. Elle se souvient de chats, et des lits dans une chambre du fond, d'une femme qu'elle appelait madame. Elle voyait partir, partir. Maintenant, elle l'a écrit doucement, *Il me semble ce matin que ma mère n'est jamais revenue*. Elle a vécu seule à côté, dans une vie trop dure pour sa mère seule¹⁷⁰.*

Après avoir ressaisi la scène, on referme l'ordinateur ou le cahier, et on oublie. Pendant la séparation, l'émotion qui reliait à ce moment retrouvé a perdu en intensité; quand on le reprend, on accepte de perdre cette émotion. Pourtant, quelque chose ne doit pas être perdu, alors on commence à écrire. On engage avec la matière un corps à corps; on retranche des éléments qui ont pourtant joué un rôle important dans la saisie de l'ensemble (le fils, le soupir au retour à la maison). On gomme ce qui dira tout, trop.

¹⁷⁰ Johanne Jarry, ébauche de texte.

Ensuite, si le texte comporte un commentaire social ou émotif (*Elle a vécu seule à côté, dans une vie trop dure pour sa mère seule*), on en dégage le texte pour arriver à ceci :

Dans l'escalier la semaine et la séparation finissaient, elles grimpaient ensemble chargées, en tenant fermement la rampe noire la petite tournait son visage vers elle enfin enfin arrivées à la maison. Elle attendait si fort, et elle revenait, mais chaque dimanche pour repartir et la laisser avec qui. Elle se souvient de chats, et des lits dans une chambre du fond, d'une femme qu'elle appelait madame. C'était son enfance : elle voyait partir, partir.

*C'est étrange, te dit-elle maintenant, il me semble que ma mère n'est jamais revenue*¹⁷¹.

Il arrive aussi qu'on ramène à la surface un moment qui n'arrive pas à devenir autre chose que ce moment, ce qui est le cas de l'extrait présenté ci-haut, écrit en 2010 avec *Le Storie*. Alors il faut laisser le temps agir, voir si le moment pourra se détacher du contexte qui le confine, l'empêche de devenir une forme autonome.

Quatre ans plus tard, je fais une autre tentative, voir s'il est possible d'en tirer quelque chose.

Dans l'escalier noir et haut, la semaine et leur séparation prenaient fin. Elles grimpaient ensemble chargées, en tenant fermement la rampe noire la petite tournait son visage vers elle, enfin enfin arrivées à la maison. Elle attendait chaque vendredi cet escalier si fort, le redescendait dimanche pour repartir attendre encore ce qu'elle ne comprenait pas. Elle se souvient de chats, et des lits dans une chambre du fond, d'une femme qu'elle appelait madame.

*C'est étrange, te dit-elle maintenant qu'elle ne t'attend plus, il me semble que ma mère n'est jamais revenue*¹⁷².

Donner une plus forte matérialité à l'escalier (noir et haut, qu'elle attend chaque vendredi si fort), et y resserrer l'action (la petite monte, descend, repart). Si le bloc du haut fonctionne mieux, la phrase de la fin pose encore problème par la perte qu'elle rend trop visible.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

2.2.2 – MANŒUVRES DE MATIÈRES

Les verbes qui agissent dans le travail de composition, trament la phrase et/ou le texte ou relancent l'écriture sur d'autres pistes sont ici regroupés. Toutes ces manœuvres visent, finalement, une mise en tension de l'écriture qui, comme l'écrit François Jullien, « [...] est bien ce qui fait que quelque chose se passe, sort de l'inerte, dégage de l'effet, peut commencer d'opérer et crée de l'avènement¹⁷³. » Il serait sans doute possible d'inclure d'autres verbes qu'*improviser, constituer et reconstituer, forer, détailler, cadrer, désynchroniser, « étrangeriser », interrompre, « rematar », « temporaliser », renverser, dévier*. Ce développement représente donc, d'abord et avant tout, des propositions à partir desquelles accentuer l'attention aux manœuvres avec lesquelles se compose le travail de création.

¹⁷³ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris: Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2014, p. 146.

IMPROVISER

Le fragment de photo¹⁷⁴ sur la table de cuisine d'une amie appartient à Beyrouth, en morceaux. Je regarde, je pense : des enfants des chiens des hommes des oiseaux des femmes vivent là. Je commence à chercher comment.

Peut-être est-ce la fin d'un hiver. Il est midi. Le ciel de Beyrouth, d'un bleu égal et plein. La guerre, je pourrais parler de la guerre, mais ce serait aller directement là où me conduit Beyrouth. Alors je reviens au ciel. Je concentre mon attention sur l'édifice d'habitation très haut, et sur la voiture blanche stationnée dans la rue.

Qui pourrait être là? Dans quel moment de sa vie? Un homme, son corps oscille (la guerre fait quand même son chemin), même s'il est assis droit sur une chaise. Ses épaules sont osseuses, et ses mains déposées sur la table sont jointes. Il respire bruyamment. Un mal interne. Une maladie des poumons. C'est un homme déterminé, qui parle comment?

Un gilet de corps blanc couvre la moitié de ses bras sans traces de soleil. Mais ses muscles se font aux poids des bêtes de l'abattoir. Il y travaille depuis? C'est sa femme qui comptait les années. Lui, il ne retient pas les chiffres, ni les dates, ni l'âge qu'ils avaient, elle et son fils.

Les mains ne sont pas très larges, ses doigts sont épais aux jointures. Il les regarde, tranquilles sur la petite table de cuisine couverte d'un tissu de plastique orange. Il n'y a pas de chaise face à lui. La fenêtre, petite elle aussi, donne du côté de l'ombre de la rue.

¹⁷⁴ Il y a une grande photographie fragmentée de Beyrouth dans l'exposition *Je suis là même si tu ne me vois pas* des artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. On explique (dans le feuillet d'information) : « Hadjithomas et Joreige font face à l'absence de documents et aux récits souvent tronqués ou partiels de l'histoire de Beyrouth. Avec *Le Cercle de confusion* (1997), ils proposent au spectateur de retirer et d'éparpiller 3 000 fragments d'une photographie aérienne de la ville. L'image, ramenée à une surface fragile et éphémère, fait écho à la destruction tant historique que symbolique de Beyrouth. » Le fragment dont il est ici question fait partie des 3 000 dispersés lors de l'exposition.

Il a croisé ses jambes sous la table. Son pantalon bleu marin est épais. Ses bas noirs ne sont pas troués.

Presque midi, le soleil tranche la rue en bas. Sa coupure ne touche pas tes mains dressées sur la table, lavées de l'odeur de viande que tu ramènes de l'abattoir. Tu les regardes. Ton alliance demeure lumineuse; le feu dans ton cœur, Hanna, tu ne l'as pas noyé.

Il tourne la tête au son d'un bruit dans le corridor extérieur; roulettes de valise sur le plancher de céramique. Il se lève, il boite; la jambe droite est plus courte, de naissance.

Une valise roule de l'autre côté du mur. Tu clopines jusqu'à la porte, tu ne penses plus, reste devant. Tu tournes la poignée, ouvres, regardes à gauche; à droite, une femme déverrouille. Tu ne la connais pas. *Je suis la sœur de Jacko.* Ses cheveux sont découverts, d'un autre pays. *Soyez la bienvenue, je pensais que.* Tu suspends ta phrase, refermes la porte.

Hanna est encore debout. Je le regarde là, dans le corridor : c'est l'espace de composition. Il lève la tête. Puis il ouvre les mains. Que va-t-il faire?

Maintenant, ta main ouvre sur le vide; le serment t'échappe.

Parce qu'il est seul dans cet appartement, j'ai imaginé Hanna abandonné¹⁷⁵. Cela crée une figure prévisible d'homme seul à cet âge. Maintenant, des mois ont passé depuis cette première composition. On a parlé d'un homme vieux et malade au Chili, que son fils devrait visiter. Cela me ramène autrement à Hanna. Peut-être qu'il attend un fils, établi à l'étranger. Il l'attend pour lui dire quelque chose. Et qu'est-ce donc? Encore repousser les confessions, les regrets, la mort, des motifs qui donneraient automatiquement une portée profonde à ce moment d'écriture (voir le verbe *forer*).

¹⁷⁵ « C'est parce que vous avez tenu pour insignifiant le fait même d'écrire une lettre que vous êtes passé directement à l'affirmation : "Elle écrit une lettre de rupture". », Alain Knapp, A.K. *Une école de la création théâtrale*, Arles : coll. « Actes Sud-Papiers », Cahiers n° 7, 1993, p. 63.

Hanna espère, qu'est-ce qu'il espère tant? Partir. Vivre au pays de son fils. Parce qu'il aurait attendu, Hanna (me revient le conseil de Pippo Delbono : toujours aller dans la direction opposée). Il aurait attendu d'avoir assez travaillé, il aurait attendu de retrouver dans le paysage de Beyrouth la joie qu'il a connue avec sa femme, la mère du fils. Il aurait attendu de partir sans vouloir recommencer quelque chose. Simplement vivre dans un autre pays, faire ce qu'il n'a jamais fait. Je reprends.

Presque midi, le soleil tranche la rue en bas. Sa coupure évite tes mains dressées sur la table, lavées de l'odeur de viande que tu ramènes de l'abattoir. Tu les regardes. Ton alliance demeure lumineuse; elle est ce feu dans ton cœur, Hanna. Une valise roule de l'autre côté du mur. Tu clopines jusqu'à la porte. Personne ne frappe, alors. Tu tournes la poignée, ouvres. La femme attend avant de franchir le seuil, les yeux droits dans les tiens. Alors tu te décides: *Je veux changer de vie, je suis assez vieux maintenant*¹⁷⁶.

¹⁷⁶ J'avais intégré cette histoire à *Le Storie*, mais au montage elle n'a pas trouvé sa place, alors. Elle n'existe qu'ici, dans cette expérience d'improvisation.

CONSTITUER

L'action de constituer est ressentie quand on essaie de créer un moment à partir d'images éparses, d'une sensation abstraite. Comment faire tenir ensemble le disparate? Ce fut ma question de travail pour ce passage de *Le Storie* où, à partir de moments épars, je voulais matérialiser une sensation cauchemardesque inspirée par la phrase de départ (en italien), engager chaque segment dans le labyrinthe et sa noirceur, donc incarner cet univers sans le raconter :

<i>Il sue notturno viaggio labirintico,</i>	m
il enjambe des chiens morts,	a
un enfant dérive sur un radeau	m
rouge, il continue, court devant	a
des créatures transparentes qui	n
veulent le vider de son sang, un	
homme sans visage le poursuit	
avec des fleurs mauves et	
carnivores, où est le bâton sous	
le lit, et la maison perdue, une	
femme se noie se noie se noie,	
il reconnaît cette odeur. Il appelle	
de toutes ses forces ¹⁷⁷	

Il y a donc dès le départ une mise en mouvement, le protagoniste se déplace (le labyrinthe), observe un obstacle (le radeau), se reprend, accélère, poursuivi ou poursuivant, la noirceur s'intensifie, la nécessité de trouver l'issue aussi (le bâton sous le lit) jusqu'à ce qu'une odeur familière annonce il ne sait quelle fin, c'est à ce moment qu'il crie, sort du labyrinthe.

¹⁷⁷ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 31.

RECONSTITUER

Dans *Fantômes* et *Disparitions*, Sophie Calle recompose les tableaux manquants (dans les musées où elle amorce ce travail de création) avec ce que ceux qui les ont fréquentés ont retenu; mots de la mémoire, impressions, petits dessins. L'image est reconstituée par le regard des autres, leur mémoire, leur sensibilité. Le montage de ces regards, tout en nous ramenant au tableau manquant, ouvre d'autres perspectives, au-delà du tableau; nous entendons comment ils sont regardés, et entendons de quelles histoires ils sont habités. Ce sont eux qui reconstituent le tableau manquant, que nous reconstituons à partir de leurs histoires.

Reconstituer implique la présence d'une figure à écrire dans une perspective d'unité, sans recourir à une narration linéaire. L'exercice que propose l'écrivain François Bon pour tracer la biographie de quelqu'un en créant une « disjonction temporelle¹⁷⁸ » permet d'expérimenter un travail de reconstitution en imaginant une personne à différents âges de sa vie.

Pour éviter de retenir les moments qui sont ceux qui marquent habituellement une vie (mariage, naissance, deuil), procéder comme si nous photographions cette personne à huit ans, trente ans, quatorze ans, soixante ans, photo que nous transposons à l'écrit avec tous les détails et les mouvements qui traversent l'image (la couleur d'un pantalon, le pas de danse, le visage terne). Il importe, tel que le présente Bon, de penser cette vie dans le désordre pour maintenir la disjonction temporelle, présenter autrement la biographie d'une vie.

Elle, elle court derrière un mouton. Plus tard, elle n'attend personne. À trente-neuf ans, elle décide d'aimer pour toujours. Elle s'endort avec des biscuits soda. Un vendredi, elle arrive trop tard pour sauver son frère. Elle éteint une cigarette, et puis une autre. Elle attend. Elle ne mange plus. Elle joue l'amoureuse sur le

¹⁷⁸ François Bon, *Tous les mots sont adultes, Méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris : Éditions Fayard, 2000, p. 149.

pont d'un bateau qui ne va pas loin. Elle ne veut plus fumer, fume toujours. Elle compte les coupons et laisse ses enfants coller son salaire sur la feuille de temps. Maintenant, elle ne sait plus qu'elle est là, décharnée devant tous, dans la chambre 803.

Lui, il apprend l'anglais en lisant des bandes dessinées américaines. Il met sa poignée de sous blancs dans le tiroir de la cuisine. La plupart du temps, il vit ailleurs. Il mange des mets chinois la nuit. Il aime la musique de Burlington. Il termine souvent ses phrases en disant *period*. Aux yeux des femmes, il a de la classe. Il ronfle fort. Il travaille pour la Brink's. On ne le voit jamais au bord du fleuve. Il aime une femme très rousse. Il vend des billets d'autobus. Il boit de la Black Label. Il aime la tarte aux pommes. Une fois, il décore les fenêtres avant minuit, la veille de Noël. Il signe toujours *qui t'aime beaucoup* XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX. Il meurt le 3 juin, sans le dire à ses enfants¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 51.

FORER

Le mot est profond. Il peut contenir une histoire, un moment, une personne; il faut entrer dedans. S'enfoncer dans ce qu'il peut, ramener à la surface.

La première manœuvre dans l'atelier d'écriture avec les étudiants consiste à entrer dans un mot, le forer en le questionnant sans cesse. Le mot gare, ou aéroport. Un espace où il y a beaucoup de mouvements, et avec lequel on a établi un rapport qui oscille entre le romantisme (arrivée, départ) et les automatismes (café, attente, foule). Cet espace foisonnant, on peut entrer dedans avec les sens, en commençant déjà à exercer ici l'action d'isoler. Isoler un son, une odeur, une sensation tactile, un détail visuel, un goût, en cherchant pour chaque sens le plus ténu, le moins évident. Chacun doit tenter de se détourner de ce qui lui est familier, et éviter d'entrer dans le mot pour le reconstituer d'après souvenir. Le souvenir, ici, retient l'élan. Il délimite la promenade, cherche la ressemblance; il veut ramener ce qui a été.

Par contre, des éléments flottants issus de souvenirs peuvent permettre un approfondissement du mot. On apprendra à utiliser le souvenir, pour autre chose que son anecdote, mais comme source (riche) de sensations qui vont irriguer l'écriture.

Le mot *gare*; je vois une main osseuse, la peau diaphane, cette main effleure une rampe d'acier, située près de la sortie. Quelle sensation la rampe? Microbes qui courent sur la main, de virus, de péril, la main absorbe son odeur, comme si elle tenait des sous noirs dans la paume. Où se trouve sa ligne de vie? La main semble enveloppée d'une odeur épaisse, pas sale, mais qui provoque un haut-le-cœur, une odeur que je n'arrive pas à décrire. Une image se superpose à l'odeur, un souvenir issu d'un autre espace : des pattes de cochon qui sèchent à l'air, dans une épicerie chinoise de Toronto. L'odeur, comment la décrire. Âpre, comme de la terre (des champignons?) mêlée à de la pourriture. Une odeur inconfortable, qui donne l'impression d'être touché de trop près. Oui, on voudrait repousser cette odeur avec les mains, très vigoureusement, et détourner la tête.

La main de départ appartient à un homme vieux, assis sur une caisse de bois vert, il compte avec ses doigts, les yeux fermés. Les hommes et les femmes passent loin, et des enfants restent immobiles devant pendant que leur père est parti chercher quelqu'un qui devra intervenir. *Ça fait déjà trois jours!* dit celui qui prend le train matin et soir, *trois jours!* Il couvre son nez : *On ne peut plus respirer!* Ce n'est pas la peau de l'homme, ni ses vêtements, mais le corps de son chat mort dans la caisse.

Notes : « Creuse ta sensation. Regarde ce qu'il y a dedans. Ne l'analyse pas avec des mots. Traduis-là en image sœurs, en sons équivalents. Plus elle est nette, plus ton style s'affirme. (Style : tout ce qui n'est pas technique.)¹⁸⁰ »

« Avant d'élaborer quoi que ce soit, il faut pouvoir changer la sensation que nous procurent habituellement ces matériaux, c'est-à-dire qu'il faut trouver le moyen d'agir sur la machine qui produit ces sensations : notre sensibilité elle-même¹⁸¹. »

« [...] quelque chose doit apparaître de *dedans* – de l'intérieur du mot et pas du tout de l'intérieur de l'écrivain¹⁸². »

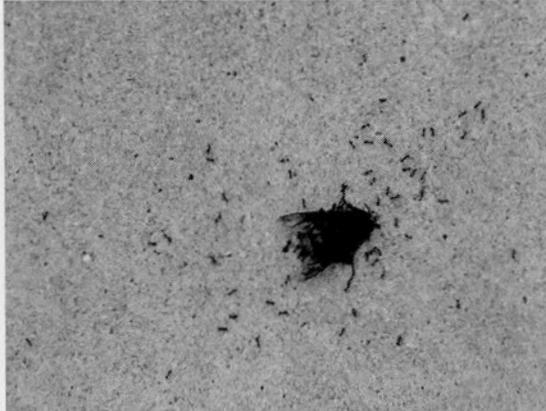
¹⁸⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 61.

¹⁸¹ Dominique Figarella, « Conduire sans permis », p. 171.

¹⁸² Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : Éditions P.O.L. 1999, p. 59-60.

DÉTAILLER

On voit, on regarde, ensuite, on retient ce détail. (Figure 1)



Détailler n'implique pas nécessairement déterminer. On choisit des mots communs (homme femme nuit frontière vie) pour inscrire pourtant un moment spécifique.

C'est la nuit à la frontière du pays. Il est vieux elle est seule, l'instant les saisit ensemble; c'est maintenant ou jamais. Ils cherchent ces phrases, qui disent tout.

Ma vie, voilà.

Puis quelqu'un arrive, l'étreinte de leurs mots se relâche¹⁸³.

On peut s'approprier l'espace présenté par le texte, car chacun habite un pays, et connaît la frontière, comme un point limite. L'homme est vieux, elle est seule, ce sont les attributs qui les distinguent l'un de l'autre, donnent l'écart entre eux pourtant franchi puisqu'ils partagent ce même instant de leur vie. Cet instant, ils voudraient qu'il soit tout, mais *Ma vie, voilà*, fait l'économie du récit, mais pas celle du sentiment éprouvé.

¹⁸³ Johanne Jarry, *Paisajes*, p. 29.

Dans cet autre extrait, détailler s'est posé autrement. J'avais écrit dans un premier temps :

Les Asiatiques dans le square, matins de gestes lents ensemble et chacun seul dans son rythme le froid la bruine puis une fois, ils me saisissent avec un geste très vif qui ramasse tout : comme on se tient, déterminé devant le fait de vivre¹⁸⁴.

L'espace trop précisé (square, Asiatiques : nous sommes à Paris) limite inutilement l'action à cette ville. Ensuite, l'irruption du « je » détourne l'attention de la scène. Quel est l'enjeu de l'ensemble? Ici clairement, il ne s'agit pas de rendre compte de ce que « je » ressent, mais de ce que ces hommes font; il faut donc détailler.

Dans le parc d'enfants
les hommes de Chine
se déplient lentement
avec le froid et la bruine
de janvier. Chacun seul
dans son rythme, ils ont
ensemble ce matin-là un
mouvement très vif qui
ramasse tout : comme on
se tient, déterminé devant
le fait de vivre¹⁸⁵.

D'abord préciser qu'il ne s'agit pas d'Asiatiques, mais d'hommes de Chine. Écrire *Chinois* à la place d'*Asiatique* serait par contre trop précis, technique. Ensuite, se concentrer sur leurs mouvements, et le contraste que crée leur présence adulte dans le parc d'enfants.

Notes : « Chaque détail devient alors une façon d'activer la perspicacité, d'aiguiser et de nourrir le regard, un moyen *pointu* d'être là¹⁸⁶. »

¹⁸⁴ Johanne Jarry, ébauche de texte.

¹⁸⁵ Johanne Jarry, *Paisages*, p. 27.

¹⁸⁶ Thierry Davila, *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, p. 56.

« J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui « crispe » le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche¹⁸⁷. »

Daniel Arasse à propos de Poussin : « [...] à trente-cinq ans, il accorde aux chameaux un rôle qui en fait bien plus qu'un "détail"; à cinquante-quatre ans, il les élimine complètement du tableau, mais il les y réintroduit, sous forme de détail cette fois, vers soixante-sept/soixante-dix ans¹⁸⁸. »

« [...] le détail constitue, pour l'historien, le lieu d'une "expérience" qui n'est secondaire qu'en apparence¹⁸⁹ »

Dans le tableau, « Chaque détail y serait un petit bruit¹⁹⁰. »

Calvino, parlant de la poésie de Léopardi, qu'il appelle le poète du vague, observe : « Pour satisfaire au désir d'imprécision, il faut une attention extrêmement soutenue, une précision méticuleuse dans la composition de chaque image, dans la minutieuse définition des détails, dans le choix des objets, de l'éclairage, de l'atmosphère¹⁹¹. »

« [...] il faut décortiquer le tumulte grondant de la mer et en extraire le rythme du bruit des vagues, et avoir, de l'embrouillamini de la conversation quotidienne, démêlé la ligne vivante qui porte les autres¹⁹². »

¹⁸⁷ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁸ Daniel Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 55.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 387.

¹⁹¹ Italo Calvino., *op. cit.*, 1989, p. 104.

¹⁹² Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris : Éditions Allia, 2008 pour la traduction française, p. 33.

« Ou plutôt le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle. Elle abdique par là tout territoire, toute fin qui résiderait en elle-même¹⁹³. »

« [...] même un mot ne prend sens qu'à être utilisé dans des contextes qu'il faut savoir faire varier, éprouver : des contextes différents, des phrases, des montages différents¹⁹⁴. »

¹⁹³ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 61.

¹⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, p. 41.

CADRER

Cadrer sans immobiliser, ou fermer ou cerner, est sans doute le plus exigeant. Cadrer en bougeant, en maintenant le mouvement du moment dans le cadre. Capter ce qui s'enfuit, ce qui n'apparaît pas beaucoup, « cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente¹⁹⁵ ».

Je photographie pour m'exercer à voir, à saisir autrement que par l'écrit, à créer des alternances entre les plans d'ensemble et une vue partielle; j'isole, puis reviens au tout. Dans ce qui est là devant, je choisis (ou je cherche avec le viseur) quoi cadrer et comment, j'apprends avec la lumière, et les couleurs. C'est une expérience physique presque quotidienne, que je compare à la prise de note rapide, un saisissement. Ce qui compte, c'est la prise; comment je cadre ce moment-là.

Je photographie souvent en me déplaçant. J'essaie de transposer cette sensation de cadrage en mouvement au moment d'écrire. Par exemple :

Il faisait un temps serein et très chaud dans cette rue de western, avait-il dit, déserte et fatidique, sournoisement silencieuse.

D'où viendra le coup?

Mais ils avaient oublié d'avoir peur, fascinés par ces petits lézards qu'ils voulaient suivre jusque dans les herbes hautes d'une maison abandonnée, ils se demandaient par qui¹⁹⁶.

On aperçoit la rue (cadrage large) qui se resserre sur l'apparition d'une présence (avait-il dit), dans un espace de film (évoqué par le mot *western*), puis un vide (d'image) : anticipation d'un surgissement. Recadrage plus bas et en mouvement : ça bouge dans les herbes, entraîne l'image dans un autre plan (remontée vers la maison) puis recadrage sur eux, qui apparaissent dans l'image ensemble pour la première fois.

¹⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 191.

¹⁹⁶ Johanne Jarry. *Le Storie*, p. 10.

Photographier régulièrement a révélé que je visais toujours le centre, positionnement qui génère un point de vue répétitif. J'ai donc travaillé à déjouer cet automatisme. En image, cela donne ceci (Figure 2) :



Et en texte, cela :

*Au centre d'un territoire nu et non pavé, il tient sa valise, la dépose la reprend.
Le ciel est; il le voit.*

La valise et lui, comment ils aboutissent là; il n'est sûr de rien.

Il se tenait droit dans le salon bas, il parlait, parlait.

Et puis il a dit : je ne reviendrai plus¹⁹⁷.

Dans *Le Storie*, pour décentrer ce qui se positionne au milieu, je place deux histoires sur une même page. Je travaille avec les lignes au centre; la valise crée une verticale et le sol, l'horizontal, le salon, aussi, mais l'homme lui s'y tient droit et ramène la verticale, et sans prévenir, il quitte l'image.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 16.

*Un dortoir pour les sans-logis où tu nourris skipper. Ce chat, qui
lui a donné un nom de dauphin? Ton regard bleu retombe sur terre.*

Tu es parti, tu as oublié, maintenant tu vis
entouré d'hommes et de murs.

Personne ne te retrouvera¹⁹⁸.

Dans le premier texte, l'homme du haut occupe le centre, alors que celui du second texte n'offre aucun repère autre que des murs, et des hommes. Espace sans ciel, le regard retombe sur terre. C'est une ligne de sol, rien de rond. Même chose pour les murs (lignes) et les hommes (debout). Un espace de lignes qui se rencontrent, enferment jusqu'à la disparition.

Notes : Mettre ensemble les éléments qui vont « [...] opérer constamment des recadrages comme fonctions de pensée¹⁹⁹. »

Deleuze, à propos de Hitchcock : « Mais ce n'est pas question de regard. C'est plutôt parce qu'il encadre l'action de tout un tissu de relations²⁰⁰. »

« Toutefois le cadrage visuel se définit moins maintenant par le choix d'un côté préexistant de l'objet visible que par l'invention d'un point de vue qui déconnecte les côtés, ou instaure un vide entre eux, de manière à extraire un espace pur, un espace quelconque, de l'espace donné dans les objets²⁰¹. »

Michel Foucault rappelle « le conseil que le vieux Pachero avait donné, paraît-il, à son élève, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de Séville : "L'image doit sortir du cadre"²⁰². »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2—L'Image temps*, p. 37.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, p. 78.

²⁰¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2—L'Image temps*, p. 328.

²⁰² Michel Foucault. *Les mots et les choses*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 24.

« Ce qui m'intéresse, c'est de situer [*inquadrare*, littéralement « encadrer »] mon action en dehors du temps envisagé de manière conventionnelle. Peu m'importe qu'un travail réponde plus ou moins à l'exigence générale actuelle, mais chaque travail doit exprimer une réelle perception contingente et être en tout cas différent de l'expression précédente²⁰³. »

« Le tableau travaille dans la coupure et la césure du regard. Il restaure d'une façon concrète et symbolique cette fonction essentielle du cadre, cette fonction d'être à l'intérieur et à l'extérieur de la représentation²⁰⁴. »

²⁰³ Michelangelo Pistoletto cité par Jean-François Chevrier, « Michelangelo Pistoletto, le protagoniste » in *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris : Éditions L'Arachnéen, 2010, p. 117.

²⁰⁴ Mario Côté, *L'image manquante, Carnet 3*, Montréal : Éditions les petits carnets, Galerie de l'UQAM, 2005, p. 26.

DÉSYNCHRONISER

« Un synchronisme entre image et son rassure la personne [...]»²⁰⁵ ». Plusieurs histoires s'écrivent ainsi, dans un parfait synchronisme entre ce qui est dit, et comment on l'écrit. Pour parler de la douleur : l'homme était terriblement abattu. Ou la femme versait toutes les larmes de son corps. Désynchroniser crée un écart entre la situation et les mots qui la matérialisent.

Ces mots seraient comme une sonorité, ou une émotion imprévisible à ce moment-là du texte, je le pense à partir de cette question que pose Mario Côté : « [...] la dissociation produite par le son inattendu [...] ne serait-elle pas l'expression d'une annonce faite à l'image d'une forme de perturbation nécessaire à l'existence de l'image²⁰⁶? » Donc, perturber la phrase (sans entraver le sens) pour rendre un moment commun/connu visible (image), perceptible. Écrire en résistant au « fantasme de la fusion de l'image et du son²⁰⁷. », à la phrase qui donne tout, noir sur blanc, et empêche par là même le travail de composition du lecteur.

Désynchroniser consiste à dérégler les conditionnements d'équation (toutes les larmes de son corps = douleur). Par exemple :

C'était bien avant. Dans le temps où les trains faisaient ferraille, j'attendais. La couleur de son manteau, rouge dans l'hiver, ça ressortait toujours, je le voyais. Elle était petite, moins qu'aujourd'hui, et souvent très fatiguée. Elle ne me ressemblait pas. Je parle d'elle mais où je suis, elle n'est plus. Ma mère, est-ce que je l'ai aimée. Tous les jours au même endroit, dans la côte, je cherchais son manteau rouge et il faisait froid.

Alors ce trait sur la toile, ne me demandez plus, c'est sa marque sur ma vie. Pourquoi je peins. Qu'est-ce qu'on veut savoir. Créer. Ce que ça fait dans une

²⁰⁵ Mario Côté, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

vie, pour une vie. Que vivre. On fait avec ce qui se promène. Et quand ça sort, on ne sait rien²⁰⁸.

D'abord on perturbe les enchaînements habituels en séparant la couleur du manteau. Ainsi, on place le rouge (et de la couleur) dans l'hiver (le blanc); il fait tache. Ensuite on évoque la vieillesse en passant par le rapetissement du corps, un corps placé dans l'aujourd'hui alors qu'il n'est plus. La douleur loge dans l'attente du manteau, dans ce rapport au rouge, puis plus tard, elle marque la toile (qu'on peut imaginer). La personne qui raconte cette petite histoire ne dira rien. C'est la conviction qu'elle affirme : l'impossibilité de dire quoi que ce soit de l'amour, de la création, et de la perte. Mais celui qui regarde la toile peut voir; c'est là.

On désynchronise en contrastant. Si j'écris *Je suis heureux* suivi de *parce que tu es de retour*, c'est la ligne droite; simplement, on reconnaît l'émotion de qui retrouve quelqu'un. Mais si on écrit *Je suis heureux* suivi de *mon chat est mort*, cela crée un choc entre la mort et le bonheur; la combinaison imprévue ouvre une voie inusitée, désynchronise.

On cherche donc comment créer des liaisons en détournant les objets, les émotions de leur usage habituel, pour trouver quelle combinaison d'éléments créera une visibilité particulière.

Je suis assise et j'écoute, enfin ralentie par ce temps étranger, la ville et ses parapluies.

Les feuilles, aussi vertes qu'imaginées. Et le chemin qui mène aux crayons, je le retrouve.

Tout ce temps pour coïncider avec l'espace et la vie qu'on espérait²⁰⁹.

Ici, ce n'est pas la ville qui est étrangère, mais le temps. Ce qui ralentit sont des éléments hétéroclites : temps, ville, parapluie. Les feuilles vertes renvoient à la nature,

²⁰⁸ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 34.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

mais ce sont les crayons qui suivent, et ce qui nous y amène, c'est un chemin. Chacune des combinaisons nous renvoie autrement à l'espace, au rapport établi avec lui.

Note : « La surprise, l'étonnement, viennent d'une combinaison inhabituelle d'éléments très réels²¹⁰. »

²¹⁰ Andreï Tarkovski, *Andreï Tarkovski. Le temps scellé*, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, p. 83.

« ÉTRANGISER²¹¹ »

« En art, écrit Victor Chklovski, il existe divers moyens d'extraire l'automatisme de la perception²¹² ». Parmi ces moyens, Chklovski retient l'*étrangisation*, ou du moins c'est par ce mot que Régis Gayraud, traducteur de *L'art comme procédé*, l'essai de Chklovski, désigne ce concept de l'auteur. Il explique ce qui l'a amené à choisir le terme *étrangisation* pour ce qui était nommé jusqu'à maintenant « défamiliariser ».

Étrangisation : Par ce terme, nous traduisons littéralement le russe *ostranenié*, principal concept mis en avant par Chklovski dans ce texte, pour lequel ont été proposées d'autres traductions qui nous paraissent plus ambiguës par la confusion qu'elles peuvent introduire. "Singularisation" est trop marqué par son sens habituel, "défamiliarisation" implique un processus de retranchement au lieu d'ajout, "distanciation" renvoie à un autre terme d'histoire littéraire ayant un sens voisin mais non identique. À côté de ces mots, le terme d'*étrangisation* (*estrangement* en anglais) est aujourd'hui d'usage courant chez les commentateurs du formalisme russe. Il représente une notion proche de la "déformation" chez Roman Jakobson²¹³.

Les nuances qu'il propose établissent des distinctions importantes. En premier lieu, le sur-usage du terme *singulariser*. Singulariser est une action constante, à l'œuvre dès qu'on entreprend un travail de création, donc il ne m'apparaît pas nécessaire de la dissocier du fait d'écrire. Que défamiliariser soit perçu comme une action qui vise à soustraire plutôt qu'ajouter est discutable; il est possible de défamiliariser cette scène en ajoutant des éléments qui vont s'entrechoquer, rendre le moment étrange. Quant à la distanciation, il s'agit effectivement de permettre une mise à distance, ce que ne recherche pas nécessairement étrangeriser.

²¹¹ Le verbe n'existe pas. Et le mot *étrangisation* n'est pas au dictionnaire *Robert*.

²¹² Note du traducteur Régis Gayraud, en bas de page, dans *L'art comme procédé*, Paris : Édition Allia, 2008, [1917, et 1965 pour la première traduction française], p. 25.

²¹³ *Ibid.* p. 23.

Étrangeriser le texte consiste à l'organiser pour qu'il retienne l'attention autrement. On procède par écarts, par déplacements, en modulant le rythme, en ouvrant un vide ou en précipitant la phrase dans une faille.

Il descend du camion, le moteur tourne, il marche vers elle, sa jupe courte sur des jambes nues. Il fait froid, même pas neuf heures sur son visage hargneux. Des policiers garent leur voiture. *Fais ça vite*, qu'elle lui dit. L'homme, impératif : *Marche*. Elle obéit, avance dans sa direction, ouvre la portière arrière, disparaît dans la boîte du camion. Maintenant il s'engage dans la grande artère, emportant la putain on ne sait où²¹⁴.

L'homme marche vers une jupe, et non une femme. Le temps (qu'il fait) et l'état de la jupe sont donnés par le visage (hargne, matin); la femme-objet dans cette phrase. La violence se loge dans ses jambes nues exposées au froid, dans leur obéissance (elle marche) plutôt que dans une altercation, et dans ce moment où la putain disparaît dans la boîte qui pourrait devenir son cercueil. Pour étrangeriser cette scène commune connue, je me suis concentrée sur la vitesse et les mouvements intempestifs entre un homme et une femme, dont on nomme l'identité quand elle disparaît. Cette « étrangerisation » peut aussi être créée par des enchaînements vertigineux, des variations de rythme, l'intercalation de temps différents.

Mais surtout, ce qu'il faut retenir: «[...] le procédé de l'art est le procédé "d'étrangerisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception²¹⁵ ». Cette quête implique chacune des manœuvres reliée à la pratique de l'écriture présentée ici.

²¹⁴ Johanne Jarry. *op. cit.*, p. 19.

²¹⁵ Victor Chklovski, *op. cit.*, p. 23.

INTERROMPRE

La phrase, le geste s'interrompt : tout à coup on est seul, au bord. Avant, on regardait, on écoutait, on était avec, et puis soudain. Arrêt. Choc. Blanc. Silence. Interrompre « force » l'attention. L'homme de théâtre Pippo Delbono observe que « La force naît de l'arrêt brutal d'un mouvement et crée un léger moment de suspens avant que le geste ne prenne une direction autre. C'est la base de tout principe dramatique²¹⁶. » Arrêt qui rappelle la danse d'Israel Galvan, et combien son écriture tient compte de ce principe dramatique, qui n'est pas le seul fait du théâtre, mais concerne le travail de composition de toute création.

Pour Benjamin, la fonction du texte dans le théâtre épique de Brecht « consiste dans certains cas à interrompre l'action – loin de l'illustrer ou de la faire avancer²¹⁷. » Interrompre la progression à laquelle nous sommes habitués instaure un rapport autre au récit, aux attentes aussi. Interrompre court-circuite l'enchaînement prévisible des mots dans une phrase, ou de l'action dans un texte, détourne tout à coup du cours régulier des choses. Il rappelle aussi que « l'interruption est un des procédés majeurs de toute mise en forme²¹⁸ ». Peut-être parce qu'elle introduit un vide, une suspension, qu'elle met à distance et rend par là même le procédé de la représentation visible.

Interrompre ne passe pas toujours par la brusquerie, comme dans ce moment de *Printemps du Louvre* :

Tous portés en terre maintenant. Les cailloux et le bois, la route d'été au bord du fleuve où les enfants²¹⁹.

²¹⁶ Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 22.

²¹⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁹ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 11.

La phrase s'interrompt au moment où les enfants arrivent; dans cette interruption, quelque part au bord du fleuve, ils filent sur un chemin.

« REMATAR »

Selon Georges Didi-Huberman, aucun verbe français ne peut traduire le verbe *rematar*, utilisé surtout dans le cadre de la corrida. Rematar, écrit-il, « C'est renoncer à courir dans un sens ou à fuir dans l'autre. C'est faire de l'arrêt un choc, une intensité²²⁰. » S'arrêter et renoncer serait ici affronter, question de vie ou de mort : fanfaronnade impossible. Rematar : être au milieu, exposé, à découvert : c'est ainsi que je le saisis. Plusieurs textes du triptyque cherchent à créer cela.

*Moi j'aime rire, moi
j'aime rire, il le dit sans
cesse le vieil homme
sur le quai de Nice, avec
son billet de vétéran de
compagnie, il voyage le
plus souvent, pour aller
au hasard, il parle, sa
femme morte dès le
début (je ne dis pas ça
pour me plaindre), assez
tard pour lui laisser un
fils réussi, mais lointain.
Il pense changer de
ville, il aime jouer, et la
guerre. Il n'a pas de
mots.*

²²⁰ Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, p. 114.

Pourquoi, il le répète
encore, *j'aime rire*, c'est
difficile l'écouter²²¹.

Après avoir expérimenté la corrida comme spectatrice, j'ai vu dans cette façon de se tenir au milieu, la nécessité de penser chaque geste : aucun faux mouvement n'est possible.

²²¹ Johanne Jarry. *Paisajes*, p. 11.

« TEMPORALISER »

Le verbe n'existe pas; je désigne ainsi le rapport à la temporalité dans l'écriture. Les moments mis ensemble dans un texte appartiennent à des temps différents dont il faut jouer dans un espace, qui lui constitue le *maintenant* du texte.

Cet amalgame des temps pour n'en faire qu'un, celui du texte lu maintenant, je le retrouve autrement formulé chez Georges Didi-Huberman, commentant un texte de Gilles Deleuze (qui lui pense le *revenir* chez Nietzsche) :

Bref, le passé se constitue de l'intérieur même du présent – dans sa puissance intrinsèque de *passage* et dans sa négation par un autre présent qui le rejeterait, comme mort, derrière lui –, tout comme le présent se constitue de l'intérieur même du passé, dans sa puissance intrinsèque de *survivance*²²².

Quelque chose s'est imprimé, et revient. Écrire ne cherche pas à rendre compte d'un passé, du passé, mais à réactualiser les matières déposées, à trouver comment les agencer au présent, pour créer un moment hétérogène, apte à jouer sur et avec plusieurs lignes de temps. Écrire rive au présent, à l'action d'écrire. Ce moment, on l'écrit comme s'il avait lieu maintenant, par exemple :

Se mettre à l'abri ou... Ils décident de continuer. Elle fixe le bord de route effacée, augmente le volume de la radio. *Hoy vas a entrar en mi pasadooo...* Sa voix pousse la note, *en el pasado de mi vida*, traverse la tempête blanche. Elle reprend le refrain, s'élanche quand l'orchestre entame ce moment-là elle ferme les yeux *que tanto adore*, sent son corps à lui, qui conduit calmement, l'empoigner toute. *En el pasado de mi vidaaaa...* Longtemps elle avait ignoré ce que cela voulait dire²²³.

Je voulais travailler un tournoiement sur le plan de l'image, et de l'histoire aussi, faire jouer le temps – passé présent et futur. *Hoy vas entrar en mi pasado* inscrit des

²²² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, p. 171.

²²³ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 33.

décalages (il faut décoder la langue) et évoque une rupture alors que la femme qui chantonne évoque un corps à corps : tout cela tient dans la voiture. La fin achoppait parce que la chanson annonce justement une rupture. Comment marquer l'ambiguïté? J'ai d'abord écrit : *Longtemps elle n'avait pas su ce que cela voulait dire*, et finalement trouvé plus juste : *Longtemps elle avait ignoré ce que cela voulait dire*. L'énoncé est plus actif et ambigu; est-ce qu'elle ne sait pas, ou a décidé d'ignorer ce que ces paroles signifiaient? Une autre action à l'œuvre dans ce texte : tourbillonner²²⁴. Les paroles dans la voiture, autour des corps; l'ensemble tourbillonne.

Autrement mis en forme sur le plan des jeux de temporalité, ce passage de *Printemps du Louvre* :

Je venais d'avoir cinq ans. Les bras grand ouverts, la robe bleue, un jour je serais ballerine, ce jour-là, quand je serai grande. C'était une telle certitude, que tout finirait ce jour-là, celui de l'ouverture officielle de ma vie d'adulte, la confirmation de ce que je serai, quand je serai grande.

Beaucoup d'enfants que je ne connais plus, et la fleur que maman épingle à ma robe, presque blanche et qui a séché, mais perdue où?

Perdue, aussi, la toile où marchent les gens sous la pluie avec de grands parapluies noirs dans cette ville qui m'attend, où j'irai. Il y avait la musique, pour la danse, et mon père, la vie serait belle, plus tard, quand on grandit. Il n'y a que ça qui compte, que l'enfance finisse et que la vraie vie commence, celle des rues que je traverse en fixant la toile du salon où marchent des inconnus qui semblent ignorer. Quoi donc? Comment nommer ça? C'est seul, tout simplement, dans cette attente de grandir.

Que ça finisse, j'ouvre les bras, je danse parce que ce sera ma vie bientôt, danser, loin, longtemps, et tout ça, ici, sera fini, commence à finir puisque c'est prometteur, si riche tout à coup, la table, les sandwiches et même l'habit jaune du petit frère caché sous le lit. Je le cherche. Parti, perdus, tous. Et moi, cette vieille main. Maintenant²²⁵.

Présent se mélange avec ce qui sera, et les possibilités : un temps conditionnel où

²²⁴ Cela nous amène à être attentifs à ce qui se passe dans le texte en termes de mouvements et pas simplement sur le plan de l'anecdote.

²²⁵ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 5.

perce le futur. Et tout cela se vit dans le même temps, celui de la petite fille qui envisage d'autres temps pour sortir du présent, présent qu'elle épuise en dansant jusqu'à ce que maintenant apparaisse, brutalement, et la vieillesse.

Notes : « Je suis à l'intérieur du miroir, nous y sommes.

Où, quand?

Nous sommes à l'intérieur du miroir quand nous sommes ici et quand nous sommes là.

Je me vois, ou peut-être ne me vois-je pas, à l'instant même où tu me vois dans le miroir. Pourtant il n'y a pas que nous, et pas seulement ceux qui sont là en face, maintenant, ceux qui se trouvent loin n'en sont pas moins à l'intérieur du miroir. En vérité, nous sommes à l'intérieur du miroir même quand il n'est pas devant nous. Rien ne lui échappe. Le grand espace est dans le miroir, le temps -tout entier- s'y trouve déjà et l'espace a la dimension du temps²²⁶. »

« Le temps, je l'ai utilisé comme un élément qui porte en lui-même sa signification, un présent, actif, formatif. Le temps est protagoniste et acteur, agissant. Le temps peut habiller l'espace, il peut donner forme à l'espace²²⁷. »

Didi-Huberman, citant Deleuze²²⁸: « Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. [...] L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent²²⁹. »

« Et pour une œuvre d'art cela veut dire : pour créer une image de la vie profonde, de l'existence qui n'est pas seulement d'aujourd'hui,

²²⁶ Michelangelo Pistoletto, *Continents du temps/Continenti di tempo*, Musée d'Art contemporain de Lyon/Réunion des musées nationaux, Paris, 2001, p. 160.

²²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²²⁸ « Le cerveau, c'est l'écran » (1986), *Deux Régimes de fous*, textes et entretiens, 1975-1995, Éd. D. Lapoujade, Paris : Minuit, 2003, p. 270.

²²⁹ Georges Didi-Huberman, citant Deleuze dans *L'image brûle*, p. 28.

mais toujours possible en tous temps, il sera nécessaire de mettre dans un rapport juste et d'équilibrer les deux voix, *celle* d'une heure marquante et *celle* d'un groupe de gens qui s'y trouvent²³⁰. »

²³⁰ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, p. 31-33.

RENVERSER

Pippo Delbono observe à propos de sa pratique : « Avant n'importe quelle action, je vais dans la direction opposée²³¹. » Je m'inspire de ce mouvement pour déjouer mes automatismes d'écriture; il entraîne aussi l'écriture dans l'improvisation, la détache d'un but à atteindre. La femme morte qui monopolise mon attention devient le vieil homme qui lui survit, le paysage entre dans une dimension sonore, le tombeau ne se referme pas sur le disparu. Il arrive aussi qu'une situation de joie crée un effet de chagrin ou de lourdeur.

Notes : Deleuze parlant de Bacon : « Il ne peint donc pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie²³². »

Esther Shalev-Gerz, à propos de *L'Instruction berlinoise*²³³ : « Notre point de départ était Die Ermittlung (*L'Instruction*), pièce écrite en 1965 par Peter Weiss à partir des paroles authentiques de victimes, bourreaux, témoins et juges prononcées pendant les procès d'Auschwitz à Francfort. Avec la mise en scène, nous voulions renverser le dispositif théâtral et médiatique, impliquer le public par la parole, permettre une interprétation et une réorientation du sens par tous les participants. C'est donc le public, et non les acteurs, qui a interprété la pièce. [...] Ce dispositif rendit la contemplation passive impossible et créa une mémoire active dans une salle éclairée en permanence²³⁴. »

²³¹ Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur*, p. 38.

²³² Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, p. 83.

²³³ Une vidéo rendait compte de l'œuvre lors d'une exposition présentée au musée Jeu de Paume (Paris) du 9 février au 6 juin 2010.

²³⁴ Esther Shalev-Gerz : *Ton image me regardel?*, Jeu de Paume, Paris : Éditions Fage, p. 58.

DÉVIER

Un texte se compose à même plusieurs variations de mouvements, de significations, de sens, de textures; dévier de l'un à l'autre permet de jouer de ces variations, et de les mettre en relief par l'inattendu. Je prends pour exemple ce passage de *Le Storie*.

Ce genre de promenade aboutit dans les souterrains de la ville où prospèrent les restaurants de petite surface. Un homme massif dépose sa tête sur la table, comme s'il venait mourir là une fois pour toutes, son livret de billets de loterie placé à plat devant lui. J'achète un biscuit pour ne pas avoir faim. Un sous noir roule au sol. La femme pâle qui longe le comptoir de mets chinois, les mêmes que ceux que tu mangeais la nuit, ploie devant. À qui la chance²³⁵?

Le texte se déploie sur une ligne dans le mouvement de la marche, et recompose ce qui est vu. Pour court-circuiter la linéarité du déplacement, j'ai procédé par quelques déviations dans le texte. La première prend la forme d'un renversement lorsque la narratrice achète un biscuit *pour ne pas avoir faim*; l'inverse (acheter pour combler la faim) est plus fréquent. Ce renversement est suivi d'un mouvement extérieur : *Un sous noir roule au sol*, ce qui raccorde l'intériorité de la narratrice au monde extérieur, saisi en mouvement (le sous roule).

À ce moment apparaît une *femme pâle*, qui contraste avec le *sous noir*. Tous les deux sont en mouvement (elle *longe le comptoir*), sur la même ligne, ce qui ramène à la promenade du début, mais le texte emprunte une autre direction avec l'irruption des mets chinois; la narration jusque-là construite à partir d'une extériorité (ce qui se passe autour) et du présent (l'action dans le moment) révèle la présence d'un interlocuteur (*tu mangeais*) inscrite dans un passé insoupçonné, mais nous sommes bien vite ramenés au présent quand on entend : *À qui la chance?*

Notes : « C'est le contraire de représenter une action orientée, pourvue de sa fin. Ou, plutôt, c'est la désorientation soudaine du geste et de tout

²³⁵ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 15.

ce qu'on attendait de lui. C'est décevoir l'attente et susciter le désir²³⁶. »

« Les images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. Des mots décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais, ils éclairent ou obscurcissent à dessein une idée. Des formes visibles proposent une signification à comprendre ou la soustraient. Un mouvement de caméra anticipe un spectacle et en découvre un autre, un pianiste attaque une phrase musicale "derrière" un écran noir²³⁷. »

²³⁶ Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, p. 117.

²³⁷ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris : La fabrique éditions, 2003, p. 15.

2.2.3 – MANŒUVRES D'ACHÈVEMENT

Ce sont les verbes avec lesquels on arrive au terme d'un projet de création, soit *disposer, assembler, monter, et éprouver*. Ces manœuvres permettent aussi d'augmenter sa portée, de l'amplifier, de multiplier les lectures possibles. Ils peuvent aussi impliquer ceux avec lesquels on travaille la matière (*renverser, interrompre, dévier, etc.*) puisqu'ils agissent dans l'ensemble.

DISPOSER

Le texte compose avec l'espace de la page, qui représente davantage qu'une surface sur laquelle on dépose. Disposer est une manœuvre qui interagit avec la forme; l'espace s'implique dans la composition. Dans les trois textes du triptyque, disposer intensifie la forme sans passer par les mots.

On est seul sur le lit, cerné de requins. Chaque nuit, on tente de sauver celle qui se noie. On ne sait pas nager²³⁸.

Cette phrase de *Printemps du Louvre*, tout en haut de la page, est suivie d'un blanc qui matérialise le vide (ne pas savoir). Si la phrase était placée au milieu de la page, elle serait le centre de l'attention, noyau d'une expérience (ce n'est pas ce qui importe ici). Elle pourrait aussi donner à voir le lit cerné par le blanc de la page. Cette disposition pourrait fonctionner, c'est-à-dire amplifier silencieusement. Placée en bas de page, l'image serait coincée, acculée au pied du mur, sensation qui créerait de l'étouffement, et non du vide.

C'était tomber, le gouffre s'ouvre, tout s'enchaîne : mécanique. Les ponts qui coupent on coupe les ponts on va couler.

Retiens-moi²³⁹.

²³⁸ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 42.

²³⁹ *Ibid.*, p. 43.

La dernière phrase, placée au deux tiers du texte dans *Printemps du Louvre*, arrête la chute et permet d'entendre clairement la voix. Disposée ainsi, la phrase matérialise la vulnérabilité de l'appel. À partir de cet exemple, on pourrait dire que disposer fait image; la disposition du texte dans la page rend la chute visible.

On pourrait donc parler, à propos d'un texte, de sa mise en espace. La page ne se limite plus à une surface où on « consigne » du texte, mais le moyen de penser une dynamique entre le texte et l'espace qu'il occupe.

Ce travail de disposition fut un enjeu d'écriture actif dans les trois textes du triptyque. La mise en espace a contribué, pour chacun, à créer un rythme, une dynamique visuelle aussi.

Dans le cas du texte *Le Storie*, le texte a construit sa mise en espace avec les aquarelles de l'œuvre de Monique Régimbald-Zeiber. Par exemple on trouve sur une page, celle de gauche, une aquarelle positionnée en milieu de page²⁴⁰, alors qu'en page de droite le texte commence en haut de page et s'arrête de manière à laisser un blanc qui correspond à l'espace qu'occupe l'aquarelle de gauche. Ce blanc crée un silence dans la page du texte, silence qui respecte la présence de l'œuvre de gauche, qui est aussi (dans le texte) celui qui survient après la mort.

Note : « Tout le travail des écoles poétiques revient à accumuler et à révéler de nouveaux procédés de disposition et d'élaboration de matériau verbal, et surtout bien davantage à redisposer des images qu'à en créer²⁴¹. »

²⁴⁰ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 18.

²⁴¹ Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, p. 11.

ASSEMBLER

Assembler cherche comment le texte qui se compose par fragments va devenir un tout, fragmentation qui « est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION²⁴² ».

Chaque texte du triptyque est constitué de fragments qu'aucune intrigue ne relie. Je dois les assembler pour tramer une cohérence. À cette étape, je lis chaque fragment à vol d'oiseau. Pour *Printemps du Louvre*, j'ai vu qu'il était composé de faits (*Vu, Entendu*), d'histoires (*Ce qui s'invente*) de trous (*En creux*) de déplacements (*Traversée*) et de l'autre (*Et aimés*). Ces mots proposent des sites sur un parcours. L'assemblage, à l'intérieur de chaque catégorie, se fait en fonction des rythmes, des images, des silences que chaque fragment porte.

L'assemblage de *Paisajes* présentait une plus grande complexité. Peut-être à cause du titre, si général, au bord du cliché. Comment amener le paysage, le rapport au paysage ailleurs, comment penser son assemblage sans recourir à l'aspect figuratif que sous-entend le mot paysage? Comment déplacer, et placer, l'ensemble?

En expérimentant la distance matérialisée par la mise au mur du texte²⁴³ lors d'un atelier avec les artistes Jacko Restikian, Guylaine Séguin et Camila Vasquez, donc par une manipulation très physique du texte (poursuivie au sol, par la suite), je suis arrivée à me demander : à quelle distance sommes-nous de ce moment? C'est ainsi que j'ai établi trois « sites » : « Ici », « Là-bas » et « Avec qui ».

Le Storie (les histoires) répondait à *La Storia* d'Elsa Morante, et à *Éclats de Rome*, œuvre picturale de Monique Régimbald-Zeiber. Au moment de l'assemblage, j'avais donc en

²⁴² Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 93.

²⁴³ Voir le verbe *Inventer*, p. 167.

tête l'éclatement d'une œuvre littéraire (et de son histoire) et les aquarelles que cette œuvre a suscitées. J'ai entrevu laisser le texte tel qu'il s'est écrit, dans sa chronologie d'écriture. Mais cela ne tissait aucune cohérence à la lecture. Je suis donc revenue au point de départ : ce premier moment dans l'atelier de Monique Régimbald-Zeiber. Les aquarelles, épinglées au mur de l'atelier, je les associe au mot trajet. Peut-être dois-je en composer? Des trajets entre le dehors et le dedans, de façon à créer une alternance et rythmer l'ensemble en tenant compte de l'enchaînement des bouts de phrases. Voir dans quels espaces ces fragments nous projettent de manière à ce que mis un à la suite de l'autre ils tracent à leur tour un parcours dans les œuvres.

Au cours de cette manœuvre, je vois que les histoires sont sombres, et l'ensemble, très dense. Le regard est captif. Comment éclairer, donner de l'espace, *déclôturer*? Encore une fois, je reviens à l'œuvre de départ : *Éclats de Rome*. Aux chemins qu'elle ouvre, aux détails des aquarelles. *Le Storie*, travaillé entièrement à partir de cette expérience de l'œuvre (dans l'atelier, et lors du montage à Rome) répond à ces éclats. Alors je commence à intégrer leur présence physique dans le texte, à voir comment cette histoire rejoint cet éclat de Rome. J'y ai été aidée par Julie Belisle, commissaire de l'exposition *Éclats de Rome*, et d'Audrey Genois, directrice de la publication.

MONTER

Monter soutient le travail lors de l'écriture, sur tous les plans. Insérer ceci à tel moment crée la différence. Quelque chose se matérialise dans cet ajointement, entre cette scène et ce moment-là, quelque chose passe sans que les mots interviennent, grâce au montage.

Monter, c'est tenir compte de l'espace entre les textes, et le travailler comme lieu actif. Un blanc à cet endroit (ou l'absence de blanc) interagit avec ce qui est dans la phrase, mais crée aussi une sensation en soi; un silence visuel.

Montage : composition contradictoire, montage de gestes contradictoires. Montage des complexités : pour Brecht – distanciation. Refaire des conflits entre les choses²⁴⁴. Refaire des conflits pour maintenir en tension, pour que la phrase/le texte demeurent sur le qui-vive. Refaire des conflits, alors qu'on cherche souvent à les atténuer, à rendre la phrase ou l'image lisse.

À propos du montage, Olivier Cadiot écrit :

La littérature est un art du montage bien sûr, mais il ne s'agit pas (plus) dans mon cas de collage spatial d'éléments disjoints sur un plan, ce n'est pas tellement une question graphique ou plastique, mais bien d'un montage au sens peut-être cinématographique (même s'il faut se méfier d'aller toujours prendre une image dans les autres genres d'art quand on ne sait pas trop bien comment le dire pour soi), le montage relève plutôt du temps et produit des effets sur la durée, l'accélération, la lenteur, la projection, la mémoire²⁴⁵...

Pour ma part, le montage construit un temps présent; celui de l'écriture, qui devra être celui de la lecture. On doit percevoir que ça se fait maintenant. Comme l'écrit Cadiot, il

²⁴⁴ Notes de séminaire de Georges Didi-Huberman, 7 janvier 2008, Paris.

²⁴⁵ Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault et Vincent Baudriller. *Mélanges pour le festival d'Avignon 2010*, Paris : P.O.L. et le Festival d'Avignon, 2010, p. 33.

s'agit de mettre ensemble, plutôt que de coller ceci à cela. *Montage* renvoie peut-être au cinéma, mais je crois qu'il est possible de penser des manœuvres communes à des pratiques artistiques, ce qui n'enlève rien à la spécificité du matériau (dans mon cas et celui de Cadiot : les mots) dans le travail de la création.

Monter est l'action de mettre ensemble, et chercher comment. Celle qui oblige à choisir de retenir ceci plutôt que cela, de raccorder ce moment à celui-là, c'est l'action des essais et des erreurs, une expérimentation exercée jusqu'à la fin, celle qui intime de trancher.

En travaillant avec des artistes en arts visuels, j'ai expérimenté (et expérimente encore aujourd'hui) le montage de différentes matérialités. Par exemple, lors d'un montage vidéo, jumeler à un défilement de tableaux le son d'une promenade urbaine crée une image inusitée, et par ailleurs chargée de sens, dans la mesure où l'artiste qui peint ces tableaux intègre la promenade dans son processus de création. Lors d'un premier essai de montage, nous avons retenu l'image de l'artiste se promenant – complètement plat. Mais lorsque nous avons transposé la trame sonore de la promenade sur les tableaux, leur défilement a pris un tout autre sens que celui de la présentation d'œuvres.

Notes : « Au découpage des séries correspond un montage de catégories, chaque fois nouveau. Il faut chaque fois que les catégories nous surprennent, et pourtant, ne soient pas arbitraires, soient bien fondées et qu'elles aient entre elles de fortes relations indirectes : en effet, elles ne doivent pas dériver les unes des autres, si bien que leur relation est du type « Et... », mais ce « et » doit accéder à la nécessité²⁴⁶. »

Rancière parlant de Godard : « Connecter sans fin, comme il le fait, un plan d'un film avec le titre ou le dialogue d'un autre, une phrase de roman, un détail de tableau, le refrain d'une chanson, une photographie d'actualité ou un message publicitaire, c'est toujours

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2–L'Image temps*, p. 241-242.

faire deux choses en même temps : organiser un choc et construire un continuum²⁴⁷. »

« Démonter et remonter jusqu'à l'intensité²⁴⁸. »

« Une image n'est jamais seule. Ce qui compte c'est le rapport entre les images²⁴⁹. »

« Que ce soit l'union intime des images qui les charge d'émotion²⁵⁰. »

« Car l'intervalle est tout autre chose qu'une figure, un mot ou une lettre. S'il peut occuper le même espace, il a une autre fonction, celle d'établir entre les éléments d'une image des effets de voisinage qui feront *interroger l'un par l'intermédiaire de l'autre*²⁵¹. »

« Tenter une archéologie, c'est toujours prendre le risque de mettre, les uns à côté des autres, des bouts de choses survivantes, nécessairement hétérogènes et anachroniques puisque venant de lieux séparés et de temps disjoints par les lacunes. Or ce risque a pour nom imagination et montage²⁵². »

« Parce qu'il n'est pas orienté simplement, le montage échappe aux téléologies, rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement, chaque personne, chaque geste. Alors, l'historien renonce à raconter « une histoire » mais, ce faisant, il réussit à montrer que l'histoire ne va pas sans toutes les complexités du temps, toutes les strates de l'archéologie, tous les pointillés du destin²⁵³. »

²⁴⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 56.

²⁴⁹ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, p. 75.

²⁵⁰ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 36.

²⁵¹ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, p. 58.

²⁵² Didi-Huberman, « L'image brûle » dans *Penser par les images, Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Dufaut, 2006, p. 25.

²⁵³ *Ibid.*, p. 27.

ÉPROUVER

Pendant écrire, regarder l'écriture comme un matériau qui deviendra *éventuellement* un texte. Cette écriture développe en cours de travail sa structure, sa logique, sa nécessité. Il est possible qu'on doive, à cause de cette autonomie qui prend forme, abandonner au brouillon des pans de ce qui nous était cher, pourtant. Cette belle phrase... oui, il faudra la gommer puisqu'il apparaît maintenant clairement qu'elle n'est pas à sa place.

Oublier le texte écrit est une façon d'éprouver l'écriture. Le donner à lire au moment où on le croit terminé, aussi. Épreuve du temps, épreuve de l'autre, épreuve du désir : nécessaires.

Il faut que j'oublie. Et puis après, je retourne – trois semaines un mois. – j'ouvre l'enveloppe le carnet où j'avais enfoui ça, carrément, c'est un site d'enfouissement, et je le ressors. Il y en a qui tiennent la route et d'autres qui ne tiennent pas. De deux choses : ou je peux réintervenir où il doit disparaître²⁵⁴.

On éprouve l'écriture par la séparation. Savoir perdre, et se séparer, et passer ou ne pas passer à autre chose : créer.

Je ne sortirai pas de la maison le matin sans être passée par un petit tableau, une petite question de temps, et aussi forcément quelque part, la nécessité de m'en séparer au moment où je n'ai pas nécessairement envie de le faire. Donc je suis obligée d'emporter avec moi un tableau et la séparation d'avec un tableau, une séparation dont je n'avais pas nécessairement envie²⁵⁵.

On éprouve l'écriture en travaillant avec l'autre praticien. On l'éprouve en le laissant travailler avec elle, on regarde ce qu'elle devient dans sa pratique, comment elle se

²⁵⁴ Texte extrait d'un entretien avec Monique Régimbald-Zeiber, enregistré puis retranscrit, en 2006, et disponible à l'écoute dans le cadre de l'événement *Comment ça la présence*.

²⁵⁵ *ibid.*

transforme, ou pas, comment elle tombe à plat, aussi. Après chaque moment d'atelier avec les artistes, j'ai repris les textes avec la distance que m'a donnée leur regard.

Donner un texte à lire, c'est éprouver l'écriture. Ce texte, se rendra-t-il à toi, et comment?

CHAPITRE III – CHERCHER

3.1 ÉCRIRE COMMENT

Je dis : partir de là.

« Je partirai d'ici même²⁵⁶. »

Je suis dans le métro, sur le balcon, sur la route. La matière est là, dans la vie.

Je fais de l'écriture à partir d'où je suis : au milieu. Je ne suis pas le centre; peut-être un noyau d'énergie, un espace de connexions, et de déconnexions, une disponibilité, un état de captation.

« Ces choses qui ne viennent pas de moi, je les nourris avec ce qui vient de moi. C'est un calque à l'envers²⁵⁷. »

Saisir, et être saisie, saisir ce par quoi je suis saisie²⁵⁸.

Je saisis ce moment. Je suspends son temps; ce temps devient *maintenant* dans l'écriture²⁵⁹. Je le travaille de manière à ce qu'il demeure actif, au présent, « non pas *fini*,

²⁵⁶ Sophie Bélair-Clément, *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*, Montréal : Éditions les petits carnets, 2008, p. ix.

²⁵⁷ Olivier Cadiot, dans « Un terrain de foot », Entretien avec Xavier Person, *Matricule des Anges* n° 41, novembre/décembre 2002, p. 18.

²⁵⁸ Bien après avoir écrit ceci, je tombe sur cela : « [...] consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à *se laisser dessaisir de son savoir sur elle*. » (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, p. 25).

²⁵⁹ En reparcourant très rapidement *La mort de l'auteur*, de Roland Barthes, je vois ressortir en italique *ici et maintenant*. J'ai lu ce texte il y a si longtemps, et n'ai cessé de faire le chemin avec lui. Ce qui me ramène à l'idée de parole polyphonique; je parle plusieurs voix lues, entendues, qui se sont déposées, se transforment (ou pas). À la lumière de ceci, la singularité d'une écriture réside surtout dans la forme (comment elle rend compte de cela), moins dans ce qui est dit.

*fermé*²⁶⁰. », mais « ouvert à une réorganisation quelconque²⁶¹. » Chaque moment écrit doit être accompagné de son silence « [...] un peu comme les tribus peuplent le désert sans qu'il cesse d'être un désert²⁶². » Le texte s'écrit dans le silence où s'inscrit la vie.

Quand j'écris, « je m'établis dans l'action²⁶³ ». Je suis une *operator*²⁶⁴ : je fais. Je suis *dans* une pratique. Je fais « une chose qui doit pouvoir être possédée par d'autres²⁶⁵. » : « pas là pour assener des vérités²⁶⁶ ».

Cette chose, je l'appelle texte/image/tableau. Je l'entoure de blanc. Roger Bellemare écrit : « Il faut, pour voir, plus de vide²⁶⁷. » Ce qui m'amène à penser : il faut plus de silence. Est-ce pour cela que je fais court²⁶⁸? Pour que le texte (et qui le lit) puisse trouver son silence (et celui du texte) dans le blanc qui l'entoure.

²⁶⁰ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, p. 67. Dans ce passage Roland Barthes, parlant du haïku, écrit qu'il « est bref, mais non pas fini, fermé. » Je remplace bref par actif.

²⁶¹ Claude Mongrain, sculpteur et professeur à L'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, écrit dans un courriel, le 11 décembre 2008 : « En effet, je crois en tant qu'auteur que ce qu'on appelle présence serait la capacité que l'on donne au spectateur ou au lecteur de construire des relations nouvelles et personnelles à partir d'un matériau incomplet, discontinu, inachevé, ouvert à une réorganisation quelconque. »

²⁶² Gilles Deleuze. *Pourparlers 1972-1990*, p. 199.

²⁶³ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, p. 205.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 296. « *Operator* : celui qui fait, non le *Scriptor* : celui qui a fait. », p. 295.

²⁶⁵ Hortense Archambault, à propos d'Olivier Cadiot, dans *Mélanges pour le festival d'Avignon*, p. 69.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Roger Bellemare, *Stéphane Larue-retracer la peinture*, Beaupré, Marie-Ève et Louise Déry, Montréal, Galerie de l'UQAM et Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 43.

²⁶⁸ « Examen des *valeurs* investies dans la Forme brève; et donc des *résistances* : très peu de Formes brèves dans la Modernité, qui, textuellement, est plutôt bavarde (hantée par l'idée qu'on l'empêche de parler) », Roland Barthes, *op. cit.*, p. 146-147.

Moi, je, je suis le « je » du haïku; j'« *arme toute la sensation*²⁶⁹ ». Mon je est un « *Je-corps*²⁷⁰. »

« [...] (la règle = donner l'*intime*, non le *privé*)²⁷¹ », précise Roland Barthes, celui-là même qui a écrit *La mort de l'auteur*. Comme personne qui écrit, moi l'auteure suis sans importance pour *toi*.

Je est là comme entrée possible pour *toi*.

J'utilise des matériaux publics et privés. Je mélange tout. Je fais un nid. *Un nid pour quoi faire*²⁷²; pourquoi écrire.

J'ai appris à être devant un tableau (une représentation) sans chercher autre chose que le tableau. Maintenant, je veux que cela soit possible avec le texte. Ce qui m'amène à chercher comment faire ce texte qui donne à voir, rend visible.

²⁶⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 106.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 219.

²⁷² Titre d'un roman d'Olivier Cadiot.

3.1.1 – COMMENT AVEC LE CORPS

L'écrivain Olivier Cadiot, parlant du comédien Laurent Poitrenaux : « Il raconte des histoires, il trace dans l'air des figures qui font images immédiatement, et cela tient du miracle, car il fait avec son corps ce que j'essaie de faire dans mes livres²⁷³. » Ce que Cadiot observe à propos des possibilités physiques du comédien, je l'éprouve quand je vois Israel Galvan danser. Les figures que son corps trace, enchaîne et brise, elles rejoignent celles que je tente de composer, avec des mots. Éprouver ce désir – faire avec les mots ce qu'il fait avec son corps – m'entraîne. Je veux sortir de « mon » écriture, et même de l'écriture.

À propos de la danse d'Israel Galvan, Corinne Frayssinet Savy écrit : « Le mouvement est à l'image de la ligne mélodique du chant qui se déploie, s'arrête, se reprend, s'étire, se répète, se fragmente, se ralentit, s'accélère, s'éteint ou se suspend²⁷⁴. » Être dans le corps pour travailler la phrase *dans* le mouvement afin que la ligne qu'elle trace soit mobile, et que ses mouvements soient perceptibles. Esquisser, suggérer plutôt que décrire.

Les pigeons, la mère dit que c'est des maladies. L'enfant répond qu'il les aime.
Le père marche devant.

Le trottoir est étroit et la ville, étrangère. Ils ouvrent et referment le guide de voyage. Voilà, c'est ici. Ils lèvent la tête, regardent studieusement, sans élan; ils ne peuvent rien manquer.

Pendant ce temps, le petit court les pigeons²⁷⁵.

Mère et enfant avancent ensemble; c'est le premier mouvement, suivi du père, qui est pourtant devant (renverser). Il y a quelque chose d'étroit : le trottoir, la ville étrangère qui les oblige au paysage, impose un arrêt. Mouvement de mains (est-ce qu'on entend

²⁷³ Olivier Cadiot dans *Mélanges pour le Festival d'Avignon, 2010, op. cit.*, p. 15.

²⁷⁴ Corinne Frayssin et Savy. *Israel Galvan danser le silence*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 70-71.

²⁷⁵ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 20.

le bruit que ça fait?), et têtes penchées (mais ce n'est pas écrit). Ils s'entendent sur le lieu, c'est là (uniquement?) qu'ils s'entendent. Leur tête bouge, mais les corps sont arrêtés. L'homme et la femme sont debout, ensemble dans le regard. Qu'est-ce qu'ils éprouvent? Puisque la phrase ne le dit pas, la question rebondit sur moi qui lis. Pendant ce temps, oui, derrière eux, ça court, ça s'échappe (l'enfant, les oiseaux). J'espère qu'on entend les pigeons virevolter.

La vie sédentaire alourdit ma langue. Ce qui m'a entraînée dans un processus de création qui s'articule dans et par le déplacement, tramé de mouvements auxquels les verbes de travail, entre autres, permettent d'être attentif. Car le corps de la personne qui écrit se déplace. Dans la phrase, dans le texte, il crée des angles, des courbes, il suspend. Il redresse, coupe court, déboule. Il est dans ce qui s'écrit, en termes de présence, il travaille à ce que rien ne soit laissé au point mort. Il permet que chaque mot dans la phrase soit irrigué d'énergie, rendu vivant, et il le fait de façon à ce que ça le demeure; il maintient le mouvement.

Le corps, c'est la fibre, le réservoir où tout s'active. C'est aussi l'espace où la vie et ses temps se déposent. Gilles Deleuze, parlant des personnages dans les films d'Antonioni, observe :

L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans le corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. L'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur²⁷⁶.

Le corps est le lieu de dépôt poreux du jour après jour après jour. L'écriture y puise, compose avec tous ses sens. Je vois le corps dans la page, et tout autour, le blanc serait pour moi « ce dehors infiniment plus lointain ». Le corps, au milieu de ce lointain. Et c'est dans, et par ce corps, que monte le *duende*, un mot ancré dans la culture espagnole, dont j'ai découvert l'existence auprès d'une danseuse de flamenco qui l'a

²⁷⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2–L'Image temps*, p. 247.

trouvé chez Garcia Lorca. Sans équivalent en français, le *duende* renvoie à ce qui se passe (ou passe) au moment de la création. Quoi au juste. Peut-être est-ce l'instant où l'on se sent franchir une ligne, mais laquelle? Celle de la peur, du connu? On traverse. Peut-être de l'autre côté de ce que l'on cherchait trop, pour se retrouver dans ce qu'on ne soupçonnait pas.

Tout à coup : on est là (imaginer le corps à la place des deux-points).

Le *duende*, c'est une énergie particulière, habitée, il « "[...] remonte par-dedans, depuis la plante des pieds²⁷⁷." », écrit Garcia Lorca en citant un vieux guitariste. Mais plus encore : trouver le *duende*, chez les Espagnols, implique une perte de maîtrise. « La Niña de los Peines a dû se déchirer la voix [...] Elle a dû appauvrir son savoir-faire et son assurance; donc, elle a dû éloigner sa muse et demeurer sans défense, pour que son *duende* vienne et qu'il daigne se battre à mains nues²⁷⁸. » Le *duende* éprouve dans la mise à nu, qui n'est pas celle des confidences, mais celle d'un abandon d'un savoir, d'une assurance.

Être là, à découvert, me ramène au processus de création de Raphaëlle de Groot : « Mais pour faire il me fallait défaire, désapprendre, « décomprendre » – me mettre en situation d'expérimenter ce que je ne savais pas produire; un processus impliquant de délaisser tout point d'appui, de me projeter dans l'inconnu²⁷⁹. » On accepte de tenir là, les mains vides, on renonce à cette belle phrase qui va paraître plutôt que faire apparaître. Je pense à Israël Galvan, virtuose si habité par ce qu'il danse qu'on ne le voit plus : on voit la danse, cette danse qui fonce sur toi.

²⁷⁷ Federico Garcia Lorca, *Jeu et théorie du Duende*. Paris : Éditions Allia, 2008, p. 13-15.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁹ Raphaëlle De Groot, 2006. *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*, Mémoire-création présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, p. 30.

L'arrivée du *duende*, chez le créateur et chez le spectateur, est ce moment nouveau qui se forme, l'amène à franchir un seuil que lui seul est en mesure d'identifier; ce seuil lui appartient en propre. Il est incomparable. Il constitue peut-être, aussi, sa liberté d'être. Et c'est pourquoi on le recherche.

3.1.2 – COMMENT AVEC LES MOTS

Les mots, j'opère avec eux. Je prends souvent les mêmes; ils sont neutres, usés, connus. Plus personne ne les cherche.

Je pars avec les premiers venus. *Homme femme été enfant ciel chemin cuisine nuit robe rue maison train lit lumière hiver*. Ils peuvent ouvrir une vie, un visage, un moment. Ceux avec lesquels on a développé des habitudes d'usage, à qui on assigne des places dans la phrase, je les déplace, où laisse vacantes celles qu'ils occupent habituellement : on découvre par leur absence que ces mots existent seuls. Et qu'ils peuvent manquer.

Gilles Deleuze parle d'un nouveau type d'acteurs « [...] capables de voir et de faire voir plutôt que d'agir, et tantôt de rester muets²⁸⁰ ». Imaginer les mots ainsi dans la phrase me ramène à l'idée de disponibilité, de délestage d'habitudes acquises avec la littérature. Quand on les place là où on les trouve rarement, ils font voir qu'ils sont moins étroits, et le monde de même.

Ils peuvent aussi, selon qu'on les agence, créer de nouveaux objets, comme le présente l'extrait qui suit. Des mots trouvés au bord du chemin de nos vies, par lesquels on découvre des plumes de fourmis, des coquillages de bougies, des messages de galets, des marelles de gémissements, des cordes à linge de cailloux, des refrains d'écorces, des écorces de nuits, des cartes de sanglots, des peluches de fleurs mortes, des secours de parfums, objets qui témoignent autrement de nos vies.

²⁸⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2–L'Image temps*, p. 31.

Nos chemins sont parsemés de plumes de fourmis de refrains d'écorces de nuits de cordes à linge de cailloux de cartes de sanglots de bals de restes de coquillages de bougies d'exclamations de peluches de fleurs mortes de messages de galets de jupes de flambées de râteaux d'algues de marelles de gémissements de ciels de roues de secours de parfums de petit bois de pique-niques de clochers de cristal de cabanes de pissenlits de listes de négligences de poules de maladies mortelles de vœux. On s'y perd on s'y retrouve parfois on vit dans cette oscillation. Ces chemins nous traversent sans crier, ils nous habitent encore une fois quittés, ils restent ce que nous vivons, jusqu'à la fin²⁸¹.

Les mots, la phrase où ils s'assemblent doit permettre « [...] d'entrer dans leur profondeur d'autant plus grande qu'elle est cachée par la banalité de leur usage, comme on marche à Rome, sans le savoir, sur des siècles enfouis²⁸² ». Leur profondeur est donnée par l'assemblage, par la place qu'ils occupent dans la phrase, la page.

Les mots [...] sont pleins, épais, stratifiés en couches dont varient la quantité et la qualité, et où chaque individu fore ses propres galeries : l'épaisseur des mots

²⁸¹ Johanne Jarry, *Paisajes*, p. 39.

²⁸² Camille Laurens, *Quelques-uns*, Paris : Éditions P.O.L, 1999, p. 16.

n'est pas seulement géologique (l'Histoire à l'œuvre, l'étymologie, les racines du Temps), mais aussi, et surtout, sentimentale, personnelle : les mots sont faits de notre vie qui sédimente²⁸³.

Le forage auquel fait allusion Laurens, de même que la sédimentation, opèrent constamment dans l'écriture du triptyque, et m'apparaissent particulièrement perceptibles dans ce passage de *Printemps du Louvre*.

Il y a toujours des routes pour partir.

Un homme et une femme entrent dans les paysages, envoutés par la cime nue des arbres du nord. Ils roulent, ils veulent le plus loin.

Ils prennent les paysages à l'endroit et à l'envers, ils aiment se perdre dans les rangs secs et boueux, voir partout où ils vivront, ensemble dans une maison trouée à perte de vue²⁸⁴.

L'homme et la femme, leur histoire est une aventure, alors comment lui rendre sa mobilité, la sortir du scénario connu (et fermé) de l'amour, la placer là où l'histoire est chaque fois à faire.

Induire une déroute avec des matériaux connus, des mots communs, pour renverser le rapport à ce qui nous est familier (émotion, paysage), l'écrivaine française Leslie Kaplan le fait particulièrement dans ces premiers textes.

Temps simple. C'est la journée.

Je marche à côté des maisons. Il y a des gens aux fenêtres, qui regardent.

Maisons basses, vieilles, avec leur intérieur. Dedans je peux voir les meubles et les dentelles, les tableaux.

L'air est calme, désarticulé²⁸⁵.

²⁸³ *Ibid.*, p. 17.

²⁸⁴ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 46.

²⁸⁵ Leslie Kaplan, *Le livre des ciels*, Paris : Éditions P.O.L., 1983, p. 97.

Une phrase comme « Le temps est dehors, dans les choses²⁸⁶. » oblige à penser le temps comme une présence physique, un temps rempli de choses, et non d'activités, ce qui instaure un rapport au temps presque matériel. Cela nous conduit aussi dehors autrement, dans un espace désencombré de ce qu'on y voit d'habitude, par habitude d'un espace tenu pour acquis. « Aucun discours ne peut dire l'usine. Il faut des mots suspendus et discordants, ouverts²⁸⁷. », écrit Leslie Kaplan. On doit donc chercher lesquels rendront ce que la réalité *produit* en soi, éviter ceux qui expriment des sentiments. Faire vibrer l'émotion dans le vide de la page.

Dans l'escalier il a sept ans, peut-être huit, il lui dit : va-t-en. Avec tes histoires de femme qui se jette au cou, mon amour mon amour, non.

Je ne veux pas de ta vie de cinéma, si tu penses, si tu t'imagines que.

Moi je ne te verrai plus à partir de maintenant.

C'est fini.

Oh!

Qui va m'aimer²⁸⁸?

Il fallait remonter loin dans le temps pour retrouver le scénario de l'amour que les enfants apprennent à jouer en regardant la télévision (mais est-ce vraiment un jeu?). Ici l'âge inscrit la distance (un adulte jouant la même scène serait un cliché) qui donne (ou redonne) sa gravité existentielle au moment.

Chaque mot compte, et la place qu'il occupe est décisive. Comme Robert Bresson, je pense qu'« Un seul mot, un seul geste non juste ou seulement mal placé empêche tout

²⁸⁶ *Id.*, *L'excès-l'usine*, Éditions P.O.L., 1994, p. 13.

²⁸⁷ *Ibid.*, 4^e de couverture.

²⁸⁸ Johanne Jarry, *Le Storie*, p. 25.

le reste²⁸⁹. » Chaque mot, en relation avec l'autre, met en jeu sa profondeur à partir de la place qu'il occupe, et de ce qui l'entoure dans la phrase, dans la page. « Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation²⁹⁰. » Là où Robert Bresson parle de pouvoir et de valeur, je parlerais de liaisons, d'éclairages.

*Dans ce souterrain j'entends
l'horloge du temps qui tue. Je
fais des gestes, pour que tout
devienne grand.*

*Demain, je vais partir ma
jeunesse, perdre les nerfs. Tout
peut changer en marchant où
je vais.*

*Bientôt, je trouverai un chien,
et des amoureux vainqueurs.*

Les semaines commenceront.

Et tout sera reposé de moi²⁹¹.

Créer une inversion avec le temps : c'est l'horloge (les secondes tombent, couperet) qui tue. Plutôt que de faire de grands gestes, on fait pour que tout devienne grand (renverser), petit déplacement qui change la perspective (le blanc de la page pour imaginer ces gestes). Plutôt que de prendre les nerfs, on les perd. On marche, on part la jeunesse au lieu de la commencer. Trouver un chien dans ce paysage éclaté place la bête (et ce qu'elle signifie pour chacun) bien en vue. Quant aux amoureux vainqueurs, on va devant, on les cherche, on les espère. La confiance de ce temps qui viendra est déposée dans *Les semaines commenceront*. La dernière phrase opère aussi un renversement; ce monde dont on a l'habitude de se reposer, qu'en est-il pour lui avec nous?

²⁸⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 53.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁹¹ Johanne Jarry, *op. cit.*, p. 17.

3.1.3 – COMMENT LA PHRASE

La phrase comme forme, je la taille, je la lime, je la creuse (« Seurat définit la peinture comme "l'art de creuser une surface"²⁹² ») à même les mots, les virgules, les blancs de la page. Cette phrase que je travaille, elle ne joue pas sur, ni avec les sentiments²⁹³. Elle fait image au sens où l'entend Jacques Rancière quand il définit la phrase-image : une « Puissance de contact, non de traduction ou d'explication²⁹⁴ ».

Telle que je la conçois, la phrase produit du présent, s'inscrit dedans aussi. Cette phrase, telle que je la travaille, elle « s'oppose à toute idée de monumentalité²⁹⁵ ». Elle n'édifie pas (une mémoire, une histoire, une écriture), elle ne surplombe rien, ni personne, elle ne sous-entend pas. Simplement là. Pour l'écrire, je m'installe *dans* le moment. Ce moment-là est travaillé au présent, même lorsqu'il inscrit du passé, pour qu'il puisse l'être pour la personne qui lira.

Il se passe beaucoup de choses dans une phrase. Pas nécessairement sur le plan anecdotique, plutôt dans l'assemblage des rythmes, des couleurs, des sensations, des sens et des silences.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le côté terrien du livre, c'est le phrasé qui fait qu'à un moment donné quelque chose tient un peu en l'air. Nulle part. Tout seul. Au fond, c'est comme ça qu'on fait une phrase. Un paragraphe. Quand je

²⁹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 183.

²⁹³ La question des sentiments, des émotions, si centrale quand il est question de littérature, je réalise que je passe presque à côté. Volontairement. Ce que j'écris ne cherche pas à produire de l'émotion, ne part ni ne parle de sentiments. Elle expose, et c'est à partir de là que l'émotion ou le sentiment devient possible chez qui lit. Cela lui appartient. C'est peut-être ce qui rend parfois la lecture de ces textes déconcertante; ils renvoient le lecteur à lui-même. Du moins, ils travaillent dans ce sens.

²⁹⁴ Jacques Rancière, *Le destin des images*, p. 65.

²⁹⁵ Thierry Davila, *Marcher créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, p. 74.

dis phrase, c'est un plan séquence, un mouvement qui essaye d'enchaîner beaucoup d'infra-mouvements, accidents, chicanes²⁹⁶.

Cadiot attire le regard sur ce qui se noue et se dénoue dans une phrase. Il cherche la légèreté avec des tensions, ou comment donner à ces tensions une légèreté sans superficialité, autre façon d'opérer un renversement. Pour écrire une phrase :

Il va falloir en somme compacter une image mentale. Et à ce point, beaucoup de questions se posent. [...] Qu'est-ce qu'on va garder [...] Quelle perception de la substance imaginative [...] va-t-on restituer dans les strates ultérieures de l'élaboration de cette pièce²⁹⁷?

L'expression « compacter l'image mentale » est ce que j'ai lu de plus juste jusqu'à maintenant sur le travail de composition. J'ai en tête un moment bien précis, où une femme d'un pays étranger parle au téléphone avec quelqu'un de ce pays. Dehors, l'hiver règne. Cette image se raccroche, dans mon esprit, à un fragment de phrase relevé dans *Éclats de Rome* :

Il fait froid ici à l'ombre, penses-tu en la regardant du fond de l'allée parler bas dans sa langue. Quand tu arrives au comptoir, elle replace le combiné, mais ses yeux restent fixés là-bas, c'est difficile, dit-elle en glissant lentement l'hiver vivre ici le poulet dans ton sac. Vous êtes? De nouveau seule à la caisse, rivée à cette rue où continue de grandir la petite qu'elle n'a pas vue depuis.

Qui devient :

Il fait froid ici à l'ombre, penses-tu, pendant qu'elle parle bas dans sa langue. Elle replace le combiné du téléphone. Ses yeux demeurent loin, où continue de grandir celle qu'elle n'a pas vue depuis... C'est difficile, dit-elle en glissant lentement l'hiver vivre ici le poulet dans un sac. Cette petite, tu observes les voitures givrées qui circulent, ne pourrait pas jouer dans la rue, ici.

La présence/absence reliée à la petite est trop chargée (évidence de la nostalgie, de la perte). Cela devient donc :

²⁹⁶ Olivier Cadiot, « Un terrain de foot », p. 19.

²⁹⁷ Dominique Figarella, « Conduire sans permis », p. 168.

Il fait froid ici à l'ombre, penses-tu en la regardant parler bas dans sa langue. Elle replace le combiné, mais ses yeux demeurent loin, là-bas, où continue de grandir. C'est difficile, dit-elle en glissant lentement l'hiver vivre ici le poulet dans un sac. Cette petite, tu fixes la porte givrée, serait-elle heureuse ici?

Trop d'idée, d'intention. Le regard est pesant. J'essaie ceci :

Il fait froid ici à l'ombre, penses-tu. Elle parle bas dans une langue que tu ne comprends pas. Ta présence interrompt sa conversation téléphonique. Pendant qu'elle glisse le poulet dans ton sac, ses yeux demeurent loin, là-bas. C'est difficile, dit-elle, l'hiver vivre ici.

J'imaginai cette scène pleine de mouvements, et voulais qu'ils soient perceptibles, mais cela est devenu trop turbulent. J'ai donc ramené le moment à son déroulement le plus simple. Trop simple. Je l'ai vu au montage final du livre, quand j'ai vu/lu le texte dans la page, ça ne fonctionnait pas; il a perdu en cours de réécriture l'élan qui avait amené ce moment dans l'écriture. Un texte qui ne maintient pas son élan de départ tombe. Même s'il a finalement disparu de *Le Storie*, ce texte appartient toujours à sa composition; je le ressens encore physiquement, et ne cesse de reprendre en pensée la phrase *c'est difficile*.

Pour que la phrase puisse présenter une composition moins familière, on doit se concentrer sur la perception, quelle est la mienne, que puis-je faire avec?²⁹⁸

Si l'on considère l'expérience qu'on a d'un matériau avec une attention et une concentration suffisamment soutenue pour pouvoir traverser son usage consensuel, alors dans ce suspens, notre sensibilité produira inmanquablement dans la sensation qui l'appréhende d'habitude, des ressemblances nouvelles, des points de contacts pour des possibilités de liaison que l'on n'aurait pas pu prévoir²⁹⁹.

²⁹⁸ Ce qui nous renvoie au verbe *Forer*, p. 192.

²⁹⁹ Dominique Figarella, *op. cit.*, p. 171.

Je sens que je dépasse ou transgresse cet usage quand je crée dans la phrase une association qui peut se lire de plus d'une façon. Par exemple, la phrase *Ses yeux demeurent loin, là-bas* laisse entendre qu'elle regarde loin, mais aussi que le regard habite ailleurs. Elle est ici, mais son regard vit là-bas.

« La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible³⁰⁰. » L'affirmation décroïssonne l'une et l'autre des fonctions, qui matérialisent des points de départ vers quelque chose qui deviendra ce que chacun fait, à partir de la phrase, de l'image.

Dans ma pratique, le texte que je fais deviendra matière à partir de laquelle quelqu'un peut composer. C'est dans cette perspective que je relie mon intention d'écriture à ce que Paul Ardenne énonce à propos de l'artiste contextuel : « L'art participatif relève de la sollicitation, il recherche de manière ouverte et souvent spectaculaire l'implication du spectateur. S'il vit lui aussi de transitivité, comme l'art classique, il n'offre pas des objets à regarder mais des situations à composer ou avec lesquelles composer³⁰¹. » Cela demande donc à l'artiste qui matérialise la situation d'abandonner à l'autre son point de départ, de le voir transformé, interprété, ou ignoré tout simplement. *Paisajes*, l'œuvre médiatique que Sébastien Cliche a créée à partir de ce texte du triptyque, m'apparaît matérialiser la possibilité de composition qu'offre un texte.

Mais on peut aussi faire la phrase, ou l'image pour s'en détacher. Michelangelo Pistoletto, parlant de ses travaux de création, écrit : « Je ne les considère pas comme des objets en plus mais comme des objets en moins, en ce sens qu'ils portent en eux une expérience perceptive définitivement extériorisée³⁰². » Une *expérience perceptive* qui atteint sa limite avec *moi*, mais pourra se renouveler grâce à l'autre.

³⁰⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 56.

³⁰¹ Paul Ardenne. *Un art contextuel*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Champs arts », 2002, p. 181.

³⁰² Michelangelo Pistoletto, *Continents du temps/Continenti di tempo*, p. 78.

Se détacher, Monique Régimbald-Zeiber écrit comment on peut le faire, en regardant le travail du peintre Stéphane La Rue dans son atelier :

On n'aura droit au mot « formalisme » que si l'on accepte que la forme n'est pas autoritaire, qu'elle se joue, qu'elle se bouge, qu'elle se cherche, qu'elle peut se définir autrement que pour elle seule. Elle se promène d'un tableau, d'une feuille à l'autre. Souvent imperceptiblement. Il s'agit donc, ici, de faire l'expérience de la forme, d'un détachement de la forme et, en même temps, du détachement par la forme³⁰³.

Dans la phrase loge une expérience dont on se détache en travaillant sa forme. Et cette phrase interagit avec les autres. Donc, « [...] on ne pourra plus se contenter de décrire une forme comme une chose ayant tel ou tel aspect, mais bien comme une *relation*, un processus dialectique qui met en conflit ou qui articule un certain nombre de choses, un certain nombre d'aspects³⁰⁴. » J'entends par relation l'ouverture rendue possible par la circulation de l'un à l'autre; en relation avec l'autre, la forme ne peut demeurer repliée sur elle-même, suffisante.

³⁰³ Monique Régimbald-Zeiber. « Depuis son atelier... » dans *Stéphane La Rue : Retracer la peinture*, Montréal : Galerie de l'UQAM et Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 46.

³⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 167.

3.1.4 – COMMENT LE TEXTE AVEC LA PENSÉE DE L'IMAGE

Dans le côté sec de son atelier, Monique Régimbald-Zeiber m'a un jour raconté comment elle en était venue à la décision de ne plus produire d'images, c'est-à-dire de ne plus recourir à la figuration. À cause de la lassitude que provoque leur surproduction, a-t-elle précisé, les images empêchent l'écoute et entravent la pensée³⁰⁵.

Ce que Monique Régimbald-Zeiber nomme ici *figuration* pourrait trouver son équivalent dans les mots *illustration*, *reproduction*. Écrire en illustrant, en reproduisant équivaut à reconduire la réalité telle qu'elle est. Leslie Kaplan exprime ce rapport d'équation autrement dans un entretien avec Dominique Rabaté :

Je continue sur le blanc : c'est essayer d'attraper le blanc RÉEL qui est dans la tête des gens. Je ne pense pas que mon écriture se débarrasse des affects, explicites ou non. Elle cherche à se débarrasser du DISCOURS, ce qui est bien autre chose. J'ai toujours voulu que les affects soient présents, comme ils le sont dans le réel : d'une manière surprenante. Sans explication. [...] L'explication rassure, conforte (et m'ennuie)³⁰⁶.

Écrire consiste donc à court-circuiter l'illustration, là où on nous dit (et redit) que le ciel est bleu, la douleur atroce, l'amour infini. Composer sous-entend que l'on doit rendre visible quelque chose qui existe, mais n'apparaît pas tel quel. Je pense à un passage précis de *Printemps du Louvre* :

C'était le monde, sa répétition.

On veut le dire : cesse de répéter. Parle, toi.

Chien blanc.

³⁰⁵ Julie Belisle, « L'Histoire en pièces » dans *Éclats de Rome*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2008, p. 8.

³⁰⁶ Leslie Kaplan et Dominique Rabaté dans « Correspondance - « Nous avons parlé... » », *Écritures blanches*, Sous la direction de Dominique Rabaté et Dominique Viart, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 171.

Dans la cour, les escaliers, le chien. Livré aux enfants qui veulent le dresser, le chien blanc obéit. Des femmes le craignent, gardent les portes fermées sur leurs corps voilés. C'est ici que l'on vit, face au chien blanc prisonnier de la cour, presque fou d'être un chien seul enfermé. Et elles, on se demande comment³⁰⁷.

Plusieurs enjeux (obéissance, culture, enfance) mis en tension dans un espace clos rendent visible l'intrication des différences, la complexité de la situation, de l'image.

L'image ou le texte ne finit pas, ne cherche pas à conclure. Le texte présente une composition qui « vise » le réel. Viser le réel sous-entend qu'il y a un écart³⁰⁸ entre soi et le monde. Qu'on ne colle pas à la réalité. Cette image, cette histoire permet une distance ressentie, à partir de laquelle construire, imaginer, attendre, penser. Des actions que le lecteur/regardant peut choisir, mais qui sont limitées au constat lorsque le texte colle au réel, le reproduit tel qu'il est.

Pour produire cet écart, d'abord se décaler par rapport à ce que l'on voit, perçoit, entend. « Il s'agit d'organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure³⁰⁹. »

Ce genre de promenade nous entraîne, on ignore comment, sur des tombes de muettes et de sourdes, parfois très jeunes. On marche dans les méandres, on contourne les trous, on admire les messages aux morts imbibés de pluie. On parle bas on s'essouffle dans la pente on rit on se perd en imaginant ce jour où – oh la chaleur du soleil – nous serons interrompues³¹⁰.

³⁰⁷ Johanne Jarry, *Printemps du Louvre*, p. 40

³⁰⁸ « Les images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. » (Jacques Rancière, *Le destin des images*, p. 15).

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

³¹⁰ Johanne Jarry. *Le Storie*, p. 9.

Ce genre de promenade aboutit dans les souterrains de la ville où prospèrent les restaurants de petite surface. Un homme massif dépose sa tête sur la table, comme s'il venait mourir là une fois pour toutes, son livret de billets de loterie placé à plat devant lui. J'achète un biscuit pour ne pas avoir faim. Un sous noir roule au sol. La femme pâle qui longe le comptoir de mets chinois, ceux que tu mangeais la nuit, ploie devant. À qui la chance³¹¹?

Promenade pleine de vie dans un cimetière et promenade sous terre, où un homme semble vouloir mourir. Au cours de la première promenade, le rapport aux tombes propose une inversion : la jeunesse (sourde et muette) meurt : pas de vieillesse. La promenade se déroule de façon irrégulière (méandres, trous, surgissement de messages aux morts, pluie) puis déboule; une série d'actions créent une accélération, matérialisée par l'absence de ponctuation. Le *oh* : étonnement, suspension, suivi abruptement du constat (nous serons interrompues) marque doublement l'interruption, et de la phrase et de la vie.

La seconde promenade se déroule sous terre dans la vie, espace prospère (autre contraste) où on peut vouloir mourir. L'irruption d'un *je* qui achète pour ne pas avoir faim (et non par faim) apparaît comme quelqu'un sur lequel on tombe sans s'y attendre, suivi de *tu* (qui mangeait des mets chinois la nuit?) interpellant subitement qui lit.

Écrire sans donner quelque chose à comprendre, mais plutôt à découvrir, à chercher, à poursuivre, à ressentir. « Le but de l'image n'est pas de rapprocher de notre compréhension sa signification, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa "vision" et non sa "ré-identification"³¹². » Composer la phrase le texte pour qu'ils puissent se mettre en relation avec l'autre, et d'autres phrases/textes/images.

³¹¹ *Ibid.*, p. 15.

³¹² Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, p. 35.

« Le paysage *voit*³¹³. », écrivent Deleuze et Guattari. À partir de ce bout de phrase, que je détache de son contexte, je me mets à penser. Je pense que le paysage nous regarde, aussi. J'aime penser cette dynamique. Je cherche comment donner un regard au texte, pour qu'il puisse regarder qui le lit. Michel Foucault dans *Les mots et les choses* observe à propos du peintre qui figure dans le tableau *Les Ménines* de Vélasquez : Il fixe un point invisible, mais que nous, les spectateurs, nous pouvons aisément assigner puisque ce point, c'est nous-mêmes : notre corps, notre visage, nos yeux³¹⁴. » Le texte compose cette image qui *te* regarde, espère *te* rencontrer.

Cette pensée de l'image se matérialise aussi dans la prise de photos. Si le haïku fut le chemin que Barthes emprunta pour « concevoir la photographie³¹⁵ ». Inversement, j'ai photographié pour exercer l'écriture, saisir l'instant et transposer cette expérience de capture dans ma pratique en défaisant le cadrage, en visant le détail, en cherchant les contrastes, entre autres.

Je commence à photographier au tout début de la recherche. Photographier est une façon pour moi de *prendre* le moment, de le saisir physiquement. Le cadre de l'appareil permet d'isoler, d'entrer dans un état d'écoute et de réception très concentré. J'isole un instant, je m'isole dans cet instant, et de cet instant, grâce à la caméra.

Je photographie souvent derrière le grillage, je filme aussi. La matérialité que l'écran donne à l'image crée un écart entre moi et le dehors; il y a deux mondes : une intériorité (perceptible grâce au grillage) et une extériorité. L'un et l'autre (celui qui photographie, celui qui l'est) me semblent exposés, et vulnérables. Deux mondes : celui du mouvement, et de la sédentarité. La saisie de ce moment dedans/dehors

³¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 159.

³¹⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 20.

³¹⁵ Roland Barthes, *La préparation du roman, I et II*, p. 113.

m'évoque ce que l'artiste Mario Côté³¹⁶ écrit à propos de la peinture : « Le tableau travaille dans la coupure et la césure du regard. Il restaure d'une façon concrète et symbolique cette fonction essentielle du cadre, cette fonction d'être à l'intérieur et à l'extérieur de la représentation³¹⁷. »

Je développe en photographiant une acuité, une présence physique au moment, dans une distance qui n'exclut pas l'intériorité. J'exerce mon regard. J'expérimente l'impossibilité du tout. Je veux dire : par exemple, devant ce paysage en haut du Mont Ventoux³¹⁸ je constate que ce qui apparaît dans le cadre de la caméra ne rend pas « justice » à ce que je vois, au vertige que j'éprouve aussi. Je dois donc trouver comment faire ressortir l'amplitude de l'espace. À mes yeux, ce couple installé en bordure du vide rend perceptible un contraste vertigineux.

J'expose aussi ma sensibilité à différentes matérialités (surtout au moment du montage), à la lumière, aux contrastes. J'expérimente un rapport à l'archive en photographiant des photographies; je ne recherche pas une qualité d'image, plutôt ce que je nommerais une densité.

Le regard doit être mobile, souple, chercher ce qui ressort de l'ensemble, ou ce qui pourrait ressortir de l'ensemble, donc apprendre à isoler une partie du tout. Photographier ou plutôt prendre des photos, car il s'agit bien de *prendre*, favorise l'inscription physique du moment dans la mémoire. C'est aussi ponctuer le temps, le découper en séquences, et voir par la suite comment faire tenir ces moments disparates ensemble.

³¹⁶ L'artiste présente dans le Carnet 3 de *L'image manquante* des photographies prises derrière un grillage.

³¹⁷ Mario Côté, *L'image manquante*, Carnet 3, p. 26.

³¹⁸ Voir photo p. 199.

Tout au long de la recherche, les images s'accumulent. J'ai voulu en faire autre chose qu'un album personnel. J'ai donc dans un premier temps sélectionné les photos pouvant tenir seule, dans le vide, hors contexte. Je les ai ensuite regroupées dans un carnet visuel; j'apprends à monter ces images les unes avec les autres.

Chaque page du carnet visuel présente une photo; il s'agit donc de trouver quelles images associer pour créer, sur deux pages, un montage visuel qui, tout en étant cohérent – du sens circule entre les deux images –, n'est pas prévisible. Certaines images s'associent moins bien à d'autres; il faut essayer plusieurs « mariages ». Je pense entre autres à la photo des hommes qui font du tai-chi dans un parc; comment faire ressortir la gestuelle des hommes, maintenir le mouvement de leur corps dans l'espace, et même l'appuyer? J'ai finalement retenu la photo du lion de pierre qui met la patte sur sa proie. La pierre grise contraste avec le sable du parc, les bêtes avec les hommes, mais tous deux affirment une présence.

Monter ces images signifie aussi court-circuiter la simple accumulation, dans la mesure où l'exercice me permet de voir quelle image peut tenir seule, hors contexte (ce qui correspondrait, dans l'écriture, à l'anecdote). Prendre des photos me permet aussi de voir quelles sont les images récurrentes, celles qui accrochent sans cesse mon regard. Peu à peu j'apprends à cesser de les prendre; je reconnais mon attachement sentimental. Je peux toujours prendre cette image, mais je sais qu'elle appartient au privé, qu'elle y restera. C'est une façon d'épuiser mon sentiment.

Mises ensemble dans le carnet visuel présenté en annexe, ces images proposent un espace, une dynamique aussi qui est celle de la recherche où des matérialités, des climats, des postures s'entrechoquent. Le montage de ce carnet espère aussi faire apparaître le multiple dans l'instant. Anne-Marie Ninacs, parlant de l'œuvre de Raymonde April, écrit qu'elle « traduit – bien au-delà de sa biographie, le rapport contradictoire d'intimité et d'inaccessibilité dans lequel nous sommes avec les lieux, les êtres et les choses qui nous constituent. Quelque chose comme la déchirure qui nous

lie à eux³¹⁹ ». Nous composons (du texte de l'image) avec nos écarts (de regards, de directions, de pensées), et cherchons comment te rencontrer. Nous sommes seuls, et (même) ensemble.

Les photographies sont les traces de ce processus de travail mené hors écriture, devenues par la suite un matériau précieux pour expérimenter ce que le montage implique quand on souhaite mettre le visible sous tension. Ce visible qui, comme le précise si justement Jean-Claude Bailly, n'a rien d'unidimensionnel.

Le visible n'est pas une image, ne fonctionne pas comme une image. Il n'est pas ce qui est devant nous, mais ce qui nous entoure, nous précède et nous suit. Sous les yeux le visible se présente comme cette absence de bords et de cadre qui n'est ni un volume ni un simple contenant, mais une vibration, un suspens à l'intérieur duquel le temps a lieu, à des rythmes variables. Ces rythmes du temps forment (tissent) la trame de l'apparence. Le visible est l'ensemble de tous les récitatifs qui fabriquent l'apparence. Ce sont des réseaux, des enchevêtrements, des systèmes de marelles infinis, des puissances d'écho, de ricochets. À l'intérieur de ces systèmes qui tous ensemble forment une gigantesque et indéfaisable pelote, il y a quantité de trous, de cachettes, de fils non tirés³²⁰.

³¹⁹ Anne-Marie Ninacs, dans *Désirer voir, Le Mois de la photo à Montréal 2011*, sous la direction de Anne-Marie Ninacs : Montréal, 2011, p. 199.

³²⁰ Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 2013, p. 25.

CHAPITRE IV

CONCLUSION

Ma mère était finisseuse dans une manufacture de vêtements. Les coupons qu'elle rapportait le soir représentaient sa journée de travail. Quand je pense aux difficultés et aux exigences de la création, je me concentre sur le travail, un travail auquel je consens, en pensant à sa vie, aux vies dont les mains œuvrent pour survivre.

Il y a eu des livres tôt dans ma vie. Parmi eux, beaucoup d'étrangers. Par besoin de distance, et de ne pas reconnaître, besoins que j'ai reconduits autrement dans l'écriture, plus tard.

Il y a eu *Heidi à la montagne*, les romans de Guy des Cars, la vie d'Édith Piaf. Puis les romans de Marguerite Yourcenar, *L'Ange des ténèbres*, *L'homme sans qualités*, *Le Quatuor d'Alexandrie*, *À la recherche du temps perdu*. Il y a eu Roland Barthes, et ses *Fragments d'un discours amoureux*, à partir desquels j'ai commencé à chercher comment écrire. Il y a eu *Près du cœur sauvage*, les romans de Virginia Woolf qui m'ont fait voir ce que je ne pourrai jamais écrire, quand bien même je le voudrais. Il y a eu *Tropismes*, *Oreiller d'herbes*, *Faits divers de la terre et du ciel*, *Molloy*, les *Petits malentendus sans importance* d'Antonio Tabucchi. Il y a eu *Le stade de Wimbledon*, *Maria avec et sans rien*, *L'obéissance*, *La place du diamant*, *La Détresse et l'Enchantement*, *Être sans destin*. Les romans incroyables des sœurs Brontë, Antonio Lobo Antunes, *Journal du dehors*, *Bord de mer*, *La dernière neige*, *L'ongle rose*, *L'homme est un grand faisan sur terre*, les livres d'Olivier Cadiot, *Ville des anges* de Christa Wolf à la fin de ses jours.

Il y a eu *L'étranger*, et Albert Camus. Et plus tard, *Une femme* d'Annie Ernaux, suivi de près par *Le livre des ciels* de Leslie Kaplan. Avec eux, le pathos se retirait, me laissant devant ce que Roland Barthes et d'autres ont nommé « l'écriture blanche ».

Il y eût, il y a toujours depuis la première lecture *La mort de l'auteur*, texte de Roland Barthes qui constitue le pivot d'une pratique qui revendique l'indépendance de l'écriture, et reconnaît surtout celle du lecteur. « Donner un Auteur à un texte, écrit Barthes, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture³²¹. » Il m'importe de travailler l'écriture pour que, dans sa plus grande précision, elle puisse maintenir l'ouverture par laquelle un lecteur pourra investir son plan de composition.

La présence effacée de l'auteur, l'exactitude de l'écriture du haïku et la pudeur qui s'en dégage sont exemplaires. Sa forme vive inspire, son caractère terrien aussi. Le haïku compose avec les bêtes, les insectes, les éléments naturels, et nous humains qui nous nous déplaçons ici-bas. On n'y trouve rien d'élevé, ni de sacré, ni de pur; cela correspond à ma quête.

Les écrivains de l'Oulipo³²², comme Italo Calvino ou Georges Perec, valorisent la contrainte entre autres pour stimuler la capacité d'invention, défier le rapport à l'inspiration, ou affirmer le caractère infini de l'activité d'écrire. J'use de contraintes pour exercer l'écriture, la plonger dans l'inconnu, et pour continuer de déconstruire le mythe de l'inspiration. Je privilégie toutefois le déplacement à l'intérieur d'autres disciplines comme moyen fécond de relancer un rapport à la forme, de mettre l'écriture sous tension, rendre ce que le texte porte de plus en plus dense, afin que plusieurs lectures de ce même texte soient possibles; mon travail dans l'écriture n'a rien de ludique.

Annie Ernaux parle d'un refus de la fiction, Leslie Kaplan, d'une œuvre avec laquelle penser. J'ai l'impression de travailler entre les deux une écriture qui n'invente rien, une écriture qui présente de l'irrésolu, le ressenti d'un moment. Je pense le travail de

³²¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », [article paru dans la revue *Manteia*, 1968], dans *Bruissement de la langue : Essais critiques IV* Paris : Édition du Seuil, 1984, p. 65.

³²² L'Ouvroir de littérature potentielle.

composition en termes de mouvements (d'où les verbes), et comment les transposer dans l'écriture influe la forme, l'intensifie, inscrit ce moment dans le présent.

Les verbes présentés ici ne constituent pas UNE méthode que ceux et celles qui écrivent ou veulent écrire sont appelés à suivre, ni le moyen d'écrire « bien » ou « mieux »; ils ne garantissent rien. On observe d'ailleurs que plusieurs verbes peuvent agir à l'intérieur d'un seul texte, et même dans le corps d'une phrase. Donc la démarche d'écriture ne consiste pas à enfermer le travail dans une seule action, ce qui irait contre le principe d'ouverture recherchée, mais plutôt à tenter de saisir dans la multiplicité celle (et celles) permettant d'intensifier la forme du texte, ou de la phrase, d'inventer.

Ces verbes signalent d'abord la possibilité de travailler l'écriture en termes d'actions dans une pratique où on imagine l'auteur immobile devant la page ou l'écran, et celle de créer du sens autrement dans la trame narrative. Incrire la pensée dans différents mouvements conduit, entre autres, à chercher comment matérialiser physiquement ce qui est en jeu dans la phrase. Dans cette perspective, on se gardera d'écrire, par exemple : *il souffre*. On cherchera plutôt par quels gestes, quels mouvements, quels détails lui donner corps de manière à rendre cette souffrance perceptible, au lieu de simplement la nommer.

Tous les verbes que peut impliquer un travail de création ne sont pas répertoriés, et peut-être parmi eux des verbes que l'on jugera importants. Cela constitue sans doute une des limites de cette recherche qui ne propose pas une méthode à suivre pour écrire, mais qui expose par quel processus les textes du triptyque ont été travaillés. Les textes à venir poseront des « problèmes » d'écriture différents, ce qui nécessitera le développement d'un autre processus de création.

Engager l'écriture dans cette thèse-crédation m'a permis de « descendre » plus à fond dans son travail et sa réflexion. Tout au long du récit de pratique, et ce fut un des nœuds de son écriture, quelqu'un a dû dire « je ». Quelqu'un a cherché comment parler à partir de sa place dans le travail, sans changer de voix. Cette recherche présente donc aussi une subjectivité mise en tension par la façon même de formuler ce qui l'implique,

une subjectivité qui cherche la juste distance pour penser un savoir-faire qui, tout en lui étant propre, doit pouvoir résonner avec celui d'autres praticiens, étudiants ou penseurs.

La lecture de textes théoriques fut pour moi un moyen de relancer une pratique hors de son contexte et de la penser dans un processus de transposition. J'ai travaillé la théorie dans la rencontre, en relation avec des textes, des artistes et réalisé un libre assemblage de voix. Cette voix de l'autre qui m'a permis de réfléchir ceci alors qu'elle parlait de cela, j'ai pris la liberté de l'ajouter à ce à quoi elle me fait penser.

Un des enjeux de cette thèse consistait à exposer de quelle manière la recherche participe à l'approfondissement d'un processus de création. Je souhaitais aussi affirmer l'écriture comme pratique, une pratique qui, dans son approche physique du travail de composition, participe autrement à constituer du sens. Pour en rendre compte, j'ai déployé ma recherche en prise directe avec les textes du triptyque, dans une perspective qui ne serait ni interprétative ou explicative, mais qui révélerait une alliance entre recherche et création, et comment, finalement, chercher fait partie de créer.

J'espère donc que cette thèse contribuera à valoriser le processus de recherche auprès des étudiants, des praticiens et des enseignants concernés par la création, ici et ailleurs. Et que cette pratique saura inspirer chacun et chacune à chercher les mouvements qui sont propres à la leur.

Écrire affirme de l'existence. Et, comme le constate Annie Ernaux, « [...] cela ne peut se faire sans cette tension, [cet effort dont je viens de parler], sans une perte du sentiment de soi [dans l'écriture], une espèce de dissolution, et aussi avec une mise à distance [extrême]³²³. »

³²³ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, p. 125. [Je place entre crochets les passages avec lesquels je suis moins en accord.]

ANNEXE I – CARNET VISUEL

ANNEXE II – LES ARTISTES

Photographies, installations, projets Web ou performances audiovisuelles, les champs de création de **Sébastien Cliche** s'étendent au son, à l'image et au texte. Privilégiant l'angle narratif, il questionne l'ambiguïté des relations que nous cultivons avec la sécurité. Dans l'œuvre interactive qu'il crée avec *Paisajes*, les compositions sonores et visuelles avec lesquelles il répond au texte ne relèvent pas de l'improvisation; elles donnent forme à sa lecture de *Paisajes*, dans un rapport au présent, aux détails, et à la mémoire

La pratique vidéographique d'**Aurélié Collignon** s'appuie sur un dialogue entre ce qui est là, préexistant, avant le regard, avant la caméra, et ce qui, par leur mise en présence (ce qui existe et la caméra), se façonne, s'élabore, se *monte*. Elle s'interroge sur la construction du regard; qu'est-ce qu'on voit de plus que ce que nous donne immédiatement à voir une image? Elle s'intéresse à ce qui excède, ce qui déborde, aux liens qui opèrent. Dans le projet autour de *Printemps du Louvre*, elle travaille sur la relecture, ce qui se forme, invisiblement, entre les blocs de texte et entre chaque lecture, en s'attachant particulièrement au souffle, à la voix et aux silences.

Le travail de **Raphaëlle de Groot** s'élabore à partir de contextes de recherches hétéroclites et de situations de rencontres, en réponse à des expériences. Avec *Printemps du Louvre*, elle établit un rapport physique au texte. Elle cherche la phrase dans son corps, la fin qui claque et résonne à l'intérieur. Elle sent une tension, reçoit la phrase comme un élastique sur lequel on tire et qui cède brusquement à la fin. La phrase, c'est son action filmée : elle est devant la caméra, elle souffle dans un ballon qui grossit, grossit, grossit...

Josée Pellerin explore l'image dans ces différents modes de représentation, et s'inspire de la littérature, une approche hybride qui produit des corrélations favorisant l'émergence d'un espace narratif. Ici, elle imagine des photographies, des extraits textuels et des luminaires qui ajouteront une couche supplémentaire fictive à *Printemps du Louvre*. Une série photographique de figures humaines parfois cadrées intentionnellement, parfois entrant dans le cadre par inadvertance, qui pourraient être vues comme des figurants, piliers sensibles au texte. Ces petits lumignons disséminés

dans l'espace engendreront un dialogue avec les autres propositions, comme une ponctuation à travers une grande phrase commune.

Monique Régimbald-Zeiber interroge les rapports qu'entretiennent les images et l'écrit. Au cours des dix dernières années, on remarque que sa peinture, d'abord contaminée par les mots, s'est trouvée littéralement envahie par l'écriture. Elle cherche la distance avec *Printemps du Louvre* en le transcrivant sur du plastique à l'aide d'un stencil, en procédant par catégories : couleur, portrait, paysage, etc. Relire, transcrire, tracer : parfois de l'oublié ou du pas vu en cours de lecture apparaissent. Dans son travail avec *Printemps du Louvre*, elle a ces mots : transparence, traces, strates.

Jacko Restikian travaille sur le concept de la postproduction en utilisant la stratégie du déplacement. Par l'entremise de la performance et de l'installation, il déplace une activité de la vie quotidienne et contextuelle dans un lieu qui devient un cadrage. Les actions réalisées hors champ sont présentées — par lui-même ou par d'autres — sous la forme de documents, traces de l'acte (vidéo, images, objets). Cette façon de faire questionne donc l'usage du produit culturel par l'acte du déplacement (délégation, transport d'objets, glissement du geste quotidien), usage qui soulève aussi la question de la consommation, de la production et du déchet. La rencontre autour de *Paisajes* évoque les valeurs d'échange et d'usage. Restikian est un lecteur de *Paisajes*, donc consommateur de cette production culturelle. Il est aussi producteur ou postproducteur de l'œuvre et de lui-même.

Toucher, tirer, coudre, dessiner : ces verbes habitent la démarche de **Lucie Robert**. Avec *Printemps du Louvre*, il y a un désir de sortir du blanc. Elle imagine des couches transparentes et des plans qui cachent. Elle prend comme point de départ une méthode qui emprunte au processus d'écriture de l'auteure; un premier jet s'élabore comme un tableau foisonnant d'impressions, suivi d'une épuration par soustraction d'éléments. Les gestes se définissent : coudre des morceaux d'étoffes soyeuses et colorées sur une surface et découper la surface ou l'oblitérer par des couches juxtaposées. C'est le point de départ.

Les images photographiques et vidéographiques constituent la matière première de la pratique de **Guylaine Séguin**. Par des stratégies de télescopage et de mise en abyme, elle interroge la capacité de la photographie à décrire la réalité. Les sujets photographiés et ses lieux d'interventions sont des architectures au sens large (bâtiments, espaces construits, chantiers). À partir d'une logique de *l'in situ*, l'image devient un lieu virtuel où elle intervient et, inversement, ces images sont installées dans l'espace de la ville, là où elles ont été prélevées. S'opère un rapprochement entre le lieu de l'image (virtuel, représenté) et le lieu de la ville (concret, réel) qui fait à la fois osciller notre compréhension de l'image et de la réalité de l'environnement. Avec *Paisajes*, elle explore le texte et le son comme sources d'images mentales. Elle tente de structurer – d'architecturer – ces espaces à travers des outils logiciels générant des graphiques liés au champ sémantique des mots, et d'autres convertissant les images en fichiers sonores. La dynamique ouverte et la disposition perméable adoptées dans ce projet conduisent à échanger les matériaux, les réflexions et les modes de production qui s'entre-alimentent.

Artiste de la performance, **Camila Vasquez** se déplace avec *Paisajes*. Ce sont des déplacements géographiques et des parcours intérieurs. Les paysages répondent aux images imaginaires qu'elle construit. Les mots appellent d'autres mots, qui appellent d'autres mots. Elle observe ces circuits qui se tracent et en fait des constellations. Elle prend conscience des résonances et des liens invisibles qui se tissent, et elle attend.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Laure. *Dans les pas de Hannah Arendt*. Paris : Éditions Gallimard. 2005.
- Amalvi, Gilles. *Une école d'art pour le Festival d'Avignon 2011*. Paris : P.O.L. Festival d'Avignon. 2011.
- Antin, David. *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*. Paris : Les presses du réel. Coll. « Motion Method Memory ». 2008 [pour la publication française].
- Arasse, Daniel. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion. Coll. « Champs ». 1996.
- Bailly, Jean-Christophe. *Le temps fixé*. Paris : Éditions Bayard. Coll. « Petite conférence sur les images ». 2009.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Tel ». 1987.
- Barthes, Roland. « L'écriture et le silence ». Dans *Essais critiques*. Paris. Éditions du Seuil. Coll. « Points ». 1964.
- *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Points ». 1973.
- *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Point ». 1975.
- *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil. Coll. « Cahiers du Cinéma ». 1980.
- « La mort de l'auteur ». [Article paru dans la revue Manteia, 1968]. Dans *Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Édition du Seuil. 1984.
- *La préparation du roman. I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. [Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger]. Paris : Éditions Seuil IMEC. Coll. « Traces écrites ». 2003.
- Beckett, Samuel. *L'Image*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1988.
- *Le Monde et le Pantalon. Suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1989/1990.
- Bélaïr-Clément, Sophie. *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*. Montréal : Éditions les petits carnets. 2008.

- Benjamin, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique éditions. 2003.
- Bloedé, Myriam et Claudia Palazzolo. *Pippo Delbono : Mon théâtre*. Arles : Actes Sud. Coll. « Le Temps du théâtre ». 2004.
- Boltanski, Christian et Catherine Grenier. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Fictions & Cie ». 2007/2010.
- Bon, François. *Tous les mots sont adultes*. Paris : Fayard. 2000.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Folio ». 1975. [1988. pour la préface].
- Cadiot, Olivier. *L'art poétic'*. Paris : P.O.L. 1988-1997.
- *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio ». 2002.
- *Un mage en été*. Paris : P.O.L. 2010.
- Christoph Marthaler, Hortense Archambault et Vincent Baudriller. *Mélanges pour le festival d'Avignon 2010*. Paris : P.O.L. et le Festival d'Avignon. 2010.
- Calle, Sophie. *Disparitions*. Arles : Éditions Actes Sud. 2000.
- *Fantômes*. Arles : Éditions Actes Sud. 2000.
- *Douleur exquise*. Arles : Éditions Actes Sud. 2003.
- *Prenez soin de vous*. Arles : Éditions Actes Sud. 2007.
- Chevrier, Jean-François. *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*. Paris : L'Arachnéen. 2010.
- Chklovski, Victor. *L'Art comme procédé*. Paris : Éditions Allia. 2008.
- Christin, Anne-Marie. *Poétique du blanc vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris : [première édition Peeters 2000] Librairie Philosophique J. Vrin. 2009.
- Claass, Arnaud. *L'image décentrée : Un journal*. Crisnée. [s. l.]. Éd. Yellow Now. Coll. « Côté photo ». 2003.
- Côté, Mario. *L'image manquante : Carnet 3*. Montréal : Éditions les petits carnets. [Galerie de l'UQAM]. 2005.
- Davila, Thierry. *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xx^e siècle*. Paris : Éditions du Regard. 2002.

- *In extremis : Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*. [s. l.]. Éd. La Lettre volée. Coll. « Essais ». 2009.
- De Groot, Raphaëlle et Dominique Abensour. *8 X 5 X 363+1 : Entretiens*. Quimper : Éditions Le Quartier. 2008.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit. Coll. « Critique ». 1985.
- *Pourparlers 1972-1990*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1990 (2003).
- *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « L'ordre philosophique ». 2002 (1981).
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion. Coll. « Champs ». 1996.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1975.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit. 1991 (2005).
- Deleuze et les écrivains : Littérature et philosophie*. Sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet. Nantes : Éditions Cécile Defaut. 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1990.
- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1992.
- *L'Étoilement : conversation avec Hantaï*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1998.
- *Phasmes : Essais sur l'apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1998.
- *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2000.
- *Génie du non-lieu*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2001.
- *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2001.
- *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2002.
- *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2003.
- *Le Danseur des solitudes*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2006.

- *Quand les images prennent position : L'œil de l'Histoire*, 1. Paris : Les Éditions de Minuit. 2009.
- *Remontages du temps subi : L'œil de l'Histoire*, 2. Paris : Les Éditions de Minuit. 2010.
- *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'Histoire*, 3. Paris : Les Éditions de Minuit. 2011.
- *Écorces*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2011.
- Emond, Bernard. *Il y a trop d'images : Textes épars 1993-2010*. Montréal : Lux Éditeur. 2011.
- Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Éditions Stock. 2003.
- *Écrire la vie*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Quarto ». 2011.
- *Retour à Yvetot*. Paris : Éditions du Mauconduit. 2013.
- Figarella, Dominique. « Conduire sans permis ». Dans *In actu De l'expérimental dans l'art*. Ouvrage dirigé par Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan. Coédité avec les Publications des Marquisats / École d'art de la Communauté de l'agglomération d'Annecy. Dijon : Presses du Réel. 2009.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris : Éditions Gallimard. 1971.
- *Les mots et les choses*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Tel ». 1966.
- Frayssinet-Savy, Corinne. *Israel Galvan : Danser le silence*. Arles : Actes Sud. 2009.
- Garcia Lorca, Federico. *Jeu et théorie du Duende*. Paris : Éditions Allia. 2008.
- Giacometti, Alberto. *Écrits*. Paris : Hermann – Éditeur des sciences et des arts. Coll. « Savoir : sur l'art ». 2001.
- Godfrey, Tony. *L'Art conceptuel*. Paris : Éditions Phaidon. Coll. « Art & Idées ». 2003.
- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiéc [dir.]. *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec. 2006.
- Jarry, Johanne. « Lettre de Jérusalem ». *Revue Dérives*. (Montréal) n° 42. 1984.
- « L'homme de Mykonos ». *XYZ. La revue de la nouvelle* (Montréal). vol. 1. n° 1. 1985.
- « Austerlitz ». *Revue Dérives*. (Montréal). n° 50. 1986.

- *Vers le sud*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage. 1991.
- *Printemps du Louvre* [extraits]. Revue *Exit*. n° 35. Avril 2004.
- *Tous ces visages*. [Texte d'accompagnement pour un travail de Raphaëlle de Groot]. Rome : Galerie Z₂O. Décembre 2007.
- *L'espace commun*. [Texte et conception éditoriale avec Raphaëlle de Groot]. Montréal. Galerie B 312. 2008.
- *Printemps du Louvre*. Montréal : Éditions les petits carnets. 2009
- *Être là, Being there*. [Texte d'accompagnement pour un travail photographique de l'artiste Josée Pellerin]. Alma : Sagamie, édition d'art. 2010.
- *Paisages*. Montréal : Éditions les petits carnets. 2011.
- *Le Storie*. Montréal : Éditions les petits carnets. 2011.
- Jullien, François. *L'écart et l'entre : Ou comment penser l'altérité*. [Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité]. Paris : Éditions Galilée. 2012.
- *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Bibliothèque des idées ». 2014.
- Kaplan, Leslie. *Le livre des ciels*. Paris : P.O.L. 1983.
- *L'excès-l'usine*. Paris : P.O.L. 1994.
- Kertész, Imre. *Dossier K*. Arles : Éditions Actes Sud. 2008.
- Knapp, Alain. *A.K. Une école de la création théâtrale*. Arles : Actes Sud-Papiers. Cahiers n° 7. 1993.
- Lapierre, René. *Écrire l'Amérique*. Montréal : Les Herbes rouges. Coll. « Essais ». 1995.
- *Figures de l'abandon*. Montréal : Les Herbes rouges. Coll. « Essais ». 2002.
- Lapierre, René. *L'atelier vide*. Montréal. Les Herbes rouges. Coll. « Essais ». 2003.
- Laurens, Camille. *Quelques-uns*. Paris : Éditions P.O.L. 1999.
- Lebrun, Jean-Pierre. *La perversion ordinaire : Vivre ensemble sans autrui*. Paris : Éditions Denoël. Coll. « Médiations ». 2007.
- Léger, Nathalie. *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*. Paris : Éditions Allia. 2006.

- L'Exception. Groupe de réflexion sur le cinéma. *Voir ensemble : Autour de Jean-Toussaint Desanti, douze voix rassemblées*. Coord. Par Marie José Mondzain. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Réfléchir le cinéma ». 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Folio Essais ». 1964.
- Meschonnic, Henri. *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*. Paris : Éditions Odile Jacob. 2000.
- Mondzain, Marie José. *Homo spectator*. Paris : Éditions Bayard. 2007.
- Morante, Elsa. *La Storia*. Paris : Éditions Gallimard. Coll. « Folio ». 1977.
- Müller, Herta. *L'homme est un grand faisan sur terre*. Éditions Maren Sell en 1988 [pour la traduction française]. Coll. « Folio ».
- Nancy, Jean-Luc. *Technique du présent : essai sur On Kawara*. Villeurbanne : Les cahiers – Philosophie de l'art. 1997.
- Novarina, Valère. *Devant la parole*. Paris : Éditions P.O.L. 1999.
- Perec, Georges. *Je suis né*. Paris : Éditions du Seuil. 1990.
- Pistoletto, Michelangelo. *Continenti di tempo/Continents du temps*. Musée d'Art contemporain de Lyon/Réunion des musées nationaux. Paris : 2001.
- Pons, Hervé. *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage : Six entretiens romains avec Hervé Pons*. Besançon : Éditions Les Solitaires Intempestifs. 2004.
- Rabaté, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris : éd. José Corti. Coll. « Les essais ». 2010.
- Rabaté, Dominique et Dominique Viart. Directeurs de publication. *Écritures blanches*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne. 2009.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La fabrique éditions. 2003.
- Régimbald-Zeiber, Monique et Louise Déry. *L'approche*. Montréal : Éditions Les petits carnets. 1996.
- *L'engagement*. Montréal : Éditions Les petits carnets. 1998.
- *L'image manquante, Carnet 1*. Montréal : Éditions les petits carnets. Galerie de l'UQAM. 2005.

- Régimbald-Zeiber, Monique et Julie Belisle (commissaire). *Éclats de Rome*. Montréal : Galerie de l'UQAM. 2008.
- Rilke, Rainer Maria. *Notes sur la mélodie des choses*. Paris : Éditions Allia. 2008 [pour la traduction française].
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France. Coll. « Ligne d'art ». 2005.
- Schlanger, Judith. *La mémoire des œuvres*. Lagrasse : Éditions Verdier. Coll. « Verdier poche ». 2008.
- Serra, Richard dans « Spin Out '72-'73 for Bob Smithson ». *Écrits et entretiens. 1970-1989*. Paris : daniel lelong éditeur. 1990.
- Tackels, Bruno. *Pippo Delbono : Écrivains de plateau V*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs. 2009.
- Tarkovski, Andrei. *Le temps scellé*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma 1989. Coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ».
- Vila-Matas, Enrique. *Perdre des théories*. Paris : Christian Bourgois éditeur. 2010.
- Zimmermann, Laurent (dir. publ.) *Penser par les images : Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes : Éditions Cécile Defaut. 2006.
- Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Éditions Ellipses. 2003.

COLLABORATION MULTIMÉDIA

Paisajes. Sébastien Cliche : www.particulesenmouvement.org

ARTICLES

- Cadiot, Olivier. Dans « Un terrain de foot ». *Matricule des Anges*, n° 41. Novembre/décembre 2002. p. 18-23.
- Snauwaert, Maïté. 2006. « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation ». *Intermedialités : Filer (Sophie Calle)*. Collectif (sous la direction de Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert). Montréal. *Revue Intermedialités*, N° 7 (printemps). p. 17-66.

MÉMOIRE

De Groot, Raphaëlle. « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance ». Mémoire-création présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Université du Québec à Montréal. 2006.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Alphant, Marianne et Nathalie Léger. *Objet Beckett*. Paris : Centre Pompidou : IMEC. 2007.

Beaupré, Marie-Ève et Louise Déry (commissaire). *Stéphane La Rue - Retracer la peinture*. Catalogue d'exposition (Montréal. Galerie de l'UQAM. 22 février-29 mars 2008). Montréal : Galerie de l'UQAM. [Principalement des illustrations en couleurs]. 2008.

Déry, Louise (commissaire). *Raphaëlle de Groot. En exercice*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM. 24 février-1^{er} avril 2006 Montréal : Galerie de l'UQAM. [Principalement des illustrations en couleurs]. 2006.

Gili, Marta (commissaire). *Esther Shalev-Gerz: Ton image me regarde!?* Catalogue d'exposition (Paris. Jeu de Paume. 9 février-6 juin 2010). Lyon : Fage éditions et Éditions du Jeu de Paume. [Principalement des illustrations en couleurs]. 2010.

Jean, Marie-Josée et Carl Johnson (commissaire). *Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice. – Claire Savoie*. Catalogue d'exposition (Montréal. Vox, centre de l'image contemporaine. 20 janvier-3 mars 2007. Musée régional de Rimouski. 17 juin-9 septembre). Montréal : Vox, centre de l'image contemporaine. Rimouski : Musée régional de Rimouski. [Principalement des illustrations en couleurs]. 2008.

Maffesoli, Michel. *Continent du temps/continenti di tempo*. Catalogue d'exposition Michelangelo Pistoletto. Paris : Réunion des musées nationaux. 2001.

Marcel, Christine (commissaire). *M'as-tu vue*. Catalogue d'exposition (Paris. Centre Pompidou. 19 novembre 2003-15 mars 2004). Paris : Éditions Centre Pompidou et Xavier Barral. [principalement des illustrations en couleurs]. 2003.

FILM

Varda, Agnès. 2000. *Les glaneurs et la glaneuse*. Prod. Michèle Davy. Paris : Ciné Tamaris. DVD-vidéo. 78 min. son et couleur.

SITES WEB

Galvan, Israel. Entrevue publiée sur www.sevillannes.net/Archives/IsraelGalvan.htm

<http://id.erudit.org/iderudit/46788ac>

www.raphaelledegroot.net

<http://archive.monumenta.com/2008/>

<http://www.vacarme.org/article1660.html>

www.larousse.fr/encyclopédie/ehm

ŒUVRE VIDÉO

Lemay, Claudette. *Fenêtres d'écoute*. Installation audio-vidéo. HD. 16 min 30 s. 2012.