
Introduction

Maurane Arcand

Université du Québec à Montréal

Anne-Phillipe Beaulieu

Université du Québec à Montréal

Francis Desruisseaux

Université de Montréal

Chaque année, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) organise les *Rendez-vous de la recherche émergente*, un colloque qui permet à des étudiant·es provenant de différentes disciplines académiques axées sur la culture au Québec et institutions québécoises de partager l'état de leurs recherches en cours, en plus d'ajouter une expérience précieuse à leur curriculum vitae respectif.

L'annonce de la fermeture des universités au mois de mars 2020, causée par la pandémie de la COVID-19, a menacé la tenue de cet événement annuel. Néanmoins, afin de pouvoir préserver une tradition bien ancrée tout en répondant aux mesures d'urgence de la crise sanitaire, le comité organisateur de cette 15^e édition des *Rendez-vous* a alors proposé une formule de présentation en ligne répartie en demi-journées, formule qui a été reprise lors de la 16^e édition. La présente publication rassemble les articles scientifiques de quelques-un·es des chercheur·ses ayant participé

aux colloques qui se sont tenus les 4, 11, 18 et 25 juin 2020, et les 23 mars, 30 mars et 6 avril 2021.

Une première analyse, proposée par LAURENCE DE LA POTERIE-SIENICKI (CRILCQ, Université Laval), traite des fonctions de la quête identitaire dans le roman d'espionnage et le *thriller*. Prenant pour exemples *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire et *Le dernier roman* d'Hélène Desjardins, l'autrice montre comment la quête identitaire, en plus de structurer l'intrigue, dévoile les dispositifs métafictionnels de l'écriture romanesque et, par conséquent, le caractère construit du genre littéraire.

MARION GINGRAS-GAGNÉ (CRILCQ, Université du Québec à Montréal) dresse un portrait inédit du mensonge dans la fiction à travers le roman *Roux clair naturel* de l'autrice Fanie Demeule. En s'intéressant à l'aspect performatif et à la dimension symbolique accordés à la « cérémonie de la teinture » des cheveux du personnage autofictionnel de Demeule, Gingras-Gagné soulève la fragilité, mais aussi la violence, des concepts de vérité et de mensonge dans la quête identitaire humaine.

L'article de MARIE-ANNICK BÉLIVEAU (Université du Québec à Montréal) entre en dialogue avec la question de l'intersubjectivité et de l'interdisciplinarité dans la création lyrique. En témoignant, d'une part, de son rôle dans la compagnie *Chants Libres* et de sa propre expérience en tant que chanteuse mezzo-soprano, elle observe, d'autre part, les relations et les disciplines multiples dans lesquelles l'interprète s'investit afin de créer une œuvre lyrique.

À travers une pratique qui lie le dessin, le théâtre, l'anthropologie et l'esthétique de l'exil, CAMILLE COURIER DE MÈRE

(PRint, Hexagram, Université du Québec à Montréal) propose une réflexion sur son processus de recherche-création en contextes transculturels. À la suite d’ateliers de dessin réalisés avec des femmes immigrantes, l’auteur observe les effets que provoque le partage de sa pratique. Plus particulièrement, elle interroge la possibilité de développer une réflexion sur la résilience en parcours d’exil à partir du geste de dessiner.

Pour sa part, ASTRID NOVAT (CRILCQ, Université de Montréal et Université de Bourgogne) s’intéresse aux caractéristiques linguistiques de l’écriture du poète et dramaturge Claude Gauvreau en s’appuyant principalement sur son œuvre *Le Rose enfer des animaux* et son essai *Réflexions d’un dramaturge débutant*. Novat soutient que, derrière la complexité de son langage « exploré », Gauvreau cherche à faire valoir la diversité et la spécificité culturelles québécoises au sein de la langue. Cette attitude de Gauvreau face à la langue, Novat la considère dans son aspect ludique et son potentiel à enrichir une culture dite « universelle ».

L’analyse de MAXIME BOLDUC (Université de Sherbrooke) se penche, quant à elle, sur les relations entre la revue de littérature *Zinc* et la maison d’édition Marchand de feuilles au cours des vingt dernières années. En dressant la trajectoire de Mélanie Vincelette, l’éditrice et fondatrice de la revue, Bolduc questionne les remous causés par l’approche et la stratégie de Vincelette dans le but d’offrir une plateforme privilégiée à la relève littéraire québécoise.

LEONA NIKOLIĆ (Université du Québec à Montréal) aborde des problématiques liées à la spiritualité et aux technologies numériques au sein de systèmes capitalistes – ou néocapitalistes – en interrogeant les outils de communications qui nous entourent

dans le moment présent, et qui forgent nos manières d’interagir, de consommer, mais aussi de vivre au jour le jour.

Enfin, CAROLANE DESMARTEAUX (Université du Québec à Montréal et Université de Montréal) et PIERRE-OLIVIER GAUMOND (Université du Québec à Montréal) approfondissent leurs réflexions à la suite de leur table ronde. En revenant sur les interventions de leurs quatre invité-es, Desmarceaux et Gaumond éclairent les filiations entre la création en art vivant et les sciences empiriques. Les convergences entre ces deux domaines peuvent prendre une multitude de formes, mais semblent toujours s’ancrer dans une expérience humaine du monde, guidée par la curiosité et la créativité.

Nous souhaitons bien sûr souligner la contribution précieuse d’Annie Tanguay pour son aide indispensable à l’édition et à la mise en page de ces actes de colloque, de même que celle des responsables aux communications du CRILCQ, Caroline Villemure, Audrey-Anne Gascon, Samuel Leblanc et Benjamin Forget, pour la diffusion et la mise en valeur des *Rendez-vous de la recherche émergente* à travers l’ensemble de nos réseaux québécois. Nous voulons finalement remercier Lise Bizzoni pour son soutien, sans qui ces colloques n’auraient pas eu lieu.

Métafiction et subversion des identités
des personnages et du genre littéraire
dans *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire
et *Le dernier roman* d'Hélène Desjardins

Laurence de la Poterie-Sienicki

Université Laval

Lorsqu'il est question d'identité en littérature, des genres comme l'autofiction ou le roman psychologique viennent immédiatement à l'esprit ; on pense beaucoup moins spontanément à la paralittérature. Pourtant, dans son ouvrage sur le roman policier, Jacques Dubois affirme : « Clairement, tout récit d'enquête a pour visée l'établissement d'une identité. [...] Or, cette crise de l'identité du sujet, telle qu'elle est fortement codifiée et comme réifiée par un genre particulier, est en même temps une des grandes problématiques du roman moderne » (Dubois, 1992 : 63). Grand questionnement de la littérature moderne, la quête identitaire occupe une place tout aussi centrale dans les genres dits « paralittéraires », où elle est toutefois moins étudiée puisqu'elle relève d'un paradigme positiviste, alors que l'identité du coupable est révélée à la fin de l'enquête. La vocation du roman policier est celle de dissiper les ambiguïtés qui planent autour des identités. Cependant, certains romans paralittéraires problématisent la quête identitaire de façon différente : *Meurtres à blanc* (2001) de Yolande Villemaire et *Le dernier roman* (1974) d'Hélène Desjardins sont respectivement

un roman d'espionnage et un thriller où l'ambiguïté identitaire affecte les héros plutôt que les antagonistes, tout en mettant en évidence l'écriture et ses pièges.

Dans *Meurtres à blanc*, Marie, une espionne, comble les moments d'attente en rédigeant un roman d'espionnage dont le personnage principal, Caroline, lui ressemble étrangement. Anne-Marie, protagoniste du *Dernier roman*, cherche à retrouver son identité suite à un épisode d'amnésie, alors que son époux, Pierre, essaie de la convaincre du caractère (faussement) idyllique de leur relation pour mieux la manipuler. Les visées de Pierre sont dévoilées peu à peu dans le roman qu'il rédige, imbriquées à la narration d'Anne-Marie à raison d'un chapitre sur deux, alors qu'il planifie le sombre destin qu'il réserve à son épouse. Le caractère fortement métafictionnel de ces deux romans pose ainsi un double questionnement, soit celui de l'identité des personnages, ainsi que celui, générique, du roman lui-même. Grâce à des procédés tels que la mise en abyme, la métalepse et la narration non fiable, *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* effectuent un mouvement de balancier entre construction et déconstruction de l'identité du personnage, construction et déconstruction du roman. Ainsi, l'ambiguïté identitaire des personnages est indissociable de la subversion du genre littéraire dans lequel ces personnages évoluent.

Construction du personnage, construction du roman

Fortement codifiés, le roman d'espionnage et le thriller sont deux genres qui découlent, historiquement, du roman policier du début du xx^e siècle. Contrairement au roman policier, qui cherche à reconstituer l'histoire du crime, leur intrigue est tournée vers le

futur, vers ce qui attend les personnages. Pour Todorov, le roman d'espionnage et le thriller vont « de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages) » (Todorov, 1971 : 60). Cette attente de ce qui va arriver, c'est le suspense, effet de lecture engendré par le code herméneutique, que Barthes définit comme étant « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement » (Barthes, [1970] 1976 : 24). Le code herméneutique inclut ainsi les conventions génériques du roman d'espionnage et du thriller : problématique de départ, retournements de situations et l'exposé de la solution, où le suspense est résolu alors que l'ennemi est démasqué et que le protagoniste survit, ou non, aux manigances de ce dernier. Ce code doit être respecté, puisqu'il constitue l'horizon d'attente du lecteur – un contrat implicite qui permet au lecteur de se prêter au jeu en essayant de prédire le destin du protagoniste. De son côté, l'auteur cherche à créer des retournements de situations imprévisibles, pour mieux maintenir le suspense et ainsi satisfaire le lecteur.

On peut penser, au premier abord, que cette forte codification du roman d'espionnage et du thriller ne permet pas l'expérimentation littéraire. Or, pour certains critiques, c'est justement la conventionalité des genres paralittéraires qui fait prendre conscience des différents codes qui régissent non seulement ces genres, mais également toute fiction. Puisque le cadre herméneutique est assimilé dans nos habitudes de lecture, sa subversion est,

par contraste, encore plus évidente, et expose le caractère arbitraire de sa structure, comme l'affirme Linda Hutcheon : « [*Popular genres*] are all highly conventionalized forms which become either overt or covert models within metafictional works, models that act as narrative clichés which signal to the reader the presence of textual auto-representation¹ » ([1985] 2000 : 82). La paralittérature serait donc l'un des lieux privilégiés de la métafiction, puisqu'elle dispose d'un cadre strict et intégré aux habitudes de lecture : la subversion de ses codes entraîne chez le lecteur un questionnement sur le fonctionnement même du roman paralittéraire et, par extension, de tout genre romanesque.

Mais avant de déconstruire, il faut construire ; pour subvertir le genre littéraire, il faut d'abord prendre connaissance de ses codes. Cette progression est habilement illustrée dans *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman*, qui exhibent leur construction à travers les diverses réflexions que mènent les personnages lorsqu'ils sont confrontés au roman que chacun écrit. Le roman dans le roman devient le procédé par excellence de cette autoreprésentation textuelle qui attire l'attention sur les codes régissant le genre. Cette mise en abyme, par la mise en scène de l'écriture et de la création des personnages, invite alors le lecteur à « une lecture plus littéraire, à une prise de conscience des codes littéraires » (Hutcheon, 1977 : 97). Ainsi, « le récit narcissique, en exhibant, en dénudant ses systèmes de fiction aux yeux du lecteur, parvient effectivement à intégrer le processus de fabrication [...] au plaisir partagé de lire » (Hutcheon, 1977 : 92). Pierre (*Le dernier roman*)

1. « [Les genres populaires] sont des formes hautement conventionnelles qui deviennent des formes cachées ou manifestes dans les œuvres métafictionnelles, des modèles qui agissent comme récits stéréotypés pour signaler au lecteur la présence de l'autoreprésentation textuelle » (Je traduis).

et Marie (*Meurtres à blanc*) se basent sur leur réalité pour créer une fiction. Ils commentent notamment le processus de création du personnage et, de ce fait, exposent de façon subtile le processus de fabrication du roman dans son ensemble.

Deux niveaux narratifs s'entrecroisent dans *Meurtres à blanc*, soit les fragments du roman écrit par Marie et la narration de Marie qui raconte ses propres aventures et commente son roman. Ces commentaires concernent surtout la création du personnage de Caroline, également espionne, dès les premières phrases du roman : « J'écris. Point. Une vague Caroline (oh ! le joli nom !) » (Villemaire, [1974] 1986 : 11²). Marie met tout de suite l'accent sur la façon dont elle tire les ficelles, sur son autorité d'autrice. La lecture alternée des deux récits permet de constater, au fil de l'intrigue, que plusieurs aventures de Caroline semblent s'inspirer de ce qui arrive réellement à Marie – méthode courante chez les auteurs qui reprennent des événements vécus – jusqu'à ce que la frontière entre les deux niveaux narratifs devienne poreuse. Marie, par exemple, se croit coupable d'un attentat survenu dans un hôtel, sans arriver à se souvenir correctement des événements de cette nuit. Or, cet attentat dans lequel son autrice serait impliquée, Caroline en entend parler par un couple qui l'a embarquée en auto-stop. Le lecteur peut voir ici une tentative de Yolande Villemaire de mettre en évidence le processus de fabrication du personnage, qui trouve source chez son autrice, Marie, alors que la fiction s'inspire de la réalité.

Le dernier roman s'amorce de façon semblable : Pierre, écrivain de romans policiers sanglants, annonce commencer la rédaction

2. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (MB), suivi du numéro de la page.

d'une œuvre « [inspirée] de [son] propre vécu » (Desjardins, 2001 : 7³). Ce roman est imbriqué à la narration d'Anne-Marie, et raconte la relation d'abord parfaite du couple, puis les nombreuses tactiques que Pierre emploie pour manipuler Anne-Marie dans l'espoir de sauver leur mariage. Si le récit de Pierre semble d'abord fidèle à la réalité, le lecteur s'aperçoit rapidement, par l'entrecroisement des narrations une fois encore, que la véritable Anne-Marie ne correspond pas au personnage que Pierre met en scène. En effet, celui-ci entrevoit sa femme comme étant douce, faible, dépendante, alors que le lecteur reconnaît au travers de la narration d'Anne-Marie une femme victime des machinations de son mari, mais dont les actions révèlent une personnalité intelligente et courageuse. Cette dichotomie entre les deux versions présentées permet au lecteur de comprendre les enjeux de la création du personnage, puisqu'elle aura d'importantes conséquences sur le récit. L'intrigue du *Dernier roman* présente deux versions, deux destins opposés pour Anne-Marie : le roman de Pierre, qui la met en scène comme victime, se termine par la mort d'Anne-Marie, alors que, en réalité, elle parvient à tuer Pierre avant que ce dernier ne l'assassine. L'inclusion du roman dans le roman explicite ici l'artificialité de la construction du thriller, puisqu'une intrigue reposant sur les mêmes prémisses peut prendre deux directions complètement opposées malgré les codes serrés du genre. Convaincu de son talent d'écrivain et de sa maîtrise des règles du genre policier et du thriller, Pierre est persuadé que, une fois les « personnages » mis en place dans leurs rôles respectifs, ils ne manqueront pas de suivre les règles du genre. Toutefois, alors qu'Anne-Marie lui échappe et parvient à vaincre ses plans, *Le dernier roman* prend une direction bien différente

3. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*DR*), suivi du numéro de la page.

de celle qu’entrevoit Pierre, mettant en évidence le caractère arbitraire du code régissant le thriller.

Déconstruction du personnage, déconstruction du roman

Le personnage-auteur contribue, par la mise en scène de la création d’un personnage, à expliciter de manière autoréférentielle la construction qui sous-tend le roman d’espionnage et le thriller. Comme nous l’avons mentionné, exhiber les codes génériques est nécessaire à leur déconstruction, et cette déconstruction passe encore une fois, dans *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman*, par le personnage. Si la mise en abyme illustre le transfert de la réalité à la fiction, l’inverse, qui est beaucoup plus troublant, se produit également dans les deux romans : de nombreux glissements, permis par la métalepse et la narration non fiable, font entrer la fiction dans la réalité des personnages. Ces glissements multiplient et brouillent les différentes identités de Marie et d’Anne-Marie pour créer une ambiguïté qui met à mal le code herméneutique et l’appartenance générique du roman lui-même.

Deux types de métalepses déstabilisent l’identité de la narratrice de *Meurtres à blanc*, soit la métalepse rhétorique et la métalepse ontologique :

Alors que la métalepse rhétorique présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d’un membre d’un autre monde, la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts (Ryan, 2005 : 207).

Meurtres à blanc regorge de métalepses ontologiques chaque fois que la fiction, soit le roman qu’écrit Marie, contamine sa réalité. Si

le lecteur suppose d'abord que Marie s'inspire de ce qui lui arrive pour écrire son œuvre, la fiction déborde rapidement sur la réalité. Par exemple, Marie trouve par hasard un collier que cherchait son héroïne dans les toutes premières lignes du roman. Puisque cet événement prend place après la rédaction de l'épisode du collier dans le roman de Marie, le lecteur se rend compte que, étrangement, le collier fictif aurait « inspiré » le collier réel. Ces brèches dans la frontière entre réalité et fiction affectent non seulement le récit, mais également Marie, dont les pertes de mémoire marquent de plus en plus la narration. Convaincue qu'elle est atteinte d'un trouble psychologique, elle va acheter des romans policiers pour mieux comprendre le mal qui l'habite : « Cette lecture, paraît-il, sera très profitable à ma thérapie » (MB: 90). Lire un roman d'enquête ne serait pas bénéfique à Marie, à moins qu'elle ne se rende compte qu'elle est elle-même un personnage de fiction : la solution à ses problèmes résiderait ainsi dans un roman régi par les mêmes codes génériques que l'intrigue dont elle fait partie. La fiction commence à prendre le dessus sur l'histoire de Marie et elle en vient à réaliser pleinement son statut de personnage : « Je ne suis peut-être qu'un personnage de roman » (MB: 116). Elle affirme par ailleurs : « j'ai parfaitement le droit de refuser cette réalité qui m'est imposée par je ne sais quelle fatalité diabolique... Et je la refuse » (MB: 98). Marie est-elle donc un personnage mis en scène par cette fatalité diabolique, ou est-elle tout simplement une femme bien réelle affectée par la folie et l'amnésie ? La conclusion du roman se garde de statuer sur l'identité de Marie : elle la rend, au contraire, encore plus évasive. *Meurtres à blanc* se clôt sur deux métalepses rhétoriques où la narratrice s'adresse directement au lecteur. D'abord, Marie reçoit un coup de téléphone juste avant de se rendre à un rendez-vous potentiellement dangereux, et son interlocutrice s'avère être nulle autre que Caroline ; et c'est Caroline

qui reprend la narration dans le chapitre suivant, dans lequel elle affirme avoir tué sa sœur, Marie. Le lecteur comprend alors que tout le roman aurait été de l'ordre de la fiction : Caroline aurait écrit les aventures de Marie, qui rédigeait l'histoire de Caroline. Mais le dernier paragraphe offre une ultime métalepse, un ultime retournement de situation puisque Marie, rétablissant sa position initiale, se donne comme la véritable narratrice de *Meurtres à blanc*. L'ensemble du roman, *incluant* les aveux de Caroline, serait de l'ordre de la fiction :

En lisant ces dernières pages, j'ai failli croire, moi aussi, à l'existence de cette Caroline racontant ma mort. Mais Caroline n'est que l'héroïne d'un roman inachevé. Quel fantôme m'a donc habitée pour que je rédige ainsi, sous le nom d'une autre, la fin fatalement tragique de cette aventure en cul-de-sac ? Caroline avait quelques certitudes. Je n'en ai toujours aucune. Et je tremble à l'idée de ce coup de poignard qui m'est destiné. J'ai peur de cet Abdul, personnage fictif, qui menace de basculer d'un moment à l'autre du côté du réel (*MB*: 125).

Marie aurait donc toujours été en contrôle de son récit, mettant en scène sa folie et racontant sa mort fictive. Si cette solution clôt le roman, ce quatrième niveau narratif demeure ambigu, puisque Marie avoue avoir peur d'un possible débordement de la fiction dans le réel, d'un coup de poignard qu'elle aurait pourtant elle-même inventé dans son récit. Ainsi, tout comme Marie, le lecteur est laissé dans l'incertitude : à chaque niveau narratif s'ajoute une nouvelle identité de la narratrice, pour un vertige des identités possibles qui ne sera pas entièrement résolu.

Contrairement à *Meurtres à blanc*, l'intrigue du *Dernier roman* semble se clarifier à mesure que les intentions de Pierre

sont dévoilées dans son roman. La double narration contribue au suspense, puisque le lecteur se demande si Anne-Marie parviendra à déjouer le plan cruel que Pierre lui réserve. Mais cette double narration place également Pierre en posture de narrateur non fiable au début de son roman : il mentionne par exemple le décès des parents d'Anne-Marie, et ne révèle les avoir tués qu'à la fin de son roman. Le recours à la double narration dans *Le dernier roman* contribue ainsi à égarer le lecteur : puisque la narration d'Anne-Marie est incomplète en raison de son amnésie, le lecteur n'a d'autre choix que de faire confiance au récit de Pierre, avant de se rendre compte que fiction et réalité diffèrent de beaucoup. Sophie Rabau explique ce genre de narration coupable comme étant « ce passage de l'énigme à l'énigmatique qui joue dans les romans de détection où le récit du coupable destiné au seul lecteur échappe à la sagacité du détective qui n'en prend pas connaissance » (1998 : 178). Cette narration non fiable pousse le lecteur à assumer un rôle d'enquêteur, à l'image d'Anne-Marie qui essaie de retrouver sa véritable identité et qui en vient à déconstruire la *persona* que Pierre lui impose. Comme Marie dans *Meurtres à blanc*, Anne-Marie comprend qu'elle est devenue à un certain degré un personnage, alors qu'elle est forcée de lire le roman qui la met en scène : « [Pierre] m'ordonnait de lire le livre de ma mort. Ça ne pouvait être que ça. La fiction deviendrait réalité et j'en serais le personnage principal » (*DR*: 144). On pourrait penser qu'en réponse à cette déconstruction de son identité, Anne-Marie tenterait de se rebâtir. Or, même suite à la mort de Pierre, Anne-Marie décide de changer de nom par précaution, à la dernière ligne du roman : « Je m'appelle dorénavant Claire Morin, j'ai trente-six ans, je suis allergique au mot mariage, et jamais plus je n'irai au cinéma » (*DR*: 173). Après avoir porté le nom de Caroline Legault lorsqu'elle s'échappe une première fois de son mari, Anne-Marie

décide ici de revêtir une nouvelle identité fictive, pour éviter de revivre une mésaventure comme celle qu'elle a connue avec Pierre. En réponse à la narration de Pierre qui lui imposait une personnalité, Anne-Marie trouve refuge dans une ambiguïté identitaire assumée qui assurera sa protection dans le futur.

Faisant basculer la fiction dans le réel, la métalepse et la narration non fiable contribuent, par la prolifération des identités possibles, à déconstruire l'identité des personnages de *Meurtres à blanc* et du *Dernier roman*. Le code herméneutique est subverti, puisque la problématique identitaire particulière à ces deux romans a pour effet de déplacer le suspense : contrairement à une lecture traditionnelle du roman d'espionnage et du thriller qui cherche à mettre au jour l'identité du coupable, la question qui préoccupe le lecteur n'est plus « Qui est le coupable ? » ou « Que va-t-il arriver au protagoniste ? », mais « Qui est le protagoniste ? ». *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* passent donc d'un traditionnel questionnement positiviste, annoncé par le code herméneutique, à un questionnement ontologique. Cette subversion de l'identité des personnages par la métafiction contribue à la déconstruction de la forme du roman d'espionnage et du thriller, et le signe le plus net de cette transgression est l'absence ou la multiplicité de solutions au terme du récit. En effet, le déplacement du suspense de l'intrigue vers l'identité des personnages ne contreviendrait pas entièrement au code herméneutique si ce questionnement trouvait réponse dans les romans. Pourtant, nous avons constaté que l'identité de Marie et ses rapports avec Caroline (est-elle son autrice, sa sœur, son personnage ?) demeurent incertains, et que *Le dernier roman* présente deux fins : s'il est vrai que la narration d'Anne-Marie constitue la « bonne » version face au roman mensonger de Pierre, sa fin ouverte renforce le sentiment de flou

identitaire souhaité par la protagoniste. Pour Patricia Waughn, « *metafiction always simultaneously undermines such satisfactions and thereby reminds the reader of the necessarily, but not always apparent, selective restriction of any “formulation”*⁴ » ([1984] 2001 : 82). En refusant de donner une réponse assurée et unique à la question identitaire, *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* écartent l'idée d'une identité générique claire, d'une appartenance incontestable aux genres du roman d'espionnage et du thriller. Ainsi, en posant la question de l'identité des personnages et en montrant que cette question demeure ouverte, ces deux romans soulignent toute la richesse littéraire permise par l'expérimentation avec les genres de grande consommation.

Par la construction et la déconstruction des identités des personnages, *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* parviennent à expliciter les codes romanesques pour mieux les subvertir. La mise en abyme, présente dans les deux œuvres sous la forme du roman dans le roman, met en scène l'acte d'écriture et de création des personnages. Cette autoréférentialité exhibe la structure arbitraire du code herméneutique dans lequel les personnages évoluent, puisque la métafiction pousse le lecteur à se questionner sur la forme même du roman. Mais l'identité des personnages, une fois élaborée, devient instable : la métalepse et la narration non fiable multiplient les *alter ego* possibles de Marie et d'Anne-Marie, sans offrir de solution univoque. C'est cette déconstruction de l'identité du personnage qui entraîne la déconstruction du code herméneutique, puisque *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* ne

4. « La métafiction mine simultanément de telles satisfactions et, de ce fait, rappelle au lecteur la nécessité, derrière toute “formulation”, de restrictions sélectives, mais pas toujours apparentes » (Je traduis).

résolvent pas l'énigme qu'ils soumettent au lecteur. De ce fait, l'ambiguïté identitaire des personnages devient indissociable de l'ambiguïté générique du roman. Mais s'ils sont tirillés entre la rigidité du code herméneutique et l'exploration thématique et formelle, c'est justement *grâce* à leur appartenance aux genres paralittéraires que *Meurtres à blanc* et *Le dernier roman* peuvent questionner avec finesse l'identité du sujet et du genre littéraire – comme quoi la paralittérature est peut-être moins éloignée des grands questionnements que se pose la littérature moderne dite « restreinte ».

Bibliographie

- BARTHES, Roland ([1970] 1976), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESJARDINS, Hélène (2001), *Le dernier roman*, Montréal, La Courte échelle.
- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan. (Coll. « Le Texte à l'œuvre ».)
- HUTCHEON, Linda (1977), « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, p. 90-106.
- HUTCHEON, Linda ([1985] 2000), *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Champaign, University of Illinois Press.
- RABAU, Sophie (1998), « Coupables narrations ou l'évidence du crime : modèle policier et récit de l'assassin dans le roman contemporain », dans Denis MELLIER et Gilles MENEGALDO (dir.), *Formes policières du roman contemporain*, Rennes, UFR Langues Littératures Poitiers, p. 165-182. (Coll. « La Licorne ».)
- RYAN, Marie-Laure (2005), « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 201-225. (Coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales ».)
- TODOROV, Tzvetan (1971), « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil p. 55-65. (Coll. « Poétique ».)
- VILLEMAIRE, Yolande ([1974] 1986), *Meurtres à blanc*, Montréal, Les Herbes rouges. (Coll. « Typo ».)
- WAUGHN, Patricia ([1984] 2001), *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge.

Notice biographique

Laurence de la Poterie-Sienicki est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval. Elle s'intéresse particulièrement à la paralittérature et au phénomène de la réécriture. Son mémoire, sous la direction de Richard Saint-Gelais, porte sur les réappropriations modernistes du genre du roman policier dans la littérature du xx^e siècle.

Performativité du mensonge
et fictionnalisation du corps
dans le roman autofictionnel
Roux clair naturel de Fanie Demeule

Marion Gingras-Gagné
Université du Québec à Montréal

Est-ce que la vérité cesse d'être la vérité quand plus
personne n'y croit?
Fanie DEMEULE, *Roux clair naturel*¹

Qui n'a jamais menti? Que ce soit en trafiquant le déroulement d'un souvenir ou en occultant certains détails, pour protéger quelqu'un ou pour masquer un inconfort, nous l'avons toutes et tous fait. Et si ces mensonges, d'abord inoffensifs, prenaient des proportions considérables? Et si, même, l'on finissait par croire à ces histoires que l'on raconte pour rendre la réalité plus alléchante? Le roman autofictionnel *Roux clair naturel* de Fanie Demeule, publié en 2019 aux éditions Hamac, creuse ces questions par l'intermédiaire d'un mensonge – mais surtout d'une obsession – capillaire. Sorte d'hybride, le roman oscille entre le récit intimiste, porté par une narration à la première personne,

1. Demeule, 2019: 71. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (RCN), suivi du numéro de la page.

et le *thriller*, offrant aux lectrices et lecteurs une intrigue aussi prenante qu'inquiétante.

Par sa nature autofictionnelle, le roman propose d'emblée une réflexion sur la fictionnalisation. En effet, l'autofiction, sorte de « fiction de faits réels » (Filion, 2015 : 4), est un genre défini comme « une recomposition de soi et de son propre vécu, création libre et affranchie du pacte autobiographique » (Demeule, 2014 : 36) qui implique une fictionnalisation du « je ». Mais plus encore, le roman joue avec la fictionnalisation à plusieurs niveaux, notamment par le biais de la protagoniste et de ses mensonges, qui participent à déjouer les frontières du réel et de la fiction. Avec le désir d'interroger le processus de fictionnalisation qui prend forme dans le roman, je m'intéresserai particulièrement au motif du mensonge. Il s'agira de voir en quoi le mensonge s'impose comme un motif structurel du récit, et comment il est la cristallisation de plusieurs enjeux entourant la féminité stéréotypée.

Enfance, mensonge et pouvoir

Bouillonnante et éternellement insatisfaite, la protagoniste de *Roux clair naturel* – dont nous ne connaissons jamais le nom – vit une enfance où se dessine déjà un goût marqué pour le mensonge. Lui trouvant un riche potentiel, la jeune fille comprend très vite ce qu'il faut faire et dire pour plaire, mais aussi pour faire pencher la réalité selon ses désirs. À la garderie, par exemple, « [elle] raconte des histoires aux autres enfants au lieu de faire la sieste. [Elle] invente des aventures impossibles au chat, crée des mondes derrière les portes de garde-robe. Les autres sont captivés, si bien qu'ils ne veulent plus dormir » (*RCN*: 71). Elle voit déjà poindre

en elle un attrait grandissant tant pour la création que pour la transgression. La fascination de ses camarades sur les histoires qu'elle raconte la valorise et l'incite à continuer.

Plus tard, à l'école primaire, la protagoniste délaisse les histoires inoffensives pour intégrer la cour des grands. À l'aide d'un mensonge éhonté, elle en vient à faire renvoyer sa professeure de musique, car celle-ci l'aurait, selon ses dires, brutalisée :

Une semaine plus tard, la prof de chorale est renvoyée. « Exercice de force abusif envers une élève. » Plusieurs jeunes témoins ont confirmé les faits. Je mesure alors l'immense fluidité du réel. Je comprends que les mots changent tout, et qu'il m'appartient de les combiner à mon avantage (*RCN*: 25).

Ce mensonge est le plus puissant qu'elle n'ait jamais proféré. Surtout, il est une illumination, une prise de conscience décisive du pouvoir des mots. Ceux-ci, non plus innocents, deviennent pour elle une arme puissante et subversive qui lui permet de jouer avec la réalité et de la transformer. Le réel s'institue donc très tôt pour la protagoniste comme étant une instance malléable offerte à l'imagination et à la manipulation par les mots.

Le mensonge viendra plus tard servir un projet bien précis : celui de devenir rousse naturelle. La fascination que développe la protagoniste pour les femmes aux cheveux cuivrés la laisse dans une cruelle insatisfaction face à sa banale chevelure blond vénitien. Mais si elle utilise la teinture, celle-ci demeure un outil peu assumé qui n'est utile que pour arriver à ses fins. Pour elle, il est essentiel de s'élever au niveau des vraies rousses qui, selon elle, font partie d'une couche supérieure de la société, contrairement aux filles teintes dont « la chevelure trafiquée » est une « supercherie »,

un « simulacre [...] bas de gamme » (*RCN*: 57). Elle veut donc *devenir* rousse, incarner la Rousse avec un grand R et fait croire à tout le monde qu'elle est née ainsi. Peu à peu, sa famille et les gens autour d'elle se prêtent au jeu, embarquent dans son manège, sauf sa mère, qui reste bien assise sur ses positions : sa fille est teinte et il est honteux de faire croire le contraire.

Après quelque temps à déployer sa nouvelle fausse roussure, la vie de la protagoniste bascule. À 17 ans, elle rencontre un garçon, adepte de rouses, qui remarque tout de suite sa chevelure flamboyante. Lorsqu'il la complimente, elle lui répond avec aplomb que c'est sa couleur naturelle. Et c'est là, par ce mensonge et sous le regard de cet homme qui ne la connaît pas que « [son] récit prend vie » (*RCN*: 70).

C'est ce mensonge que je nommerai « inaugural », car il institue un tournant majeur dans le récit, ainsi que dans la quête identitaire de la protagoniste. D'abord, il scelle un pacte entre son chum et elle : en échange de l'identité fictionnelle de rousse que la protagoniste a toujours désirée, il acquiert une compagne qui correspond à ses fantasmes. Ce mensonge est aussi le premier pas que fait la protagoniste dans l'engrenage d'une structure mensongère qui prendra des proportions considérables. Ce mensonge est un point de non-retour. Nous verrons comment il soutient tout le récit, thématiquement comme structurellement.

Cycles et répétition du mensonge

Dans *Roux clair naturel*, la protagoniste tente de recoller les morceaux de son histoire personnelle par l'écriture. Constitué d'une suite de fragments déployés en désordre chronologique

et narré au présent, le récit montre le désir qu'a la jeune femme de restituer les événements autour du mensonge inaugural de sa fausse rousseur.

La narration du roman n'est pas linéaire, mais cyclique, et reproduit l'étau dans lequel la protagoniste est prisonnière. Elle est rythmée par une suite de retours en arrière qui prennent place au début de chaque chapitre et qui instaurent une répétition du mensonge inaugural. Ces scènes sont marquées par des formulations telles que « Je recommence » (*RCN*: 26) ; « Je reprends » (*RCN*: 44) ; « Tout se rejoue » (*RCN*: 64) et « Je te le redis » (*RCN*: 98), qui introduisent le souvenir et qui soulignent cette idée d'un retour constant au même. Ces boucles forment des nœuds dans la narration, qui laissent voir l'obsession qu'a la narratrice pour ce premier mensonge. Chaque fois, le mensonge est raconté différemment, sous un nouvel angle, et il semble alors que la narratrice le décrypte, y cherche de nouveaux détails, des indices cachés ou simplement quelque chose pour se rassurer. Ce n'est que dans le dernier chapitre que le cycle se brise, que l'étau se relâche, par la décision de la protagoniste d'avouer la vérité à son chum. À ce moment, elle lui adresse un récit qu'elle intitule « Roux clair naturel » et qui s'avère être une mise en abyme du roman lui-même.

La structure cyclique n'est qu'une première manifestation du thème de l'obsession, qui traverse le récit tout entier. En effet, pour la protagoniste, l'obsession prend de l'ampleur au même rythme que le mensonge, passant d'une crainte de se faire prendre à une véritable fixation qui la rend nerveuse, confuse, puis totalement dépassée par les événements. Au moment où son chum commence à rencontrer sa famille, ses amies et à explorer son passé,

la protagoniste se rend compte qu'il est de plus en plus difficile de garder le cap sur son histoire sans commettre un impair. Elle se met à sentir qu'on l'observe à tout moment, même quand son chum n'est pas là. Ne baissant jamais sa garde, elle se met à agir impulsivement, jusqu'à ce qu'elle admette qu'elle n'en peut plus et que la seule chose qui lui reste à faire, pour survivre, est de tout révéler.

L'obsession est ici *textuelle* et lisible d'un point de vue narratif. En effet, la peur obsessionnelle de la protagoniste accapare son esprit comme le texte, marqué principalement par des manies répétitives qui révèlent son état intérieur tourmenté: « *Cette fois* où je manquerai de vigilance. *Cette fois* où il y aura la phrase qui s'échappera. *Cette fois* où tu tomberas sur des photos. *Cette fois-là* finit par arriver » (RCN: 83 ; je souligne). La répétition de l'expression « *cette fois* » agit ici comme renforcement de la peur de la protagoniste, qui cumule les possibilités de voir son mensonge dévoilé. La projection qu'elle fait dans la dernière phrase est puissante et montre que malgré toutes ses précautions, ce qu'elle craint finit précisément par arriver. Ces formules répétitives ont aussi un rôle important dans l'ambiance de *thriller* de l'histoire, où la narratrice joue avec les attentes du lecteur et de la lectrice en lui annonçant prématurément ce qui va suivre.

À certains moments, la répétition est utilisée par la narratrice pour se rassurer et se convaincre du bien-fondé de sa démarche, qui commence à lui peser. Ici, la répétition est accentuée par le choix du verbe « répéter », qui rend le procédé de répétition doublement explicite :

Je me répète que nous sommes si proches maintenant, que nous partageons tout. Je me répète que plus rien ne sépare nos vérités organiques. Je me répète que désormais, chaque nuit, tu t'endormiras comme ça, le visage enfoui dans mes cheveux, humant leur rousseur (RCN: 119; je souligne).

Si les phrases qu'elle se répète nous font le portrait d'une vie idéale, elles laissent surtout voir un décalage entre ce qui est vécu par le couple et le sentiment intérieur de la narratrice; derrière l'illusion, elle vit un enfer. Un effet similaire de répétition se produit lorsque celle-ci s'adresse directement à son chum, par l'intermédiaire de la narration, avec des locutions comme « Je te l'ai déjà dit » (RCN: 21) ou « Tu le sais » (RCN: 23). Ce qui semble être une volonté de lui réitérer des informations s'avère surtout être une manière de se convaincre elle-même, dans un renversement qui dévoile la force de l'étau que constitue le mensonge ainsi que la fragilité de la protagoniste.

Teinture rousse et rituels

Garder vivante et crédible son identité fictionnelle de rousse demande à la protagoniste de la rigueur, de la constance et de l'organisation. Au fil du texte, plusieurs gestes sont répétés et certains deviennent comme un leitmotiv; la teinture en est un exemple. Il s'agit en effet d'une action centrale et récurrente de l'histoire, autour de laquelle se développe l'obsession, notamment parce que la protagoniste doit se teindre les cheveux régulièrement et être toujours au fait de ses repousses blondes, pour ne pas trahir son mensonge. C'est notamment ce que la mère de la protagoniste lui dit pour la mettre en garde: « [Ma mère] m'explique qu'une fois qu'on commence à se teindre, il est impossible d'arrêter. On se

condamne du jour au lendemain à un cycle d'entretien infernal *dont on ne peut plus jamais sortir*» (RCN: 30 ; je souligne). La teinture et le mensonge fonctionnent donc sur le même schéma. Pour l'un comme pour l'autre, l'enjeu demeure le même : « [i]l ne faut pas laisser de traces. Jamais » (RCN: 127).

Plus spécifiquement, la teinture se déploie dans le roman comme une « cérémonie » élaborée, qui comprend une suite de gestes répétitifs. Les gestes qui la constituent sont précis et semblent devoir être scrupuleusement respectés :

La cérémonie commence. *J'enfile* les gants de latex fournis dans le kit et *suis* les instructions à la lettre. *J'applique* consciencieusement le produit froid depuis les racines jusqu'aux pointes, mèche par mèche, puis contre mes tempes et le long de ma nuque. *Démarre* le chronomètre (RCN: 31 ; je souligne).

Les différentes étapes qui entrent dans la cérémonie de la teinture en viennent à former un ensemble ritualisé, duquel émerge du symbolisme. En effet, selon Martine Segalen, le rite ou rituel est un

ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Il est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques [...] (2009 : 20-21).

La cérémonie de la teinture est ainsi rituelle parce qu'elle renvoie aux mêmes gestes et objets à chaque fois qu'elle est exécutée, mais aussi parce qu'elle rend la situation plus facile à appréhender pour la protagoniste, car comme le précise Segalen, le rite « fait sens : il ordonne le désordre, [...] donne sens à l'accidentel et à l'incompréhensible [...] » (2009 : 20-21). D'une façon similaire,

on peut dire que le rituel assure symboliquement le passage de la protagoniste de l'état de non-rousse à celui de Rousse, permettant une sorte de transformation miraculeuse qui ne touche pas seulement sa chevelure, mais son être tout entier. En ce sens, le rituel de la teinture possède une dimension performative, car il fait advenir la Rousseur, au-delà de la chevelure teinte. On le voit dans le roman : la protagoniste remarque que les filles de son école « partent brunes [...] le vendredi et reviennent blondes le lundi » qu'elles « ne sont plus les mêmes personnes, n'ont plus le même visage, ni le même corps » (*RCN*: 30). Étant le socle de sa nouvelle identité et ayant le pouvoir de la *rendre* rousse, la teinture devient donc un enjeu de chaque instant, mais surtout une action répétitive et contraignante à laquelle la protagoniste se bute tout au long du récit, jusqu'à la teinture finale – fatale – qui semble la rendre aveugle :

Je me glisse dans la salle de bain avec la boîte. Une dernière fois. J'enfile les gants, prépare la teinture. Après en avoir recouvert l'intégralité de ma chevelure, j'entre dans la douche. Je porte mes mains à ma tête, m'enduis les doigts du baume miraculeux. Contemple un instant mes doigts rouges, comme ensanglantés. Puis, je les élève à la hauteur de mon visage avant de les appuyer, fermement, contre mes yeux grands ouverts. Tout devient noir (*RCN*: 151).

C'est à ce moment-là que le cycle des cérémonies se brise et que l'état du mensonge éclate, et le rituel prend alors une tout autre signification, celle de la mort de la Rousse.

La performativité du mensonge

La teinture n'est pas le seul élément performatif de l'œuvre : la performativité du langage – par l'importance tenue par le mensonge – est la plus importante. Dans *Roux clair naturel*, le mensonge peut être considéré comme acte de parole performatif, car il dévoile le pouvoir créateur du langage. Rappelons que selon le philosophe et linguiste John L. Austin (1962), une parole est performative lorsqu'elle réalise à l'instant même de sa prononciation, ce qu'elle énonce. En ce sens, on peut entendre que l'énoncé performatif *produit* une certaine réalité en la nommant. Sur le plan épistémologique, cette définition renverse l'idée fondatrice que le langage a une existence en soi et qu'il possède uniquement une fonction « constative » (Culler, 2006 : 83) – et donc que son rôle se réduit à décrire une réalité qui lui est préexistante. Il s'agit plutôt d'envisager la réalité comme étant le produit d'inventions intentionnelles sur lesquelles le langage a une prise. L'énoncé performatif, dans le langage, est surtout une *action* qui se déploie de manière corporelle et langagière, et qui cherche à faire advenir une réalité plutôt qu'uniquement la décrire.

Le mensonge, dans le roman, est performatif, car il participe à transformer le réel, et plus spécifiquement, à le fictionnaliser. Au moment du mensonge inaugural, en disant à son chum qu'elle est rousse naturelle – et parce qu'il la croit – la protagoniste *devient* rousse. En ce sens, elle se crée consciemment une identité par les mots, ce qui lui donne du pouvoir : « Je suis naturellement douée pour l'invention. Si je parle, je m'invente » (*RCN* : 76). Brouillant les frontières de la vérité et du mensonge, la protagoniste propose une identité fluide où s'interpénètrent des éléments fictifs et réels, le mensonge étant la clé de voute de son existence. À

travers l'énoncé performatif, le mensonge façonne le monde de la protagoniste et lui permet d'affirmer une identité fictionnelle librement choisie. Sa subjectivité l'emporte ainsi sur une réalité devenue malléable, modifiable.

Si les paroles mensongères de la protagoniste participent à la fictionnalisation de son corps et de son identité, la narration joue aussi un rôle important, parce qu'elle transmet certaines affirmations performatives qui participent à une redéfinition de la réalité. Par exemple, lorsque sa grand-mère lui affirme qu'elle pourrait facilement faire croire aux gens qu'elle est née rousse, la protagoniste décide de réécrire sa naissance et de changer la manière dont elle se décrit elle-même : « Ma grand-mère a raison. Je suis rousse. Je suis née rousse » (RCN: 41). Il semble alors que toute vérité alternative est balayée lorsqu'elle affirme tout simplement : « Je suis rousse claire naturelle, j'ai dix-sept ans et je commence le cégep » (RCN: 42). Cette stratégie narrative provoque un brouillage entre la réalité et la fiction. Cela joue sur la perception qu'a la protagoniste de ses propres mensonges ; elle finit par les accepter comme des vérités fondamentales. Par exemple, lorsqu'elle juge avec dédain les fausses rousses qu'elle rencontre, les considérant comme des êtres de seconde catégorie, on comprend qu'elle s'inclut dans les rousses naturelles, ces spécimens d'une qualité supérieure. Elle parle aussi des désagréments de la roussueur comme si elle les vivait pour vrai. Cela se produit notamment lorsque, sur un coup de tête, elle décide de teindre sa tignasse rousse en brun. Alors que le résultat est désastreux, elle se rassure en comparant son expérience aux héroïnes rousses qui ont bercé son enfance, comme Anne, du roman *Anne... La maison aux pignons verts*. Comme ce personnage, la protagoniste affirme subir les tracas de la roussueur : « Je me répète que ma gaffe n'est qu'un fâcheux incident qui me

rapproche d'Anne. Une gaffe de rousse qui tente de se teindre. On passe toutes par là. On ne peut pas colorer des cheveux roux» (RCN: 80, je souligne). Ainsi, aveuglée par son désir de *d'être* rousse, la protagoniste amène le mensonge à faire son chemin en elle au point où elle en vient même à se convaincre qu'il n'en est pas un.

Stéréotypes de la Rousse

La protagoniste, obsédée par les rouses naturelles, décrit une roussueur stéréotypée tout en l'alimentant. Effectivement, tout au long du roman, la protagoniste tente de se créer une identité de rousse en reproduisant et en intégrant des normes qui renvoient à des stéréotypes qui, eux, proviennent directement des images qu'elle a absorbées et dont elle s'est nourrie depuis son enfance. La narration fait d'ailleurs abondamment référence à des personnages ou à des célébrités aux cheveux roux et généralise le comportement des rouses. Le roman met ainsi en évidence ce que les rouses *sont* ou *doivent être*, et en ce sens, participent à reproduire, voire à cristalliser le stéréotype: « *Une rousse*, on l'accepte plus facilement, elle n'est pas comme les autres. *Elle* est extraordinaire. *Elle* donne envie de la connaître » (RCN: 45, je souligne); « *Une rousse* peut tout se permettre. *Elle* est polyvalente, semble-t-il » (RCN: 37, je souligne); « *La Rousse* supérieure implique une prestance, un maintien universel, mi-nonchalant, mi-sensuel. *Les Supérieures* savent qu'*elles* sont exceptionnelles, *elles* n'ont pas besoin d'en faire plus » (RCN: 36, je souligne). L'identité de Rousse que veut revêtir la protagoniste est ainsi basée sur l'emprunt de caractéristiques de ce stéréotype, puis sur la répétition. Posture, voix, gestes, la protagoniste mémorise puis reproduit le comportement désiré, afin de se rapprocher le plus possible de son idéal: « Je tente d'imiter

l'expression, la posture et le timbre des voix des Supérieures. Devant le miroir, je pratique mon coup d'œil rusé, par en dessous, comme celui de la renarde» (*RCN*: 36). Il semble alors que la protagoniste joue un rôle qu'elle répète activement, apprenant son texte et ses chorégraphies telle une actrice de théâtre. Cette réplique du comportement stéréotypé des Rousses rejoint toutes les sphères de la vie de la protagoniste, jusque dans sa vie sexuelle où, pour satisfaire son chum qui fantasme sur sa couleur de cheveux, elle tente d'incarner la rousse pulpeuse et aguichante: « Je sais ce qu'il faut faire. [...] Je ne ressens rien, mais je sais que je suis comme il faut, intense, comme le sont les rousses » (*RCN*: 49). La protagoniste se complaît ainsi dans la performance d'une féminité stéréotypée, construite et reconduite par la répétition d'actions répétitives qui se veulent performatives.

Rousseur en série

Ainsi, la rousseur élève, singularise, rend spéciale. Dans le roman, les rousses font tourner les têtes, ressortent du lot. C'est d'ailleurs ce qui arrive à la protagoniste, dès sa première teinture, on se met à la remarquer et à la regarder: « j'acquies une force gravitationnelle. Je le perçois dans les regards soutenus, nombreux, qui se posent maintenant sur moi » (*RCN*: 35). Si la protagoniste recherche cette attention et apprécie sa sortie de l'ombre, elle conserve le désir de se coller aux stéréotypes de la fille rousse et de se fondre dans la masse. Dans le roman, ces deux idées cohabitent constamment, et celles-ci entretiennent à la fois une représentation des Rousses comme étant uniques que celles des Rousses interchangeables:

Tu es fier lorsqu'on me confond avec d'autres filles. Moi aussi. Quand on me demande si je suis *la sœur de la cousine de*. Quand on me dit que je ressemble à *une amie, une collègue, une actrice*. Julianne Moore, Isla Fisher, Lily Cole, Bryce Dallas Howard, Jessica Chastain. (RCN: 18; je souligne)

La ressemblance avec les autres rousses est ici vue comme positive, elle est même recherchée et valorisée par la protagoniste. En effet, celle-ci trouve sa légitimité par la place qu'elle occupe dans la communauté de Rousses, qui forment une série de corps semblables – particulièrement mise en lumière par le procédé d'énumération. On ne se soucie plus vraiment de la spécificité des filles, mais plutôt de leur capacité à se fondre dans la masse.

On dénote l'importance de la sérialité dans la quête identitaire de la protagoniste, à la recherche de sa teinte de cheveux à elle. On voit dans la narration le défilé des teintes essayées, présentées comme une liste aux noms identiques, à quelques différences près :

6R ACAJOU CLAIR
 7GR ROUX CLAIR DORÉ
 5RB CHÂTAÎN ROUGEÂTRE
 5R CHÂTAÎN ACAJOU MOYEN
 541 CUIVRÉ CLAIR NATUREL (RCN: 39)

À la fin, la protagoniste semble avoir trouvé la sienne : « 743 ROUX CLAIR NATUREL » (RCN: 40). La découverte de sa nuance spécifique se déploie alors comme son baptême capillaire. Celle-ci demeure toutefois un simple numéro de série, accompagnée d'une appellation générique, renforçant l'aspect quelconque de la teinte.

Cette représentation des rousses interchangeables rejoint la figure des filles en série, théorisée par Martine Delvaux. Celle-ci met en valeur la standardisation des corps féminins, qui maintient les filles dans une position d'aliénation, assignée par le regard : « Les filles en série ne sont pas la mise en forme des filles telles qu'elles sont ; c'est une mise en forme des filles comme on souhaite qu'elles soient » (Delvaux, 2018 [2013] : 37). La proximité des traits et la concordance des mouvements des filles en série font un portrait juste des rousses :

Les filles en série sont ces jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements... elles sont l'illusion de la perfection (Delvaux, 2018 [2013] : 28-29).

Les filles sont ainsi réduites à leur corps, objectivées et privées de leur agentivité. Cette idée est d'autant plus présente dans une partie du roman où la protagoniste découvre que son chum consomme des vidéos pornographiques mettant en scène des rousses. Sur le site, les filles apparaissent uniquement comme des corps qui se mélangent, sérialisés et objectivés par le regard masculin : « Des corps s'étalent à mesure que je déroule la page. [...] Je suis aspirée dans un vortex de chairs blanches maculées de taches de roussueur, de mamelons roses, comme des bonbons au melon, de vulves lisses et diaphanes. » (*RCN* : 50) Et si son chum en élit une comme étant sa préférée, la rousse ne perd pas son caractère multiple :

Soudain, je remarque l'icône de cœur au coin supérieur. « Favorites ». Si la page principale affichait un éventail de possibles, je me retrouve maintenant devant un choix unique, une préférence. Un nom. Faye Reagan. Faye Reagan accroupie, en bikini turquoise. Faye Reagan étendue sur le dos, chemise ouverte [...]. *Quarante-cinq Faye Reagan me toisent de leurs yeux d'oiseau de proie* (RCN: 50-51 ; je souligne).

Delvaux conçoit malgré tout un revers positif au concept des filles en série, comme quoi le rassemblement des corps féminins qui émerge de cette sérialisation serait le lieu possible d'une résistance (Laurin, 2014 : 238). Cette idée est détectable, notamment lorsque la narratrice parle au nom de toutes les rousses, les incorporant à elle par l'usage du pronom « nous » :

Même si *nos* visages ne partagent aucune similitude, *nos* rousses nous rassemblent, immanquablement. Je ne suis jamais seule. Mes cheveux forment un réceptacle abritant d'innombrables fantômes. Avec moi marchent toutes ces filles dont j'entends les pas, dont les lumières cuivrées se superposent à la mienne (RCN: 18 ; je souligne).

C'est la force de la collectivité qui est mise en valeur, à la manière d'un groupe de guerrières qui marchent ensemble. Cette image donne espoir en une force du féminin qui est celle de la résistance et de la militance. Il semble alors que les rousses se tiennent comme un socle, comme un même corps, partagé, et qu'elles avancent non pas seules, mais ensemble.

En somme, le roman offre une histoire sur le mensonge dans laquelle l'obsession de l'apparence est omniprésente, depuis la multiplication des boîtes de teinture rousse jusqu'au désir pour la protagoniste d'incarner, comme dans une mise en scène parfaitement chorégraphiée, la Rousse avec un grand R : celle qui

fait dévier les regards, celle que l'on remarque par sa chevelure flamboyante. D'émancipateur, le mensonge devient prison, norme et conformité. Un jeu se prolifère malgré tout entre ce qui est montré et ce qui est caché, la protagoniste cherchant l'attention tout en fuyant les regards compromettants de ses amies, mais surtout, dissimulant photos, preuves incriminantes et autres odeurs d'ammoniaque compromettantes. Le mensonge semble alors dessiner les contours d'une esthétique du « faux », de la copie et du reflet, dont son chum est tout autant complice. Aveugle aux indices qui se déploient devant lui, il ne voit que ce qu'il veut bien voir. Ainsi, si le roman s'ouvre sur la contemplation d'un reflet, il se termine drastiquement là où les apparences meurent, lorsque la protagoniste se met de la teinture dans les yeux. La Rousse s'éteint comme le mensonge et comme le regard qui l'a si longtemps fait vivre.

Bibliographie

- AUSTIN, John L., (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- CULLER, Jonathan (2006), « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, vol. 4, n° 144, p. 81-100.
- DELVAUX, Martine, ([2013] 2018), *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage.
- DEMEULE, Fanie (2014), « Entre désincarnation et réincarnation : la poétique du corps dans le récit de soi anorexique suivi de Carnet d'une désincarnée », Mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal .
- DEMEULE, Fanie (2019), *Roux clair naturel*, Montréal, Hamac.
- FILION, Valérie (2015), « L'autofiction expérimentale chez Chloé Delaume : Dans la nuit je suis Buffy Summers, Dans ma maison sous terre et une Femme avec personne dedans ». Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- LAURIN, Audrey (2014), Compte rendu de [Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, 224 p.], *Recherches féministes*, vol 27, n° 2, p. 237-241.
- SEGALEN, Martine (2009), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Domaines et approches ».)

Notice biographique

Marion Gingras-Gagné poursuit actuellement des études en littérature et en études féministes à l'Université du Québec à Montréal. Dirigée pendant quatre années par Lori Saint-Martin, elle s'intéresse, dans le cadre de sa thèse, aux représentations des communautés féminines et de la maternité dans des œuvres récentes de science-fiction écrites par des femmes. Elle est boursière du FRQSC.

Interdisciplinarité et intersubjectivité : le chanteur au cœur de la création lyrique

Marie-Annick Béliveau

Université du Québec à Montréal

Chants Libres est une « compagnie lyrique de création » fondée il y a trente ans par Pauline Vaillancourt, soprano, interprète spécialisée en musique de création. Vingt opéras « nouveaux » ont été créés par l’initiative de la fondatrice. Depuis dix ans, mes activités se concentrent autour de cette compagnie, sous l’aile de Pauline, dans son sillage. Elle me prépare, plutôt elle nous prépare toutes les deux, à son départ imminent, alors qu’elle me confiera la direction artistique de ce beau grand navire, unique et précieux dans le milieu culturel québécois. Je suis chanteuse lyrique, mezzo-soprano, active sur les scènes locales et internationales depuis plus de vingt-cinq ans et issue d’un milieu féru d’art moderne et de recherche créatrice. Reconnue comme une interprète dévouée principalement (mais non exclusivement) à la création lyrique, j’ai eu le privilège de chanter plus de trente œuvres conçues pour moi par des compositeurs québécois, canadiens ou étrangers, à l’opéra comme au concert. Le mandat de Chants Libres rejoint mes propres questionnements et préoccupations : une démarche de recherche-crédation, d’exploration de nouveaux langages, de nouvelles façons de créer l’opéra, un désir de remettre en question des paradigmes que l’on dit propres à l’art lyrique, de reconsidérer la pertinence de la forme et son caractère pluridisciplinaire. J’aurai

la responsabilité de poursuivre la mission exploratoire et innovante de Pauline Vaillancourt, elle aussi chercheuse et interprète, afin de définir de nouveaux paramètres de création et des stratégies pour aller à la rencontre du spectateur. Comme Pauline l'a fait avant moi, mais à ma manière.

Le Radeau de la Méduse – l'opéra

Parlons d'abord opéra. *L'opera in musica* est né d'une volonté de définir une forme d'art pluridisciplinaire qui pourrait mieux atteindre et toucher le spectateur. Sa naissance marque le début de la musique lyrique profane, affranchie de la rigueur de l'Église et de sa mission d'édification. Pour le compositeur baroque italien de la *seconda prattica*, nourri à l'esthétique de la contre-réforme et en réaction au formalisme de la musique architecturale, intellectuelle et quasi-mathématique de la musique *prima prattica* de la Renaissance, un idéal d'expression conjugue plusieurs disciplines pour frapper l'imaginaire et l'âme du spectateur. Dans *opera in musica*, « œuvre en musique », le souci des premiers compositeurs, pensons Monteverdi ou Cavalli, est surtout de composer une musique qui sert le texte, le poème, le drame, une musique dans laquelle le chanteur n'est plus seulement musicien, mais bien acteur, personnage, souvent accompagné sur scène par des danseurs, avec costumes et décors, toute la magie du théâtre. Ce qui rejoint les propos de Frédérick Sternfeld, professeur à Oxford :

On s'inspire à cette fin de préceptes d'Horace ou de Plutarque. La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette. « Entre le bal (ballet) et la poésie, toutes choses sont communes » (Plutarque, traduction Amyot). Beaujoyeux dit qu'il faut « diversifier la musique de poésie, et entrelacer la poésie de musique » (1972 : 4).

À l'époque baroque prend naissance la technique vocale qu'on appelle *bel canto*, technique par laquelle le chanteur développe les résonateurs naturels de sa voix pour élargir au maximum les possibilités de nuances, volumes, registres et articulations. C'est cette technique qui est encore enseignée aujourd'hui dans les écoles de musique. Comme le chanteur lyrique chante les répertoires baroque, classique et romantique, il est normal qu'il utilise la même technique que les chanteurs pour lesquels ces musiques ont été composées.

Et voici où le bât blesse : en art lyrique de création, on fait appel aux mêmes chanteurs – qui utilisent la même technique disons traditionnelle – et les opéras contemporains sont conçus, répétés et produits toujours selon les codes du *bel canto*, ou du grand opéra traditionnel du 19^e siècle. Une hiérarchie pyramidale structure la création ; à son sommet trône le compositeur. Par le caractère pluridisciplinaire de la production, les concepteurs travaillent en silo ; scénographe, metteur en scène, directeur technique additionnent leurs efforts, mais ne les conjuguent que rarement.

Cette réalité se reflète aussi dans la nature, la formation et l'identité des interprètes. Je considère toujours avec envie les danseurs, qui peuvent choisir assez tôt dans leur parcours d'étudier le ballet classique ou la danse contemporaine, recevant dans chacun des cas une formation rigoureuse, mais développant des compétences techniques et artistiques différentes, qui les préparent soit à respecter les codes et conventions du répertoire traditionnel, soit à entreprendre une démarche de construction identitaire qui leur permettra de collaborer à la création des chorégraphes d'aujourd'hui. En art lyrique, les chanteurs et compositeurs sont issus des mêmes programmes et des mêmes institutions que ceux

qui se consacrent au répertoire « classique », ne reçoivent aucune formation spécifique pour l'interprétation de répertoire contemporain. On produit un opéra de création de la même façon et avec les mêmes interprètes qu'une production de *Carmen* (1875) ou de *Nozze di Figaro* (1786).

Plusieurs organismes, maisons d'opéra de répertoire¹ ou ensembles instrumentaux de musique contemporaine, programment de nouveaux opéras de façon ponctuelle. Questionnons le but visé dans cette décision de la direction artistique de ces organismes : commande-t-on de nouvelles œuvres pour développer la discipline, pour enrichir le répertoire ou pour développer un nouveau public ? Je prends pour exemple l'ECM+ qui a créé deux opéras d'André Ristic : *Les Aventures de Madame Merveille* (2010) et *Hockey Noir* (2018). Ces nouvelles œuvres s'adressent à des publics distincts. Avec ce type de production, la maison d'opéra rejoint à la fois l'amateur d'opéra « traditionnel » en raison de la forme choisie et l'amateur de musique nouvelle puisque l'ensemble de musique contemporaine présente l'opéra comme une autre forme musicale, et met l'accent sur le travail du compositeur.

Lever le drapeau blanc – la motivation

Chanter des œuvres de création m'amène à vivre des expériences de qualité très variable, que ce soit au niveau de la réussite artistique du projet, de la richesse de ma collaboration avec le compositeur, du succès de la rencontre avec le spectateur ; comme spectatrice aussi, je vis des expériences tantôt satisfaisantes, tantôt

1. Pensons à l'Opéra de Montréal qui crée des œuvres comme *Les Feluettes* ou *The Wall*.

cathartiques et tantôt frustrantes. Ces expériences m'amènent à questionner le rôle limité et limitant que l'interprète tient dans la conception et la production d'art lyrique de création. Comment ce rôle s'articule-t-il autour d'éléments extérieurs au chanteur – sa formation et les structures de conception et de production de l'opéra – et autour du chanteur lui-même, de sa construction identitaire et de sa posture face à sa discipline ?

Avant toute chose, c'est la rencontre avec le spectateur qui me semble insatisfaisante. En tant qu'interprète, mon rôle en est un de transmission, de traduction, d'intermédiaire entre l'œuvre et le spectateur. L'acquisition et la maîtrise de compétences particulières me sont nécessaires, dont une capacité technique et musicale à rendre l'œuvre, un devoir de loyauté au compositeur, à son écriture et à la partition, la connaissance des éléments qui définissent la discipline lyrique et la forme opéra. Ce sont toutefois les qualités d'empathie, d'intersubjectivité et d'écoute que je mets en œuvre qui assurent la réussite du travail d'équipe avec les concepteurs et les autres interprètes de l'œuvre, et surtout la réussite de la rencontre avec le spectateur, le partage et la communion dans le ressenti et l'expression. Ne devrait-on pas exploiter ces aptitudes de l'interprète pour la médiation, mettre à profit celui qui instruit et construit la relation avec le spectateur ?

En politique, le rôle du médiateur est d'établir la communication entre les nations en conflit. L'idée n'est pas neuve, l'impression d'un conflit entre le créateur et le public est récurrente. Frédéric Gravel, dans son mémoire, explore les « enjeux actuels qui animent le monde de l'art », plus particulièrement le « conflit entre le désir de l'artiste et les attentes du public » (2010 : 13). Il me semble que le spectateur aime être réconforté, se sentir initié ; il aime qu'on

lui permette de se reconnaître, de se projeter sur scène, de sentir qu'il fait partie de l'équation. La situation est délicate : dans ce contexte, comment explorer et créer une œuvre nouvelle qui saura trouver le chemin de son cœur ? Un interprète habile et sensible peut faire ce lien ; cette médiation peut résoudre le conflit. Il se fait arbitre, alors le compositeur n'a pas cette impression de faire des concessions pour plaire, et le spectateur ne se sent pas attaqué, menacé ou piétiné par les exigences de la création.

Mon chaos et leur système – l'interdisciplinarité

Défricher des pistes pour une création lyrique pérenne et pertinente : c'est sans présomption et de façon très intuitive que je cherche à recentrer la création lyrique autour de l'interprète plutôt qu'autour du compositeur. J'imagine une façon de décroiser la forme opéra menacée de sclérose en mettant à contribution toute la nature interdisciplinaire du chanteur, et surtout en proposant d'exploiter toute son expertise interrelationnelle, intersubjective et expressive pour concevoir une œuvre qui trouvera son spectateur. Angélique Willkie, danseuse et chorégraphe, considère l'agentivité de l'interprète interdisciplinaire comme sa responsabilité et son pouvoir d'agir grâce à son identité plurielle qui transcende son appartenance disciplinaire : « L'idée de se tenir entre le chaotique de l'individu et le systémique de la formation disciplinaire est particulièrement intéressante en ce qui a trait au devenir de l'interprète-créateur dans une œuvre interdisciplinaire » (2016 : 118).

L'axe premier de ma recherche s'articule autour de l'interprète en art lyrique de création, son rôle, sa nature, son identité, ses relations. Il s'agit d'observer et d'interroger de quelle façon le chanteur conjugue ses rôles d'interprète et de médiateur, de

quelle façon ses compétences, aptitudes et expertises sont mises à contribution pour construire la multiplicité des relations qui sont en jeu dans la création d'une œuvre lyrique. J'identifie ici trois catégories de relations. D'abord, les relations entre lui et le compositeur, entre le compositeur et son œuvre, de la conception théorique et abstraite à l'incarnation sur scène. Ensuite, les relations entre l'interprète et les autres acteurs de la production : chanteurs, musiciens, concepteurs, techniciens. Et finalement, la relation avec le spectateur : comment se négocie la communication de la forme et du contenu de l'œuvre, comment les attentes du spectateur sont modelées et rencontrées grâce à l'attention médiatrice de l'artiste sur scène. Ceci m'amène aussi à étudier au terme de quelle démarche de construction identitaire mes compétences d'interprète se sont développées, à travers ma formation, certes, mais aussi mon expérience personnelle de spectateur, mon identité citoyenne, et toutes mes activités d'enseignement et d'animation. Sur scène, c'est la somme de toutes ces identités qui performe. C'est ainsi que je définis le caractère interdisciplinaire de ma pratique, tout ce qui est *inter*, entre. Ce qui s'additionne et dont la somme fait résonner intersubjectivité, qualité relationnelle et empathie.

Voilà le second axe de ma recherche, corollaire du premier. Explorer, proposer des pistes pour réfléchir à la forme opéra dans un contexte de création, questionner sa nature et sa pertinence, proposer des modes de conception et de production de nouvelles œuvres qui sauraient défier les paramètres traditionnels. Honorer cette forme d'art complexe et pluridisciplinaire, indisciplinée, qui se construit en équipe, parfois dans le chaos. On travaille un spectacle dans le studio, mais on le conçoit, on le rêve, on l'invente pendant les pauses, autour d'un café, en prenant une bière dans un *closing party*. Je convoque ici le « musiquer » de Christopher

Small dans *Musicking: the meanings of performing and listening* (1998), et invite le lecteur à redécouvrir la pensée de ce musicologue humaniste pour qui la musique n'est pas l'œuvre d'un compositeur, mais le lieu de communion, l'activité rassembleuse, le rituel auquel tous participent : l'art créé, conçu et partagé par tous, le technicien de son comme le chanteur, le concierge de la salle comme le chef d'orchestre, le spectateur comme le musicien.

Je est un autre – intersubjectivité et médiation

Dans *Pathos-Avec* (1990), Michel Henry expose de quelle façon *l'alter ego* est donné à notre conscience, comment la relation intersubjective qui s'établit avec l'Autre en est une de projection. Ceci décrit précisément ce que je vis comme interprète sur scène, alors que je me projette dans le spectateur, que je me reconnais en lui. Cela représente la manière dont ma conscience effectue, pendant que je chante, ce va-et-vient itératif entre mon *ego* et mon *alter ego*, comment je reçois et je donne, comment je suis le miroir et le reflet. Cette impression, cette intention de permettre au spectateur de se reconnaître en moi, là se trouve le médiateur. Je tisse un lien avec le spectateur, lien qui l'instruit. Quand je suis spectatrice, je suis très sensible à cette intention de l'interprète sur scène, qui se pose en miroir devant moi, m'instruit et me construit, de telle façon que j'aime être la personne qui regarde le spectacle.

C'est dans ma position d'interprète-médiateur que je questionne les paradigmes hiérarchiques de la forme opéra, la primauté de la partition et du compositeur, le rôle d'exécutant auquel est cantonné le chanteur, ainsi que l'identité et la contribution du spectateur, trop souvent laissées au hasard, ou complètement oubliées. L'interartistique tel qu'exposé par Marie-Christine Lesage

(2016) m'interpelle vivement. Elle s'intéresse au spectacle conçu en collectif de création, des créations dans lesquels les artistes conjuguent leur interdisciplinarité plutôt que d'additionner leurs identités disciplinaires. Elle réfléchit également aux expériences de création singulières, qui se réinventent pour chaque projet. J'y trouve une invitation à m'affranchir de la forme opéra, à œuvrer au décroissement, à chercher comment partager un référentiel commun avec mon spectateur, en puisant dans toutes les formes d'art, en faisant feu de tout bois, en n'hésitant pas à abattre le mur qui sépare encore art savant et art populaire.

« **Der Weg ist das Ziel** » – conclusion

Si je sais bien ce qui m'amène sur ce chemin, si je pressens que j'y ferai des découvertes, je demeure lucide sur les limites de ma démarche. Certes, je suis convaincue que l'interprète occupe une place privilégiée dans le fragile édifice de l'art de la scène. Oui, j'ai déjà observé, ressenti que le spectateur ne vibre jamais autant que lorsqu'il est en communion avec le chanteur, que l'œuvre du compositeur, si inspirée soit-elle, dépend de la voix de l'artiste pour être entendue. Oui, je crois profondément au « musiquer », à l'expérience intersubjective de la musique. Est-il présomptueux de penser que je puisse réussir à proposer une nouvelle façon de concevoir un opéra ? N'y a-t-il pas un danger à dénaturer la discipline en cherchant à la déraciner radicalement de la tradition, de sa genèse trouvant sa source dans l'oreille du compositeur ?

Une réelle démarche de recherche-crédation ayant comme sujet l'art lyrique me semble opportune. Le théâtre et la danse font déjà l'objet de plusieurs recherches, de questionnements sur

leur nature disciplinaire, leur caractère interdisciplinaire et leurs relations avec le spectateur. L'opéra contemporain que je propose est « traversé par les dynamiques de l'interartistique [...] de façon à remettre en circulation une énergie «folle» entre le plateau et la salle, bref, à ranimer le désir du théâtre [de l'opéra] pour les spectateurs » (Lesage, 2008 : 141).

Bibliographie

- GRAVEL, Frédérick (2010), « Le rôle de l'artiste dans la société démocratique ». Mémoire de maîtrise en danse, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HENRY, Michel (1990), « III. Pathos-avec », dans *Phénoménologie matérielle*, Paris, Presses universitaires de France, p. 137-179.
- LESAGE, Marie-Christine (2016), « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu » dans *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 60, p. 13-25, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-141.htm>, (consulté le 29 janvier 2019).
- LESAGE Marie-Christine (2008), « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », dans *Communications*, vol. 2, n° 83(2), p. 141-155, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-141.htm>, (consulté le 1^{er} juin 2021).
- « Musique contemporaine », *Encyclopédie Larousse en ligne*, [En ligne], https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/musique_contemporaine/72257, (consulté le 1^{er} juin 2021).
- « Opéra », *Dictionnaire de français Larousse*. [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/op%C3%A9ra/56131>, (consulté le 1^{er} juin 2021).
- SMALL, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.

Notice biographique

Chanteuse lyrique, mezzo-soprano, artiste-chercheur en musique de création, interprète de musique nouvelle, Marie-Annick Béliveau est présente sur les scènes québécoises et européennes depuis plus de 25 ans. Interprète engagée dans le domaine de l'art lyrique de création, elle a créé plus de trente œuvres composées pour elle par des compositeurs d'ici et d'ailleurs, à l'opéra, au récital et en concert. On a pu l'entendre entre autres dans des productions de la Société de musique contemporaine du Québec, du Nouvel Ensemble Moderne, de l'ECM+, avec le Kammerorchester de Munich, à l'Opéra National de Montpellier, sur diverses parutions discographiques primées et sur les ondes de Radio-Canada et de Radio-France. C'est au sein de la compagnie lyrique de création Chants Libres qu'elle développe ses projets depuis quelques années, et la fondatrice Pauline Vaillancourt lui en confiera la direction artistique à compter de janvier 2021. Dans le domaine de la recherche-crédation, Marie-Annick Béliveau étudie sous la direction de Isabelle Héroux au Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, où elle est aussi chargée de cours au département de musique. Elle effectue des travaux de recherche sur les questions d'interdisciplinarité et d'intersubjectivité, et les modes de conception de l'art lyrique de création à travers la relation entre créateur et interprète.

Avec le dessin, comment dépasser
l'opposition entre exil et résilience?
Gestes de dessiner et émergences
de présences inédites

Camille Courier de Mère

Université du Québec à Montréal

Les instabilités provoquées par les changements climatiques et certains contextes politiques contraignent à l'exil des dizaines de millions de personnes (Baillat, 2018 : 3). Le nombre d'humains·nes qui doivent tout abandonner et tenter de rebâtir leur lieu de vie ailleurs augmente exponentiellement. Constatant l'urgence d'élaborer une connaissance expérientielle des exilés·lées et de diffuser leurs savoirs, en ce temps des catastrophes (Stengers, 2009), j'ai exploré en quoi leurs expériences peuvent être perçues comme une richesse par les sociétés d'accueil. J'ai donc choisi de sortir de mon atelier et de mener une recherche-création doctorale sur les liens entre geste artistique collaboratif et action micropolitique (Guattari et Rolnik, 2007). En ce sens, j'ai initié, en 2019, un cycle de séances de dessin avec un organisme actif auprès d'immigrantes à Montréal. En collaboration étroite avec cet organisme, nous avons réalisé une expérimentation artistique avec treize femmes en parcours d'exil, venant de régions du monde très diverses, qui se sont portées volontaires pour y participer à la suite d'une présentation de mon projet. Cette recherche-création s'est construite à partir du partage de mon approche du dessin. La

thématique récurrente de mes œuvres examine le lien entre ombre et image du corps. Ainsi, le motif principal des séances avec elles était de tracer en duo, puis en petit groupe, leurs ombres portées, en grand format. La situation proposée permettait aux participantes d'expérimenter le mode de dessin hybride que je pratique, passant de médiums traditionnels (encre, fusain) à une pratique numérique du dessin par captation de mouvement (logiciel et combinaison munie de capteurs, *MVN XSens*). En collaboration avec l'organisme communautaire montréalais Petites-Mains, j'ai ainsi exploré les transformations dans l'invisibilisation de certaines exilées, en observant leurs gestes de dessiner *performés* en pratique collective, au moyen d'encre, de papier autant que d'encodage et de visualisation sous forme de pixels.

Ma thèse visait à comprendre les impacts esthétiques, poétiques et socio-politiques de ces actions artistiques, et tentait de saisir comment certains gestes de dessiner pouvaient influencer sur l'accès de ces personnes à la sphère politique au Québec. Le concept de *transagir* a émergé de ma thèse (Courier de Méré, 2022). Il désigne des mises en relation se tissant de manière non-hiérarchique, opérant de manière distribuée (Bennett, 2010), entre gestes humains, matériaux, outils, espaces. Un réseau distribué n'est pas organisé autour d'un centre, ce sont les liens entre les nœuds de relation qui le caractérisent. Le *transagir* cerné au cours de ce processus de création partagé traduit un geste de dessiner en commun, reliant les deux composantes du terme « commun » : activité et gouvernance, conjuguées à la coopération. Le *transagir* désigne une manière d'opérer qui est en train d'établir des relations alternatives et imprédictibles dans la situation de dessin précédente, reconfigurant chacune des parties engagées, incluant les non-humains·nes (Latour, 2001) et leurs relations au passage,

de manière non centralisée. Ce concept m'a permis de décrire et d'analyser la performativité des processus de création partagée et a perfectionné la connaissance micropolitique des gestes de dessiner dans un contexte d'exil.

Étudiant les différents effets que peuvent avoir l'acte de dessiner son ombre portée en grand format, j'ai exploré comment gestes et dessins évoluaient au cours de nos séances collectives. Décrivant la relation que tissaient les participantes entre leurs expériences liées au dessin et l'invisibilisation socio-politique souvent vécue par les immigrants·tes (Huët et Manac'h, 2018 : 3), j'ai cherché à comprendre si la performativité de leurs gestes de dessiner changeait. J'ai constaté que celle-ci se transformait au gré des séances, la relation entre les médiums de dessin et leurs gestes produisant des manières d'agir inédites. Je dois préciser que la performativité observée durant ces séances de dessin était peu liée au registre verbal, pour deux raisons. D'abord, l'expression plastique était placée au premier plan dans cette recherche-création. Ensuite, les participantes parlaient huit langues différentes, plusieurs étaient en train d'apprendre le français durant ce cycle d'ateliers. La performativité s'apparentait donc, durant ces séances de dessin, à ce que décrit Judith Butler, analysant le processus d'établissement du genre dans nos sociétés : « [...] notre genre a été établi, pour la plupart d'entre nous, par une personne qui a coché une case sur un document officiel. [...] [P]our la grande majorité d'entre nous, notre genre a été inauguré par un événement graphique » (Butler, 2016 : 40). Pour souligner les pouvoirs singuliers de cette performativité graphique dans ma recherche-création, la performativité graphique concerne le type de performativité observé, à savoir ce que *peut* le dessin dans une « situation exilique » (Galitzine Loumpet, 2016 : 2). Elle concerne aussi le recueil de chacune des

données, fait en suivant la contrainte de documenter d'abord au moyen du dessin les performances dessinées effectuées durant le cycle d'ateliers (Auslander, 2010). Dans le cadre de ma thèse, la performativité s'est exercée dans les champs plastique (Cozzolino, 2018) et graphique (Féral, 2013). Avec le groupe de participantes, nous avons explicité comment la relation entre les médiums (traditionnels et numériques) de dessin et leurs gestes de dessiner produisait des agirs qui se sont avérés souvent dissensuels (Rancière, 2001) par rapport à l'invisibilisation politique vécue en tant que néo-arrivantes dans la société québécoise.

Pour rendre compte de la dynamique réticulaire propre à ces *agirs*, le concept de transduction tel qu'employé par le philosophe Gilbert Simondon ([1958] 2013) m'a permis d'envisager des agirs transversaux (non spécifiques au milieu de l'art – du geste poïétique et de la production d'œuvres), et plus particulièrement des gestes se trouvant teintés par l'exil. La transduction se manifeste en tant que perturbation, puis propagation d'une résonance, générant des interrelations inédites et reconfigurant une situation. Ainsi, j'ai décrit les transformations de l'invisibilisation des participantes par la pratique artistique, en traversant un milieu de rencontres qui associait un petit groupe de personnes dessinant, un milieu technique et un contexte micropolitique (Guattari et Rolnik, 2007). L'approche micropolitique de la connaissance développée dans le cadre de ma recherche-crédation vise à décrire un processus qui ne constitue pas « une manière de faire de la politique, mais plutôt une façon de se donner la possibilité de comprendre et de chercher une position qui ne soit pas déterminée à l'avance » (Zapperi, 2010: 118). Le processus transductif permet aussi de témoigner au plus juste du caractère distribué et non prédictible des gestes de dessiner expérimentés.

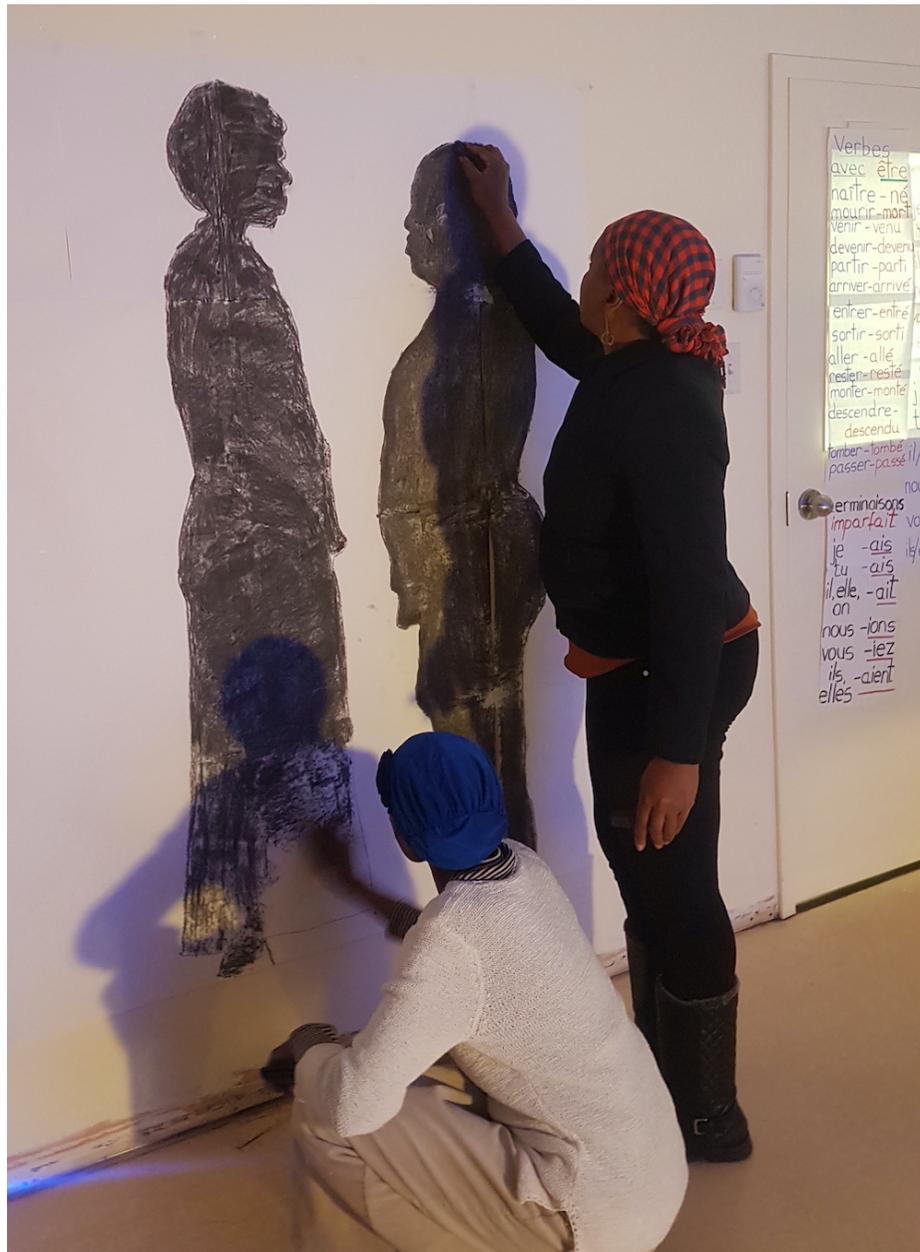


Figure 1.

Al. et K. dessinent leurs ombres portées, Séance de dessin du 15 novembre 2019
aux Petites-Mains, Montréal. Fusain sur papier. Dimensions 175 cm/80 cm.

Crédit photo: A. Khan.

Le dessin comme opérateur de recherche

Les approches méthodologiques se sont construites sur l'engagement dans un processus incarné (Chilton et Leavy, 2015), heuristique et un récit de pratique attentif ont permis de saisir la force des expérimentations. Ces approches se sont combinées à la méthodologie de la conception pour les environnements numériques. La cueillette de données a recouru à la cartographie comme agente d'exploration et de découverte (Sibertin Blanc, 2010) et s'est accordée à la dimension expérimentale du projet. Appliquer des approches cartographiques a aussi permis de comparer les gestes de dessiner performés, en réfléchissant aux interfaces mobilisées entre production artistique, recherche technologique et innovation sociale (Fourmentaux, 2011). Ma recherche-crédation a élaboré les processus de création partagée et a perfectionné la portée micropolitique des gestes de dessiner dans un contexte d'exil, en pratique collective. Ainsi, en tant qu'artiste praticienne et pédagogue, j'ai proposé des manières d'agir alternatives répondant, d'une part, aux réalités actuelles de l'exil et, d'autre part, pointant l'émergence de *transagirs*. En mai 2021, l'organisme ATSA, Quand l'art passe à l'action a créé le parcours d'expositions et d'installations à ciel ouvert, intitulé *Le grand voyage*¹, qui a permis de présenter nos dessins dans l'espace public, à la Place des Festivals à Montréal, à l'issue du cycle d'ateliers et de leur analyse.

1. Camille Courier de Méré (2019-2021), *Ombres d'exil, Montréal*, dessins de grand format présentés dans *Le grand voyage*. Pour consulter les œuvres collaboratives présentées lors de l'événement: <https://atsa.qc.ca/le-grand-voyage-parcours-d-installations-et-d-expositions-a-ciel-ouvert> (consulté le 6 octobre 2022).



Figure 2.

Affiche de l'exposition collective et du parcours d'installation Le Grand Voyage, commissariat Annie Roy et Nicolas Rivard. Production : ATSA. Crédit photo : ATSA.

De ce processus de recherche-création partagée, je ne retrace ici que les émergences constatées en termes de résilience. L'artiste y a été abordée en tant qu'interprète, et tel qu'expliqué précédemment, le dessin comme geste permettant de *transduire*. En ce sens, par l'exposition, un dispositif de dessin en mouvement a été expérimenté, relayant des m dioms numériques et traditionnels, à partir d'un répertoire de gestes crée avec les femmes en parcours d'exil rencontrées aux Petites-Mains. Les dessins crées ont été présentés au grand public. En écho au thème des ateliers de dessin qui se situe entre art numérique en contextes transculturels et esthétique de l'exil, j'ai observé les différentes facettes de la résilience manifestée par les participantes durant le processus de cr ation². Je les ai comparées à des expériences d'exil décrites

2. Le témoignage anonyme de N., réfugiée politique dont la demande d'asile est en cours d'instruction, intitulé « Fuir pour sa vie », est disponible en cliquant sur le numéro 1 au lien suivant : <https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/>.

comme choisies, en particulier celles vécues par des personnes se désignant d’abord comme artistes visuelles, également néo-arrivantes à Montréal. Les écoutant, j’ai découvert un contrepoint au terme d’exil, *resilio*, qui signifie sauter en arrière, reprendre sa forme. Issu du champ de la métallurgie, ce terme souligne la capacité de résistance d’un matériau à un choc. C’est à la lumière de cette notion que j’ai terminé l’analyse des ateliers.



Figure 3.

Maquette de l’œuvre *Ombres d’exil, Montréal*, réalisée durant l’analyse des ateliers de dessins en grand format avec les participantes de l’organisme Petites-Mains, 2019-2021. Dessins au fusain sur papier/dessin numérique. Crédit photo : C. Courier.

La lecture que fait Claudio Bolzman (2006) de l’étymologie du terme résilience comme un antonyme d’exil a également stimulé ma réflexion. Dès l’origine de ces ateliers, l’exil a été envisagé comme une situation d’incertitude extrême. Durant la pandémie de COVID-19, en raison des restrictions sanitaires imposées par le gouvernement, il était nécessaire d’adapter les présentations d’œuvres dessinées aux expositions d’arts visuels et d’arts vivants, dont la plupart ont cependant fini par être annulées. Pour ce faire,

il fallait détecter et tenter de créer des effets de présence inédits avec le dessin dans le respect de ces contraintes, comme ce fut le cas avec cette exposition, créée collectivement sans assurance de publication.

Décrire les pouvoirs du dessin en exil : résistances et visibilité

Tel que mentionné précédemment, les activistes, les artistes et les intellectuels·elles sont de plus en plus nombreux·breuses à refuser d'être objectifiés·fiées dans (et par) les politiques d'intégration (Gaonkar, Øst Hansen, Post et Schramm, 2021), qu'elles soient provinciales ou fédérales. J'ai constaté la même tendance, ou distance critique, chez plusieurs participantes aux ateliers menés aux Petites-Mains. Cela s'est exprimé lors de discussions informelles qui avaient lieu pendant les ateliers de dessin au sujet des conditions socio-politiques précédant l'exil et celles dans lesquelles vivent les participantes depuis leur arrivée au Québec. Ces échanges débouchaient sur des questionnements quant au sens donné à la notion d'intégration et de démocratie (Graeber, 2014), notamment en raison des difficultés bureaucratiques considérables avec lesquelles les participantes étaient aux prises pour obtenir des titres de séjour et des visas de travail canadiens. Leur refus d'être instrumentalisées induisait de se définir hors des catégorisations juridiques et ethniques existant dans le pays d'arrivée (travailleurs·leuses migrants·tes, réfugiés·ées, immigrants·tes économiques). Ainsi, les dessins des participantes incarnaient des injonctions et des catégories imposées par la société d'accueil, ainsi que leurs définitions de la visibilité désirée, individuellement et collectivement. Éprouvant la tension entre différents modes d'identification et d'assignation (Galitzine Loumpet, 2016), leurs

dessins montraient l'adaptation constante dont elles devaient faire preuve en interagissant physiquement et politiquement avec ce nouveau corps social.



Figure 4.

Camille Courier et N. (participante anonyme). Balado-diffusion de la recherche-création *Ombres d'exil, Montréal*. Épisode Dessins collectifs (1) et Fuir pour sa vie (3) présentés au Parc Jarry, Montréal à partir de mai 2021. Récupéré de: <https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/>. Projet « Cuisine ton quartier », commissariat et production : ATSA. Crédit photo : ATSA.

J'ai constaté un refus net de mener cette action artistique qui transformerait les participantes en objets des politiques dites d'intégration, que ce soit au niveau provincial ou fédéral. Cela impliquait, par exemple, de ne pas recourir à des termes comme : travailleuses invitées, immigrantes ou étrangères, pour désigner les participantes durant les séances aux Petites-Mains. Selon les chercheurs·euses de ce courant, la *Postmigration* (ou condition postmigrante) décrit une réécriture et une réinterprétation du phénomène appelé « migration » et de ses conséquences (Gaonkar, Øst Hansen, Post et Schramm, 2021 : 12). Cette lecture a renforcé l'approche transductive de ma recherche-crédation, car il ne s'agissait pas de raconter à nouveau ou de réinterpréter l'expérience exilique, mais plutôt de considérer chaque geste de dessiner comme servant de lien avec le suivant, se nouant toujours de manière nouvelle.

Aussi, cette opération a induit une contestation du racisme et du sexisme systémiques présents dans les institutions qui mettent en œuvre les politiques d'intégration. L'objectif du *Programme d'accompagnement et de soutien à l'intégration* est libellé ainsi : « Faire en sorte que les personnes immigrantes puissent réaliser leurs démarches avec célérité de manière à pouvoir participer pleinement à la vie collective » (Ministère de l'Immigration de la Francisation et de l'Intégration, 2019 : 3). La critique des moyens mis en œuvre pour rencontrer cet objectif de participation pleine et rapide à la vie collective, formulée par les chercheurs·euses de la *Postmigrant Condition* (Meskimmon, 2017), m'a placée sur une plateforme susceptible de capter certains éléments de réponse à ma question de recherche-crédation. L'apport de cette lecture à mon étude doctorale s'est concentré autour de la tentative de cerner qualitativement la visibilité de leurs résistances aux injonctions à l'intégration. En ce sens, j'ai envisagé la résilience en tant

que visibilité définie par les participantes durant ce processus de recherche-crédation, une visibilité ajustée à leurs diverses expériences de l'exil. L'exil désigne couramment le fait de se trouver hors du sol familial. L'origine latine du terme « exil », terme issu d'*exul*, ou *exilium* mentionne un saut au-dehors, et j'ajoute que :

Étymologiquement, le latin *exul* / *exilium* repose donc sur deux notions, celle d'un point de départ, d'un lieu que l'on quitte et celle d'une marche en avant, sans qu'on puisse pour autant savoir [...] si le Latin a voulu originellement marquer l'idée d'expulsion ou celle d'errance (Courrent, 2010 : 10).

En effet, les affects liés à l'expulsion et à l'errance ont fluctué entre la première et la dernière séance collective de dessin. Ils furent, en tous cas, parmi les forces en présence qui ont le plus défini l'apparition des tracés et la modulation des gestes de dessiner actées par les participantes durant ce cycle d'ateliers. Les participantes ont exprimé oralement, lors de l'affichage de leurs dessins d'ombres portées, une exploration de ressentis situés entre l'ostracisme et la perte de leurs repères (entretiens collectifs du 29 novembre et du 6 décembre 2019).

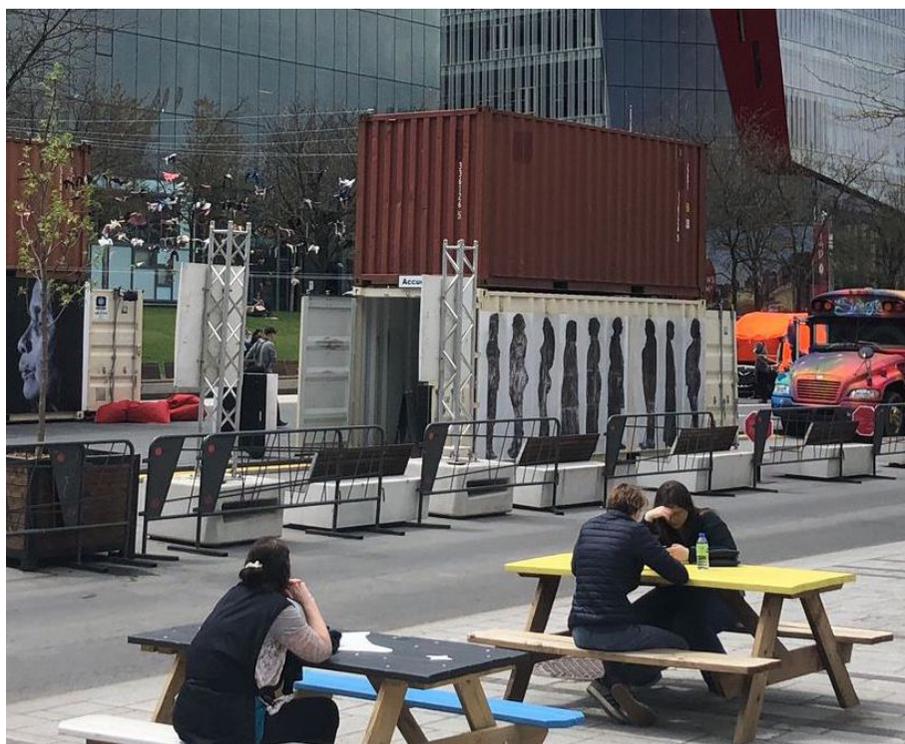
Réinterpréter les relations entre exil et résilience par la pratique artistique

Durant tout le processus d'analyse, j'ai envisagé la résilience des participantes aux ateliers de dessin à l'aune du fait que l'exil constitue une situation absolument critique. J'ai souligné que la capacité de résistance d'un matériau à un choc est à l'origine de la notion de résilience. La question que posait ce retour sur l'étymologie, après avoir vécu le processus de recherche-crédation

avec les participantes, a été formulée ainsi : Comment le partage de mes gestes de dessiner en grand format avec des personnes en parcours d'exil a-t-il déstabilisé et nourri ma manière de pratiquer la recherche-crédation ? Les deux éléments de réponse, ou plutôt les deux pistes de réflexion, qui ont été évoqués avec les participantes sont les suivantes :

- Réduire l'écart entre spectateur·trice et créateur·trice de l'œuvre, étendre la pratique des arts aux personnes qui sont dans une situation de non-citoyenneté en raison de leur parcours migratoire.
- Faire trembler la notion d'autorité (ou d'*auctorialité*) et tendre vers une création *dividuelle* (Massumi, 2017) et distribuée. La dynamique transductive perturbant un milieu, s'y propageant de proche en proche (Simondon, 2013 : 24), a déstabilisé ce milieu qui est entré en résonance avec les nouvelles données (gestes de dessiner des personnes engagées, matériaux, outils, lieux, durée de cette pratique du dessin, contexte d'« intégration » dans lequel évoluaient les participantes, désir de participation rapide à la vie collective). Tout cela a créé un déploiement qui était imprédictible au départ.

J'ai abordé la transduction comme réinvention du processus de création, en me concentrant sur le plan matériel. De même, j'ai entrepris de travailler avec la résilience en tant que matérialité, suite à ce que j'ai constaté comme manières de *transagir* propres aux gestes de dessiner tels que pratiqués avec les participantes. J'ai cherché des mises en relation se tissant de manière non-hiérarchique, entre gestes humains, matériaux, outils, espaces. Le processus transductif comme le processus



Figures 5 et 6.

Camille Courier et les participantes de Petites-Mains. (2019-2021). *Ombres d'exil, Montréal*. Dessins en cours d'installation, 11 mai 2021. Dessins au fusain sur papier et dessin numérique. Dimensions 2,40 m/6,50 m. Exposition collective Le Grand Voyage. Commissariat Annie Roy et Nicolas Rivard. Production : ATSA. Place des Festivals, Montréal. 13-16 mai 2021. Impressions grand format : Lamcom Technologies. Crédit photos : Maxime Boutin, Claude Majeau.

de résilience sont envisagés en tant que milieux non stabilisés, ou *métastables* dirait Simondon (2013). Pour expliciter ce qu'a apporté la résilience aux *transagirs* ayant émergé au cours des ateliers-laboratoires, elle a permis de désigner la résonance entre gestes, outils, environnement psychique, micropolitique, esthétique et les personnes mobilisées dans ce projet de dessin collaboratif.

Afin d'approfondir ce que j'entends par les termes *exil* et *résilience*, dans le contexte que je viens d'esquisser, l'analyse effectuée indique que la résilience s'est définie d'abord comme résistance, dans ce projet en dessin. La notion de résilience n'est pas complètement stabilisée, elle est en cours de conceptualisation (en psychologie, en anthropologie et en informatique). Elle n'est pas l'expression d'un élan individuel. Aussi, un aspect important est que « [l]a résilience est ainsi définie comme un processus dynamique qui n'est jamais totalement acquis » (Théis, 2006 : 43). Différant de sa définition originelle, citée précédemment, la résilience telle qu'utilisée ici induit de percevoir ce qui a émergé au cours de ce moment critique et de comprendre en quoi le matériau en question diffère avant et après ce choc, même s'il semble identique. Autrement dit, il s'agit de noter dans quelle mesure l'élément s'est doté, lui et son environnement, de la visibilité qui correspond à la nouvelle situation spatio-temporelle, technique et sociopolitique rencontrée.

Recourant à cette approche de la résilience dans le domaine du dessin élargi, en grand format et collaboratif, j'ai étudié les effets de la pratique répétée de certains gestes de dessiner performés avec des personnes exilées et confrontées « aux épreuves de la non-citoyenneté » (Bolzman, 2014 : 47). La résilience sous cet angle est lue comme un « processus de négociation du risque »

(Théis, 2006 : 29). Il se trouve que les gestes des participantes m'ont donné envie de risquer de dessiner autrement. Autrement comment ? Qu'est-ce que cette pratique partagée du dessin a menacé de résilier ? De quoi a-t-elle permis de se désengager, ou de quoi a-t-elle dégagé les personnes en parcours d'exil ? Une piste de réponse s'esquisse dans ce que décrit l'historien Kijan Espahangizi : « [...] "*postmigration*" means acknowledging that we have already reached a point where migration experiences shape society as a whole, not just some individuals with a [sic] immigrant background³ » (2015 : 1). Considérant l'ensemble des séances de dessin qui ont eu lieu avec les participantes, j'ai déduit que nous avons, elles et moi, performé en dessin cette capacité à initier une reformulation de la société rencontrée dans son ensemble, et pas seulement entre personnes exilées récemment arrivées à Montréal.

Des mises en relief ont été opérées sur la trajectoire de trois participantes en particulier qui ont pratiqué ces manières de *transagir* avec chacun des médiums proposés – du fusain à la captation de mouvement – sur toute la durée du cycle d'ateliers. Selon ces trois participantes, leur invisibilité a fait place à des saisies nouvelles de leurs présences, de leurs images d'elles-mêmes et de leur capacité à s'assembler et à agir dans la société québécoise (entretien collectif inédit aux Petites-Mains, 6 décembre 2019). Elles ont souligné en particulier que leur approche du champ professionnel et leurs pratiques des espaces publics de Montréal avaient varié. Elles ont ajouté que cette variation n'était pas due uniquement à leur engagement dans les séances de dessin, mais à un ensemble

3. « "*Postmigration*" signifie accepter que nous avons déjà atteint un stade où les expériences migratoires donnent forme à la société en entier, pas seulement quelques individus qui ont un passé d'immigrants-tes » (Je traduis).

d'apprentissages socio-professionnels qu'elles avaient commencés simultanément, durant l'automne 2019. En ce sens, mon approche actuelle en recherche-crédation est nourrie par une réticulation d'*agirs* liant gestes humains et non-humains, à travers une mise en relation de plusieurs sortes de transductions qualitatives, qui s'est muée en *transagirs* au fil de l'analyse. Se connectant à une vitalité poétique non-individuelle, cette dynamique transductive (Simondon, 2013) a pu être déplacée dans le cadre de la pratique collaborative, et générer de l'*empowerment* pour les participantes aux ateliers réalisés aux Petites-Mains.

Bibliographie

- AUSLANDER, Philip (2010), « Pictures of an Exhibition », dans Raphael GYGAX et Heike MUNDER (dir.), *Between Zones. On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*, Zurich, Migros Museum für Gegenwarts Kunst, p. 297-307.
- BAILLAT, Alice (2018), *Les migrations climatiques à l'épreuve du « schisme de réalité »* [Brochure], Paris, Institut de relations internationales et stratégiques.
- BENNETT, Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- BOLZMAN, Claudio (2006), « Violence politique, exil et formes de résilience », dans Letizia TOSCANI et J. BOSCH (dir.), *Chemins de résilience. Un éclairage multidisciplinaire à partir de récits de vie*, Genève, Médecine et Hygiène & HUG, p. 162-173.
- BOLZMAN, Claudio (2014), « Exil et errance », *Pensée plurielle*, vol. 1, n° 35, p. 43-52.
- BUTLER, Judith (2016), *Rassemblement? Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard.
- CHILTO, Gioia et Patricia LEAVY (2015), « Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts » dans Patricia LEAVY (dir.) *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- COURIER DE MÈRÉ, Camille (2022), « Ombres d'exil : du dessin-scène par nuages de points à l'émergence de transagirs micropolitiques ». Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- COURRENT, Mireille (2010), « "Partir d'ici". À propos de l'étymologie latine de l'exil » dans Hyacinthe CARRERA (dir.), *Exils*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 15-18.
- COZZOLINO, Francesca (2018), « Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public », dans *Images Revues*, Hors-série 6, [En ligne], <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4237>.

- ESPAHANGIZI, Kijan (2015), « Schweiz hat eine Bringschuld » [entrevue avec Kijan Espahangizi], dans *Tagblatt Online*, 28 avril 2015, [En ligne], <https://www.tagblatt.ch/panorama/schweiz-hat-eine-bringschuld-ld.935674> (consulté le 10 janvier 2019).
- FÉRAL, Josette (2013), « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, n° 1, p. 205-218.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2011), *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann.
- GALITZINE-LOUMPET, Alexandra (2016), « Habiter l'exil. Le corps, la situation, la place » dans Samuel LEQUETTE et Delphine LE VERGOS (dir.), *Décamper*, Paris, La Découverte, p. 116-129.
- GAONKA, Anna-Meera, Astrid-Sophie ØST HANSEN, Hans-Christian POST et Moritz SCHRAMM (2021), *Postmigration. Art, Culture and Politics*, Bielefeld Verlag, Transcript.
- GRAEBER, David (2014), *La démocratie aux marges*, Paris, Le Bord De L'eau.
- GUATTARI, Félix et Suély ROLNIK (2007), *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- HUËT, Romain et Léopoldine MANAC'H (2018), « Expérience de l'exil, de la précarité et performativité politique : un questionnement philosophique sur l'expérience sociale de "l'exilé" », *Implications philosophiques*, 19 janvier, [en ligne], <http://www.implications-philosophiques.org/experience-de-lexil-de-la-precarite-et-performativite-politique/>.
- LATOUR, Bruno (2001), *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte.
- MASSUMI, Brian (2017), « Vers une politique du dividualisme », *Multitudes*, vol. 3, n° 68, p. 77-87.
- MESKIMMON, Marsha (2017), « From the cosmos to the polis: on denizens, art and postmigration worldmaking », *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 9, n° 2, p. 25-35.
- MINISTÈRE DE L'IMMIGRATION, DE LA FRANCISATION ET DE L'INTÉGRATION (2019), *Programme d'accompagnement et de soutien à l'intégration, 2019-2021*, [En ligne], <https://www.immigration-quebec.gouv>.

qc.ca/publications/fr/partenaires/NOR_accompagnement_soutien_integrat_2019-2021.pdf.

- RANCIÈRE, Jacques (2001), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Découverte.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume (2010), « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, vol. 39, n° 3, p. 225-238.
- SIMONDON, Gilbert ([1958] 2013), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon.
- STENGERS, Isabelle (2009), *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte.
- THEIS, Amandine (2006), « Approche psychodynamique de la résilience : étude clinique projective comparée d'enfants ayant été victimes de maltraitance familiale et placés en famille d'accueil ». Thèse de doctorat en psychologie, Nancy, Université Nancy 2.
- ZAPPERI, Giovanna (2010), « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar », *Rue Descartes*, vol. 1, n° 67, 2010, p. 118-119.

Notice biographique

Après avoir effectué des études à l'ENSBA de Paris, Camille Courier, en dialogue avec ses créations présentées dans le champ des arts visuels, réalise des projets plastiques pour les ateliers de décors de l'Opéra de Paris. De nombreuses collaborations avec des plasticiens, des compagnies de théâtre et de danse s'ensuivent. Elle crée plusieurs projets pour l'espace public, expositions, installations et commandes pour des équipements publics. Depuis 2003, elle a exposé ses créations en Égypte, en France, au Yémen et au Canada. Ses environnements en dessin de grand format ont reçu plusieurs prix et bourses. Sa recherche-crédation actuelle est également financée par la bourse de perfectionnement long, décernée par le Syndicat des chargées et chargés de cours de l'UQAM. Depuis 2015, elle enseigne les arts visuels, en tant que professeure de la Ville de Paris. Camille est également chargée de cours à l'École Supérieure de Théâtre et à la Faculté des arts de l'UQAM. Elle termine actuellement sa recherche-crédation au Doctorat en Études et Pratiques des Arts à l'UQAM qui porte sur les relations entre gestes de dessiner, parcours d'exil actuels et émergences micropolitiques. Depuis 2016, elle a exposé ses recherches sur le geste de dessiner (pratiqué entre scènes des arts vivants et celles des arts visuels), dans le cadre de colloques internationaux, et a publié plusieurs articles sur ce geste. Camille est membre du groupe de recherche PRint (Pratiques interartistiques et scènes contemporaines) et membre étudiante du Centre de recherches en arts technologiques Hexagram.

Claude Gauvreau : Une tension entre littérature vernaculaire et littérature-monde ?

Astrid Novat

Université de Montréal et Université de Bourgogne

Selon Gérard Godin, le poète et dramaturge québécois Claude Gauvreau (1925-1971) est à l'origine d'une des « œuvres les plus considérables de toute la littérature québécoise » (Godin dans Gauvreau, 1977 : 9). Si celle-ci se caractérise par une extrême diversité, c'est en particulier grâce à ses écrits dramatiques qui ont marqué avec force le paysage littéraire québécois. Il convient toutefois de noter que les études portant sur l'œuvre de Gauvreau sont bien souvent menées sous l'angle de l'analyse biographique. Vie et œuvre se retrouvent entremêlées à tel point qu'il semble impossible de les séparer. La vie du dramaturge est effectivement marquée par une série d'événements tragiques tels que le suicide de sa muse, Muriel Guilbault, en 1952, ainsi que de nombreux séjours dans des établissements psychiatriques. Ces événements deviennent les éléments clés d'un arc narratif réducteur, quant à lui destiné à justifier l'étrangeté de sa production littéraire qui se résume en un symptôme scriptural colossal. Peu à peu, ce discours supplante tous les autres et impose une vision uniforme de l'œuvre d'un Gauvreau désormais auteur de sa propre folie.

Claude Gauvreau est pourtant un auteur important qui propose une œuvre d'une grande puissance créatrice et qui thématise de manière insolite un motif récurrent de la littérature québécoise, c'est-à-dire le rapport complexe qu'entretiennent identité, littérature et société. Son œuvre dramatique se distingue dans la mesure où elle articule ce rapport sur différents plans. C'est précisément cet aspect qui permet de comprendre de quelle manière le dramaturge s'inscrit dans le projet à portée sociale de *Refus global*, manifeste automatiste publié en 1948 et dont il est l'un des principaux signataires. Il convient néanmoins de se demander de quelle manière arrimer à *Refus global* une œuvre dont on évoque constamment la prétendue portée autobiographique. La mise en scène répétée d'un être solitaire et exceptionnel, triomphant d'une communauté mortifère tranche effectivement avec le manifeste dans lequel on peut lire : « Un nouvel espoir collectif naîtra. Déjà il exige l'ardeur des lucidités exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future » (Borduas, 2010 : 26). Si l'on peut facilement identifier cette « ardeur des lucidités exceptionnelles » chez les héros de Gauvreau, il semble en revanche compliqué de trouver une trace de ce « nouvel espoir collectif » dans son œuvre dramatique. En effet, l'engagement de l'auteur à l'égard de la question québécoise se manifeste davantage au sein de ses nombreux essais théoriques, en particulier *Réflexions d'un dramaturge débutant*, qui souligne la façon dont Gauvreau associe sa réflexion sur la langue à la situation sociolinguistique du Québec. Si l'on peut parfois avoir l'impression que ses écrits littéraires ne reflètent pas ou peu son intérêt vis-à-vis de cette réalité linguistique particulière, l'une de ses œuvres la met en exergue. Il s'agit de la pièce *Le Rose Enfer des animaux* (1958), encore très peu commentée par la critique.

Ainsi, il semble intéressant d'analyser dans quelle mesure Gauvreau fait dialoguer entre eux ses textes théoriques et dramatiques, afin de souligner la manière dont il se positionne vis-à-vis la langue québécoise. Dans un premier temps, il s'agit de mettre de l'avant la façon dont Gauvreau dépeint la réalité linguistique de la Province, sans pour autant succomber à la tentation de contribuer à la production d'une littérature que l'on pourrait qualifier de vernaculaire. Puis, il est question de démontrer comment la pièce *Le Rose Enfer des animaux* se présente comme un véritable terrain de jeu propice à la mise en scène de nombreuses opérations destinées à enrichir la langue. Pour finir, il convient de mettre en lumière la manière dont Gauvreau utilise certaines particularités linguistiques québécoises comme « apport créateur particulier » (Gauvreau, 1978 : 30), permettant ainsi à son œuvre d'affirmer son caractère universel plutôt que national.

Contribuer à la production d'une littérature vernaculaire?

La pièce *Le Rose Enfer des animaux* met en scène de nombreux aspects de la poétique de Gauvreau, notamment la manière dont il se positionne face à la situation sociolinguistique du Québec des années 1950 et 1960. Contrairement à la majorité de ses pièces, le dramaturge ancre *Le Rose Enfer des animaux* dans un espace-temps réaliste, grâce à de nombreuses allusions à des lieux précis situés au Québec comme « bouchèrvillois » (Gauvreau, 1977 : 801¹), « avenue Laval » (RE : 801), « place d'armes » (RE : 787), « sherbrookoïse » (RE : 814), « Montréal » (RE : 827), mais également des commentaires sur la situation sociale des Québécois

1. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (RE), suivi du numéro de la page.

qui permettent, quant à eux, de déterminer un ancrage temporel. Ceci explique, par exemple, les nombreuses remarques à l'égard de l'impérialisme britannique avec « merde aux anglais » (RE: 775), de l'hégémonie américaine avec « gloire américaine » (RE: 777), ou encore du conservatisme religieux par le biais de « les conspirateurs conservateurs sont derrière moi » (RE: 816) et même un commentaire acerbe à propos de la politique de Maurice Duplessis que l'on déchiffre sans difficulté dans la réplique « c'est lui Maurêze Deyplisséyion qui m'a vendue à l'Angleterre » (RE: 832). Cet ancrage, à la fois territorial et temporel, encourage à examiner la manière dont le travail sur la langue au sein de cette pièce est intrinsèquement lié à la situation particulière du Québec des années 1950 et 1960 (Novat, 2021 : 11).

L'écriture de Gauvreau est caractérisée par de nombreux apports en langues étrangères, notamment en anglais : « *what do you think²* » (RE: 785) et en italien : « *apertura laterale della fornace³* » (RE: 783). D'ailleurs, l'utilisation de ces deux langues n'est pas un hasard, puisque *Le Rose Enfer des animaux* fait écho à la réalité linguistique de l'époque, dont l'expansion de l'anglicité est partie intégrante. De plus, la présence de l'italien semble refléter une réalité historique, c'est-à-dire la vague d'immigration italienne qui survient au cours de cette époque et qui contribue au développement de la communauté italo-canadienne. L'auteur poursuit cette démarche en incorporant à son écriture certains mots issus de langues amérindiennes, dont le « kutenai⁴ » (RE: 782), mais

2. « Qu'en pensez-vous ? » (Je traduis).

3. « Ouverture latérale du four » (Je traduis).

4. Le « kutenai », principalement parlée en Colombie-Britannique, est de moins en moins utilisée, voire presque éteinte.

aussi des idiomes issus du patois québécois. Ceux-ci se divisent en deux catégories : d'un côté les québécismes comme « tuque » (RE: 763), « toutoune » (RE: 801), « torpinouche » (RE: 814) ou « tanné » (RE: 830) ; et, de l'autre, les sacres comme « un hostie de coup de poing » (RE: 775) et « ciboires » (RE: 821). Grâce aux didascalies, le dramaturge met également en relief la présence de différents accents audibles dans la province. La didascalie « *avec prononciation française* » (RE: 782) souligne ainsi que le français de France n'est pas la norme, mais, au contraire, une exception qu'il convient de signaler. Ces différentes formes de *code-switching* conversationnel, c'est-à-dire d'alternance de langues dans le cadre d'une même conversation, ne font pas l'objet d'un métadiscours qui viendrait justifier ou expliciter cette pratique. Au contraire, la langue employée par les différents personnages souligne une appartenance partagée à une communauté langagière hétérogène, à l'intérieur de laquelle est d'office inclus le lecteur et le spectateur. En effet, ce dernier se voit devenir partie intégrante de l'univers de la pièce, dans la mesure où les didascalies indiquent qu'il perçoit l'action directement à travers les yeux de l'un des protagonistes (RE: 760). Ainsi, bien que cette hétérogénéité linguistique se donne de prime abord à entendre comme cacophonique, elle se révèle en réalité être un vecteur d'inclusion et d'échanges.

Le lecteur constate la représentation d'une diversité linguistique visiblement liée à un cadre spatio-temporel particulier. Ce phénomène contraste avec les autres pièces de Gauvreau dans lesquelles l'on ne trouve pas, ou du moins peu, d'ancrage renvoyant à une réalité extra-littéraire. Ainsi, Gauvreau tente de recréer, à travers les codes littéraires, une langue qui, en faisant écho à une réalité linguistique concrète, pourrait participer à la mise en place d'une littérature que l'on qualifierait éventuellement de

vernaculaire. Si l'on reprend les définitions du langage telles que déterminées par Henri Gobard, un langage vernaculaire est local, associé à la parole spontanée et adapté à la communion (1976: 34). C'est bien ce que Gauvreau nous donne à entendre dans *Le Rose Enfer des animaux*. La langue des personnages est représentative de celle adoptée à Montréal à l'époque. La langue vernaculaire s'oppose de même à une langue véhiculaire, quant à elle, définie par Gobard comme nationale ou bien régionale et apprise par nécessité, souvent à des fins de communication (1976: 34). Bien que l'opposition entre vernaculaire et véhiculaire ne soit pas clairement énoncée dans ces termes, l'un des personnages annonce toutefois que: « le bilinguisme est préférable à l'unilinguisme et toute langue universelle est une possibilité flagrante d'authenticité » (RE: 827). Cet unilinguisme désigne ici le « BON FRANÇAIS » (RE: 29) académique que Gauvreau exècre par-dessus tout. Ce « bon français » se présente comme une langue véhiculaire aseptisée caractérisée par son manque de spontanéité. La pièce peut donc être envisagée comme une tentative de la part de Gauvreau de créer une œuvre purement québécoise et écrite en une langue qui serait le produit d'une réalité linguistique propre à la province de Québec, en réaction à un « unilinguisme » non authentique. Gauvreau affirme d'ailleurs cette opposition dans *Réflexions d'un dramaturge débutant*:

À nous, francophones d'Amérique du Nord, il est despotique mais totalement utopique [...] de vouloir nous faire utiliser artificiellement une langue qui n'aurait que le droit de se conformer au fur et à mesure à une évolution (vivante, elle) conditionnée par un milieu autre que celui dans lequel nous vivons (1978: 29-30).

Toutefois, si Gauvreau cherche ici à mettre en scène la voix des francophones d'Amérique du Nord, il apparaît rapidement que celle-ci ne ressemble en rien au jocal employé par les auteurs qui publieront à partir de la Révolution tranquille comme Yves Beauchemin ou André Major. En effet, dans ce même texte, Gauvreau déclare qu'à ses yeux : « la valorisation prioritaire du régionalisme isolationniste est tout à fait niaise » (1978 : 30). Cette affirmation souligne bien le fait que Gauvreau ne tente pas de rendre compte d'une singularité locale, afin de contribuer à l'élaboration de frontières culturelles. Il ne s'agit donc pas de dépeindre une situation linguistique réaliste, mais, au contraire, de faire de *Le Rose Enfer des animaux* un espace propice au développement d'une langue qui puisse être qualifiée de vivante.

La langue : imaginaire ludique et conviction politique

Afin de comprendre cette démarche, il convient d'explorer davantage les rapports qu'entretient Gauvreau avec la langue. En 1970, le dramaturge déclare notamment, lors d'une apparition à l'émission *Femme d'Aujourd'hui* : « Il fait partie de mes convictions de croire qu'on peut inventer des mots pour enrichir la langue » (Gauvreau, 1970a). Ainsi, la création littéraire permettrait non seulement de mettre en valeur des usages particuliers de la langue, grâce à des opérations de transcodage, mais se présenterait également comme un espace ludique propice à son développement. On note par exemple que, si l'auteur mêle le français et l'anglais, il ne juxtapose pas uniquement ces deux langues, mais forme des phrases hétéroclites dont la traduction s'avère impossible telles que : « this coalition is good néanmoins to the orchestration » (*RE* : 785). Il ne s'agit donc plus seulement d'accentuer une

diversité linguistique, mais bien de rendre compte de la nature féconde de cette cohabitation. Gauvreau aspire effectivement à l'utilisation d'une langue libre et authentique qui puisse révéler les particularités linguistiques de la province, mais aussi de la réalité sociale de laquelle elles sont issues. Cette attitude audacieuse se traduit entre autres par un rejet de la grammaire et de la syntaxe traditionnelles puisque, d'après Gauvreau, « le grammairisme est codification du passé » (1978 : 29). Les codes linguistiques sont ainsi bouleversés au profit de divers jeux de langue : des emplois de pluriels détournés comme « des œils d'animal » (*RE*: 762) ou la transformation du substantif algonquin « tomahawk » en participe passé français « tomahawkée » (*RE*: 836), grâce à un procédé de dérivation exocentrique. Ces jeux affectent même son propre nom désormais orthographié « Gôvrô » (*RE*: 821). Il convient toutefois de préciser que si le dramaturge aborde la question linguistique en des termes politiques, il ne cherche pas à dresser un tableau réaliste de la langue parlée au Québec. Il souligne au contraire les particularités locales, afin de s'en servir comme apport créateur particulier. La langue travaillée par l'auteur s'affranchit de ses codifications linguistiques et se nourrit d'influences multiples qui rendent compte de la réalité sociale de l'époque. Elle mime de manière parfois exagérée une situation de diglossie qui peut être à rapprocher du jocal utilisé par les auteurs désireux de mettre en avant la langue du peuple, comme le fait par exemple Michel Tremblay. La poétique de Gauvreau se présente en réalité plutôt comme une vision idéale de ce que pourrait être la langue parlée au Québec : une uglossie, c'est-à-dire une utopie linguistique, une langue idéale (Vaissermann, 2006).

Une affirmation tirée de *Réflexions d'un dramaturge débutant* vient faire écho à cette conception de la langue :

Je refuse le suicide linguistique par la soumission à l'académisme! Je refuse d'autant plus que les possibilités de libération québécoise s'avèrent de moins en moins chimériques et que ce fait concret consolide a fortiori une attitude audacieuse, ouverte, entreprenante véridiquement, libre, féconde en regard de la langue (1978: 29).

Si cette « attitude audacieuse » se reflète bien par la mise en valeur de ses usages particuliers à travers des opérations de transcodage ou par des jeux de langue, c'est évidemment l'emploi de l'exploréen qui rend le mieux compte de cette audace. Le nom même de cette forme poétique manifeste cette volonté d'explorer les possibles du langage et souligne la façon dont l'œuvre de Gauvreau se dessine comme un laboratoire expérimental. Il convient de donner un exemple de ce qui est qualifié de langage exploréen: « Yhiopptk Akgtô Whonmntropki Sss » (RE: 806), un segment textuel « déroutant et singulier » (Gauvreau, 1970a), pour reprendre les mots de Gauvreau, qui exprime un désir de libérer la langue de toutes ses codifications préalables, en déconstruisant celle-ci pour la libérer de son aspect figuratif (Fisette, 1992: 12). Gauvreau démantèle donc la structure syntaxique de la langue, puis sa structure sémantique, jusqu'au lexème qu'il finit par détruire à son tour. Selon le dramaturge, « on parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs de nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique » (Gauvreau et Dussault, 1993: 300). Toutefois, si l'exploréen est bien évidemment une composante essentielle de son œuvre, la manière dont Gauvreau l'emploie dans *Le Rose Enfer des animaux* vient quelque peu contraster avec ses autres pièces, car le lecteur peut percevoir les rouages de cette machine expérimentale en action. En effet, si toutes les pièces de Gauvreau mettent de l'avant une recherche exploratoire qui se joue au niveau de la langue, *Le Rose Enfer*

des animaux laisse entrevoir certaines étapes de cette recherche et permet d'interroger la démarche de l'artiste. Il est possible d'identifier certaines formes d'expérimentation, c'est-à-dire les opérations mises en œuvre dans l'objectif d'enrichir la langue. Il ne s'agit plus seulement de faire un tableau des caractéristiques locales, mais de souligner le potentiel créatif de cette singularité afin d'échapper à ce qui pourrait s'apparenter à une forme de régionalisme.

S'écrire en dehors du cadre de la nation

Claude Gauvreau mentionne à de nombreuses reprises son envie de dépasser le cadre de la nation. Lors de *La Nuit de la Poésie*, en mars 1970, il affirme non sans humour : « j'espère être d'abord le plus grand poète local, ensuite le plus grand poète de l'Amérique du Nord, ensuite le plus grand poète du monde et enfin le plus grand poète de tous les temps » (Gauvreau dans Labrecque et Masse, 1970). En regard de cette déclaration, il convient de se demander comment ce désir se manifeste dans *Le Rose Enfer des animaux* : c'est-à-dire de quelle manière s'inscrit-il dans le texte et comment s'articule-t-il avec cette mise en avant des particularités linguistiques locales du Québec? Une fois de plus, *Réflexions d'un dramaturge débutant* offre une piste de réflexion intéressante :

Québécois libérés ou libérables bientôt, nous avons autant le droit de fournir notre apport créateur particulier au français dit universel que les États-Uniens libérés ont fourni et fournissent le leur à l'anglais dit universel; cet apport peut s'imposer mondialement, entre autres, par la production d'œuvres créatrices concurrentielles qualitativement au niveau international (Gauvreau, 1978 : 30).

Dans cette perspective, il apparaît bien que Gauvreau utilise de manière artistique les particularités linguistiques propres au Québec des années 1950 et 1960. Il ne s'agit pas de dépeindre une singularité locale, mais de s'en servir comme « apport créateur particulier ». Prendre distance avec le « bon français » académique n'est donc ici pas un moyen de créer une littérature de la nation, mais, au contraire, une façon de dépasser ce cadre. Un personnage affirme d'ailleurs : « L'art du sol canadien sera Grand dans une liberté plus grande que toutes celles déjà connues [...]. L'art canadien grand est l'art universel » (RE: 828). Une émancipation serait donc ce qui pourrait permettre à « l'art du sol canadien » de devenir universel.

Si l'auteur a pour ambition de produire des œuvres qui puissent rivaliser, grâce à leur qualité littéraire, avec celles produites à l'international dans le but de pouvoir s'imposer mondialement, il choisit, dans un premier temps, de nourrir sa pièce *Le Rose Enfer des animaux* de nombreuses références au monde artistique. Il est intéressant de noter que, bien que Gauvreau attache une importance particulière à la production littéraire du sol canadien, les différents artistes mentionnés tout au long de la pièce proviennent de zones géographiques extrêmement diverses, voire plurielles. En effet, le dramaturge prend évidemment le soin de citer un grand nombre d'artistes québécois comme le poète « Nelligan » (RE: 793) ou encore d'autres membres du groupe automatiste comme les peintres Jean-Paul Mousseau (RE: 789) et P.E. Borduas (RE: 783). Il cite également des artistes français comme Balzac (RE: 781) ou le réalisateur Roger Blin (RE: 813). Néanmoins, les artistes énoncés dans *Le Rose Enfer des animaux* n'appartiennent pas tous à la sphère francophone. Au contraire, on pense au poète Hölderlin (RE: 778) ou encore au sculpteur

Penck, tous les deux germanophones, ainsi qu'à l'auteur britannique Aldous Huxley (*RE*: 785) et à l'artiste canadienne-anglaise Miriam Shapiro (*RE*: 783). Gauvreau prend également soin de nommer plusieurs artistes dont le rattachement de l'œuvre à un patrimoine littéraire national unique peut créer un débat. C'est notamment le cas du cinéaste espagnol naturalisé américain Luis Buñuel (*RE*: 820) ou bien de l'écrivain franco-roumain Ionesco (*RE*: 772) dont l'œuvre est marquée par le bilinguisme. Il apparaît rapidement que les différentes figures citées ne sont ni liées par la nature de leur production artistique, ni par leur période de production ou encore par leur provenance géographique. Gauvreau met ainsi de l'avant des artistes qui s'inscrivent dans une *littérature globale*, dont les œuvres sont diffusées dans le monde entier et consacrées par des instances internationales (Bridet, 2020 : 1523). La plupart des auteurs cités semblent également faire partie de ce que l'on nomme la *littérature cosmopolite*, c'est-à-dire qu'ils « [puisent leur] inspiration, non seulement dans la littérature de [leur] pays et de [leur] langue maternelle, mais aussi dans des langues et dans des cultures qui ne sont pas les [leurs] » (Bridet, 2020 : 1523). Enfin, Gauvreau fait référence à des artistes de la *littérature universelle*. S'adressant à tous, ces auteurs peuvent être qualifiés de mondiaux. Parmi eux, un nom revient à de multiples reprises : celui de Gauvreau (*RE*: 767). Le dramaturge se crée ainsi une place parmi ceux qu'il considère comme des artistes universels de renom et cette intégration lui permet de rejoindre le rang des artistes dont la renommée dépasse non seulement le cadre de la nation, mais perdure aussi dans le temps. Il convient de souligner que Gauvreau modifie la graphie de son nom pour « Gôvrô » (*RE*: 821). Il fait d'ailleurs de même avec Balzac, qu'il mentionne à dix-sept reprises au sein de sa pièce et dont le nom

en vient à être orthographié « Balzacque-ke » (*RE*: 805). Si, à de nombreuses reprises, Gauvreau fait intervenir dans ses pièces des personnages qui portent son nom, il décide dans *Le Rose Enfer des animaux* de le déconstruire, afin de s'en servir comme matière. Il ne s'agit plus d'être auteur, mais de s'inscrire dans un mouvement collectif en faisant de son nom un objet littéraire, afin de contribuer par tous les moyens possibles au développement de l'art canadien. En devenant lui-même un objet de création littéraire, Gauvreau peut désormais se redéfinir et se réinventer grâce à la langue.

Pour conclure, il convient de rappeler que, malgré les apparences, Gauvreau témoigne d'un intérêt particulier à l'égard de la question québécoise. Bien que cette dernière semble absente de la plupart de ses textes dramatiques, elle devient centrale dans *Le Rose Enfer des animaux*. En effet, dans un premier temps, l'auteur s'efforce d'ancrer son œuvre dans un espace-temps reconnaissable et identifiable, soit le Québec des années précédant la Révolution tranquille. Ce tableau n'a pas seulement une fonction esthétique, il permet également au dramaturge de dépeindre un environnement linguistique intrinsèquement lié au territoire. L'hétérogénéité linguistique qui est donnée à entendre se présente comme un espace communautaire inclusif et représentatif de la diversité associée à ce cadre spatio-temporel particulier. Ainsi, l'auteur tente de participer à la mise en place d'une littérature que l'on pourrait qualifier de vernaculaire en opposition à une écriture en langue véhiculaire et présentée comme non authentique. Gauvreau précise néanmoins dans ses écrits qu'il ne cherche pas à faire la promotion d'un régionalisme. Dans un second temps, la démarche de l'auteur n'est pas de contribuer à la création d'une langue de la « nation », mais plutôt de souligner le potentiel ludique de la langue parlée au Québec. En effet, cette dernière est caractérisée par une multitude

de particularités locales, dont il est possible de se servir comme des apports créateurs particuliers. Ainsi, Gauvreau n'a pas pour but de reproduire dans sa pièce ce qu'il estime être une peinture réaliste de la situation linguistique du Québec. Il cherche plutôt à représenter celle-ci sous un jour idéal, à souligner sa singularité et son potentiel créatif. En agissant de la sorte le dramaturge nous donne à entendre une langue qu'il convient de qualifier d'uglossie, c'est-à-dire une utopie linguistique. Dans un dernier temps, il apparaît que c'est précisément cette entreprise qui permettra à la langue québécoise d'enrichir le français dit « universel » et de permettre à l'art du sol canadien de s'émanciper de son statut d'art régionaliste. En se mettant en scène aux côtés de nombreux artistes reconnus, Gauvreau manifeste son émancipation mais également celle de la langue du Québec qu'il présente comme libre de toutes contraintes.

Bibliographie

- BORDUAS, Paul-Émile ([1948] 2010), *Refus global et autres écrits. Essais*, Montréal, Édition Typo.
- BOURASSA, André-Gilles (1986), *Surréalisme et littérature québécoise: histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Herbes Rouges.
- BRIDET, Guillaume (2020), *Rabindranath Tagore. Quand l'Inde devient monde*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- FISSETTE, Jean (1992), « Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète », *Circuit*, vol. 3, n° 2, 1992, p. 7-20.
- FRAISSE, Paul (2013), « Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des nuits de la poésie au slam: parcours d'un engagement pour une culture québécoise ». Thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise.
- GAUVREAU, Claude (1970a), « Entrevue avec Claude Gauvreau », entrevue avec par Renée Larochelle. *Femme d'aujourd'hui*, Société Radio-Canada, 13 mai, 45 minutes, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1160320/piece-theatre-claude-gauvreau-charge-original-epormyable-archives> (consulté le 9 juin 2022).
- GAUVREAU, Claude (1970 b) dans Jean-Claude LABRECQUE et Jean-Pierre MASSE, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, 110 minutes, Montréal, Office National du Film.
- GAUVREAU, Claude (1971), « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu », *Études françaises*, vol. 7, n° 4, p. 373-388.
- GAUVREAU, Claude (1977), *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti Pris. (Coll. « Chien d'or ».)
- GAUVREAU, Claude (1978), « Réflexions d'un dramaturge débutant: 1970 », *Jeu*, n° 7, p. 20-37.
- GAUVREAU, Claude (2002), *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT (1993), *Correspondance: 1949-1950*, Montréal, l'Hexagone.

- GOBARD, Henri (1976), *L'aliénation linguistique : (analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2020), *La condition québécoise. Une histoire dépaysante*, Québec, Septentrion.
- NOVAT, Astrid (2021), « Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective? », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 90, p. 9-28.
- VAISSERMANN, Romain (2006), « Uglossies », *Acta fabula*, octobre, vol. 7, n° 5, [En ligne], <http://www.fabula.org/acta/document1657.php> (consulté le 17 novembre 2022).
- VIGNEAULT, Louise (2002), *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise.

Notice biographique

Étudiante au doctorat au département des littératures de langue française, Astrid Novat rédige actuellement une thèse, intitulée « Guérir le chœur brisé : l'individu et la communauté à l'étude dans l'œuvre dramatique de Claude Gaultier », sous la co-direction de Guillaume Bridet de l'Université de Bourgogne et de Jean-Marc Larrue de l'Université de Montréal. Elle est actuellement coordinatrice du pôle Canada de l'Institut des Amériques (CNRS-Cérium), représentante des doctorants au comité d'administration de l'association française d'études canadiennes (AFEC) et membre du comité scientifique de la revue de critique littéraire des étudiant·e·s du département de littératures de langue française de l'Université de Montréal *Fémur*.

Un paratonnerre de *Zinc* : le rôle de la revue littéraire dans le développement de Marchand de feuilles

Maxime Bolduc

Université de Sherbrooke

En 2003, Mélanie Vincelette, éditrice et fondatrice de la maison d'édition Marchand de feuilles mise sur pied en 2001, lance la revue littéraire *Zinc*, sous-titrée « revue de la relève ». Vincelette est entourée d'un comité de direction constitué, à l'époque, de son frère Mathieu, de Gilbert Caillère, directeur commercial chez Marchand de feuilles, et d'Alexandra Kinge, doctorante à l'Université d'Ottawa. La revue propose principalement des textes de fiction originaux, mais également des œuvres d'arts visuels, en plus d'occasionnels textes documentaires ou théoriques. Vincelette n'est certes pas la première éditrice dans l'histoire du livre à prolonger les effets de son réseau et à susciter de l'animation en superposant, aux côtés de son catalogue, une revue littéraire. Pour ne nommer qu'un seul exemple, à la même époque que Marchand de feuilles, Le Quartanier lance sa revue éponyme ; puis entre 2008 et 2010, cette même maison d'édition publie le magazine *OVNI*. Il n'est pas surprenant que de jeunes éditeurs se tournent vers le médium de la revue, puisqu'il s'agit, selon Corinne Abensour et Bertrand Legendre, de l'un des axes principaux de développement d'une nouvelle maison d'édition (2007 : 95-96). Considérée par Jacques Dubois (2019 : 142-145)

comme une instance d'émergence et de reconnaissance, la revue joue un rôle de centralisation et d'émulation, en permettant de constituer et de regrouper un public de supporteurs. Enfin, une revue s'avère une tribune de choix pour développer le discours de l'éditeur. On peut alors se demander en quoi *Zinc* vient compléter l'action de Vincelette en lui fournissant un espace en apparence détaché de Marchand de feuilles.

Plusieurs questions très larges se posent quant aux réseaux qui s'y déploient, aux échanges de capitaux qui s'y transigent, aux prises de position qui s'y défendent. Il serait impossible de traiter ici de toutes ces questions, d'autant plus que la revue *Zinc* compte aujourd'hui 17 années d'existence. Je me concentrerai donc sur les manifestations de la présence de Mélanie Vincelette dans *Zinc*. Cette tribune est-elle utilisée par l'éditrice pour y défendre des propositions plus risquées que celle que soutient la maison Marchand de feuilles? Quel éthos y déploie-t-elle? Qu'est-ce que *Zinc* apporte à la maison d'édition et vice-versa? En somme, il s'agira de comprendre les interventions de Vincelette dans la revue, en regard de sa trajectoire d'éditrice, mais aussi d'autrice. Sur les 53 numéros parus à ce jour, 40 présentent un texte liminaire qui en expose le contenu, 22 de ceux-ci, soit 55 %, sont signés par Vincelette. Avant d'examiner les enjeux qu'elle y défend, je broserai un portrait de sa position dans le champ littéraire québécois, depuis la fondation de Marchand de feuilles en 2001 jusqu'à la création de *Zinc* en 2003.

L'entrée dans le champ littéraire de Mélanie Vincelette

En entrevue, Vincelette s'est déjà décrite « comme un bulldozer » (Lapointe, 2016), et c'est le terme qu'on pourrait utiliser pour décrire sa stratégie d'entrée dans le champ littéraire. Sa posture semble relever de la rhétorique de l'audace ; « [sa] manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (Meizoz, 2007 : 18) se rapproche certainement de la stratégie du succès décrite par Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain*, bien qu'appliquée au xvii^e siècle. En optant pour ce type de parcours, l'écrivain – et dans le cas présent, l'éditrice – use d'originalité en marquant des écarts face aux attentes de l'institution, écarts pourtant salués par le public, et que la norme ne peut ignorer. Selon Viala, le succès « repose sur la reconversion de ces profits de renommée publique en signes de reconnaissance et légitimation décernés par les institutions » (1985 : 184). Ainsi, lorsqu'elle fonde sa maison d'édition en 2001, Vincelette a comme objectif initial de publier son recueil de récits, *Petites géographies orientales* (2001), qui avait été refusé, d'après ses propres dires, par tous les éditeurs auxquels elle l'avait soumis (Jobboom, 2013). Sa première cuvée comprend donc trois livres, dont le sien, qui est alors « auto-édité », ce qui n'apparaît pas comme le chemin traditionnel pour atteindre la reconnaissance. À la lecture de la réception critique des œuvres en question, on se rend compte que l'entreprise de Vincelette dérange le milieu littéraire québécois du début des années 2000. Outre l'autoédition qui est vue comme un raccourci faisant main basse sur le processus de sélection des manuscrits, il faut comprendre surtout que la jeune éditrice fait irruption dans le champ et qu'elle n'hésite pas à bousculer les manières de faire. Par exemple, elle s'autodistribue initialement via un système de vente en ligne. Cette initiative qui court-circuite le distributeur

est perçue par le critique Robert Chartrand comme une stratégie déloyale qui vise à obtenir un prix de revient plus bas (2002 : D4). La manœuvre est d'autant plus critiquée qu'on reproche à Vincelette d'être trop insistante auprès des critiques pour qu'ils fassent la promotion des livres de sa maison d'édition. Tout cela n'est pas surprenant : Viala rappelle que la stratégie du succès se paie par des attaques, des polémiques ou des querelles étant donné que « [ceux] qui tiennent les positions dominantes dans le réseau des instances de jugement n'ont jamais laissé l'innovation s'accomplir dans la liberté et la sérénité » (1985 : 233).

La revue *Zinc*

Deux ans plus tard, en 2003, Vincelette lance le premier numéro de *Zinc*, tribune qui va de pair avec sa propre position dans le champ littéraire, notamment puisqu'on y promeut la relève. Dans ce premier numéro, un court avant-propos met de l'avant les orientations du périodique : il s'agit d'« un espace indépendant [pour] la relève », d'un « laboratoire pour la littérature de demain », d'un « champ d'action, de démonstration, [d']une tranchée où se cachent les essayistes et auteurs de demain » (*Zinc*, 2003).

Brossons un portrait de ce qui se retrouve dans cette revue. D'abord, elle paraît trois fois par année et propose principalement des textes de fiction. En 53 numéros, près de 400 auteurs y ont été publiés. Il serait faux de prétendre que les écrivains de Marchand de feuilles y prennent la majorité de l'espace : ils représentent moins de 10 % des auteurs publiés par *Zinc*. Ce dont on peut convenir en revanche, c'est que la majorité des auteurs qu'on y retrouve entrent dans le champ après les années 2000 ; plusieurs

sont publiés chez d'autres « nouveaux » éditeurs (on reconnaît plusieurs écrivains des écuries Alto, Hélio trope ou Quartanier), mais on fait aussi une place aux jeunes écrivains de maisons comme Leméac ou Boréal. La revue propose aussi des textes soumis par des auteurs qui n'ont jamais publié dans une maison d'édition. Outre les nouvelles et récits québécois, *Zinc* propose parfois des traductions de nouvelles anglophones et présente, pendant ses premières années d'activités, une section « Francophonie », où l'on retrouve des textes d'écrivains issus de Belgique, de Suisse, d'Afrique, des Caraïbes et de la Réunion. La photographie et l'art y occupent une place importante, plusieurs pages étant bien souvent consacrées à des illustrations ou des photos. On y retrouve pendant cinq numéros la BD « jeunateur » de Stéphane Dompierre et Pascal Girard, qui présente de manière humoristique, à raison de quelques planches par numéro, les hauts et les bas des écrivains débutants. La chronique « Cinq questions » a également paru pendant une longue période : on y interrogeait souvent un auteur chevronné sur ses pratiques d'écriture. Plus récemment, *Zinc* a incorporé des entretiens, par exemple ceux menés par Daniel Grenier avec des autrices québécoises.

Le premier numéro de *Zinc* s'ouvre sur une indication importante qui place la revue « dans la filiation des Éditions Marchand de feuilles » (*Zinc*, 2003). Ce sera l'une des rares formulations explicites du lien entre les deux entités. En effet, par la suite, la revue ne mentionne plus l'existence de la maison d'édition. Les sites Web de Marchand de feuilles et de *Zinc* ne renvoient pas de l'un à l'autre non plus. Le rapprochement le plus direct est peut-être l'adresse : dans les deux cas, on renvoie les lecteurs au même casier postal. Je précise aussi que lorsque Mélanie Vincelette lance le premier numéro de *Zinc*, elle utilise alors le pseudonyme

de Mélanie Tellier, soit le nom de famille de sa mère. C'est aussi avec ce même pseudonyme qu'elle signe ses titres jeunesse publiés chez Marchand de feuilles entre 2009 et 2013. De prime abord, Vincelette apparaît donc comme ne jouant aucun rôle actif dans l'élaboration de la revue. Le stratagème se poursuit jusqu'au quatrième numéro, où l'on fait cohabiter les noms de Mélanie Vincelette et de Mélanie Tellier dans la liste des membres du comité éditorial, peut-être par souci de créer une transition en douceur... Ce n'est qu'au cinquième numéro que le pseudonyme disparaît entièrement et que Vincelette se dote du titre de rédactrice en chef, puisqu'on détaille dorénavant le poste précis de chacun des membres du comité éditorial.

Vincelette publie aussi, dans le premier numéro, un essai sur la littérature de l'Inde : c'est le seul véritable article qu'elle fait paraître dans *Zinc*, mis à part ses textes liminaires beaucoup plus courts. Elle a donc droit, comme les autres collaborateurs, à une notice biographique à la fin du numéro. Or, celle-ci est avare de détails : on apprend qu'elle est née en 1977 à Montréal et qu'elle collectionne des coquillages sur les plages du Maine. On ne mentionne pas ses précédentes nouvelles parues dans diverses revues littéraires québécoises et européennes, ni son recueil *Petites géographies orientales* paru deux ans plus tôt, pas plus que son travail d'éditrice au Marchand de feuilles... et encore moins le fait qu'elle soit la rédactrice en chef de la revue. Dans ces numéros de départ, en particulier le tout premier, Vincelette se montre comme détachée du projet sur le plan éditorial : elle n'y est qu'auteure. Reste que Vincelette a tout intérêt à gommer les traces qui conduisent de la maison d'édition à la revue *Zinc*. Le discours prescripteur du périodique est certainement renforcé si l'on croit qu'il est parfaitement indépendant. C'est la base de la critique :

moins des liens d'affinités sont perceptibles entre le prescripteur et l'objet prescrit, plus la critique se voit dotée d'autorité.

L'analyse des liminaires

Penchons-nous maintenant sur les prises de position de Vincelette, perceptibles dans les 22 liminaires qu'elle a écrits. L'une de ses prises de position majeures repose dans son discours positif envers la littérature québécoise, et en particulier en faveur de la relève auctoriale. Le tout premier liminaire signé de sa plume, dans le sixième numéro, est presque exclusivement un plaidoyer qui prône la lecture de romans québécois, dans lequel elle prétend « qu'il est sérieusement temps de réveiller les Québécois de leur assoupissement généralisé et les inciter à consommer notre culture littéraire » (2005 : 3). Dans le numéro ayant pour thème « Les nouvelles voix féminines de la littérature québécoise », Vincelette clôt son texte en mettant de l'avant la littérature des femmes de la relève : « Lisez ces femmes résolument lasses d'utopies, libérées des pièges des anciens et prêtes à rebâtir avec leurs cendres un monde nouveau, un monde lucide. Lisez plus » (2005 : 4). On remarque d'emblée l'usage de l'impératif : Vincelette se donne ainsi un rôle de prescriptrice. De plus, l'idée d'un renouveau littéraire est particulièrement forte, ce qui correspond tout à fait à l'image de marque de Marchand de feuilles, qui s'affiche comme une structure désireuse d'accueillir cette relève littéraire. Le choix des autrices pour représenter cette nouvelle génération est aussi important : elles sont nombreuses à publier au Marchand de feuilles ! Suzanne Myre, Marie-Hélène Poitras, Danielle Phaneuf, Marie-Chantale Gariépy, Mélikah Abdelmoumen, Françoise de Luca... C'est près de la moitié des femmes qui publient dans

ce numéro. On remarque également la présence d'autrices qui bénéficient à l'époque de davantage de notoriété, comme Nelly Arcan ou Marie-Sissi Labrèche, ce qui confère certainement du capital symbolique au reste de la sélection de *Zinc*. Cette promotion de la relève concorde avec l'image que Vincelette projette comme éditrice au Marchand de feuilles : lorsqu'elle parle de ses réalisations comme éditrice, Vincelette se dit « coupable d'avoir énormément rajeuni le visage de la littérature au Québec » (Guy, 2018). Son parcours d'autrice bénéficie aussi certainement de la défense des nouveaux auteurs québécois : elle est elle-même associée à ce renouveau. Son éditeur, Leméac, la présente ainsi dans sa notice biographique pour son recueil de nouvelles *Qui a tué Magellan ?* : « Mélanie Vincelette fait partie de cette relève d'auteur qui apportent un souffle nouveau à notre paysage littéraire » (2004 : quatrième de couverture).

Dans sa défense de la relève, Vincelette pointe aussi la nécessité d'accéder à la publication pour les aspirants écrivains. Elle témoigne de l'importance d'une première publication en revue lorsqu'elle raconte sa propre expérience dans le 11^e numéro de *Zinc*, un numéro consacré aux écrivains qui n'ont jamais publié, ni dans une maison d'édition ni dans une revue :

Je dois dire qu'à cette époque [vers 1996], je ne vivais que pour recevoir mon courrier, dans l'espoir d'obtenir une réponse positive d'une des dizaines de revues littéraires auxquelles j'avais envoyé mes récits de voyage. L'idée de voir un de mes textes imprimés m'obsédait. Donc, quand le rédacteur en chef de *Brèves littéraires* m'a donné un coup de fil, j'étais renversée. Je me souviens avoir passé des heures, après cette bonne nouvelle, à fixer le plafond béatement, couchée sur le dos sur le tapis gris souris du sous-sol de mes parents. Un premier texte publié

est souvent d'une importance grave pour un aspirant écrivain (2007 : 5).

Ce propos semble aller de soi, puisque Vincelette se fait la voix d'un périodique qui met de l'avant la relève, mais cela fait aussi écho à l'importance des revues dans sa propre quête de légitimation en tant qu'autrice. En effet, au moment où Vincelette publie *Petites géographies orientales* dans sa propre maison d'édition, elle inscrit sur la page de garde l'intégralité des titres qu'elle a publiés en revue, et cette liste sert à témoigner du fait que ses propres textes ont été sélectionnés par autrui. Mais de manière plus large, le fait de mettre de l'avant l'accès à la publication pour les jeunes vient soutenir la position de Vincelette lorsqu'elle critique le milieu éditorial du tournant des années 2000. Le ton du premier manifeste¹ de Marchand de feuilles le montre bien : « Plus que découvrir de nouveaux talents, nous cherchons à offrir une alternative culturelle à l'hégémonie courante » (Martel, 2002 : B3). C'est peut-être aussi pourquoi l'éditrice défend les blogues, qui représentent, pour elle, « une pépinière fertile pour les écrivains » (Vincelette, 2007c : 5). Elle rapproche cet espace en ligne à celui du *far-west*, où tout est permis. Sachant que Vincelette supporte aussi la littérarité de certains genres paralittéraires, comme le fantastique (2010 : 6) et la science-fiction (2008 : 9), on peut croire que l'éditrice promeut une certaine liberté des agents face aux codes attendus. Elle apparaît ici s'opposer à une centralisation de l'édition qui limiterait les formes de prises de paroles possibles.

1. La première version du manifeste de Marchand de feuilles, mise en ligne sur leur site Web en 2001, n'est aujourd'hui plus disponible; elle a été remplacée par une version mise à jour en 2013. Il me faut donc me référer aux extraits de la version initiale que citent les journaux de l'époque.

Le parti pris de *Vincelette* en faveur de la relève ne se construit pas sur une mise au rancart des expertises des générations précédentes. Dans le dixième numéro de *Zinc*, elle propose plutôt un « exercice d'admiration », pour reprendre son expression ; une entreprise qui vise la réconciliation des générations, alors que des écrivains chevronnés sont invités à écrire une lettre à la jeune génération destinée à fournir des conseils et des pistes : « [E]xiste-t-il un malaise inter-générationnel chez les écrivains en 2007 ? Je souhaite ardemment que la réponse soit non. Ce numéro souhaite la réconciliation » (Vincelette, 2007a : 6). On peut penser que dans un champ littéraire de petite taille comme celui du Québec, il n'est pas envisageable de prôner le conflit ouvert : mieux vaut établir des ponts. De plus, le fait de proposer une série de textes écrits par des écrivains tels que Jacques Godbout, Monique Proulx, Louis Hamelin, Yves Beauchemin et Gil Courtemanche apporte du capital symbolique à *Zinc*. On a l'impression que ces écrivains cautionnent les positions de la revue et, par extension, de *Vincelette*, ce qui montre que la relève mérite d'avoir sa tribune et a sa place dans le champ littéraire.

Il faut convenir que *Vincelette* s'éloigne fortement de l'ethos de l'éditeur-passeur dont parle Laurence Santantonios (2000 : 254-255) : elle ne s'efface pas derrière ses auteurs et se fait plutôt proactive, notamment dans le volet promotionnel. Citons un exemple d'une initiative de *Vincelette*, qui nous ramène aux coups d'audace que Viala évoque à propos de la stratégie du succès. Dans le liminaire du treizième numéro, centré sur les relations France-Québec, *Vincelette* explique avoir envoyé à des écrivains et des intellectuels français des exemplaires de livres québécois, autant des auteurs plus « classiques » comme Anne Hébert, Michel Tremblay ou Gabrielle Roy, que des romans de l'extrême-contemporain,

afin de « leur impos[er] notre littérature de force » (2007 d : 5). Elle raconte ensuite avoir reçu plusieurs réponses, en particulier pour les livres de la relève : « Mais ce qui m’a étonnée, c’est qu’une bonne proportion des livres qui ont trouvé preneur sont écrits par de jeunes auteurs. Je sais, je sais, on dirait que c’est arrangé par le gars des vues » (2007d : 6). On le voit, le liminaire promet encore une fois la littérature québécoise et, en particulier celle de la relève. Mais la distribution massive de livres québécois à des Français qui n’ont rien demandé témoigne du haut degré d’initiative dont fait preuve l’éditrice pour « faire irruption » en littérature, selon l’expression de Viala.

Conclusion

On l’a vu, Mélanie Vincelette crée la revue *Zinc* à une époque où son entrée dans le champ avec Marchand de feuilles cause certains remous. Sa stratégie d’émergence repose sur une mise en valeur de la relève, doublée d’une volonté de distinction, face aux structures établies qui ne laissent pas suffisamment de place aux jeunes écrivains. L’éditrice a tout intérêt à propager son discours si elle veut trouver la faveur du public et de la critique. Comme le notent Anthony Glinoyer et Julien Lefort-Favreau, « l’éditeur loge dans un entre-deux qui rend sa parole respectée mais située, voire suspecte » (2019 : 2). Avec *Zinc*, Vincelette se dote ainsi d’une structure qui apparaît agir de manière indépendante aux yeux de lecteurs moins attentifs, mais qui poursuit des objectifs similaires à Marchand de feuilles, tout en atténuant les impacts de sa propre stratégie d’insertion. Les liminaires de Vincelette constituent certainement pour elle un espace où elle peut exposer librement – et plus régulièrement – la philosophie qui oriente

ses choix éditoriaux. Ainsi, *Zinc* donne à l'idéologie qui soutient Marchand de feuilles plus de capital de visibilité, concept défini par Nathalie Heinich comme « [le] différentiel positif dans l'interconnaissance » (2012 : 44). La création de *Zinc* facilite certainement le développement de Marchand de feuilles, mais on peut aussi penser qu'elle favorise l'essor des « nouveaux » éditeurs, à la même époque. Si, en 2003, Vincelette est encore plutôt seule au bal, l'arrivée successive du Quartanier, d'Alto, d'Héliotrope, des éditions de Ta Mère et de La Peuplade crée une multitude de voix qui revendiquent plus ou moins la même chose. En ce sens, la revue *Zinc* devient l'acteur et le témoin d'un mouvement circulaire. D'une part, la revue stimule la production et conditionne la réception des nouvelles voix. D'autre part, en les rassemblant en un seul lieu, elle les rend plus visibles et crée un nouveau rapport de forces dans le champ littéraire. Comme le souligne Heinich, il est essentiel d'être plusieurs pour se faire reconnaître comme singulier – sinon on l'est par défaut, par manque de liens et de légitimité. Pour la chercheuse,

[...] mieux vaut, pour gagner à ce jeu [celui de la reconnaissance], être plusieurs à se considérer comme centraux : non pas au centre du monde tel qu'il est, mais au centre du monde à venir, celui qui intégrera ce qu'il exclut aujourd'hui, et dont le centre se confondra avec qui en est actuellement la marge [...]. Et c'est, classiquement, une revue qui permet de faire exister, tel un manifeste institué, [...] ce lieu où il sera possible d'être plusieurs en étant singulier, et de reverser l'expérience individuelle dans le creuset collectif, tout en transformant les résistances en force supplémentaire (2005 : 362-363).

Ainsi, ce que *Zinc* permet de montrer, c'est l'effet de groupe qui caractérise la relève du tournant du XXI^e siècle et qui entoure

aussi les initiatives de Vincelette. Ce sont ainsi 400 collaborateurs, de tous horizons, tant chevronnés qu'inconnus, qui en 17 ans, ont montré leur adhésion à la philosophie de Marchand de feuilles, et par extension, aux « nouveaux » éditeurs. Étant donné sa longévité, le rôle de la revue s'est sans doute déplacé de la diffusion de l'avant-garde à la prescription et à la consolidation d'une forme de littérature plus centrale et typique des vingt premières années du ^{xxi}^e siècle, ce qui explique peut-être l'absence presque totale de liminaires signés par Vincelette après 2012, moment où son flair d'éditrice se voit légitimé par le succès fulgurant du roman *La fiancée américaine* d'Éric Dupont.

Bibliographie

- [s.a.] (2003), « Dans la filiation », *Zinc*, n° 1, [s. p.].
- ABENSOUR, Corinne et Bertrand LEGENDRE (2007), *Regards sur l'édition II: les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, Ministère de la culture et de la communication. (Coll. « Questions de culture ».)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre Examen ».)
- BOURDIEU, Pierre (1999), « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, p. 3-28.
- CHARTRAND, Robert (2002), « Petite et trompeuse Amérique », *Le Devoir*, 9 février, p. D4.
- DUBOIS, Jacques ([1978] 2019), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord.
- GLIN, oer Anthony et Julien LEFORT-FAVREAU (2019), « Les discours de l'éditeur », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 10, n° 2, p. 1-4, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2019-v10-n2-memoires04677/1060966ar/> (consulté le 10 mai 2020).
- GUY, Chantal (2018), « Littérature d'ici, maintenant : cinq maisons qui ont tout bousculé », *La Presse*, 15 mars, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201803/15/01-5157468-litterature-dici-maintenant-cinq-maisons-qui-ont-tout-bouscule.php> (consulté le 5 mai 2020).
- HEINICH, Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)
- HEINICH, Nathalie (2012), *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- JOBBOOM (2013), « Rencontre avec Mélanie Vincelette, auteure et editrice », *Jobboom*, 3 avril, [En ligne], <https://www.jobboom.com/carriere/rencontre-avec-melanie-vincelette-auteure-et-editrice/> (consulté le 5 mai 2020).

- LAPOINTE, Josée (2016), « Maisons d'édition québécoises : changement de garde », *La Presse*, 18 novembre, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201611/18/01-5042809-maisons-dedition-quebecoises-changement-de-garde.php> (consulté le 5 mai 2020).
- MARTEL, Réginald (2002), « Un talent encore vert », *La Presse*, 20 janvier, p. B3.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- SANTANTONIOS, Laurence (2000), *Auteur / Éditeur. Création sous influence*, Paris, Éditions Loris Talmart.
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- VINCELETTE, Mélanie (2001), *Petites géographies orientales*, Montréal, Marchand de feuilles.
- VINCELETTE, Mélanie (2004), *Qui a tué Magellan? et autres nouvelles*, Montréal, Leméac.
- VINCELETTE, Mélanie (2005), « Liminaire », *Zinc*, n° 6, p. 3-4.
- VINCELETTE, Mélanie (2007a), « Liminaire », *Zinc*, n° 10, p. 5-7.
- VINCELETTE, Mélanie (2007b), « Liminaire », *Zinc*, n° 11, p. 5-6.
- VINCELETTE, Mélanie (2007c), « Liminaire. La révolution Web 2.0 », *Zinc*, n° 12, p. 5-6.
- VINCELETTE, Mélanie (2007d), « Liminaire. Projet France-Québec », *Zinc*, n° 13, p. 5-6.
- VINCELETTE, Mélanie (2008), « Liminaire », *Zinc*, n° 15, p. 9-10.
- VINCELETTE, Mélanie (2010), « Liminaire. Escatologies [sic] », *Zinc*, n° 20, p. 5-6.

Notice biographique

Maxime Bolduc est étudiant au doctorat en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Après avoir déposé un mémoire sur la posture des « nouveaux » éditeurs québécois, son projet de thèse, qu'il réalise sous la supervision de Marie-Pier Luneau, portera sur la diffusion et la circulation du livre *queer* au Québec (bourse Joseph-Armand-Bombardier du CRSH). Il est également assistant de recherche et coordonnateur au Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ) et secrétaire adjoint de l'Association québécoise pour l'étude de l'imprimé (AQÉI).

De l'esprit au téléphone intelligent : un récit flou de l'objet le plus spirituel de notre époque

Leona Nikolić

Université du Québec à Montréal

À première vue, la technologie et la spiritualité semblent incompatibles, voire contradictoires. La spiritualité représente les domaines éthéré, mystique et métaphysique de l'expérience humaine, tandis que la technologie, en tant que culmination de la logique scientifique et de la raison, exemplifie tout ce qui est pratique et matériel. Cependant, elles sont toutes deux des médias à travers lesquels nous percevons et comprenons la réalité; elles symbolisent une quête fondamentale de la transcendance du monde et fonctionnent dans un cadre d'opacité, de mystère, d'illusion et d'inconnu (Hörl, 2018; Mosco, 2004; Stollow, 2013). Plus précisément, ce que les deux ont en commun, c'est leur relation à l'expérience humaine, au soi. Se situant à l'intersection de la technologie, de la spiritualité et du soi, le téléphone intelligent peut être interprété comme l'objet le plus spirituel de notre époque. Pour développer cette idée, j'aborderai l'omniprésence sociétale du téléphone intelligent, analyserai notre intimité sans précédent avec lui en tant qu'appareil technologique, et le positionnerai dans un cadre de théories qui examinent la relation étroite entre la technologie et la spiritualité.

Le concept de spiritualité peut souvent prendre des formes vastes et nébuleuses. Dans le contexte de cette analyse, le spirituel fait référence à nos systèmes de croyances et à nos perceptions du monde (de la réalité), aux façons dont nous nous comprenons en tant qu'être humain par rapport à nous-mêmes et aux autres, ainsi qu'aux récits magiques et surnaturels qui persistent encore aujourd'hui dans notre société rigidement rationnelle et techno-scientifique (Natale et Pasulka, 2019 ; Stolow, 2013). Un objet spirituel, par extension, peut être compris comme une *chose* physique – un artefact de la culture matérielle – qui permet aux humains de s'engager dans de telles pratiques et modes de pensée, que ce soit intentionnellement ou grâce à des habitudes de conditionnement socioculturel.

Peut-être l'un des objets matériels les plus iconiques de la société occidentale, le téléphone intelligent est pratiquement inéluctable. Sa présence pénètre tous les domaines de la vie, du public au privé, du professionnel à l'éducatif, en passant par le récréatif. Peu importe la démographie, la majorité des individus dans notre société ont leurs propres téléphones intelligents, alors que la possession d'autres appareils numériques comme les ordinateurs et les tablettes demeure considérablement inférieure. L'omniprésence du téléphone intelligent est constante dans les différents groupes d'âge, groupes ethniques, classes socio-économiques et sexes (Pew Research Center, 2019). Par exemple, la quasi-totalité de la population canadienne possède l'appareil – 80 % pour être exact – contre 41 % de la population mondiale (O'Dea, 2020a ; 2020b). Cette omniprésence du téléphone intelligent révèle son caractère de nécessité sociale et d'objet banal plutôt que de symbole de statut. Cela est dû au fait qu'il devient

de plus en plus difficile de participer à la société sans en posséder un, ou du moins d'y participer pleinement (Hjorth, 2012).

Cette capacité à participer pleinement et activement à la société, comme l'explique Henri Lefebvre (1947), est un besoin humain profondément *spirituel*. Sous le capitalisme, ce besoin est partiellement satisfait par la consommation, qu'il s'agisse de produits de première nécessité ou de produits de luxe. Il écrit : « En régime capitaliste, “exister” et “avoir” sont identiques » (Lefebvre, 1947 : 167-168). Lefebvre s'est d'ailleurs inspiré des idées de Karl Marx et Friedrich Engels, qui avaient affirmé que « l'homme qui n'a rien n'est rien [...]. Le non-avoir est le spiritualisme le plus désespéré, une totale irréalité de l'homme, une totale réalité de l'inhumain » (Marx et Engels, 1969 : 46-47). Avoir, c'est donc être. Avoir un téléphone intelligent, c'est être. Ainsi, par son omniprésence et sa nécessité spirituelle et existentielle dans la société, le téléphone intelligent devient un objet spirituel, sans lequel l'individu est perçu comme incomplet ou manquant.

Plus encore, le téléphone intelligent est devenu une extension vitale et inséparable du soi, tant sur le plan physique que mental (McLuhan, 1962 ; Park et Kaye, 2019). Il vit dans nos poches et sur nos tables de chevet, joue avec nous et va au travail avec nous. Il nous tient compagnie dans les transports en commun, aux toilettes et lors des repas de famille. Nous sommes rarement séparés physiquement de nos téléphones intelligents ; ils sont non seulement intimes avec nous physiquement, mais aussi émotionnellement. Lorsque nous voulons nous échapper, que ce soit de la solitude, de l'ennui, de l'anxiété ou d'autres réalités humaines, il nous permet de nous glisser dans le portail virtuel à tout moment. Comme l'explique Larissa Hjorth (2012), notre

utilisation obsessionnelle de ces appareils personnels a modifié notre conception du domestique ; le téléphone intelligent devient le foyer où réside le soi puisque nous vivons simultanément des deux côtés de l'écran. Nos esprits et nos téléphones intelligents sont si intégrés les uns aux autres que la plupart d'entre nous ne peuvent plus imaginer une vie dans laquelle ils existeraient séparément. Oublier tout bonnement son téléphone intelligent à la maison lorsqu'on va au travail pour la journée constituerait une crise pour la majorité des utilisateurs.

Ce degré d'intimité entre le soi et un appareil personnel est sans précédent. Cette hyper-intimité avec nos téléphones intelligents est définie non seulement par notre proximité physique ininterrompue et notre attachement émotionnel à ceux-ci, mais aussi par les informations personnelles privées qu'ils renferment. Nos téléphones intelligents conservent ainsi différents historiques : à qui nous parlons, à quelle fréquence nous leur parlons, nos emplacements géographiques, où nous passons la plupart de notre temps, ce que nous aimons et ce en quoi nous croyons (Fairfield, 2017 ; Zuboff, 2019). Aucun autre objet ou technologie à travers l'histoire n'a été aussi omniprésent, aussi intime avec nous et capable de collecter sans cesse des données sur nos vies. Cette relation profondément personnelle et intime que nous avons avec nos téléphones intelligents est précisément ce qui rend ces appareils l'objet le plus spirituel de notre époque.

Comme le résume William A. Stahl, « *historically, technology has not only been immersed in sacred myth and ritual, in many cultures certain technologies became central metaphors through which*

[...] *that society understood reality*¹ » (1999 : 2). En fait, la pensée magique qui a régi la conscience occidentale jusqu'à sa délégitimation par le raisonnement scientifique du Siècle des Lumières et, plus tard, par la logique cybernétique de la modernité, n'a jamais été réellement éliminée ; cette pensée magique a plutôt été transposée dans nos technologies, en particulier dans les médias de communication (Hörl, 2018). Ultimement, toutes les technologies sont l'incarnation de nos désirs et de nos systèmes de croyances ; c'est par la technologie que nous tentons d'accéder à ce que la réalité pure ne peut nous offrir en contournant les lois terrestres du temps et de l'espace (Simondon, 1958).

Selon Arthur C. Clark, « *any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic*² » (1973 : 21). Les technologies de transport comme les voitures, les bateaux ou les avions nous permettent de nous déplacer à des distances et à des vitesses qui ne sont pas possibles pour le corps humain seul. Le feu et l'électricité reproduisent les effets de la lumière du jour. Les technologies de communication numérique nous permettent de contacter instantanément des personnes à travers le monde par texte, voix et vidéo. Toutes ces technologies sont spirituelles, car elles produisent des effets magiques ou surnaturels – elles modifient ce que Gilbert Simondon (1958) appelle « la réalité primitive ». En tant qu'appareil personnel devenu essentiel à nos rituels quotidiens et à notre expérience même de l'existence, le téléphone intelligent, avec son folklore néolibéral de connexion ultime, d'appartenance à la société et de pouvoir socio-économique, nous promet le bonheur,

1. « Historiquement, la technologie n'a pas seulement été immergée dans le mythe et le rituel sacrés, dans de nombreuses cultures, certaines technologies sont devenues des métaphores centrales à travers lesquelles [...] cette société comprenait la réalité » (Je traduis).

2. « Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie » (Je traduis).

le bien-être et l'illumination de la même manière que toutes les pratiques spirituelles (Natale et Pasulka, 2019).

De plus, l'incarnation des expériences mystiques et de la magie – intrinsèque aux technologies de la communication – est également renforcée par notre incapacité totale à comprendre comment ces technologies fonctionnent. La technologie, comme la spiritualité, fonctionne sur des principes ésotériques d'obscurité. Cette obscurité est tellement ancrée dans la conception des technologies numériques à travers des couches de langage codé que les utilisateurs ordinaires, et même les informaticiens hautement qualifiés, ne peuvent pas comprendre comment elles fonctionnent à un niveau fondamental. Jeremy Stolow explique que :

Because of their imponderable complexities [...] modern technologies have thus come to be understood as possessing transcendent or uncanny features, the encounter with which is phenomenologically comparable with the performative techniques of prayer, ritual action, or magic, or with the “religious” experiences of ecstasy and awe³ (2013 : 5).

Ce qui compte, alors, n'est pas tant que l'on comprenne comment nos technologies fonctionnent, mais simplement que l'on y croit.

Bien que toutes les technologies puissent être considérées comme des objets spirituels, aucune n'est simultanément aussi omniprésente et intime avec nous que les téléphones intelligents. Et aucune n'effectue une telle variété d'actions et n'offre

3. « En raison de leur complexité impondérable [...] les technologies modernes ont donc été perçues comme possédant des caractéristiques transcendantes ou surnaturelles, dont la rencontre est phénoménologiquement comparable aux techniques performatives de la prière, de l'action rituelle ou de la magie, ou aux expériences “religieuses” de l'extase et de l'émerveillement » (Je traduis).

des possibilités aussi infinies que ces appareils. Comme le fait remarquer Brian Merchant :

The first important thing to note about the iPhone, I think, is that it wasn't a breakthrough or even new technology on its own. It is [...] what's called a confluence technology—each unit of iPhone is a container ship of countless prior inventions, ideas, and labour hours. [...] The idea that the iPhone is any one thing, or has any single inventor—even [Steve] Jobs—is absurd⁴ (2017 : § 5).

Il n'existe aucune autre technologie qui synthétise un aussi large ensemble de technologies en un seul appareil : de la presse écrite à la calculatrice, en passant par l'appareil photo, la carte de crédit, le lecteur de musique, la télévision, le téléphone, l'ordinateur, la boussole, l'horloge, la console de jeu – la liste peut être longue. Ainsi, mon argument selon lequel le téléphone intelligent est l'objet le plus spirituel de notre époque repose sur son omniprésence en tant que nécessité sociétale en régime capitaliste, sur nos relations hyper-intimes avec lui et sur ses qualités intrinsèquement spirituelles en tant qu'appareil technologique numérique qui sont amplifiées par sa synthèse d'autres technologies.

4. « Le principal élément à noter à propos de l'iPhone, je pense, est qu'il ne s'agit pas d'une percée ou même d'une nouvelle technologie en soi. C'est [...] ce que l'on appelle une technologie de confluence—chaque unité de l'iPhone est un porte-conteneur d'innombrables inventions antérieures, d'idées et d'heures de travail. [...] L'idée que l'iPhone soit une seule chose, ou qu'il ait un seul inventeur—même [Steve] Jobs—est absurde » (Je traduis).

Bibliographie

- CLARKE, Arthur C. (1973), *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*, New York, Harper & Row.
- FAIRFIELD, Joshua A. T. (2017), *Owned: Property, Privacy, and the New Digital Serfdom*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HJORTH, Larissa (2012), « iPersonal: A Case Study of the Politics of the Personal », dans Larissa HJORTH, Jean BURGESS et Ingrid RICHARDSON (dir.), *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, New York, Routledge, p. 190-212.
- HÖRL, Erich (2018), *Sacred Channels: The Archaic Illusion of Communication*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- LEFEBVRE, Henri (1947), *Critique de la vie quotidienne*, t. I: *Introduction*, Paris, Grasset.
- MARENKO, Betti (2015), « Digital Materiality, Morphogenesis and the Intelligence of the Technodigital Object », dans Betti MARENKO et Jamie BRASSETT (dir.), *Deleuze and Design*, Edinburg, Edinburgh University Press, p. 107-138.
- MARX, Karl et Friedrich ENGELS (1969), *La Sainte Famille*, Paris, Les Éditions sociales.
- MCLUHAN, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press.
- MERCHANT, Brian, (2017). « What is the iPhone? » *Motherboard, Vice Magazine*, [En ligne], www.vice.com/en/article/ywzap5/what-is-the-iphone (consulté le 17 juin 2020).
- MOSCO, Vincent (2004), *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- NATALE, Simone (2016), *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- NATALE, Simone, et Diana PASULKA (2019), *Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural*, Oxford, Oxford University Press.

- O'DEA, Simon (2020a), « Smartphone users in Canada 2018-2024 », *Statista*, [En ligne], www.statista.com/statistics/467190/forecast-of-smartphone-users-in-canada/ (consulté le 17 juin 2020).
- O'DEA, Simon (2020b), « Smartphone users worldwide 2016-2021 », *Statista*, [En ligne], www.statista.com/statistics/330695/number-of-smartphone-users-worldwide/ (consulté le 17 juin 2020).
- PARK, Chang Sup, et Barbara. K. KAYE (2019), « Smartphone and self-extension: Functionally, anthropomorphically, and ontologically extending self via the smartphone », *Mobile Media & Communication*, vol. 7, n° 2, p. 215-231.
- PEW RESEARCH CENTER (2019), « Mobile Fact Sheet », *Pew Research Center: Internet & Technology*, Washington, DC, [En ligne], www.pewresearch.org/internet/fact-sheet/mobile/ (consulté le 17 juin 2020).
- SIMONDON, Gilbert (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
- STAHL, William Austin (1999), *God and the Chip: Religion and the Culture of Technology*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- STOLOW, Jeremy (2013), « Introduction: Religion, Technology, and the Things in Between », dans Jeremy STOLOW (dir.), *Deus in Machina: Religion, Technology, and the Things in Between*, New York, Fordham University Press, p. 1-22.
- ZUBOFF, Shoshana (2019), *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for the Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs.

Notice biographique

Leona Nikolić est doctorante en communication à l'Université Concordia. Ses recherches examinent les relations entre la technologie et la spiritualité, les façons dont nous croyons aux technologies, et l'incarnation de la conscience dans nos objets numériques. Elle s'intéresse particulièrement aux applications d'astrologie pour téléphones intelligents en tant que sites de production de connaissances, ainsi qu'au potentiel des médias algorithmiques et de l'IA pour générer des expériences spirituelles authentiques. Ses travaux ont été publiés dans *MAST: The Journal of Media Art Study and Theory* et elle a été invitée à présenter dans des colloques à Montréal, Londres, Istanbul, Tours (France), Aarhus (Danemark), et Cholula (Mexique).

Sciences et scientifiques dans les processus de recherche-création en arts vivants : retour sur des discussions

Carolane Desmarceaux

Université du Québec   Montréal et Université de Montréal

Pierre-Olivier Gaumond

Université du Québec   Montréal

Tout s'est écrit grâce à la rencontre entre deux univers à première vue totalement hétérogènes : celui des arts et des sciences – du sensible et du rationnel – mais aussi celle, hasardeuse, de deux étudiants·tes aux cycles supérieurs qui se sont découverts des terrains de pensée communs qu'il leur fallait investir. D'un côté, Carolane Desmarceaux, étudiante au troisième cycle en neuropsychologie à l'Université de Montréal et débutant un mémoire de maîtrise à l' cole supérieure de théâtre de l'Université du Québec   Montréal, sur la métaphorisation de la conscience (sujet insidieux, s'il en est un) dans son incarnation en scène. De l'autre, Pierre-Olivier Gaumond, doctorant en études littéraires à l'Université du Québec   Montréal, dont le mémoire de maîtrise, déposé à l'automne 2020 à l' cole supérieure de théâtre de l'UQAM, porte sur les rapports critiques et poétiques entre la médecine et la dramaturgie de l'auteure britannique Sarah Kane. Tous deux habités par les relations existant entre le théâtre

et les sciences dans le monde, le dialogue est né rapidement d'un échange enthousiaste de références et de réflexions.

Dans le but tout à fait avoué d'alimenter nos obsessions – et, bien sûr, de partager nos réflexions – un pas vers le monde de la création en arts vivants était nécessaire. Afin de mieux saisir les nuances de ces interactions entre sciences et théâtre, nous avons organisé une table ronde permettant de recueillir les réflexions d'artistes québécois·ses qui investissent, chacun à leur manière, la question scientifique au sein des arts vivants. La table ronde, intitulée « Sciences et scientifiques dans les processus de recherche-création en arts vivants », s'est déroulée le 30 mars 2021 et réunissait quatre intervenants·tes. Tout au long du présent texte, les passages en italiques renvoient à nos commentaires et nos observations, alors que nous revenons sur l'ensemble des propos échangés. Nous souhaitons ainsi apporter un regard englobant les enjeux soulevés durant la table ronde.

Présentation des invités·tées

Dominique Leclerc est une auteure et metteuse en scène québécoise dont le spectacle documentaire et autofictionnel *Posthumains* (2017), créé au théâtre Espace Libre, s'inspire des nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives (NBIC) – et de la mouvance transhumaniste. Cette dernière propose d'« augmenter » la machine humaine à l'aide des découvertes scientifiques faites dans les domaines NBIC. *Posthumains* présente le résultat de plusieurs années de recherche menées par Leclerc auprès de nombreux chercheurs·cheuses et penseurs·seuses.

Stéphane Crête est un artiste transdisciplinaire et pédagogue qui, quant à lui, n’aborde pas directement des connaissances issues des différentes sphères des sciences dites « exactes ». Intéressé par les théories de la conscience et par l’anthropologie, il intègre plutôt des systèmes scientifiques dans ses processus créatifs. Ses *Laboratoires Crête* (2001), des « expériences théâtrales » calquées sur la méthode scientifique, proposaient notamment d’étudier l’altération de l’état de conscience et cherchaient à révéler « de nouveaux états de jeu » chez des acteurs·trices.

Pour sa part, Antonia Leney-Granger s’intéresse particulièrement aux enjeux de l’accessibilité des savoirs. Elle est la fondatrice et la directrice du Théâtre du Renard, une compagnie de création qui vise à vulgariser et transmettre, à travers des œuvres poétiques et ludiques, de grandes idées provenant de domaines spécialisés comme la philosophie ou la physique. Son spectacle de théâtre d’objets, *Une brève histoire du temps* (2015), raconte l’évolution de la physique classique d’Aristote à Einstein.

Pierre Przysiezniak, artiste plasticien et scénographe, s’intéresse depuis une dizaine d’années aux microgestes et aux micro-décisions qui parcourent, animent et guident nos cognitions. Sa pratique vise à retracer les mouvements et les structures de la nature qui nous compose. Il a collaboré à maintes reprises avec des neuroscientifiques, des mathématiciens et des physiciens et se sert généralement des concepts et des outils issus des sciences dites « exactes », afin d’approfondir la relation qu’il entretient avec les matières qu’il manipule.

Théâtre-sciences : un récit de relations

Le premier aspect abordé au cours de la table ronde nous permet de situer les différentes « relations » qui existent et se développent entre les artistes et les sciences auxquelles ils-elles empruntent des idées, au cours de leurs processus de création. Selon notre compréhension, les motivations qui poussent les quatre intervenants à investir le terrain de jeu « théâtre-sciences » s'articulent autour de deux axes principaux : la visée didactique de l'œuvre et l'intégration formelle des sciences au processus de création. Dans cet échange, Antonia Leney-Granger et Dominique Leclerc mettent l'accent sur le potentiel didactique qui émerge de la présentation de concepts scientifiques au théâtre. Les moyens entrepris pour atteindre leurs objectifs varient cependant entre les deux artistes. Leney-Granger insiste particulièrement sur la question de la démocratisation des savoirs scientifiques : elle s'oppose explicitement à l'image d'une tour d'ivoire scientifique qui tendrait à faire des différentes disciplines académiques des boucles fermées. À cet égard, elle souhaite ouvrir une brèche dans cette enceinte, afin que son public se sente apte à entrer en contact avec des concepts très souvent hyperspécialisés. Cela permettrait de défaire cette idée préconçue selon laquelle : « [s]'ils [les spectateurs·trices] ne sont pas dans la science, la science n'est pas nécessairement pour eux¹ ».

Il ne s'agit donc pas seulement d'exposer le public à des théories tirées de la physique quantique, mais de travailler directement à la création d'un espace où la relation avec ces savoirs scientifiques est possible. De ce fait, la dimension didactique de l'œuvre ne

1. L'ensemble des propos cités dans ce texte sont extraits de la table ronde, fidèles aux interventions des participants·tes.

s'arrêterait pas aux connaissances à proprement parler, mais au fait que ces dernières peuvent être rendues accessibles à tous-tes. Après de nombreuses lectures, Leney-Granger considère qu'elle saisit plus facilement comment transmettre des connaissances scientifiques avec justesse et réalise que, contrairement à la pensée populaire, la science n'est pas source de Vérité (avec un grand V). Elle rappelle d'ailleurs que les avancées sont toujours précédées par la réfutation d'anciennes théories scientifiques, elles-mêmes toujours susceptibles d'être réfutées à leur tour. Ces théories ne doivent ainsi jamais être envisagées comme absolues. À cet égard, Leney-Granger mentionne qu'une d'opposition parfaite entre arts et sciences est impossible, c'est-à-dire qu'ils sont l'un et l'autre des vecteurs de questionnements humains faillibles.

Dominique Leclerc fait écho aux propos d'Antonia Leney-Granger, en mentionnant qu'elle s'intéresse moins aux « contenus » de la science qu'aux « rêves » qui habitent ceux qui la pratiquent. Dans son cas, le passage par les NBIC lui permet d'envisager quels futurs sont rendus possibles grâce aux développements techniques les plus récents et de comprendre ce que ces derniers impliquent pour les humains. Ce sont davantage les enjeux éthiques qui mènent sa réflexion : devrions-nous attacher à notre enveloppe corporelle des implants ou « hybrider » nos corps avec des puces électroniques ? Quels impacts ces dispositifs auraient-ils pour notre humanité ? Par ailleurs, son spectacle *Posthumains* dévoile le chemin de sa propre rencontre avec le monde du transhumanisme, témoignant de ses échanges avec, entre autres, des *biohackers*. *En cela, les œuvres de Leney-Granger et de Leclerc témoignent d'une volonté didactique – les arts nous font « apprendre » des idées scientifiques. Toutefois, il nous semble que le seul apprentissage n'est pas une fin en soi chez les artistes. Derrière la fonction didactique se trouve une*

réflexion politique: d'une part, la question de la démocratisation des savoirs; de l'autre, la question des ramifications éthiques de la recherche scientifique.

D'entrée de jeu, Stéphane Crête et Pierre Przysiezniak soulignent qu'ils proviennent tous deux d'une famille de chercheurs-chercheuses issus-sues de différentes disciplines. Leurs interventions présentent la science comme un domaine propice à influencer le processus de création. Chez Przysiezniak, les connaissances tirées de la physique n'orientent pas le « propos » de ses œuvres, mais servent plutôt à approcher les objets qu'il est appelé à manipuler en tant qu'artiste plasticien. Avant d'utiliser toute pointe de graphite ou barre d'acier, il dit s'intéresser à « la structure de la matière à des échelles beaucoup plus profondes », dans le but d'« améliorer, augmenter la maîtrise ou l'amour² avec lequel [il] mani[e] le matériau ». Quant à Stéphane Crête, il décrit sa démarche d'intégration scientifique comme l'« unification de polarités » : la matérialité de la science et l'intuition artistique seraient complémentaires. Il évoque d'ailleurs cette « unification » de manière spatiale : il tente sans cesse d'harmoniser l'« en-haut » (l'abstrait, l'intuition) et l'« en-bas » (le concret, les savoirs). À nouveau, il ne s'agit pas de faire appel à la science comme réservoir d'images ou source d'inspiration, mais en tant que partie intégrante du processus de création. L'artiste considère également qu'une telle démarche permet à ses œuvres – qui s'intéressent souvent à la question des limites et de leur transgression – de s'éloigner d'une visée exclusivement « spectaculaire » et d'être davantage « assises », tout en

2. Il nous est impossible de ne pas réagir à la présence de ce mot dans le discours de Pierre Przysiezniak, dans la mesure où le lien qu'il établit entre l'amour et la connaissance nous semble très riche : ne sommes-nous pas tous déjà tombés amoureux de gens, d'œuvres, après avoir passé un certain temps à les connaître?

explicitant une réflexion qui accompagne le spectacle. *Ces métaphores guident la fin de l'échange. L'image de la science comme une discipline qui solidifie, voire qui ancre la pratique artistique (qu'on semble percevoir, par contraste, comme plus volatile), a été récurrente dans leurs propos: le discours ou l'expérience de l'art seraient, d'une certaine manière, plus crédibles s'ils étaient accompagnés de cette dimension scientifique.*

Incarner des idées sans corps

Parmi les tensions qui agitent la rencontre interdisciplinaire entre les formes théâtrales et scientifiques, la présence (ou l'absence) du corps humain est l'une des plus importantes. Parler de sciences, c'est souvent parler de savoirs qui sont perçus comme intangibles. Or, la fiction théâtrale, elle, dépend de la coprésence physique et sensible entre un-e spectateur-trice et la scène (et les corps qui, plus souvent qu'autrement, y figurent). Il y aurait donc deux états du savoir qui s'entrechoquent: les savoirs incarnés du théâtre et ceux, désincarnés, des sciences. La nature même des connaissances est donc appelée à être altérée par la structure théâtrale: entre un savant qui déploie sa théorie et la scène qui offre une représentation de ce même savant – petite pensée pour la bonne vieille mimésis aristotélicienne – toute une transformation s'opère. Que produit donc, sur la scène, cette rencontre entre les corps humains et les savoirs?

À nouveau, la question du didactisme fait surface: le théâtre agirait comme «lubrifiant» – ainsi métaphorisé par Stéphane Crête. L'acte d'assister au spectacle des savoirs permettrait, d'après les intuitions de Dominique Leclerc, d'affecter la compréhension, dans la mesure où la scène déplacerait le dialogue entre connaissance

et sujet vers un espace collectif. Ce faisant, le théâtre améliorerait l'assimilation des connaissances. Si cette dynamique, comme le souligne Leclerc, a quelque chose d'insaisissable, le théâtre aurait le potentiel de raviver une curiosité profonde chez les spectateurs·trices, justement par la présence des corps et des personnages. Leney-Granger affirme même qu'il n'y a « pas de sujet qui soit inintéressant quand on suit un humain qui s'y intéresse, qui est passionné et curieux ». *Ce seraient ainsi les récits qui prennent vie au théâtre qui occuperaient une fonction de facilitation.* Crête ajoute que le théâtre ranimerait la fascination qu'exerce la science sur le grand public, fascination que l'on peut lier à l'altérité des connaissances scientifiques. C'est en partie parce qu'elles sont un espace *étrange(r)* qu'elles sont magnétiques : il serait alors essentiel de cultiver les rapports sensibles devant cet espace, encore davantage à notre époque où la science est fréquemment malmenée par les vagues de (m/d)ésinformation. *Le maintien d'une relation entre les citoyens·yennes et les sciences grâce aux arts scéniques permettrait – c'est ce que nous concluons à partir de nos échanges – de combattre certaines mouvances souterraines qui profitent de la plus faible éducation scientifique d'une partie de la population.*

Dans une réflexion parallèle, Pierre Przysiezniak propose de penser autrement à cette question de « l'intégration des connaissances scientifiques au théâtre » : ses processus de création n'intègrent pas de manière explicite les sciences dans le produit fini. Il décrit que le lien entre sa pratique et les concepts scientifiques relève d'une imprégnation : devenues des matières presque fluides, les idées tirées des sciences épousent l'ensemble des décisions qui dirigent le processus. De cette manière, le spectacle manifeste une dramaturgie « imbibée » de sciences. Par exemple, sa perspective plus large l'amène à considérer les tropismes de Nathalie Sarraute

– soubresauts sensibles infiniment petits, agissant au cœur du sujet, à la périphérie du langage – en relation avec les avancées des sciences cognitives de l'époque. De nouveau, Przysieznak articule sa réflexion autour du processus de création qui l'inspire, et non autour de l'interprétation d'une œuvre. La place des sciences est de l'ordre de l'intuition et de la ressource sensible, plutôt que de la matière première du récit. *Le rapport tissé ici contraste avec les perspectives plus explicitement politiques qui accompagnent la fonction didactique ; c'est à nouveau l'opposition entre les deux polarités énoncées par Crête plus tôt. En effet, l'usage des connaissances (ou des structures) scientifiques peut être rationalisant et enracinant, ou bien contribuer à déployer la matière sensible, indépendamment de ses ancrages théoriques et académiques. Là où la perspective didactique se fonde sur la transmission des connaissances entre les corps, la posture de Przysieznak et de Crête fait plutôt du spectacle un corps de savoirs.*

Fidélité aux connaissances et libertés artistiques

Parmi la grande variété de pratiques qui prennent d'assaut le « bastion » scientifique, certaines choisissent de s'éloigner des termes restrictifs du « jargon scientifique », alors que d'autres s'efforcent, parfois par l'intégration de spécialistes dans l'équipe de création, de demeurer fidèles au sens « véritable » des concepts. Par leurs objectifs et leurs moyens foncièrement différents, les arts et les sciences pourraient être difficiles à concilier. Différentes stratégies peuvent être mises en œuvre pour limiter une certaine perte de sens, mais cette question soulève évidemment les enjeux éthiques de la pratique artistique en théâtre-sciences : jusqu'où va la responsabilité épistémologique des créateurs·trices, et comment ce sentiment de responsabilité se manifeste-t-il dans les processus de création ?

Pour Pierre Przysiezniak, collaborer avec des scientifiques est important : afin de bien irriguer la création, il faut établir un contexte où des échanges « confortables » sont possibles, sans que ne s'exerce une pression ou un jugement quant à la capacité à maîtriser le jargon scientifique. Dans le cas d'une création collaborative menée par Przysiezniak, des membres de l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire (CERN) ont également partagé des images de collisions de particules. Cet apport matériel a grandement nourri la démarche. En réinvestissant ces matières – les échanges et les images – le processus de création conservait une certaine « fidélité » envers les idées mises de l'avant par les scientifiques. Or – et c'est là le point central des propos de Przysiezniak –, il ne faut pas oublier qu'il est essentiel de conserver une liberté créatrice, « sans quoi, est-ce qu'on fait de l'art ou de la pédagogie ? » *Cette question – lancée sans jugement quant à la valeur ni de l'art ni de la pédagogie – évoque assez clairement les tensions qui sous-tendent l'ensemble des propos soulevés durant la table ronde.*

La métaphore employée ensuite par Przysiezniak nous semble particulièrement riche : travailler avec les procédés/concepts scientifiques, c'est être en pays étranger, où il importe de s'imprégner de la langue et de la culture locales ; d'essayer d'apprendre pour être le plus respectueux possible. *Il ne s'agit pas d'arriver à un rapport de « maîtrise », mais plutôt de faire l'expérience de l'immersion avec une certaine curiosité, sans prétendre tout comprendre. L'artiste peut parfois, au mieux, seulement faire le récit de ce voyage en terres inconnues.*

Antonia Leney-Granger travaille avec de « grandes idées » qui sont bien documentées et déjà vulgarisées. Il s'agit donc d'être à la rencontre d'un large éventail de documents, qui sont autant

de fragments parmi lesquels la créatrice peut prélever du matériel. Un travail de montage, voire de « ménage dramaturgique », réunit ensuite les éléments documentaires au sein d'un récit. Les choix qui organisent ce montage ne seraient pas, selon Leney-Granger, très différents de ceux que l'on fait pour raconter une histoire d'amour. L'artiste prend ainsi la liberté de créer, avec ces différents fragments issus du monde scientifique, de nouvelles images. Si elle ne collabore pas avec des scientifiques en amont de la création, elle demeure toutefois très ouverte à échanger avec eux après une première étape de création pour recueillir leurs commentaires, quitte à faire quelques modifications à la trame du spectacle ou à ajuster le vocabulaire utilisé. Or, selon ses dires, la plupart des retours qu'elle reçoit sont très positifs ; ces témoignages laissent entendre que les chercheurs·cheuses sont généralement heureux·reuses qu'un spectacle traite des sujets sur lesquels ils·elles travaillent et encourage le grand public à y réfléchir.

Stéphane Crête s'appuie également sur des idées bien documentées. Il cherche aussi à comprendre les théories qui l'inspirent en conversant avec des chercheurs·cheuses. D'ailleurs, lorsqu'il collabore avec des scientifiques, il les considère comme des concepteurs de spectacle, au même titre que des scénographes. Suivant ses intérêts pédagogiques, il propose fréquemment des pistes de réflexion aux spectateur·trices, afin qu'ils·elles puissent compléter l'expérience du spectacle avec des références supplémentaires qui pourraient se retrouver dans le programme ou à la table d'accueil. Les sciences, en plus d'être au cœur de la conception des créations, apparaissent donc en périphérie du spectacle et la question de la transmission dépasse le simple espace-temps de la représentation.

En ce qui a trait à Dominique Leclerc, sa posture est, quant à elle, celle de l'amatrice. Tandis qu'elle menait ses recherches pour *Posthumains*, elle réalise le sérieux et la complexité des idées en jeu, ce qui lui permet de se libérer des jugements de valeur qui l'habitaient au départ. À cet égard, elle se défend de mener une enquête : il n'y a ni coupable, ni solution définitive. Face aux gens qu'elle rencontre – tels que des futurologues et des prospectivistes – elle considère qu'il lui est impossible de départager clairement ce qui relève du « vrai » et du « faux », de la science et de la pseudoscience. *Cette posture d'amatrice replace l'expérience humaine au centre de la mise en scène de la science, et pose la question de la transparence d'une démarche qui serait artistique, avant d'être scientifique.*

De l'autre côté de l'échange

Considérer les rapports théâtre-sciences dans une perspective d'échange (par exemple, avec des scientifiques), c'est dire que les modalités qui organisent la pratique théâtrale sont susceptibles d'être altérées. La rencontre entre le théâtre et les sciences serait active : les sciences ne servent pas uniquement à fournir de nouveaux matériaux ; elles modifient également en profondeur les tensions qui habitent la création dramatique. Le terme « échange » sous-entend toutefois une réciprocité : dans cette perspective, les pratiques de création théâtrale sont-elles également actives, par rapport aux chercheurs-cheuses avec lesquels-elles elles entrent en dialogue ? Comment et dans quelle mesure le théâtre peut-il éveiller la science ?

Stéphane Crête relate ses conversations avec le Dr Pierre Rainville, chercheur en psychophysiologie de la douleur, au sujet de la conscience et de la douleur. Crête ressent une certaine « envie »

chez le neuroscientifique, par rapport à la possibilité de l'artiste d'explorer de nombreuses pistes de réflexion, « d'ouvrir de nombreuses portes », sans entraves. Face à la fascination du public pour la science, Crête avance qu'il puisse également y avoir un attrait de la part des scientifiques pour les artistes, moins limités par les cadres éthiques, les protocoles rigoureux et la nécessité de valider les données de recherche. Réagissant à ces propos, Pierre Przysieznik avance qu'après avoir collaboré pendant plusieurs années avec certains·nes chercheurs·cheuses, il lui semble possible d'envisager une place pour la pratique artistique au sein d'un protocole de recherche scientifique, une manière de procéder qui correspondrait à la fois aux envies créatrices des artistes et aux intérêts de la recherche scientifique. Cela dit, Przysieznik souligne que ce type de démarche ne peut s'appuyer que sur une relation longuement éprouvée par de nombreuses collaborations. Selon lui, la proximité entre artistes et chercheur·cheuses, qui se développe à travers un processus sur le long terme, permettrait d'accéder au « laboratoire ». En effet, considérant les nombreuses étapes qui composent la recherche scientifique, le rythme de celle-ci est parfois bien plus lent que celui de la création artistique. Le temps semble être un élément à respecter, afin de mener à bien un protocole de recherche en laboratoire scientifique.

Artiste et étudiante au doctorat en neuropsychologie, Carolane Desmarteaux témoigne également de cette distance entre les rythmes et davantage encore entre les manières de formuler des « questions de recherche », bien que certaines inspirations dépassent les barrières disciplinaires. L'opposition entre ce qui vient « d'en haut » et ce qui « ancre » en bas – si nous reprenons la formule de Crête – a son propre vocabulaire dans le monde scientifique. Par exemple, après plus d'un siècle de recherches scindant le corps

et l'esprit, l'étude de la conscience a fait récemment place à des modèles plus incarnés dans le domaine des neurosciences cognitives. À cet égard, les théorisations psychophysiologiques sont plus empreintes de la phénoménologie. L'étude des comportements est informée, quant à elle, par la compréhension des réseaux neuronaux. *De l'autre côté du mur des connaissances, ces questions qui animent les conversations neuroscientifiques font écho aux pratiques dont il a été question au cours de la table ronde.*

Il semblerait donc que l'influence réciproque de savoirs incarnés et d'expériences sensibles constitue l'amorce de projets artistiques et scientifiques. Cette table ronde a mis en évidence comment cette interaction est source de dramaturgie, de créativité ainsi que de réflexion éthiques et esthétiques. L'espace de liberté que s'approprient les créateurs·trices est vaste : il semblerait qu'il puisse y avoir autant d'approches inspirées (ou irriguées) par les sciences que d'esprits créatifs qui choisissent de se frotter à cette interdisciplinarité. Cela dit, nous remarquons clairement une polarité dans les pratiques³. D'un côté, le public est accompagné dans un apprentissage cognitif, la connaissance circulant dans un sens ordonné de la scène vers la salle ; de l'autre, le théâtre utilise ces savoirs comme sources d'imaginaires nouveaux à même de déstabiliser les formes théâtrales.

3. Une enquête plus minutieuse nous permettrait sans doute d'y discerner davantage de nuances.

Notices biographiques

Carolane Desmarceaux est étudiante à la maîtrise en théâtre de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où elle s'intéresse aux relations entre la science de la conscience et le théâtre. Elle poursuit également un doctorat (PhD) en neuropsychologie clinique à l'Université de Montréal (FRQS 2021-2022 ; IRSC 2022-2023), depuis 2020. Elle y poursuit une thèse sur la métacognition des personnes ayant un Trouble Neurologique Fonctionnel et développe une intervention en hypnose auprès de cette population. De plus, elle travaille comme auxiliaire de recherche en neuro-phénoménologie des approches non-pharmacologiques de la modulation de la douleur. Artiste issue des arts vivants, metteuse en scène au théâtre et hypnologue de formation, Carolane est à la fois chercheuse et praticienne. Elle a mis en scène *Les Grands*, un spectacle créé avec des enfants mais destiné à un public adulte, présenté dans le cadre du Festival Fringe 2014. Puis, en 2016, elle écrit et crée la pièce de théâtre *In Situ CLAY*. À partir de l'année suivante, elle crée cette fois une série de laboratoires publics destinés à développer des outils de création utilisant l'hypnose. Cette recherche la mène à la création du spectacle *Sorcières*, une œuvre inspirée de l'histoire de l'hystérie de conversion, entièrement conçue en hypnose. Cette pièce, co-produite par *JokerJoker*, a été présentée à Québec, en mai 2019. Depuis 2015, elle agit également à titre de consultante auprès de divers créateurs intéressés par l'utilisation de l'hypnose. Son parcours pluridisciplinaire manifeste un intérêt toujours renouvelé pour les rencontres entre science et art.

Pierre-Olivier Gaumond est étudiant au doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : ses recherches s'intéressent à l'intégration dramaturgique de concepts tirés des sciences naturelles dans le théâtre québécois contemporain (CRSH, 2022-2026). Il poursuit ainsi les réflexions entamées dans son mémoire de maîtrise (CRSH, 2018-2019), qui porte sur les figures médicales dans la dramaturgie de Sarah Kane (École supérieure de théâtre, UQAM). Il s'intéresse particulièrement à l'épistémologie scientifique, à l'intertextualité et aux écritures dramatiques contemporaines. Parallèlement à son parcours académique, il endosse le rôle de conseiller dramaturgique dans plusieurs créations de la compagnie *Baobab | Création multidisciplinaire* et du collectif *La Décombe*. Plusieurs de ses textes de création ont été publiés dans la revue littéraire *La Bonante* et sa pièce *Crac* fut également sélectionnée pour une lecture publique, lors de la 5^e édition du *Porte-voix* au théâtre *La Licorne* (2016). Il est également éducateur scientifique au Centre des sciences de Montréal depuis 2019, ainsi qu'auxiliaire d'enseignement et correcteur.

Table des matières

INTRODUCTION Maurane Arcand, Anne-Philippe Beaulieu et Francis Desruisseaux	1
MÉTAFICTION ET SUBVERSION DES IDENTITÉS DES PERSONNAGES ET DU GENRE DANS <i>MEURTRES À BLANC</i> DE YOLANDE VILLEMAIRE ET <i>LE DERNIER ROMAN</i> D'HÉLÈNE DESJARDINS Laurence de la Poterie-Sienicki	5
PERFORMATIVITÉ DU MENSONGE ET FICTIONNALISATION DU CORPS DANS LE ROMAN AUTOFICTIONNEL <i>ROUX CLAIR NATUREL</i> DE FANIE DEMEULE Marion Gingras-Gagné	20
INTERDISCIPLINARITÉ ET INTERSUBJECTIVITÉ: LE CHANTEUR AU CŒUR DE LA CRÉATION LYRIQUE Marie-Annick Béliveau	39
AVEC LE DESSIN, COMMENT DÉPASSER L'OPPOSITION ENTRE EXIL ET RÉSILIENCE? GESTES DE DESSINER ET ÉMERGENCES DE PRÉSENCES INÉDITES Camille Courier de Méré	51
CLAUDE GAUVREAU : UNE TENSION ENTRE LITTÉRATURE VERNACULAIRE ET LITTÉRATURE-MONDE? Astrid Novat	72
UN PARATONNERRE DE <i>ZINC</i> : LE RÔLE DE LA REVUE LITTÉRAIRE DANS LE DÉVELOPPEMENT DE <i>MARCHAND DE FEUILLES</i> Maxime Bolduc	89

DE L'ESPRIT AU TÉLÉPHONE INTELLIGENT : UN RÉCIT FLOU DE L'OBJET LE PLUS SPIRITUEL DE NOTRE ÉPOQUE Leona Nikolić	105
SCIENCES ET SCIENTIFIQUES DANS LE PROCESSUS DE RECHERCHE-CRÉATION EN ARTS VIVANTS : RETOUR SUR DES DISCUSSIONS Carolane Desmarteaux et Pierre-Olivier Gaumont	115