

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Céline Minard
L'expérience clandestine de l'écriture

Simon Castonguay

Number 313, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83382ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Castonguay, S. (2016). Céline Minard : l'expérience clandestine de l'écriture.
Liberté, (313), 8–13.

Tous droits réservés © Simon Castonguay, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



« Un texte
littéraire ne se
tient pas comme
un raisonnement,
il est déhanché,
c'est son chic et sa
structure [...], il
devrait s'effondrer
et pourtant il
tient! »

Céline Minard

L'expérience clandestine de l'écriture

LA ROMANCIÈRE FRANÇAISE Céline Minard construit une œuvre déroutante, dont le style, incisif et extrêmement percutant, chaque fois innove et détonne. Sans relâche, son œuvre romanesque reconfigure le monde, toujours à refaire, comme lieu d'épreuve du réel. Elle fait paraître cet automne chez Rivages une fiction intitulée *Le grand jeu*, récit d'une femme qui s'isole des siens dans un refuge high-tech suspendu à une falaise, pour tenter de répondre à une question apparemment toute simple : comment vivre ? Cette question se déplie et en appelle une autre : pourquoi écrire ? La réponse se trouve peut-être dans la multitude du monde, que la littérature cherche parfois à prouver. L'auteure du *Dernier monde* revient ici sur les liens intimes qu'elle tisse entre création et existence, en prenant pour relais les thèmes du langage, du territoire, de l'histoire et de la philosophie.

Propos recueillis par Simon Castonguay

LIBERTÉ — J'ai envie de commencer notre entretien par une question toute simple : comment êtes-vous venue à l'écriture ?

CÉLINE MINARD — Très simplement par la lecture. J'ai été fascinée très tôt par la capacité qu'a la langue de donner corps à l'imaginaire, d'ouvrir, de construire, ou de poser des mondes dans lesquels le lecteur évolue. Rien ne me semblait plus magique à dix ans, et c'est toujours le cas. Mais j'ai toujours lu mes histoires clandestinement en quelque sorte ; c'est aussi pour ça que j'ai fait des études de philo plutôt que de lettres, pour garder cet aspect clandestin, intime, de la littérature. C'était pour moi un espace de liberté et d'expérimentation,

un espace non surveillé, non réglé, hors du champ du savoir d'une certaine façon, hors du champ de l'autorité très certainement. La philo, que je situais au cœur même du savoir, m'ouvrait des perspectives techniques, des mondes abstraits, que je ne cessais de penser et de percevoir de manière très spatiale, ce qui est une aberration. Un concept ne s'inscrit pas dans l'espace. Mais pour moi, le concept ouvre une brèche dans le réel, une brèche qui permet de penser ce réel, c'est-à-dire de le soulever, de le transformer et là, on est déjà en littérature. En fait, je suis venue à l'écriture par la clandestinité de mes lectures littéraires et par le défaut de mes lectures philosophiques.

Vos livres sont tous très différents les uns des autres. Prose narrative (accompagnée parfois par les œuvres de la plasticienne scomparo), roman d'anticipation, western, geste, portrait historique, testament littéraire : ces genres littéraires semblent coller à certains de vos livres sans pourtant réellement définir votre œuvre, qui se dessine entre la prise de libertés et la rigueur du phrasé, entre la prise de risques et la maîtrise des formes. En quoi la littérature est-elle pour vous un exercice d'exigence et de liberté?

En fait, j'ai un rapport ambigu à la forme. Je ressens beaucoup d'attrance pour les grandes formes, l'épopée, le mythe, le récit cosmogonique, la tragédie, la geste, beaucoup de respect pour les règles de l'énonciation poétique, le savoir, la métrique, la maîtrise en somme et, en même temps, je pense que la forme est toujours vide; sans efficacité, sans force, si la langue et la narration ne la font pas respirer, si elle n'est pas investie par l'hétérogène qu'elle ne peut pas tout à fait comprendre ou contenir. La forme est vide et fixe si elle n'est pas tirée ou poussée jusqu'à la limite extrême de sa disparition. Ce n'est peut-être que de cette façon, en mettant la forme en danger radical, au bord de ne plus se ressembler, de ne plus coïncider avec son canon, qu'elle peut (re)devenir une activité et sauver sa peau en se définissant à nouveau, en intégrant l'écart, l'incorrection, cela même qui menace de la détruire. C'est peut-être comme ça qu'on sauve une tradition, celle du roman par exemple, ou qu'on sauve une langue. En l'exerçant, dans toutes ses dimensions possibles, comme un pouvoir et jusqu'à la limite de la rupture.

Quant à la liberté, à mon sens, elle n'est possible que lorsqu'elle est prise dans un réseau de relations plus ou moins contraignantes. On n'est pas libre absolument, on n'est pas libre pour rien. Et s'il n'y a pas d'exigence, il n'y a pas de liberté. Je ne crois pas à l'inédit ou à la table rase. Pour être libre, il s'agit peut-être tout d'abord de comprendre en quoi nous ne le sommes pas, d'emblée, en arrivant au monde, ensuite en vivant dans le monde. Peut-être aussi de repérer, de reconnaître les aliénations dont nous sommes faits, de comprendre et d'accepter d'une certaine façon d'être agi par les autres et par le monde. C'est la première exigence : ne pas être naïf toute sa vie, ne pas être innocent. Ne pas être inculte est la deuxième, et c'est presque la même chose. Je ne veux pas dire qu'il faut savoir son Platon par cœur, qu'il faut parler le grec ancien ou le sumérien (même s'il faudrait!), mais qu'il faut cultiver son jardin, oui, et s'entretenir avec de grands hommes, comme disait Descartes. Parce que c'est précisément ce dialogue, la rigueur de ce dialogue, qui va permettre de se dégager à la fois des contingences et des déterminismes, et d'exercer sa liberté.

La liberté que permet la littérature est poétique, j'entends par là qu'elle n'est pas soumise au jugement logique. Un texte littéraire ne se tient pas comme un raisonnement, il est déhanché, c'est son chic et sa structure, on ne peut pas le réduire en calculs de valeurs, il devrait s'effondrer et pourtant il tient!

Vous avez étudié la philosophie avant de venir à la création : pensez-vous que la littérature se rapproche de la

philosophie, qu'elle permet de donner une autre direction à sa vie?

Oui, bien sûr, pour moi, dans leurs effets sur ma vie et ma vie psychique, je ne distingue pas vraiment philosophie et littérature. Elles m'ont ouvert, et m'ouvrent toutes les deux des espaces où vivre. Pas tout à fait de la même façon, et encore, je n'en suis pas si sûre, mais des espaces de nature assez proche. À moins que ce ne soit le geste, le fait de l'ouverture qui soit similaire. Je pense que j'ai abordé la philo comme une série d'hypothèses fictionnelles capables de construire l'homme et le monde d'une façon juste et déroutante. J'ai certainement vu cette discipline comme une possibilité de se défaire de l'évidence, du bon sens, de la norme, des déterminismes sociaux, historiques, physiologiques. C'était la promesse d'un autre monde dans ce monde. La promesse tenue. Et c'est sûrement dans ce sens que la philosophie est active dans la littérature que je fais. Trouver, découvrir, dégager, inventer, provoquer un autre monde dans ce monde. Maintenant.

Bien qu'ils aient leur propre langage et leurs propres règles de configuration, comment ces deux univers arrivent-ils à se nourrir mutuellement, dans votre travail?

J'ai lu la philo comme une romancière, je ne pouvais pas faire autrement. Je pense spatialement, les concepts sont des sensations et des ectoplasmes de volumes; les systèmes, des machines fantomatiques; les raisonnements, des stratégies. Tout est vivant. L'imaginaire m'intéresse trop pour être philosophe, l'imaginaire concret, que je considérerais volontiers comme le plus chouette moyen de connaissance. Mais ce fut une chance pour moi de passer par cette école de la rigueur et de l'exigence argumentative. Je crois que j'ai appris là, plus sûrement qu'ailleurs, qu'un monde doit contenir sa structure, sa tension interne, la contradiction qui le fonde, pour tenir debout tout seul.

Est-ce cette création de mondes qui différencie la fiction des autres formes d'écriture?

Peut-être pas parce que, par exemple, pour moi, il n'y a pas plus fort que la recreation du monde que fait Leibniz dans la *Monadologie*. C'est une sorte de big bang abstrait, extrêmement économique, où chaque substance simple est à la fois un individu et l'intégralité du monde, une intégralité repliée, qui se déploiera en se percevant. On conçoit les monades en lisant le texte de Leibniz, c'est vertigineux, très global et très volatil. Les mondes créés par la littérature sont beaucoup plus immédiats, souvent plus petits, mais on les touche du doigt, on les respire, ils sont pleins de gens, et on peut en explorer de nombreuses variantes.

La fiction est-elle alors une manière d'interroger, de problématiser le monde dans lequel nous vivons ?

Problématiser, oui, certainement. Ou retrouver sa complexité. Déterrer sa richesse, la multitude des relations, des variations, des infinies connexions qui le forment, et retrouver des perceptions audacieuses, dégagées des automatismes, des apprentissages, des réflexes acquis.

Quand une métaphore fonctionne, par exemple, ce qui est toujours un peu mystérieux, c'est qu'un travail de saisie et de construction de rapport a été effectué et qu'il a donné lieu à une métamorphose. Les deux termes de la métaphore s'éclairent l'un l'autre d'une façon inattendue et leur hybridation donne une troisième entité, indépendante. Et c'est peut-être ça, explorer et construire le monde. Forger des chimères qui courent dans les bois. Parce qu'elles y sont déjà et qu'il suffit d'un pas de côté pour les voir. Appréhender d'autres mondes possibles, ce n'est pas autre chose que penser ceux-ci. Aucune littérature ne sort de ce monde, on ne s'évade pas en écrivant ni en lisant, on entre dans une construction de langue qui redouble, révèle et fabrique le monde dans lequel nous vivons.

La littérature, la fiction en général, le langage sont effectivement une fondation et une continuation du monde, du monde humain, un geste fondateur, un geste parce que la parole est un geste, et le langage est fondamentalement une histoire de partage. De partage d'informations, d'expérience, de sens, c'est peut-être notre lieu commun par excellence, un lieu qu'on habite en tant qu'humain, qu'on ne cesse de déformer et de reformer, un lieu qui est aussi une puissance qui elle-même déforme et reforme tout autour de nous.

Vous semblez inspirée par l'écriture des lieux : vos livres explorent différents types d'espaces et divers temps historiques. Vous développez avec une lisibilité étonnante des univers très visibles, bien que toujours éloignés de ceux du lecteur. Par exemple, dans le western *Faillir être flingué*, vous avez recréé la vie sauvage des premiers colons et la communauté qu'ils développèrent. Dans un tout autre genre, *Bastard Battle* met en scène un furieux combat fantastique pour la seigneurie de Chaumont, sorte de massacre lyrique mélangeant kung-fu et chevalerie dans une langue rappelant celle de Villon. *KaTa* décrit quant à lui, à l'aide de courtes descriptions extrêmement précises, les mouvements que tracent dans l'espace les formes du sabre japonais. Dans vos livres, quels rapports entretiennent l'écriture, l'historicité et l'espace ?

Je crois que je tourne depuis longtemps autour de cette idée que l'espace pourrait raconter le temps. Ou plutôt que savoir lire l'espace serait savoir lire le temps passé. Le parcours physique serait pour les bons « lecteurs de territoires » une sorte d'archéologie. Comme si la surface parlait nécessairement du fond. Le déplacement et la narration sont très liés pour moi. Je marche pour me raconter des histoires, ou pour que des histoires se racontent à moi et, inversement, quand je lis une histoire, je me déplace dans son espace (et son époque).

C'est une sorte de nœud magique. J'ai été très impressionnée par la mythologie aborigène. En lisant dans Bruce Chatwin comment le chant cosmogonique des Aborigènes est intimement mêlé au territoire qu'il construit, comment le parcours, le récit et la terre sont inextricables, j'ai eu l'impression de comprendre quelque chose d'un idéal de la littérature. Ou d'une utopie, d'une origine mythique, d'une fonction magique de la littérature. J'ai trouvé quelque chose de proche chez Élisée Reclus dans son *Histoire d'un ruisseau*.

« Je cherche peut-être moins à illustrer le multiple qu'à le prouver. À le faire éprouver, à l'intérieur de chaque individu et dans toutes sortes d'époques et de lieux. Nous sommes une (petite) foule, une infinité de mondes est possible. »

Le lit de la rivière raconte sa propre histoire, les embûches, les détours qu'elle doit faire, les pentes qui s'effacent ou se creusent, les élans qu'elle doit calculer. De plus, la rivière est simultanément en train de couler (présente), loin de sa source (passée) et déjà dans son avenir (la mer), tout comme les narrations, d'une certaine façon. Tout en ne sachant pas où elle va, elle invente son chemin qui n'a pu s'inventer que par rapport à sa fin, l'arrivée à la mer. Ça vaut de la même façon pour la rivière et pour la narration.

S'occuper de périodes aussi disparates que le ^{xiv}^e siècle en Bourgogne ou la fin du ^{xix}^e siècle en Amérique, c'est se donner l'occasion d'habiter des univers extrêmement différents, étrangers l'un à l'autre par bien des aspects, néanmoins parcourus par les humains. La littérature, de ce point de vue, c'est l'occasion (et l'effort) de tout vivre, d'expérimenter plusieurs formes de vie, plusieurs formes de mondes, différentes façons d'être. Ce n'est pas seulement se mettre à la place de l'autre, mais aussi à l'intérieur de son époque, de sa culture, de sa langue et de sa mentalité. L'histoire,

« Je dois savoir si la détresse est une situation »

Je suis en cours d'entraînement, je m'entraîne. Je dois m'occuper, définir et traiter plusieurs points de névralgie.

Je dois savoir si la détresse est une situation, un état du corps ou un état de l'esprit. On peut être accroché à une paroi à trois mille quatre cents mètres d'altitude en plein orage nocturne sans être en détresse.

On peut aussi sous le même orage nocturne se sentir au chaud au fond de son lit au cœur de la détresse. On peut avoir soif, être fatigué, blessé sans être en détresse.

Il suffit de savoir que la boisson, la nourriture, le repos, le secours sont à portée de main. Qu'on peut les atteindre. Plutôt facilement.

L'effort n'est pas la détresse mais il y est souvent lié.

Il suffit d'alimenter un alpiniste coincé depuis deux jours sur une vire sans eau ni nourriture à la limite de l'hypothermie pour que disparaisse la détresse.

Le corps recouvre ses forces, l'esprit reprend courage, l'environnement n'est plus un obstacle. Ni un cercueil, ni une menace.

De la même façon, il suffirait de le déplacer (le descendre de la vire en hélicoptère) pour que disparaisse la détresse. Bien avant qu'il soit réhydraté et nourri.

Comme il suffirait d'une parole capable de changer ses représentations mentales – du passé, du présent, de l'avenir immédiat, de sa place dans le monde – pour que disparaisse la détresse.

La seule limite est la mort. **L**

♦ Céline Minard, *Le grand jeu*, Paris, Rivages, 2016

Un tel intérêt pour cette origine partagée entre territoire et langage vous rapproche-t-il d'une manière ou d'une autre du Québec, tel que vous l'imaginez ?

Ce qui me rapprocherait du Québec, c'est le lien particulier entre langue et territoire, le déplacement qui en est à l'origine, la dérive, l'étrangeté, le fait que cette langue ne soit pas native mais acclimatée et qu'en s'adaptant au territoire, elle se soit également maintenue et transformée par rapport à sa source. Le français m'intéresse comme langue étrangère dans les deux sens, c'est-à-dire comme langue d'accueil (ou de prédation) où faire entrer toutes les langues, et comme langue immuable à la limite du reconnaissable. Une langue ne reste vivante que si elle a suffisamment de locuteurs, si elle est assez souple pour intégrer des éléments capables de la détruire sans pour autant se faire déborder, et si elle est assez structurée pour se ressembler durant plus de cinq siècles. L'autre dans le même, ça m'intéresse beaucoup.

L'altérité apparaît thématisée, dans vos textes, par les multiples figures du monde. Et vos fictions illustrent par ailleurs un rapport d'intrication à la chair du monde qui n'est pas le seul privilège de l'homme, contrairement à ce que pense Heidegger, pour qui l'animal est tout au plus « pauvre en monde ». Vous semblez soutenir le contraire, notamment dans *Le dernier monde*. Quels sont selon vous les liens entre humanité et animalité ?

Les animaux sont peut-être la preuve que nous ne sommes pas fous. Je veux dire, que nous ne sommes pas dans un monde solipsiste, que nous ne sommes pas à nous-mêmes le monde. Ils sont la preuve même qu'il existe de l'autre, de l'autre que je n'aurais pas pu inventer, qui n'appartient pas à ma seule conscience. Parce qu'il y a dans

leur mode d'existence une densité qui nous échappe radicalement. L'animal n'est pas pauvre en monde, c'est Heidegger qui est pauvre en imagination quand il dit ça, ou qui n'est pas prêteur. Pour moi, les espèces animales sont chacune comme une langue étrangère. Elles transportent, sans les transmettre, leur construction environnementale, leur mémoire et leur culture. Elles les transportent dans leur forme, comme la panthère de Kafka qui contient sa liberté dans ses muscles. Mais contrairement aux langues étrangères, on ne finira pas par les apprendre, même si on reste en contact avec eux. Les animaux restent opaques. Pas complètement hors de portée, pas complètement compréhensibles.

À partir de là, ou on leur prête peu, peu de sensations, peu de pensée, peu de construction identitaire, sociétale, peu de vie intérieure, voire rien du tout. Ou on leur prête beaucoup, en anthropomorphisant toutes leurs réactions, en les interprétant « à l'humaine », voire en les déifiant. Ou, troisième possibilité, on leur prête d'autres mondes. Les leurs.

l'espace géographique et l'écriture sont intimement liés dans ces plongées-constructions, ils sont interdépendants, mais le passé ne serait qu'un terreau, l'espace ne serait qu'un décor si l'écriture ne réussissait pas le tour de passe-passe de présenter ce monde à nos yeux, ici et maintenant.

Dans *Bastard Battle*, la violence est très contemporaine, elle vient pourtant directement des romans de chevalerie et de leur stricte étiquette. Les mouvements du sabre dans *KaTa* sont absolument fidèles au canon du *iaidō*, mais l'ennemi imaginaire qui prend forme dans le texte fait monter des espaces perturbés, affectés, aussi dérangés que le mouvement est régulé. Peut-être que je prends un axe cohérent qui serait le monde tel que l'histoire et la forme de la terre le racontent et que je tords tout ça comme un drap, que je tresse les faits avec la poétique, la liberté, l'incertain et le conditionnel.

Autres. Irréductibles, inconnaissables, mais dont on peut au moins soupçonner l'existence. Le biologiste et philosophe Von Uexküll à cet égard a été une lecture importante pour moi. En faisant l'hypothèse de mondes animaux (qui contribuent à l'univers humain), et des différentes vitesses propres à chacun, il ouvre un immense terrain de jeu perceptif.

Les animaux nous informent donc, en quelque sorte, sur nous, sur notre monde ?

Je pense que les animaux servent à se dé-familiariser, à prendre un peu de distance avec ses propres réflexes de pensée, et qu'ils permettent, dans un récit comme dans la vie quotidienne, d'avoir accès, peut-être brièvement ou de façon parcellaire, mais d'avoir accès quand même à un autre mode de saisie du monde. Un mode dont on peut supposer qu'il participe à une tout autre construction du monde. Par exemple, si je me demande ce que c'est qu'un arbre pour un écureuil, je n'aurais pas du tout la même réponse que si je me demande ce que c'est qu'un arbre pour moi. Ce ne sera pas le même dessin mental ni les mêmes fonctions, ça ne dessinera pas le même rapport.

Et cette distance, ce jeu, permet de reconstruire le monde que nous connaissons ou croyons connaître un tout petit peu différemment, avec une nuance écureuil par exemple. Une vue écureuil de l'arbre, qui comprend une agilité et une proximité avec le corps de l'arbre qui ne nous appartient pas. Or c'est peut-être en multipliant et en croisant les différents modes de saisie de l'environnement qu'on construit un monde complet, complexe comme il l'est.

Serait-il juste de dire que c'est cette multiplicité du monde, dans sa texture et ses rapports, que vous avez cherché à illustrer dans votre œuvre ?

Je cherche peut-être moins à illustrer le multiple qu'à le prouver. À le faire éprouver, à l'intérieur de chaque individu et dans toutes sortes d'époques et de lieux. Nous sommes une (petite) foule, une infinité de mondes est possible.

Dans *Le dernier monde*, un cosmonaute nommé Jaume Roig Stevens revient sur Terre et ne retrouve plus un seul être humain. Il se raconte et s'invente alors lui-même pour survivre. Vous suggérez par là, me semble-t-il, que le mythe est un gage de maintien de l'humanité : « Stevens soutenait que personne ne peut être délié. Il disait : tant qu'il me reste un mot en tête, tant qu'il me reste un mot dans mon cerveau d'homme, c'est toute la communauté qui persiste. » Que révèle selon vous la capacité qu'a l'être humain de se raconter ?

Dans *Le dernier monde*, la parole est manifestement une opération de survie, de survie en tant que corps et en tant qu'être humain, effectivement. Stevens, qui est seul, à la fois isolé et solitaire, n'est pourtant pas délié de l'humanité et de la mémoire collective parce qu'il exerce sa parole, à la fois comme instrument et comme pouvoir de partage. Même si lui ne peut plus partager avec ses semblables, ils partagent néanmoins quelque chose avec lui tant qu'il parle et pratique cette langue qui ne lui a jamais appartenu en propre. C'est ce

partage fondamental que la langue suppose, même si on parle tout seul, qui fait que tant qu'on parle, on est dans le réseau humain et les humains sont.

Dans mon livre la langue n'est pas le seul élément qui reste de l'humanité, Stevens utilise aussi tous les outils, les moyens de locomotion, les voies de communication (au moins le temps qu'elles demeurent praticables), et cette technique appartient au passé des humains, mais ce n'est pas l'usage de ces techniques et ce n'est pas l'action « politique » qui va lui permettre de rester un homme, c'est le récit. Cet exercice dérisoire, vocal ou graphique, minuscule, qui fait qu'on peut parler à la place de quelqu'un d'autre ou en son absence. La magie du récit, c'est la prosopopée. Et c'est grâce à cette figure de rhétorique qui est en elle-même une proposition fictionnelle que mon personnage va pouvoir ne pas être délié de l'humanité.

Le mythe pour moi, et de la même façon qu'une langue se crée, c'est ce qui est toujours récrit. C'est le récit de l'origine enfouie dans son propre palimpseste, ce qui est la seule bonne manière d'aborder cette question de l'origine, non pas comme un point ou un moment mais comme un tissu, une imbrication.

Le mythe m'intéresse comme façon de travailler ce que l'Histoire laisse dans l'incertitude (la vie, le ton, la voix de tel et tel personnage historique, ses sensations, ses pensées non notées). C'est une façon d'échapper à l'Histoire (dans ce qu'elle a de prescriptif également) sans pour autant s'inscrire dans un monde de chimères et d'êtres complètement imaginaires. Le mythe permet de faire jouer le faux avec le vrai, non pas avec le désir de tromper, mais avec le désir de rendre aux faits passés l'ambiguïté qu'ils avaient dans le temps de leur déroulement, et la part de fiction qu'ils contenaient nécessairement.

Le mythe est aussi un enseignement profond, une histoire qu'on ne doit pas croire mais qu'on doit comprendre. C'est une façon de se tenir à la fois loin du dogme et du divertissement. **L**

♦ **Céline Minard** est lauréate du prix franco-allemand Franz Hessel 2011 pour son roman *So long, Luise* et des prix Virilo 2013, du Style 2013 et du Livre Inter 2014 pour *Faillir être flingué*. Son livre *Bastard Battle* a reçu la mention spéciale du prix Wepler en 2008. Son roman *Le dernier monde*, initialement paru chez Denoël en 2007, a été réédité chez Folio. En septembre 2016, Rivages fait paraître *Le grand jeu*, un roman sur « les jeux et les enjeux d'une solitude volontaire confrontée à l'épreuve des éléments ». ♦ **Simon Castonguay** est docteur en philosophie. Il enseigne la littérature au Cégep du Vieux Montréal. Ses projets de création et de recherche s'attaquent aux correspondances entre monde, imagination et finitude.