Document generated on 08/05/2025 6:02 a.m.

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire

Traverser les lignes

David Bélanger

Number 155, Fall 2014

URI: https://id.erudit.org/iderudit/72382ac

See table of contents

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)
1923-239X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bélanger, D. (2014). Traverser les lignes. *Lettres québécoises*, (155), 7–9.

Tous droits réservés © Lettres québécoises inc., 2014

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/

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/

Entrevue

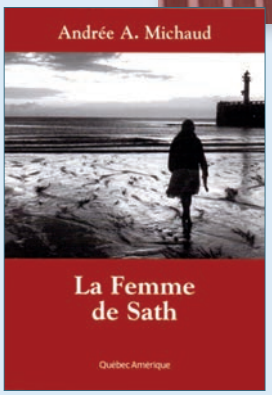
par DAVID BÉLANGER

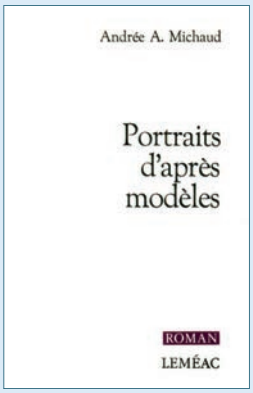
Traverser les lignes

ANDRÉE A. MICHAUD

Il y a dans la trajectoire d'Andrée A. Michaud une douce évolution entre ses premiers romans, péchant par l'exigence formelle (*La femme de Sath, Portraits d'après modèles*), et ceux qui investissent le mauvais genre de la littérature policière, doucement d'abord (*Le ravissement, Le pendu de Trempes*), franchement ensuite (*Lazy Bird, Bondrée*). En entrevue avec elle, ce sont les ruptures et la continuité de cette œuvre que je veux explorer. Il s'agit d'ailleurs de ma première question.

David Bélanger — Comment expliques-tu ces changements dans tes romans ?





Andrée A. Michaud — Je sens une légère déception dans ta question, à moins que je ne l'imagine, tout simplement, la peur de déplaire ou de perdre l'estime de certains pour avoir choisi une voie apparemment plus facile, je dis bien *apparemment*, nous plaçant parfois dans des situations où l'on se sent déchiré entre ce que nous dicte notre instinct et ce que nous croyons être l'attente de ceux qui suivent l'évolution de notre œuvre. En ce qui me concerne, je n'ai cependant aucun regret. Le virage que j'ai pris avec *Mirror Lake*, roman pour lequel j'éprouve un attachement particulier, même si le cinéma l'a quelque peu malmené, n'était soumis à aucun impératif autre que celui de suivre mon instinct et de répondre à cette nécessité première de l'écriture : le plaisir. Je ne peux en effet concevoir l'écriture — et me demande comment il pourrait en être autrement — en dehors de ce principe de plaisir qui seul est garant de la qualité du résultat et du plaisir que prendra lui-même le lecteur. Si l'écrivain s'emmerde et n'écrit que pour répondre à des diktats qui orienteront l'opinion de la critique ou de l'intelligentsia universitaire, le résultat sera à la mesure de cet ennui, de cette tricherie, et le lecteur ne sera pas dupe. L'orientation que j'ai prise dans les années 2000 répondait à ce principe, d'où découlait un besoin d'explorer d'autres formes et de ne pas m'enliser dans une spirale où je ne ferais que me répéter. J'ajouterai que ces autres formes, quoique plus conventionnelles, n'excluent pas un travail narratif et formel tout aussi exigeant, qui demeure toutefois moins visible du moment qu'il est à l'œuvre dans un récit plus linéaire.

D.B. — Peut-on dire que tes ambitions ont changé ? Que recherchais-tu dans la littérature, dans l'écriture pendant ce qu'on pourrait nommer ta première période ?

A.A.M. — Il est vrai que cette première période, de *La femme de Sath* au *Pendu de Trempes*, qui pourrait elle-même être subdivisée en sous-périodes, correspond à une époque où j'axais davantage mon travail sur la forme, sous l'influence du nouveau roman, entre autres, si l'on s'en tient à *La femme de Sath* et à *Portraits d'après modèles*. Cela s'accordait avec un certain état d'esprit, avec le désir que nous avons tous, je crois, quand nous entamons une carrière d'écrivain, d'émuler ceux qui sont devenus nos maîtres ou, tout au moins, de suivre leurs traces. Il faut ajouter à cela l'influence encore fraîche des lectures théoriques constituant le passage obligé de quiconque fait un détour par l'université. Je ne critique pas ce passage et ne le regrette pas, bien au contraire, puisque ce sont ces lectures qui m'ont formée. Je dis seulement que son empreinte ne pouvait qu'orienter ma vision de l'écriture avant que j'en conçoive une vision plus personnelle. Je n'ai d'ailleurs pas abandonné ce travail formel, puisque j'y reviens dans le roman que je viens de commencer à écrire, mais après avoir exploré les rapports entre l'écriture et diverses formes artistiques, après avoir plongé au cœur de la folie dans *Le ravissement*, puis au plus profond d'une noirceur teintée de judéo-christianisme dans *Le pendu de Trempes*, j'avais l'impression d'avoir bouclé une boucle qu'il me fallait dénouer pour passer à autre chose.

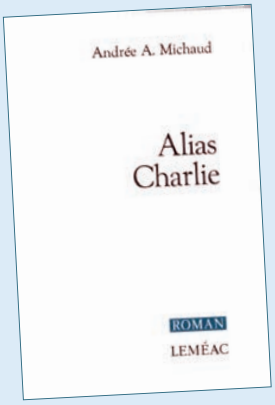
D.B. — Et pour la suite ? Dans ta seconde période, tu as suivi ton instinct, mais où celui-ci t'a-t-il menée ? Quel objectif littéraire te guide, depuis lors ?

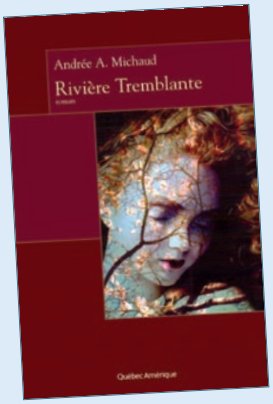
A.A.M. — Dans les romans qui ont suivi, et qui obéissent à ce changement de cap nécessaire, c'est le propos qui prime, peu importe le genre emprunté, et si ce propos n'a plus pour objet un quelconque langage artistique, l'histoire, contrairement à ce qu'on pourrait avancer, ne demeure qu'un véhicule servant encore et toujours le propos. Le roman, genre fourre-tout s'il en est un, n'a pas pour simple but de raconter une histoire. Il est aussi objet de réflexion, de remise en question, objet d'introspection permettant à l'écrivain aussi bien qu'au lecteur d'observer ces microcosmes au sein desquels il se déroule et qui reflètent une part de cette réalité dont nous tentons tant bien que mal de comprendre les rouages. Je ne prétends pas que l'intrigue soit sans intérêt, mais elle ne constitue en somme qu'un prétexte me permettant d'aborder des sujets qui me tiennent à cœur, de reproduire tous ces décors, tous ces paysages qui m'habitent et de créer ces atmosphères troubles qui sont en quelque sorte devenues ma marque distinctive.

D.B. — On voit en effet, dans tes derniers romans, se dessiner une histoire qui ne fonctionne pas pour elle-même, pour le seul plaisir de l'énigme. Elle sert une ambiance, une étrangeté — exacerbée dans* Mirror Lake *—, de telle sorte que le polar semble ne pas être une fin, dans ton écriture, mais un matériau. Est-ce ta perception ?

A.A.M. — Je suis assez d'accord avec toi sur ce sujet. L'intrigue, ainsi que je le disais plus tôt, qu'il s'agisse d'une intrigue policière ou d'une intrigue fondée sur une quête d'identité ou une quête existentielle, sert d'abord de véhicule à l'expression d'un propos qui se traduira dans

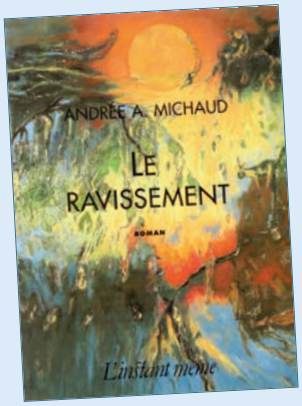
une émotion, dans une réflexion, dans l'expression d'un point de vue qui aura bien sûr un lien avec l'intrigue, mais qui la transcendera. Mais au-delà du propos, des émotions et des réflexions qu'il génère, je m'attarde également, dans tous mes romans, à mettre en place une atmosphère, un climat particulier qui donnera sa teinte à l'intrigue. Ce que tu nommes « étrangeté » procède chez moi d'une volonté avouée de créer un malaise, d'exploiter certains archétypes, certains mythes en appelant à nos peurs fondamentales. Le climat qui en résulte est pour moi primordial, car il enveloppe le récit et en détermine la charge dramatique. De ce point de vue, je crois encore me démarquer du polar traditionnel, où il est rare, si l'on exclut la noirceur inhérente au genre, que le décor et son empreinte sur le destin forcément tragique des personnages soient au centre du récit.





D.B. Tu parles du polar traditionnel qui, si tu t'en distancies, réussit quand même à marquer de ses contraintes certains de tes derniers romans. Je pense notamment à la nécessité de la résolution du crime, de l'ellipse initiale laissée par le récit qu'une instance, le personnage d'enquêteur, doit remplir, expliquer, bref, résoudre. Or, dans les romans de ta première période, mais encore dans* Rivière Tremblante*, tes œuvres refusent de se dénouer, elles restent ouvertes ; la trame perdue, celle du crime ou celle d'un passé ténébreux, restera potentielle. On dit qu'en raison de cette résolution de l'énigme, le polar est un genre déceptif : les voies plurielles sont réduites à une voie unique et arbitraire. En tant qu'auteure, ce travail de réduction-résolution est-il difficile ? contraignant ?

A.A.M. — Résoudre ou ne pas résoudre, *that is the question*. Et je ne blague pas, car l'écriture est toujours soumise à ces deux tensions contradictoires, celle consistant à donner la réponse à ce qui se joue dans le roman, et celle où la structure même de l'intrigue tend vers sa non-résolution, celle où le lecteur ne peut que supposer ce qui s'est produit, que spéculer quant à la façon dont la perte sera comblée, si seulement elle est comblée. Il est toujours possible, bien sûr, d'orienter le récit de façon à donner une réponse aux drames qui s'y sont noués, mais il est des situations où aucun drame ne peut être résolu, où l'écrivain n'a d'autre choix que de laisser planer le mystère ou l'incertitude. Certains lecteurs m'ont parfois reproché mes fins ouvertes, quand ils auraient préféré que je donne une réponse à ce qui, pourtant, ne peut être résolu. Je ne prendrai ici pour exemple que *Rivière Tremblante*, roman dans lequel le mystère entourant la disparition de deux enfants n'est jamais levé. J'aurais pu résoudre ces énigmes, mais j'aurais de ce fait trahi ce sur quoi repose le roman, c'est-à-dire ces drames qui se retrouvent dans la colonne des faits divers et qui, dans la réalité, ne sont presque jamais élucidés. Il n'y a pas de réponse à l'incompréhensible ou à la cruauté, et vouloir en donner une est s'octroyer un pouvoir abusif ne menant, dans bien des cas, qu'à un détournement du récit à des fins purement intéressées. Il est ici question d'honnêteté, d'intégrité envers soi-même et par rapport à la forme choisie. Il est d'autres cas, par contre, où la forme même du roman, où le genre emprunté — et cela est en effet vrai de *Lazy Bird* et de *Bondrée* —, déterminée par certains codes et certains usages, exige la résolution de l'intrigue. Cela n'interdit pas de prendre quelques libertés avec le genre et de le transgresser, ce que je m'efforce toujours de faire, mais le jeu auquel je me prête ici exige que je réponde à certaines règles.



D.B. — Mais dans ces derniers cas, la résolution agit-elle comme contrainte, ou, pour bien marquer la connotation de ma question, est-ce castrant ?

A.A.M. — C'est possible. En réalité, je ne me suis jamais posé la question. Devoir dire qui a tué, qui est le meurtrier, qui est le responsable d'un drame, ce qui est arrivé ou n'est pas arrivé à tel ou tel personnage suppose-t-il une moindre liberté ? Du point de vue de la structure romanesque, probablement, mais toute forme d'écriture comporte des contraintes, toute forme d'écriture, devrais-je dire, est basée sur la contrainte (que je distinguerais de la castration, puisque celle-ci placerait l'écrivain dans un état d'impuissance totale où toute parole serait impossible). L'écrivain n'est libre que lorsqu'il n'écrit pas. Dès qu'il a écrit la première phrase d'un texte, quel qu'il soit, il vient de réduire le champ de sa liberté.

D.B. — Cette conscience que tu sembles avoir de la contrainte, inhérente à toute expression, ne se matérialise pas de la même manière selon les médias : la photo, la peinture, le cinéma imposent des rapports au langage, à la narration, au temps ou à l'espace très différents de ceux de l'écriture. Dans plusieurs de tes œuvres tu entretiens un rapport avec ces médias, tu engages une réflexion sur la contrainte de l'écriture même — je pense à* Portraits d'après modèles*, mais aussi au magnifique* Projections*, avec Angela Grauerholz. Question sèche : l'écriture manque-t-elle d'images ?

A.A.M. — Bien au contraire. L'écriture est image. Elle est fondée sur l'image, sur la représentation du réel, ou de ce que nous nommons tel, à l'aide d'un matériau qui a le pouvoir de le reproduire d'une manière qui lui est intrinsèque. Ce matériau fait appel à toute une série de codes, à une grammaire littéraire et iconographique commune au lecteur et à l'écrivain et servant à la constitution de l'image. Mon travail avec Angela illustrait ce rapport d'équivalence, forcément partiel, entre l'imagerie photographique et l'imagerie littéraire.

D.B. — Mais que cherches-tu, plus largement, dans cette imbrication des différents médias à l'intérieur de ton écriture ?

A.A.M. — Le recours au langage pictural, photographique ou cinématographique a constitué pour moi une façon de mettre en parallèle ces langages avec l'écriture en tant que telle et de voir en quoi l'écriture peut les reproduire, comment elle peut les illustrer, comment on peut,

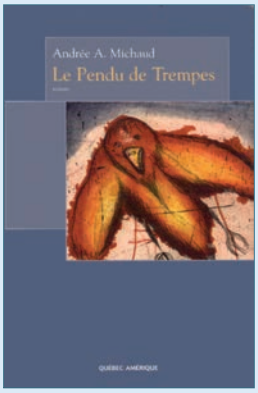
avec des mots, créer une toile, par exemple, ou faire apparaître les contours d'un visage ainsi qu'ils apparaissent dans un bain photographique.

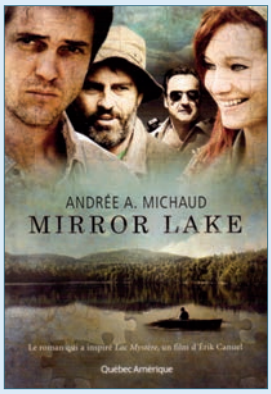
J'ai principalement utilisé ces deux médiums, la peinture et la photo, dans *Portraits d'après modèles*, où il s'agissait pour moi d'opposer l'instantanéité de la photographie (je parle ici d'une photographie que l'on peut dire brute, c'est-à-dire non réarrangée à l'aide des divers procédés qu'on peut utiliser aujourd'hui), et la vérité qu'on lui associe, avec la perception du temps dans la peinture, qui ne possède pas cette instantanéité et peut de ce fait mentir plus aisément, interpréter, traduire ou représenter un motif avec une distance que n'autorise pas aussi facilement la photographie. Dans *Alias Charlie*, par contre, j'ai cherché, par le recours au langage cinématographique, à donner au récit un rythme plus haletant, plus hachuré, comme le permet le montage au cinéma, de transposer certaines scènes en images mouvantes et de voir en quoi cette perception du réel par le truchement de l'image animée pouvait modifier le point de vue.

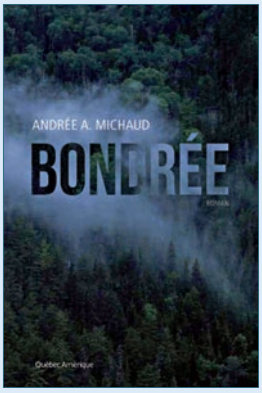
Quant aux nombreuses allusions au cinéma, à la télévision, à la musique ou à la chanson qui parsèment mes romans, elles ne sont qu'une façon d'ancrer mes personnages dans une époque entièrement tissée de ces références à une culture qui envahit nos quotidiens et nous détermine pour une bonne part, puisque nous sommes entre autres constitués de la somme des produits culturels que nous consommons tous les jours dans notre salon ou dans divers lieux publics. Considérant cette emprise de la culture de masse, mais aussi d'une culture plus marginale, il me semble impossible de définir un personnage vivant à notre époque sans créer des liens avec ces produits culturels qui, jusqu'à un certain point, sont partie intrinsèque d'une identité qui se modèle au discours médiatique ambiant ou à un discours plus élitiste.

D.B. — Il est intéressant que tu parles de ces formes d'art comme reflets de l'époque, car on sent cette prégnance dans tes derniers romans — surtout ceux qui participent de ce que tu nommes ta trilogie états-unienne :* Mirror Lake, Lazy Bird *et* Bondrée*. On ne se contente pas de traverser une frontière, dans ces œuvres, on traverse une culture. C'est frappant dans* Bondrée *: l'histoire se déroule très clairement l'année de* Lucy in the Sky with Diamonds*, il s'agit de la trame de fond culturelle. Conçois-tu cette culture, populaire et américaine, comme une simple proximité, une influence, un lieu d'énonciation ?

A.A.M. — C'est un peu tout cela à la fois, car je m'efforce, au lieu de nier cette culture, d'en attester la présence, sans pour autant en faire l'apologie. Pendant longtemps, nous nous sommes réclamés de l'Europe, et particulièrement de la France, pour nous définir et nous affirmer, adoptant en cela une position où nous n'arrivions pas à nous départir totalement de l'attitude soumise du colonisé admirativement béat devant tout ce qui provient de la mère patrie ou devant tout ce qu'elle décrète. On pourrait rétorquer







que l'adhésion à la culture états-unienne participe aussi de ce réflexe du colonisé, mais je le conçois autrement, car cette adhésion n'est que partielle. Opposer cette culture et la nôtre n'est qu'une façon de faire ressortir nos particularités au sein du continent américain, une façon de montrer comment nous nous réapproprions ce qui est également nôtre et comment nous l'adaptons à notre réalité propre. Nous sommes d'abord et avant tout des Américains, non des Français d'Amérique.

D.B. — Ton écriture nous rend ces communautés américaines de façon limpide ; bien que l'anglais soit, j'ai cru le noter, plus présent dans* Bondrée*, la narration fait fi, généralement, de cet univers anglophone. Évidemment, tu écris en français. Mais écrire en français une vie en Amérique, n'est-ce pas transgressif ? ne pas sauter complètement la frontière ?…

A.A.M. — Il s'agit là d'un parti pris assumé. Si la narration est supportée par des personnages québécois, c'est que j'entends donner le point de vue du Québécois francophone devant l'omniprésence de la culture états-unienne, mais aussi devant le fait que nous baignons dans cette culture — l'Amérique ne se résume pas aux États-Unis, même s'ils y occupent la position dominante — et que nous la partageons en grande partie. Je ne parle pas ici des seuls produits culturels que représentent le cinéma et la littérature, mais d'une façon de vivre, d'une géographie et d'un climat qui font de nous des Américains à part entière et qui ne sont pas le seul apanage des États-Uniens.

Je plonge mes personnages dans cet univers états-unien non pour donner la parole à ceux qui y vivent, mais pour mettre l'accent sur nos ressemblances et nos différences, car malgré que notre culture ait de nombreux points communs avec celle des États-Unis, elle se fonde aussi sur des différences sensibles que je tente de faire ressortir en plaçant mes personnages dans un contexte qui les définit et les distingue à la fois.

Dans ma trilogie états-unienne, l'anglais et le français se rencontrent dans un univers où l'anglais prédomine, mais où c'est le français qui s'exprime et fait état, par cette prise de parole, d'une affirmation identitaire s'opposant à l'assimilation, à l'envahissement. Avec *Bondrée*, on se rapproche d'une frontière, linguistique, géographique et culturelle, où la langue et la culture québécoises, à travers principalement la jeune narratrice nommée Andrée, reprennent leurs droits, où elles affirment leur existence pleine et entière aux côtés de la présence états-unienne. Le titre du roman, en ce sens, n'est pas innocent, car il s'agit du seul titre de la trilogie qui est en français, qui utilise un terme anglais, *boundary*, que le français s'est approprié.

D.B. Ainsi, je comprends de cette dernière réponse qu'après* Bondrée*, arrivée au bout de ce cycle, Andrée A. Michaud se tournera vers un nouveau chantier. La promesse d'un mystère, à résoudre ou pas.