

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Les écritures du réel

Sophie Létourneau, Michael Delisle, Céline Huyghebaert, Paul Kawczak,
Gabrielle Giasson-Dulude, Charlotte Biron, Alex Noël, Laurence Côté-Fournier,
Daphné B. and Maude Veilleux

Number 185, Summer 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/99269ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Létourneau, S., Delisle, M., Huyghebaert, C., Kawczak, P., Giasson-Dulude, G.,
Biron, C., Noël, A., Côté-Fournier, L., B., D. & Veilleux, M. (2022). Les écritures du
réel. *Lettres québécoises*, (185), 4–33.

Tous droits réservés © Lettres québécoises inc., 2022

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/>





LES ÉCRITURES DU RÉEL

DOSSIER DIRIGÉ PAR
SOPHIE LÉTOURNEAU
ALEX NOËL

TEXTES

SOPHIE LÉTOURNEAU
MICHAEL DELISLE
CÉLINE HUYGHEBAERT
PAUL KAWCZAK
GABRIELLE GIASSON-DULUDE
CHARLOTTE BIRON
ALEX NOËL
LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER
DAPHNÉ B.
MAUDE VEILLEUX
DAOUD NAJM

VISUEL

MARC-ANTOINE K. PHANEUF

LES ÉCRITURES DU RÉEL

UN CIEL SANS LIMITES

Sophie Létourneau

L'idée de ce dossier ne m'est jamais venue. Il me semble avoir toujours attendu qu'on me parle, au Québec, de la non-fiction. Et qu'on m'en parle bien.

Comme Daphné B. et Laurence Côté-Fournier, je me suis longtemps crue seule à m'intéresser aux écritures du réel. La première fois que j'ai entendu parler de *nonfiction*, j'étais à Vancouver, j'avais quinze ans et je regardais les titres qui figuraient dans la bibliothèque de Maria, la dame chez qui je séjournais, lorsqu'elle m'a dit : « Il y a très longtemps que je ne lis que de la *nonfiction*. » J'ai mis quelques secondes à comprendre ce qu'elle voulait dire, avant de me bricoler moi-même une définition de ce qu'était la *nonfiction* : un livre qu'on prend plaisir à lire quand bien même et parce que ce n'est pas une œuvre d'imagination.

Je me souviens d'avoir pressenti qu'un jour, moi aussi, je ne lirais que de la non-fiction. Pas que je n'aime pas les romans, même s'il est venu un temps dans ma vie de lectrice où j'ai eu envie d'autre chose qu'une histoire avec des bonhommes dedans (comme est venu un âge où j'ai cessé de regarder les *comiques* le samedi matin).

Non, si je lis surtout de la non-fiction aujourd'hui, c'est avec l'avidité de celle qui a trouvé ce qu'elle a longtemps cherché dans la littérature. J'ai souvent en tête ce sketch de *Passe-Partout* dans lequel on voit un certain Jean Leclerc répéter « C'est pas ce que je cherche » jusqu'à ce qu'il trouve, enfin, sa main. La non-fiction, c'est ma main. C'est littéralement ma main qui tient un livre, ma main qui écrit.

Je ne suis pas en prison : je ne lis pas pour *m'évader*. Je n'ai rien à faire d'un livre comme d'une pelle, d'une lime ou d'un hélicoptère. À chacun·e ses plaisirs, bien sûr. Mais le désir d'évasion des un·es

n'invalide pas le désir d'exploration des autres. Car il s'agit bien, dans la non-fiction, d'explorer le réel et les formes pour le dire. J'ai souvent cette impression que l'on confond trop facilement le travail artisanal qu'est l'écriture d'un livre (le *craft*) et le travail d'imagination. Ce n'est pas parce qu'un·e écrivain·e n'invente rien qu'il ou elle échoue à sa tâche.

À l'inverse, je n'ai aucune fascination pour les histoires basées sur des faits vécus. Je me demande parfois si le soupçon qui pèse sur la non-fiction au Québec vient aussi de cet avertissement précédant certains films et téléfilms diffusés à TVA, comme si *Le feu de mon père* (Michael Delisle) et *Last call les murènes* (Maude Veilleux) s'adressaient au même public que *Titanic* ou *Des fleurs sur la neige*. La non-fiction n'est pas une copie *cheap* de ce qui s'est passé : comme toute littérature, la non-fiction poursuit une quête esthétique.

Et c'est cela que je cherche dans les livres : une manière de dire, de raconter, de réfléchir qui me sort des sentiers battus. Ce n'est pas parce qu'une histoire a été imaginée qu'elle ne remâche pas des clichés. De la non-fiction, j'aime que dans ses moments forts, elle permette à ses praticien·nes d'explorer des territoires méconnus. Depuis Gabrielle Roy, comme le raconte Charlotte Biron dans son texte, combien d'écrivain·es s'attachent ainsi à revisiter les régions du Québec ? Celles d'où l'on vient, Autochtones et allochtones, comme celles où l'on s'installe, en exil. Je me plais souvent à imaginer une carte de la province où l'on trouverait, à la place des noms de villes ou de régions, des titres : *Fourrer le feu* (Casselman), *Là où je me terre* (Montréal), *Taverne nationale* (Granby), *Un livre sur Mélanie Cabay* (Grand-Mère), *Journal d'un bibliothécaire de survie* (Saint-Gédéon), *Shuni* (Uashat), *Les murailles* (La Grande). Loin de se « borner » au réel, la non-fiction est une invitation à repousser les limites du monde connu.

C'est ainsi qu'il faudrait également approcher « les écritures de l'intime » : comme une exploration d'un territoire méconnu. Que ce territoire soit intérieur, qu'il relève de la vie de l'auteur·rice ne change rien à l'affaire. Nous sommes aussi redevables à Céline Huyghebaert de cartographier le deuil de son père (*Le drap blanc*) qu'à Christine Beaulieu d'enquêter sur une société d'État (*J'aime Hydro*). Mieux : c'est la même Louise Dupré qui revisite le souvenir de sa mère (*L'album multicolore*), qui se rend à Auschwitz et Birkenau (*Plus haut que les flammes*). Encore mieux : c'est dans le même reportage qu'Alex Noël parle de son enfance à Trois-Rivières comme de la fermeture de l'usine Fruit of the Loom (« Les femmes invisibles »). Et dans le même livre aussi que Valérie Lefebvre-Faucher parle d'elle-même, des muses oubliées de la littérature, des ami·es qui pensent avec nous et avec Marx (*Promenade sur Marx*, qu'illustre bellement Clément de Gaulejac dans ce dossier). Il faut cesser de situer « les écritures de l'intime » sur le terrain de l'ego, cesser de les réduire à cet infâme bobo gratté, quand elles sont aussi le lieu d'une recherche, qui a parfois pour but de renouer avec cette inconnue qu'est l'adolescente qu'on a été (comme dans le beau texte que Gabrielle Giasson-Dulude nous a confié).

Et c'est cette recherche, ce travail dont j'ai toujours souhaité qu'on me parle lorsqu'il est question des écritures du réel. Cela ne sert pas à grand-chose de résumer l'histoire d'un livre ou sa prémisse. Devant une œuvre non fictionnelle, j'aimerais qu'on apprécie le brio avec lequel son auteur·rice ferraille avec le réel plutôt que de s'émerveiller du fait qu'il ou elle « mélange » les genres – de l'autobiographie, de la poésie, de l'essai. À ce sujet, j'ai des petites nouvelles pour les lecteur·rices de *Lettres québécoises* : en non-fiction, ce mélange des genres n'a rien d'étonnant. Il est même attendu. C'est ce qui rend les écritures du réel si excitantes comme ce qui explique leur place à l'avant-garde de la littérature aujourd'hui : elles sont le lieu de tous les possibles.

J'ai si hâte qu'on en finisse avec ce fantasme qu'il y aurait, d'une part, ce qu'il convient de faire et d'être, ce à quoi nous devrions toustes aspirer et, d'autre part, ce qui s'en écarte et dont on peut dès lors se gausser. En littérature, nous n'avons pas fini d'en découdre avec la domination du roman, qui demeure pour la majorité des gens l'étalon-or, comme le rappelle Daoud Najm. Et cet étalon, c'est un texte long, fictif, narratif, suivi, porté par un personnage principal dont on suit la trajectoire dans un monde vraisemblable. Qualifier de « roman » une œuvre qui diffère de cette définition par un aspect ou un autre n'en fait pas un chef-d'œuvre. Cela participe plutôt de notre incapacité à voir et à décrire un texte non fictionnel pour ce qu'il est. Toutes ces fois où j'ai entendu une bonne âme enthousiasmée par la

lecture d'un livre qui n'avait rien de romanesque affirmer que c'est si bon qu'on croirait lire *un roman*, toutes ces fois où une œuvre non fictionnelle gagne le prix du meilleur roman (et je m'inclus là-dedans) ont fait naître chez moi l'urgence de présenter la non-fiction pour ce qu'elle est, certes, mais surtout pour ce qu'elle *fait*.

Oui, il me semble avoir toujours espéré qu'on m'amène dans la fabrique des écritures du réel. Qu'on m'explique, pour reprendre les mots de Maude Pilon, « comment l'ouverte ». C'est dans cette optique que nous avons élaboré, Alex Noël et moi, ce dossier, en invitant, d'une part, des écrivain·es féru·es de diverses techniques de documentation à nous parler de leur démarche d'écriture. Si la grande part des écritures du réel s'ancre, au Québec, dans la réminiscence, quantité d'œuvres fortes ont été écrites à l'aide d'autres techniques : l'entrevue, le terrain, la performance, le recours aux archives, la notation et – merci à Paul Kawczak – le ready-made, que le visuel de ce dossier, proposé par Marc-Antoine K. Phaneuf (mon amour à la ville), amplifie à sa manière.

Nous avons d'autre part demandé à quelques penseur·ses que nous savions intéressé·es par la non-fiction de réfléchir à sa place dans notre littérature. D'où vient que le discours critique peine à parler des écritures du réel, alors que celles-ci sont à ce point importantes tant par le nombre de publications que par le succès que beaucoup de ces œuvres connaissent ? Je veux penser qu'une constellation d'œuvres non fictionnelles est apparue dans le ciel de notre littérature, que nous sommes de plus en plus nombreux·ses à pointer du doigt. On peut lire ce dossier comme un petit manuel à l'usage de celles et ceux qui se demandent comment nommer cette constellation.

Il va de soi que le ciel ne saurait tenir dans ce dossier. Nous aurions aimé parler de l'effervescence du théâtre documentaire. Nous aurions aimé parler de ce qui se fait du côté de la bande dessinée. Nous aurions aimé parler un peu plus de pratiques poétiques (à l'image de celle de Ouanessa Younsi). Nous aurions aimé que plus de voix issues de la diversité acceptent notre invitation à partager leur rapport à cette idée d'une littérature du réel. Vous ne trouverez ici que quelques-unes des étoiles qui brillent pour nous. Mais sachez que notre ciel est sans limites.

Sophie Létourneau est écrivaine et professeure de littérature à l'Université Laval. Elle s'intéresse aux écritures du réel. À ce jour, elle a publié quatre livres : *Polaroids*, *Chanson française*, *L'été 95* et *Chasse à l'homme*, qui a remporté le Prix du Gouverneur général.

L'ÉTHIQUE DE LA MENTION

POUR ANDRÉ DELISLE (1927-2019)

Michael Delisle

Mon seul livre portant le sceau « histoire vraie » est une autofiction : *Le feu de mon père* (2014), dont le rythme est assuré par une alternance de réflexions et de chroniques, de questions et de souvenirs. Tant que je le faisais pour moi, j'étais à l'aise avec le ton du journal. Seul avec mes mots, libre de censure, je nommais des gens, des lieux, des titres. Quand la perspective d'une publication a commencé à poindre, des questions inédites se sont posées. En passant du côté de la non-fiction, l'usage du nom propre devenait investi d'un poids moral agaçant.

Dans le roman, dans la nouvelle, je prends plaisir à nommer mes personnages : je bricole, je m'amuse puis je google mon invention afin d'éviter des références contaminantes. Ça en reste là.

Dans la non-fiction, par contre, écrire un nom peut avoir des conséquences sérieuses. Nommer l'autre peut accuser, louer, dénoncer ; nommer expose quelqu'un contre son gré. La franchise qu'on s'impose pour des raisons rhétoriques peut devenir source d'agression pour le figurant.

La non-fiction comme étiquette est également une clé d'interprétation, comme une clé musicale. On lit en non-fiction comme on joue en *fa* mineur. La véracité ajoute une saveur de documentaire qui excite le plaisir de reconnaissance chez le lecteur. Les inconnus n'y échappent pas, au contraire : j'ai déjà ajouté cette incise à un personnage (*je tais son nom... dont je vais taire le nom*), ce qui avait paradoxalement l'effet de le mettre en évidence, de tracer le contour de l'absent à gros traits rouges. Dans le roman à clés, les caviardages sont faciles à gratter.

Dans le meilleur des mondes, le *genre vrai* invite à la réponse. La liberté de parole existe pour tous. La réalité, ce grand référent, est restituée par la somme des points de vue. Je nomme l'autre sachant bien qu'il a le droit de me rendre la pareille dans sa propre version des faits.

Encore faut-il que les conditions d'un échange soient réunies ou, dit plus simplement, que le dialogue existe.

Malgré son propos parfois effroyable (l'auteur-narrateur révèle le dessein funeste de son père mafieux qui projette de liquider ses deux fils), *Le feu de mon père* a été un livre facile à écrire parce que je travaillais, en quelque sorte, avec de vieux dossiers, du folklore familial rabâché et des thèmes dépassionnés par des années de thérapie. C'est dans la dernière partie du livre, quand le texte passe des mémoires à la chronique, qu'une anxiété s'est installée. Le narrateur se met à raconter, au fur et à mesure que l'action se déroule réellement, le ménage qu'il doit faire pour vider l'appartement de son père, hospitalisé, peut-être mourant. Il tombe sur un cahier dans lequel le père a rédigé une sorte de confession. Et c'est à ce moment que se produit le seul passage qui m'a réellement ébranlé : lire l'autobiographie de mon père pour constater que mon nom n'y figure pas. Alors que je luttais avec le poids moral de désigner mon père dans mon récit, ma seule blessure venait du fait que je n'étais pas nommé dans le sien. Être passé sous silence peut être reçu avec violence. On n'en sort pas.

Comme c'est souvent le cas, une bonne âme s'est chargée d'envoyer le livre à mon père quand il est paru. En bref, il n'a pas aimé. Bien qu'il ait reconnu que « tout était vrai », il trouvait à redire sur une seule chose : d'après lui, j'avais commis une faute proche de l'ignominie en mentionnant son père, mon grand-père Hormidas (que je nomme de nouveau, avec mes excuses).

Mon père estimait qu'en le désignant dans mon autofiction, je lui manquais de respect, mais, somme toute, c'était de bonne guerre. C'est en mentionnant mon grand-père, son père à lui, que je commettais un geste impardonnable.

Intéressant...

Né à Longueuil en 1959, **Michael Delisle** a touché à tous les genres littéraires. Son dernier livre *Rien dans le ciel* (Boréal, 2021) a remporté le prix Adrienne-Choquette. Il a enseigné la littérature québécoise de 1991 à 2020. Il vit actuellement à Montréal.



**À CHAQUE
GÉNÉRATION
SON FEU**

CAPTURER LES SILENCES

Céline Huyghebaert

Thomas Edison a breveté le phonographe en 1877. Il rêvait de ne pas s'arrêter là et d'être un jour capable d'inventer un mécanisme d'amplification assez puissant pour enregistrer les voix des morts. Il a consacré les vingt dernières années de sa vie à la création de son nécrophone, mais n'est finalement jamais parvenu à capturer ces paroles d'outre-tombe, que je ne peux qu'imaginer tremblantes.

Pendant toutes les années où j'ai écrit sur la mort de mon père, j'ai considéré comme un hasard amusant le fait que ma voix s'éraïlle chaque fois que je parlais de lui. Je disais que mon père était mort de façon soudaine, et ma voix s'enrouait. Je disais que je n'avais pas pu le revoir avant qu'il meure, et elle devenait râpeuse et faible. Je disais qu'il avait fallu vider son appartement en jetant pratiquement tout ce qu'il possédait dans une benne à ordures placée sous la fenêtre de son salon, et j'étais obligée d'aller chercher un verre d'eau pour ne pas m'étouffer. Ce n'est que très tard dans l'écriture du livre que j'ai décidé d'y intégrer cet enrouement et, par la même occasion, de mélanger ma propre voix au montage des voix que j'avais rassemblées.

Je me suis longtemps forcée à écrire en me tenant à distance. À l'université, je rédigeais mes travaux en imitant le style désincarné de mes lectures théoriques. Je tentais de faire disparaître toutes les aspérités qui auraient pu trahir mes origines.

Pour créer ses « romans à voix », Svetlana Alexievitch enregistre des centaines de témoignages sur différentes tragédies du soviétisme. Elle ne garde souvent qu'une demi-page de chaque entrevue. Les voix se suivent, racontent des souvenirs de la guerre, l'expérience de Tchernobyl ou des répressions stalinienne. Et toutes ces mémoires personnelles finissent par construire une histoire en marge de celles que relate le pouvoir. La plupart du temps, les questions d'Alexievitch sont supprimées au montage.

Je fais défiler sur Wikipédia la liste des monteuses célèbres dans le monde. Au début du XX^e siècle, on les appelait les « colleuses ». Elles sont nombreuses, mais je ne reconnais que trois ou quatre noms. Il y a Ziva Postec, la monteuse de *Shoah*. Elle a consacré cinq ans de sa vie à ce documentaire. C'est elle qui a convaincu Lanzmann de retourner en Pologne pour filmer les personnages sur les lieux hantés par les camps. Je rêve de pouvoir inverser

l'ordre de la phrase dans une discussion : « Tu sais, Claude Lanzmann, le réalisateur fétiche de Postec ! »

Pour *Shoah*, Lanzmann a poussé ses personnages jusque-là où ça craque, jusqu'au moment où la résistance lâche et révèle ce qui avait été enfoui. Puis il s'est penché pour enregistrer ce qui tombait. Je n'imagine pas Svetlana Alexievitch forcer les souvenirs en usant de cette violence-là. Quand elle dit revenir plusieurs fois voir la même personne, parce qu'« il faut d'abord [...] la libérer de la banalité qu'elle a en elle¹ », je crois qu'elle parle d'autre chose que d'une cassure à provoquer.

Il se produit toujours quelque chose pendant un entretien. Mais on ne sait pas nécessairement ce qu'est cette chose. Il faut avoir une forme particulière de disponibilité pour être capable de réagir à ce qui advient sans tenter de le contrôler, recueillir la parole des autres sans la diriger vers un objectif préalable. Ou alors, il faut tout simplement arriver sur le lieu de la rencontre sans savoir ce qu'on va trouver ni même ce qu'on cherche. J'ai fait beaucoup d'entrevues dans cet état de disponibilité forcée. J'ai impliqué des gens sans pouvoir leur expliquer la nature de leur engagement. C'était probablement effrayant pour eux d'ignorer ce que j'allais faire de leur parole.

À force d'écouter mes entrevues, j'ai cessé d'y chercher les informations factuelles qu'elles contenaient et commencé à entendre le souffle, les hésitations, les pauses, les murmures, les tressautements. Étrangement, traduire les silences à l'écrit est peut-être ce qui prend le plus de temps lorsqu'on transcrit un entretien.

Dans *La place*, Annie Ernaux raconte la « trajectoire sociale » de son père : un ensemble de gestes, de goûts, de paroles. Pour rester au plus près de l'écriture documentaire, elle refuse de faire de la vie de son père un destin. Elle ne remplit pas les trous, ne réorganise pas l'histoire en un début, un milieu et une fin. Le récit se construit sur une énumération de moments séparés par de grands espaces vierges. Aucune conjonction n'assure de liaison.

Le principe du montage, c'est que 1+1 = 3. Cela signifie que le sens n'est pas dans ce qui est dit. Il est à construire dans l'intervalle entre les fragments mis côte à côte. En rapprochant des éléments différents, on crée un troisième texte qui se forme dans les marges des documents.

Je conçois de plus en plus les livres comme des corps composés de greffes venant de toutes parts : des bras, des jambes, des voix, mais aussi beaucoup de membres fantômes et de silences. Un peu comme si écrire revenait à faire le travail du nécrophone, puis à retranscrire les sons qu'aura enregistrés l'appareil.

1. Michel Eltchaninoff et Svetlana Alexievitch, « Introduction. "J'écris l'histoire des âmes". Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », Svetlana Alexievitch, *Œuvres : La guerre n'a pas un visage de femme. Derniers témoins. La Supplication*, Arles, Actes Sud, 2015.



Céline Huyghebaert s'intéresse aux points de rencontre entre littérature et arts visuels à travers des publications, des expositions et des collaborations. Depuis plusieurs années, ses projets prennent la forme d'enquêtes à la croisée du documentaire et de la fiction. En 2019, elle a reçu la Bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain pour sa pratique artistique et le Prix littéraire du Gouverneur général pour *Le drap blanc* (Le Quartanier).

POUR L'ÉCRITURE SANS ÉCRITURE

Paul Kawczak

Je retiens peu les vers. La poésie m'apparaît souvent insaisissable. Pourtant, deux vers de Verlaine, découverts alors que j'étais étudiant, ne m'ont jamais quitté et me reviennent souvent. Ils sont extraits de *Sagesse* (1880) :

**MON DIEU, MON DIEU, LA VIE EST LÀ
SIMPLE ET TRANQUILLE**

Ils ont toujours causé en moi une vive émotion, et le sentiment d'une immense beauté. Au fil des années, j'ai trouvé plusieurs raisons à cela – même si chercher à comprendre l'émotion se fait parfois au risque de la tuer. Ces deux vers marquent le vif élan spirituel d'une personne qui a tout perdu – Verlaine est en prison après avoir tiré sur Arthur Rimbaud, son amour –, on reconnaît le « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné » du Christ sur la croix. Or cet élan se heurte à l'émerveillement de la vie, « là », « simple et tranquille ». Il faut imaginer Verlaine dans une cellule que ce si peu de réalité, quatre murs et la rumeur de la ville, sidère dans une expérience religieuse. La transcendance divine est pour moi vite reléguée au rang d'expression langagière, de tradition, pour être remplacée par le constat de l'être-là, dans sa simplicité oubliée, émouvante. « Là », déictique au travers duquel le monde entier peut passer. « Là », c'est « là » où je suis, là où se renouvelle ce que le philosophe Michel Bitbol appelle un « saisissement déictique », « le saisissement de *me* découvrir dans tout *cela*, *maintenant*, et *ici*¹ ». Au fond de la tristesse apparaissent au poète l'émotion fondamentale de son existence, la terre première de ses joies et tristesses, l'être-là dans l'être du monde.

Quand on parle « d'écriture du réel », le problème est de définir le réel. Comment dire que telle écriture est plus proche du réel qu'une autre ? Une distinction souvent faite est celle qui sépare l'imaginaire du tangible vérifiable. Mais en quoi l'imagination est-elle moins réelle qu'un objet ? Pour Spinoza, par exemple, l'un, comme l'autre, est un mode d'une même et unique chose qu'il appelle la *substance* ou *Dieu* et que nous pourrions appeler le *réel*. Certains livres sont des fictions, d'autres non. Mais tous m'apparaissent comme des écritures du réel. Cela posé,

je veux parler ici d'un type d'écriture qui n'est donc ni plus ni moins une écriture du réel qu'une autre, mais qui serait plus proche d'une écriture de la constatation du monde, de l'émerveillement et, plus précisément, de l'être-là devant l'être du langage. Langage qui ne dit pas le monde, mais qui est une partie du monde, un mode de la substance. Cette écriture dont je veux parler constaterait en quelque sorte : *Mon Dieu, mon Dieu, le langage est là, simple et tranquille*. Je veux parler de ce que le poète américain Kenneth Goldsmith appelle *uncreative writing*².

L'écriture sans écriture est un livre très simple dont la lecture a fortement influencé mon rapport à la littérature. Kenneth Goldsmith nous y invite à réaliser à quel point le langage est partout autour de nous, à nous l'approprier, directement, à le modifier sans invention, par effacement, par ajout, par interversion, et à revendiquer la littérarité du résultat. À l'ère numérique, le langage est à portée d'un copier-coller : c'est une matière à sculpter. Par exemple, vous pouvez plus facilement que jamais, comme Goldsmith, recopier l'intégralité de tout ce qui est écrit dans le numéro d'un grand quotidien, le mettre dans la mise en page d'un livre³. Comme Charles Reznikoff, recopier des témoignages extraits des procès de Nuremberg⁴, et les présenter en colonne à la façon de poèmes. Comme Vanessa Place, faire une œuvre des dernières paroles de condamnés à mort américains recueillies par l'administration pénitentiaire⁵. Comme Sophie D'Ivry, faire un collage de témoignages de gilets jaunes qui ont eu les mains coupées⁶. Comme Steve Giasson, recopier l'intégralité des dizaines de milliers de commentaires d'une vidéo YouTube montrant les attentats du 11 septembre et les disposer en deux tours de papier⁷. Comme Sara Charlesworth, présenter les unes du 21 avril 1978 de quarante-cinq quotidiens du monde entier, auxquelles vous avez retiré le texte et dont il ne reste que les images⁸. Car l'écriture sans écriture peut aussi consister à effacer le texte. À retrouver le monde sans verbe.

La littérature, explique Goldsmith, est terriblement conservatrice. Alors que depuis plus d'un siècle, la pratique du ready-made est acceptée en art, le plagiat dans le monde des Lettres est encore soupçonné de nos jours de malhonnêteté, sinon considéré comme un péché capital. La critique littéraire, armée de la notion de transtextualité, s'arrête le plus souvent à reconnaître un écho d'une telle chez un tel, une référence subtile ici, une réflexion méta là.



PAS ÉTONNANT NON PLUS QUE LA CRITIQUE PRAGMATISTE S'OPPOSE FONCIÈREMENT À L'ORDRE NÉOLIBÉRAL.

Mais recopiez, à l'intérieur d'un roman ou d'un essai, quelques passages d'autres livres qui ne sont pas de vous, et ce sera un scandale. Le fait est que la littérature demeure prisonnière du paradigme romantique voulant qu'une personne particulièrement sensible ait capté de par son génie un langage supérieur. Ce paradigme s'adosse au développement du droit d'auteur, ratifié pour la première fois au monde en France à la toute fin du XVIII^e siècle et contemporain des théories modernes du libéralisme économique. Cette personne sensible touche de l'argent pour ses mots et se voit reconnaître un statut particulier symboliquement favorable dans la société. En cela, point de rupture significative avec l'ordre capitaliste néolibéral qui est le nôtre : l'auteur-riche est auto-entrepreneur-se. La littérature aura beau adopter des thématiques et des formes « subversives », tant que le paradigme romantique et le droit d'auteur règneront sur elle, il est à craindre qu'elle n'ébranle que peu les structures de l'état du monde. L'écriture sans écriture, bien qu'elle adopte souvent le marché traditionnel du livre pour sa diffusion, propose des avenues pouvant libérer certaines potentialités progressistes de la littérature en ce qu'elle abolit la « possession auctoriale » : elle peut remettre radicalement en cause la lisibilité et repense radicalement l'esthétique.

La pensée pragmatiste des arts, inspirée entre autres par William James et surtout John Dewey, telle que développée par Richard Sushsterman, Olivier Quintyn ou encore Jean-Pierre Cometti, m'apparaît la meilleure façon de comprendre les renversements que peut apporter l'écriture sans écriture à la littérature. Pour le dire simplement, les pragmatistes se détournent de toute pensée qui n'est pas en lien direct avec l'expérience humaine. Ainsi, il n'y a pas « d'art » ni de « réel » ni de « littérature », mais l'expérience d'un être vivant particulier dans un milieu donné. Par exemple, l'expérience esthétique, chez John Dewey, est un sentiment de complétude qui vient par surprise et à posteriori, et qui clôt une tension qui avait lieu entre l'être biologique et son environnement. Cela peut vous venir à la suite d'une partie de pêche ou alors que vous publiez votre recueil de poèmes. Quelque chose de souterrain vous y a poussé-es à votre insu, vous n'auriez su dire pourquoi, de la même façon que le castor ne sait pas pourquoi il construit son barrage, alors animé d'une urgence biologique. On comprend donc que le pragmatisme en art réfute les dictats esthétiques, venant souvent des classes supérieures, au nom d'une éthique de l'expérience. Pas étonnant non plus que la critique pragmatiste s'oppose foncièrement à l'ordre néolibéral. Armé-e de cette

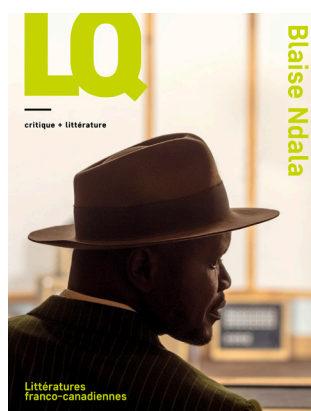
pensée, il est alors possible de repenser les poétiques traditionnelles, de refonder l'idée d'auteur-riche et d'opposer un discours politique et artistique au discours dominant.

Évacuation de l'esthétique au profit de l'expérience, démocratisation de la pratique littéraire, remise en cause du droit d'auteur et de la notion de plagiat, opposition au marché de la culture : ce que j'ai voulu montrer, par ce détour pragmatiste, c'est que la pratique de l'écriture sans écriture appelle un pas de côté artistique, mais aussi intellectuel et politique. Je ne rejette pas la littérature traditionnelle – je suis moi-même éditeur et auteur de littérature traditionnelle –, mais je souhaite esquisser les possibles d'un tel pas de côté. La découverte du ready-made en écriture fut pour moi un véritable souffle et l'occasion de mener, en parallèle avec ma vie d'auteur traditionnel, une expérience personnelle et artistique qui enrichit ma vie, *L'Autre Histoire du Ski*, dans laquelle je cherche à saisir une infime partie du réel textuel qui enrobe ma vie⁹.

Recopier son permis de conduire, chanter une boîte de céréales, faire un poème d'un constat de décès, un roman de tous les écrits lus dans une journée, une pièce de théâtre de votre dernier souper accompagné... Rien de cela n'est froid ni impersonnel. L'exercice vous amènera à réaliser votre présence et celle du monde. Il atteindra peut-être un degré d'intimité plus élevé qu'aucune littérature intime. Dans tous les cas, ce sera un exercice spirituel, l'exercice d'un saisissement déictique d'une conscience unique. Elle et le monde, simples, tranquilles ou furieux.

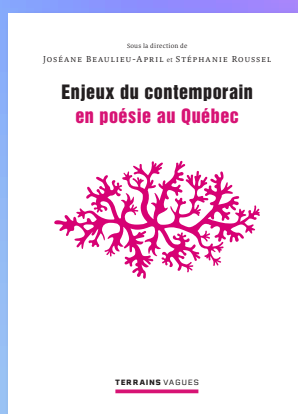
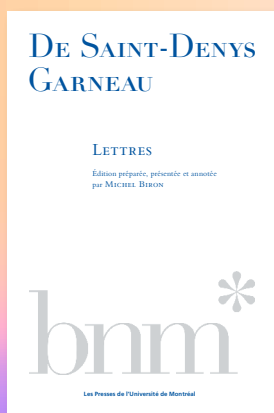
-
1. Michel Bitbol, *Maintenant la finitude*, Paris, Flammarion, 2019.
 2. Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*, traduit de l'anglais par François Bon, Paris, Jean Boîte éditions, 2018.
 3. Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington (Massachusetts), The Figures, 2003.
 4. Charles Reznikoff, *Holocaust*, Boston, Black Sparrow Press, 1975.
 5. Vanessa Place, *Last Words*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
 6. Sophie D'Ivry, *Cinq mains coupées*, Paris, Seuil, 2020.
 7. [www.stevegiasson.com/fr/travaux/11-2012]
 8. Sara Charlesworth, *April 21, 1978*, 1978.
 9. [lautrehistoireduiski.com]
-

Paul Kawczak est éditeur aux éditions La Peuplade. Il est l'auteur de plusieurs livres et écrits littéraires ou portant sur la littérature.



Abonnez-vous ou abonnez un-e ami-e
lettresquebecoises.qc.ca

www.pum.umontreal.ca



60 ANS
PUM
Les Presses de l'Université de Montréal



JOURNAL

Gabrielle Giasson-Dulude

Salut toi,

Il y a quelques mois, j'ai soutenu une thèse de doctorat en littérature, tu ne te doutais probablement pas que ça arriverait. Au cours des huit dernières années, j'ai lu beaucoup d'essais. Après la thèse, j'ai eu envie de lire des romans et d'écrire un récit qui serait le mien ; studieuse, je me suis plongée dans ceux des autres, ceux de différentes familles dysfonctionnelles. J'ai beaucoup pensé à toi, j'ai pensé à ton premier geste d'écrire dans les pages de ton journal intime. 19 février 1997 (treize ans) : « Salut toi, je m'appelle Gabrielle. Je t'ai demandé en cadeau de fête parce que j'ai lu le journal d'Anne Frank. Je vais t'écrire le plus souvent possible, mais je suis très occupée, car je suis représentante du conseil étudiant de secondaire 1. » Tu entreprenais de te raconter. Dans ce journal ressortent ton humour, ta façon de te donner de la valeur, ta fierté de faire partie du conseil étudiant, Anne Frank derrière ton élan d'écrire et les formulations clichées : tu pensais devoir respecter les convenances du journal, je reconnais en toi l'élève appliquée. Tu racontes les amours, les amitiés, les envies, tu es une ado comme une autre. Tu parles beaucoup de musique. 24 février 1998 (quatorze ans) : « J'ai découvert Jacques Brel et je suis en train d'écouter *Le port d'Amsterdam*, c'est tellement bon qu'à chaque cinq secondes, je dois m'arrêter d'écrire pour chanter. »

Puis, vient ce moment de bascule, d'une page à la suivante, un passage et une transformation : ta calligraphie prend de la largeur, ton écriture devient foncée, acharnée, brouillonne, la détresse s'installe. Ta mère est revenue de l'Ouest, elle veut que vous vous rapprochiez. Elle était sortie de ta vie pendant trois ans après avoir perdu ta garde (elle ne s'était pas présentée en cour). Tu ressens beaucoup de colère contre elle, tu as peur d'elle, aussi. À son retour, jamais tu ne la vois sans être accompagnée d'une amie. Puis, un jour, elle tient à te parler « de femme à femme », tu as quatorze ans. Vous pleurez toutes les deux. Le lendemain tu écris, 17 avril 1998 : « C'est une nouvelle Gabrielle qui te parle : j'aime ma maman. » Elle t'avait fait avaler son histoire, tu étais une nouvelle Gabrielle, mais de page en page, tu devenais de plus en plus dépressive, tu ne savais pas pourquoi.

Après le retour de ta mère, si la détresse grandissait, la pratique de l'art comme nécessité aussi ; ta mère l'encourageait. C'est elle qui t'avait inscrite à ta première session à l'école de mime. Par la suite, elle a refilé la facture à ton père. Un jour, tu as découvert que lui,

il vendait des objets qui t'appartenaient au pawn shop. Toi, sur l'heure du midi, tu allais jongler dans le gymnase avec des quilles, que tu mettais en feu. Tu voyais de moins en moins tes amies, tu roulais sur ton monocycle, tu pratiquais ton numéro. 2 décembre 2000 (seize ans) : « Je repense à ça, le moment où j'ai été la plus comblée, c'est quand j'ai fait ma scène de cirque. » Tu devenais amère aussi, tu critiquais les autres, ta mère te disait que tes amies ne pouvaient pas te comprendre, elles n'étaient pas des artistes comme toi, ton art était devenu tout ce qui comptait pour toi, pourtant tu écrivais : « Cette année ma vie n'a plus beaucoup de sens, je trouve. »

Tu allais souvent dormir dans le petit studio de ta mère, dans son lit, rue Mozart. Elle t'y racontait ses secrets, en conversations d'oreiller. Comme elle, tu ne mangeais plus beaucoup, et le jour, tu portais ses vêtements. À ton père, tu adressais les regards de ta mère, et ta bouche expulsait ses reproches. Lui, quand il buvait, te renvoyait sa colère contre ta mère. À tes dix-sept ans, à sa demande, tu es partie vivre chez le père de Bob, ton jeune amoureux. En te relisant, je te vois funambule, jongler avec le feu, t'entraîner à te tenir en équilibre dans un contexte impossible. Dans tout cela, quand la mine noire du crayon à la mi-temps du journal ne griffonnait que ta douleur, le mime avait, pour toi, une sortie de secours, une scène ferme pour sol. Sans paroles.

Les dernières phrases de ce journal aux pages numérotées à la main, tu les as écrites à dix-neuf ans, à la page 391 : « Je vais devoir m'habituer à un nouveau journal comme à une nouvelle personne. Au début, je vais être sur mes gardes. » L'écriture du récit rappelle une existence pour toute personne qui porte en doute la réalité de soi. Ado, tu n'aurais jamais pensé écrire de livres, tu préférerais le silence du geste. Ton journal était pourtant le commencement des livres, il s'adressait à l'autre en toi, et tu n'y parvenais pas toujours, mais tu faisais l'effort de t'écarter des emprises des autres sur toi, tu étais une excellente nageuse. Je m'exerce aujourd'hui à te rejoindre. Quand j'y parviendrai, j'aurai pour toi un sol en forme de récit. Comme l'écrit Louise Dupré, l'écriture commencera par une trahison. Ce ne sera pas toi que je trahirai.

Bye bye,

Gabrielle

Gabrielle Giasson-Dulude est née à Montréal en 1984. Elle a publié *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux* (prix Contre-jour, prix Spirale Eva-Le-Grand) en 2017, réédité en 2022, et *Portrait d'homme*, en 2015. Elle poursuit un postdoctorat à l'Université Laval et enseigne la littérature au Cégep du Vieux Montréal.

A photograph of a school gymnasium. In the center background, there is a basketball hoop and backboard hanging from the ceiling. Below it is a large, brown, pleated curtain that covers the back wall. In front of the curtain are several rows of dark wooden bleachers. The floor is a light-colored polished wood with red and black lines marking a basketball court. In the foreground, there are four white folding tables arranged in a row, each with a black chair tucked under it. The walls are white with blue-painted lower sections. There are doors on either side of the bleachers, and a red exit sign is visible on the right wall. The ceiling has several long fluorescent light fixtures.

**AU DÉBUT,
JE VAIS ÊTRE
SUR MES GARDES**

UN CONTREPOINT DANS LE JOURNAL

LE REPORTAGE LITTÉRAIRE AU QUÉBEC

Charlotte Biron

Voici un petit livre qui m'entraînera dans une longue recherche, une enquête de plus de dix ans dans les journaux et la littérature québécoise. C'est un recueil de textes écrits par Gabrielle Roy, qui s'intitule *Fragiles lumières de la terre*. Pour le moment, rien n'est commencé. Le recueil traîne sur ma table de chevet pendant l'été qui précède le début de mon baccalauréat en littérature. C'est un livre entré dans ma vie par hasard (une professeure au cégep le donnait dans un tirage à la fin de la session d'hiver 2009). Quelque part entre ses pages, je découvre la description de Masha. Elle est debout devant la plaine, au milieu des pavots, des giroflées et des pétunias sur des terres à peine défrichées au fond de la Saskatchewan en 1942. Elle cultive un jardin au bout du monde. Et c'est elle dont Gabrielle Roy dira qu'elle n'a cessé de lui demander de raconter sa vie.

Avec Masha se présentent d'autres immigrants de l'Ouest et d'autres figures dont les visages me captivent instantanément dans le recueil de Roy. Annie à Dawson Creek. Martha, mennonite, encore à s'inquiéter des tourments des autres sur son lit de mort. Élias, pêcheur en Gaspésie, et son fils, qui partira au front. Les reportages de Gabrielle Roy exercent un pouvoir. On dirait qu'ils ne se sont jamais totalement affranchis du journal. L'écriture a quelque chose d'immédiat, de vif. Elle reste patinée par le terrain, destinée à quelqu'un d'autre que moi, à un autre présent, à un moment passé. Et cette singularité du texte journalistique qui nous entraîne vers l'arrière n'est pas banale. Elle contribue aussi à cette émotion très particulière, celle d'atteindre une autre expérience, un autre lieu, un autre temps.

François Ricard dit que Gabrielle Roy est l'une des rares journalistes au Québec à s'aventurer loin des salles de rédaction à l'époque pour se livrer « au désordre et aux surprises du monde. » Une autre chercheuse me confie la même chose : « En dehors de Gabrielle Roy, tu ne trouveras pas de grands reportages en littérature au Québec. »

Malgré cela, je suis tentée d'en chercher, de faire mon doctorat sur le reportage littéraire au Québec, de dénicher des reporters écrivains. Je traverse l'histoire de la littérature québécoise. Je fouille les journaux numérisés. Les microfiches. Les microfilms. J'use mes yeux sur des bandes noircies qui défilent. Je retourne les traces d'une autre époque en déroulant dans mes mains des dizaines et des dizaines de bobines. Je cherche des reportages littéraires avant le développement de l'édition à partir de la Deuxième Guerre mondiale, avant l'arrivée de la télévision. À force de passer mes journées à la collection nationale, je vois des journaux partout. Je les imagine tapisser la vie des gens, leur quotidien, leurs rues, leur maison. Je suis submergée par l'immensité de la masse de textes devant moi.

Plus le temps passe, plus le sentiment s'estompe cependant, remplacé par une évidence qui provient des textes eux-mêmes. Au milieu des faits divers, des chroniques politiques et des publicités, les reportages littéraires créent un contrepoint dans le journal. Quelque chose dans leur construction ralentit la lecture. Quelque chose nous happe. « Puis la steppe et encore la steppe qui se perd de tous côtés à l'horizon et qui suscite dans l'âme des pensées de l'infini : la steppe sans fin, où rien ne vit que les blés et les seigles, où rien ne passe que les vents et les pluies. » Je note chez le reporter Lorenzo Prince en pleine course autour du monde en 1901 la même attention que chez Gabrielle Roy pour les espaces immenses et vides où l'imagination se déploie sans frein.

Peu à peu, les exemples s'accumulent. Je lis des reportages signés par Hector Berthelot, Jules Fournier, Auguste Fortier, Gilbert LaRue, Paul Caron, Emile Benoist... Leur rapport au terrain change selon les décennies auxquelles ils appartiennent. Dans les années 1930, les reporters s'immergent parfois dans le réel au point de se perdre en lui. Le reporter Jean-Louis Gagnon fait des rêves délirants alors qu'il est en immersion dans un camp de travail de chômeurs après la crise de 1929 : « Je traverse



comme une flèche dix-sept camps sous dix-sept noms différents. Je fais le tiroir d'un marchand et quatorze métiers. Et je m'enfoncé dans la nuit, à cheval sur un *tender* lancé à perdre haleine, pendant que peu à peu la sueur, la misère et la *rubbing* me saoulaient. »

Dans ce répertoire, les noms de femmes deviennent de plus en plus nombreux. Eva Circé-Côté, Anne-Marie Gleason, Georgina Bélanger... Je croise dès le début du siècle des chroniqueuses qui ne rêvent que d'une chose : sortir des cases féminines et aller sur le terrain. Robertine Barry nous dit bien qu'elle emprunte des sujets réservés aux hommes pour ses propres chroniques : « On permet au chroniqueur à barbe de traiter à peu près tous les sujets, mais il est des sentiers où, nous, femmes, ne pouvons nous aventurer à moins de relever le bas de nos jupes afin de ne pas les traîner dans la boue, et c'est ce que plusieurs n'aiment pas à faire. » Allant au-devant des obstacles, elles avancent. Elles aussi, elles se mettent les pieds dans la boue, retirant parfois même leurs jupes : « Tout à coup, ma curiosité a été la plus forte. J'ai couru revêtir mes pantalons de chasse et, les pieds enfoncés dans des bottes, les cheveux soigneusement relevés et enfouis dans un vieux feutre non moins pittoresque que les leurs, je suis partie, moi aussi, pour la drave ! Oh ! le plus discrètement du monde. » C'est Éva Senécal que vous venez de voir s'éloigner à la suite de draveurs, changée dans des habits d'homme, se glissant « le plus discrètement du monde » sur le chemin du reportage.

Voici donc ce que dix ans de recherche m'ont permis de découvrir. Voici un grand répertoire de textes qui nous a longtemps échappé. Voici le travail de terrain des écrivains et des écrivaines. Leurs reportages nous offrent un regard différent sur l'espace et le territoire, mais ils supposent surtout un autre rapport au temps. Ils créent du relief dans la mer des journaux publiés, une saillie dans le quotidien. Ils révèlent aussi certaines contributions encore insoupçonnées de l'écriture des femmes, qui font entrer dans le journal tout un pan de la sphère privée. Car elles s'attardent aux intérieurs de maison, aux vêtements, à la vie amoureuse, au caractère intime de l'existence. Il faut lire, par exemple, les portraits que Germaine Guèvremont fait de cordonnières, couturières ou tanneuses, comme Madame Aubin qui fabrique des chaussures : « Madame Aubin entreprit de faire une paire de souliers de bœuf à sa petite fille de trois ans. Elle y réussit tellement bien qu'une amie en voulut à son tour. Bientôt cela fit bouillir. » On n'a pas prêté attention aux femmes reporters, parce que les souliers de bœuf de Madame Aubin appartiennent au décor d'une vie intérieure associée à un autre registre temporel, à un temps qui n'a pas la même valeur, qui n'est pas perçu comme lié aux grands événements. Elles écrivent pourtant elles aussi sur la réalité.

PENDANT DES ANNÉES, J'AI SUIVI LES FRACTALES DE CET ÉCART ENTRE LA DÉFINITION DU REPORTAGE LITTÉRAIRE ET LES ÉCRITURES DE TERRAIN AU QUÉBEC.

Au fil de ma maîtrise et de mon doctorat, le répertoire de textes et de noms s'est agrandi pour accueillir plus d'une centaine de reportages littéraires. Pourtant, au terme de ce parcours, je reste assez d'accord avec les chercheurs et chercheuses avant moi qui ont répété qu'il n'y avait pas vraiment de grands reportages en littérature au Québec. Du moins, pas au sens de ce qu'on attendait, pas au sens du grand reporter à la française ou à l'américaine, pas au sens de ce héros du journal que l'histoire de la colonisation et des guerres a contribué à mettre sur un piédestal. Ce qui s'écrit ici ne ressemble en effet pas du tout aux textes d'Albert Londres ou d'Emmanuel Carrère. Or ce n'est pas un constat triste ou affligeant, au contraire. *L'histoire littéraire du reportage est celle d'une forme situant l'écrivain au plus près du réel, dans un désir maintes fois renouvelé depuis la naissance des journaux d'information de capter et d'enregistrer le monde.* C'est moi qui ai écrit cette phrase des dizaines de fois au cours des dernières années. Je l'ai transcrite dans des carnets, dans des conférences, dans des cours à l'université pour essayer de comprendre ce qui nous avait échappé.

Sophie Létourneau nous dit qu'« on trouve peu d'œuvres montrant la complexité romanesque d'un grand reportage littéraire chez les écrivains québécois ». Ceux-ci préférèrent, ajoute-t-elle, « des formes plus marginales, plus échevelées, à même de rendre compte des marges du réel. » Elle remonte à l'histoire du cinéma direct, à l'ONF, à Pierre Perrault, et propose des liens riches qui nous enjoignent de poursuivre la réflexion. Perrault écrit qu'il retourne vers les poètes et les voyageurs qui ont su lui révéler l'observation du monde : « J'emprunte leur regard qu'il m'importe de prolonger si possible, de fréquenter, de poursuivre comme une trace. » Pendant des années, j'ai suivi les fractales de cet écart entre la définition du reportage littéraire et les écritures de terrain au Québec. J'en ai tracé le plus précisément possible les contours. Aujourd'hui, j'ai envie de reprendre du début et de m'éloigner encore davantage des définitions qui ont oblitéré ce corpus. J'ai envie d'arpenter les textes de nouveau, de les prolonger, de les fréquenter et de poursuivre encore plus loin la trace de celles et ceux qui sont allés sur le terrain.

Gabrielle Roy, *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Éditions Quinze, 1978.

Titulaire d'un doctorat sur l'histoire du reportage littéraire au Québec, **Charlotte Biron** est actuellement chargée de cours et chercheuse postdoctorale à l'Université de Montréal. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Mavis Gallant et Gabrielle Roy, journalistes* (Codicille, 2016). En 2022, elle fait paraître *Jardin radio*, un premier roman autobiographique, au Quartanier.

ENTRER DANS LA PHOTO

Alex Noël

J'ai longtemps détesté les reportages. Du moins, certains d'entre eux, ceux dans lesquels la posture du reporter n'est jamais contestée par la voix narrative. La vérité, c'est que je déteste, dans un reportage, quand l'auteur se représente volontairement en reporter pour se conformer à une certaine figure imaginaire du journaliste de terrain, qu'il pose en héros de l'information afin de se légitimer, en intrépide. Je déteste quand il se plaint de la mauvaise nourriture qu'il mange dans les pays pauvres ou du bruit dans les wagons de train où s'entassent les classes populaires. Je déteste quand le jupon aristocrate ou bourgeois du reporter dépasse sans même qu'il en ait conscience. Je déteste quand il descend parmi la « populace » comme si cela incarnait un acte héroïque, une mise en danger, parce que c'est une personne de sa condition qui le fait, car cela n'aurait rien de courageux si le reportage était écrit par un·e immigrant·e ou une personne pauvre. Je déteste quand le reporter se sert des personnes marginalisées comme d'un marchepied pour asseoir sa posture héroïque, sans jamais se mettre véritablement en danger dans le texte, sans jamais risquer sa véritable vulnérabilité, tout aveuglé qu'il est par son éthos. Je déteste quand le reporter fait semblant devant des gens qui vivent une situation « pour de vrai ». Je déteste quand il devient l'acteur du reportage, une fiction qui s'immisce au milieu du réel pour le tromper.

*

Qu'on se le tienne pour dit : ceux qui écrivent du reportage littéraire seront jugés sur la façon dont ils se positionnent face à leur sujet. Iels auront beau afficher la plus grande solidarité avec les personnes qu'ils interrogent, on n'y verra qu'une façon de flatter leur ego. Iels auront beau, au contraire, tenter de se retirer complètement de leur texte, une fois le travail de terrain et d'entrevues terminé, nul ne sera dupe de leur stratagème.

On saura les débusquer derrière leurs fausses narrations omniscientes.

*

En 2016, j'étais paralysé devant la voix des autres. J'ignorais comment m'y prendre pour rédiger mon premier reportage. Puis, dans *Fragiles lumières de la terre*, j'ai lu un texte que Gabrielle Roy consacre aux huttérites de l'Ouest canadien. Dans ce reportage, Roy convainc la jeune

Barbara, d'abord réticente, de se laisser photographier pour l'article qu'elle veut faire paraître. Au moment où l'écrivaine s'apprête à quitter le village, Barbara la supplie de lui envoyer sa photo par la poste, ainsi que des images du Canada. Et l'on comprend que la jeune femme, obéissant aux règles très strictes de sa communauté, ignore à quoi elle ressemble, car elle ne s'est jamais vue, pas même dans un miroir.

*

À l'époque, en découvrant ce passage, je me suis exclamé : *voilà ce que le reportage est capable de faire, voilà ce que je veux faire.*

*

J'ai cru – et je crois sans doute encore – que le reportage littéraire est l'un des outils qui permettent aux personnes marginalisées de se voir. C'est la photo, c'est le miroir tendu à des personnes qui n'ont pas l'habitude d'être accueillies au sein des productions culturelles, soit parce qu'elles ne sont jamais représentées, soit parce que, lorsqu'elles le sont, leur portrait est déformé par les préjugés que l'on a d'elles, par les stéréotypes, par les biais sexistes, racistes, homophobes propagés dans les médias, notamment.

*

Si Roy, à la suite de sa rencontre avec Barbara, se dit dans un premier temps rassurée par la curiosité des jeunes huttérites, qui contraste avec l'isolement de leurs aînées, son reportage se conclut sur une crainte, celle de nuire aux membres de cette communauté ostracisée. Elle espère qu'en se rapprochant de la majorité, « ce ne soit pas eux, les perdants ! ».

*

Depuis plus d'un an, j'interroge les proches de personnes décédées du sida. Alors même que je les enregistre, iels me confient tout de leur vie sexuelle, de leur état de santé, des violences qu'ils ont subies et fait subir. Et, en les écoutant, je me surprends à avoir peur pour iels comme Gabrielle Roy avait peur pour Barbara.

Je crains que l'écriture de leur histoire leur soit fatale.

*

Il y a quelque chose de terrible, au fond, dans ce geste qui consiste à s'asseoir devant les gens pour qu'ils

nous racontent leur histoire afin d'en tirer un reportage. Souvent, dans la vie, les gens n'ont pas d'écoute. Et là, ils ont devant eux une personne qui n'est pas là pour les juger, qui prend le temps de s'intéresser à leur histoire. Et ce qu'il y a d'effrayant, c'est qu'ils y prennent tellement plaisir qu'ils disent tout, sans aucun filtre ni censure, même si au départ ils étaient réticents. Nombreuses sont les personnes qui m'annoncent : « Je vais te dire quelque chose que je n'ai jamais confié à personne. » Et moi, face à elles, je fige.

Je me demande si je ne profite pas de leur vulnérabilité.

*

Janet Malcolm, dans *Le journaliste et l'assassin*, a bien décrit cette impasse morale du journalisme. Elle explique qu'il y a le moment faste de l'entrevue, où le sujet, face au reporter, entre dans un état régressif comme en psychanalyse, puis qu'ensuite, au moment d'écrire le texte, vient le « sacrifice », la trahison du sujet-patient par le reporter.

*

Avant 2016, j'étais incapable d'écrire sur moi, de *me* sacrifier.

*

Quand j'ai entrepris mon premier reportage, qui portait sur les ex-couturières de la Fruit of the Loom, la plupart des femmes que j'ai interrogées étaient inquiètes à l'idée que je dévoile leur identité dans mon texte, par crainte de s'attirer une mauvaise réputation ou même de perdre leur emploi, elles qui étaient déjà très précarisées. Pour les mettre à l'aise, j'ai accepté de leur attribuer des pseudonymes et de brouiller certains détails. Malgré tout, face à elles, je me suis soudainement senti coupable de dévoiler leur histoire, de les mettre en danger en demeurant moi-même bien protégé derrière mon calepin, à l'abri des regards. En exposant leur intimité, j'avais l'impression d'être en train de leur faire subir ce que je ne voulais pas me faire subir à moi-même en refusant d'écrire des textes autobiographiques, de *les* « sacrifier » au lieu de *me* « sacrifier ».

C'est à ce moment que m'est venue l'idée de joindre mon histoire à la leur, de m'exposer avec elles.

*

Les personnes qui correspondent aux normes, les personnes hétéros, blanches, cisgenres, ne mesurent pas toujours l'état de vulnérabilité que cela demande de s'exposer aux regards des autres, à quel point il y a une domination dans le fait d'être vu-e par l'autre sans pouvoir le voir en retour. Si le reportage, suivant l'exemple de la photo de Barbara, permet aux personnes marginalisées de découvrir de l'extérieur leur propre visage, c'est aussi une arme à double tranchant. Car le regard d'autrui, le regard des lecteur-rices, pour les personnes marginalisées, est toujours une sorte d'épreuve qui ravive la crainte du jugement.

POUR FUIR CETTE IMPASSE, JE ME SUIS JETÉ SUR LES MOTS, SUR LES HISTOIRES DES AUTRES, QUI NE ME DEMANDAIENT PAS D'INVENTION NI DE ME METTRE À NU.

C'est pourquoi il est si important pour moi, dans mes textes, de me situer par rapport à mon sujet, de m'exposer avec lui, même si je fais parfois des cauchemars ou des crises de panique avant la publication. Il y a des passages entiers de mes reportages que j'ai voulu supprimer, que j'ai regretté d'avoir écrits, qu'aujourd'hui encore je ne peux pas relire.

Et je parle bien entendu des passages qui me concernent, des passages qui font référence à mon orientation sexuelle, à ma santé mentale, à mon milieu d'origine ou à mon identité de genre. Ces passages, je les ai insérés dans mes textes pour mettre à mal la hiérarchie entre le reporter et les personnes qu'il interroge, pour me ranger du côté de ces dernières, même si ce n'est là qu'une illusion que j'entretiens vis-à-vis de moi-même, qu'une façon de m'acheter une bonne conscience, car jamais je ne pourrai me défaire de l'autorité narrative qui est la mienne et que je n'assume pas.

En les écrivant, ces phrases, j'étais terrorisé à l'idée de me livrer en pâture au monde universitaire et je le suis encore. Je craignais que les informations que je divulguerais sur moi me nuisent dans mon milieu professionnel, qu'on ne me prenne plus au sérieux comme chercheur, que l'on me juge trop torturé pour me confier une charge de cours, ou encore qu'on m'accrole un stéréotype dont les gens comme moi mettent tant de mal à se déprendre et dont j'ai effectivement mis des années à me défaire.

J'avais également peur de quelque chose que j'ai rencontré trop souvent chaque fois que je ne correspondais pas tout à fait aux normes, et qui s'appelle le dédain.

*

Au départ, je me suis peut-être tourné vers le reportage littéraire parce que je n'avais pas d'imagination et qu'en contrepartie, j'étais incapable de parler de moi dans mes textes. Pour fuir cette impasse, je me suis jeté sur les mots, sur les histoires des autres, qui ne me demandaient pas d'invention ni de me mettre à nu. Or, il s'est passé ceci d'étrange que c'est lorsque j'ai commencé à écrire sur les autres que je me suis mis à écrire sur moi, parce que je me sentais coupable de les laisser seuls s'exposer au regard, au jugement d'autrui.

J'ai appuyé sur le retardateur et je suis entré dans la photo avec Barbara.

Alex Noël est nouvellement professeur de littérature québécoise à l'Université de Montréal. Parallèlement à ses travaux de recherche, il a publié différents textes de création (poésie, reportages, récits) en revue ainsi qu'au sein de collectifs.



**QUAND LE
REPORTER
DEVIENT
L'ACTEUR DU
REPORTAGE**

DES VULNÉRABILITÉS À PARTAGER

Laurence Côté-Fournier

Une part de moi n'est jamais revenue du fait que Joan Didion a d'abord publié son article « On Self-Respect » dans le magazine *Vogue*, dont les pages vendent le rêve d'une vie aussi satinée qu'une publicité de Chanel. Malgré un titre trompeur, ce court texte ne donne pas de conseils de développement personnel. « On Self-Respect » revient cryptiquement sur la faiblesse morale des contemporains de l'autrice, et se termine par une menace de disparition qui semble planer sur la lectrice autant que sur Didion elle-même. Il ne respecte pas les canevas usuels des magazines grand public. Et pourtant, il s'y trouve.

Cet exemple me vient souvent en tête lorsque je réfléchis aux différences de tons entre la non-fiction francophone et celle du sud de la frontière ; plutôt, aux différences qui ont longtemps existé. Aux États-Unis, la non-fiction fait partie du décor depuis plusieurs décennies. De grands auteur·rices – David Foster Wallace, Hunter S. Thompson, Leslie Jamison, Ta-Nehisi Coates, Roxane Gay – ont été payé·es par *Esquire* ou *Vanity Fair* pour écrire des reportages sur des sujets loufoques ou sérieux, des vedettes du rock ou des phénomènes de société nouveaux ; des briques tout à fait respectables dans leur édifice littéraire personnel. Peu d'écrivain·es ici ou en France ont publié dans un tel contexte, où l'horizon d'attente du lectorat du magazine s'inscrivait forcément dans la commande qui leur était passée. Cela explique peut-être pourquoi, jusqu'à récemment, l'équivalent de la non-fiction américaine n'existait pas vraiment du côté francophone. Les essais et explorations personnelles étaient souvent plus abstraits, moins narratifs, plus empreints de considérations philosophiques et de références au canon littéraire occidental : moins pop, davantage destinés aux *happy few*.

Mais quelque chose s'est transformé depuis dix ans. Arrivée à la non-fiction américaine à une époque où ce genre me semblait peu connu autour de moi, je constate désormais que je n'étais vraiment pas la seule au Québec qui lisait Didion. Des revues comme *Liberté* et *Nouveau Projet*, ou des collections comme les « Documents » d'Atelier 10 et les ouvrages collectifs de Remue-ménage, ont permis à des plumes, celles de Fanny Britt, de Daphné B., de Camille Toffoli, de Pattie O'Green, pour ne nommer qu'elles, de trouver leur ancrage. Même si aucun·e

écrivain·e ne s'achètera un chalet en publiant un reportage littéraire dans *Liberté*, même si les conditions matérielles ne sont pas comparables à celles qui prévalaient aux États-Unis, il existe une communauté de réception pour ceux et celles qui jouent sur ce terrain. Elle était en gestation depuis longtemps, sa venue s'est accélérée grâce à internet, aux blogues, aux articles du *New Yorker* accessibles en un clic. Ces écrits ont amené avec eux leur rapport désinvolte aux tonalités et aux genres. Les écrivain·es québécois·es que j'ai évoqué·es plus tôt citent abondamment les Américain·es : il ne fait pas de doute que leurs livres se rendent jusqu'ici.

J'ai qualifié de « pop » la non-fiction américaine, et pourtant, ce terme me semble évoquer une écriture plaisante et digeste comme un article d'*Urbania*, rejetant les réflexions complexes ou théoriques. Les références mobilisées dans *The Argonauts* de Maggie Nelson, qui cite Julia Kristeva comme Monique Wittig, ne sont pourtant pas les plus faciles. Néanmoins, traduit au Québec, cet essai ici s'est imposé comme une référence sur la maternité queer. De même, pour explorer le monde des cosmétiques, *Maquillée* de Daphné B. convoque Georges Bataille, Luce Irigaray et Jacques Derrida, autant que Kylie Jenner et Grimes.

La non-fiction fait un usage indiscriminé des outils des littéraires : la maîtrise narrative autant que le savoir théorique, mais aussi l'ambiguïté, le mystère, le jeu. Les *cultural studies* anglophones, qui trouvent de multiples héritier·ères à l'UQAM et à Concordia, ont montré que même les objets les plus honteux de la *Kulturindustrie* nous révèlent quelque chose du monde et, surtout, nous révèlent à nous-mêmes, si nous sommes attentif·ves aux effets qu'ils provoquent en nous. Les préoccupations personnelles, les lectures costaudes, les émissions de télévision et les rencontres fortuites s'entremêlent pour former la matière de l'œuvre.

La mise à mal des anciennes hiérarchies des sujets permet aussi à l'écrivain·e d'exploiter le rire, la ruse et l'autodérision. Les disciples du *New Journalism* ont, depuis leurs mésaventures à Las Vegas ou lors de croisières de luxe, utilisé le ridicule et le malaise dans leurs reportages anthropologico-burlesques. Pattie O'Green, relatant dans *Manifeste céleste* ses déboires amoureux auprès



LE REFUS DE DONNER AU PUBLIC LA MEILLEURE IMAGE POSSIBLE DE SOI

**POUR MOI, LA NON-FICTION AMÉRICAINE
EST LE VECTEUR D'UNE VULNÉRABILITÉ
ASSUMÉE DE L'ÉCRIVAIN-E.**

d'un « *fuckboy* spirituel » particulièrement charmant, pour mieux décrire grâce à eux les rapports patriarcaux de domination du territoire, me semble s'inscrire dans la lignée de ces œuvres. Cet humour n'est donc pas synonyme de légèreté ou, en tout cas, ne se limite pas à ça. Pour moi, la non-fiction américaine est le vecteur d'une vulnérabilité assumée de l'écrivain-e, qui passe par le refus de donner au public la meilleure image possible de soi. Cette vulnérabilité est mise au service d'un projet d'exploration où rien n'est interdit, ni le langage soutenu, ni la vulgarité, ni le savant, ni le banal, parce que toutes ces catégories participent à former l'auteur-riche.

L'influence américaine vient de là, pour moi : faire de nos vies, de chacune de nos passions, coupables ou non, dignes ou non, l'occasion d'une déconstruction et d'une reconstruction, un lieu où examiner comment la société nous a traversé-es ; l'occasion aussi d'essayer de la transformer à notre tour.

Laurence Côté-Fournier enseigne la littérature au Cégep du Vieux Montréal et collabore à plusieurs revues, dont *Liberté*, *Spirale* et *Tristesse*. Elle est membre du comité éditorial de *Nouveau Projet*.

A GIRL WHO DREAMS

Daphné B.

J'ai étudié trois ans la littérature française à McGill sans jamais me frotter au genre littéraire de la « non-fiction ». En fait, c'est plutôt en travaillant à la librairie anglophone Drawn & Quarterly, en 2014, que j'ai découvert cette catégorie issue de la culture anglo-saxonne. À l'époque, je me souviens d'avoir été charmée par sa largesse sémantique. On pouvait y inclure tant de choses : plus vaste que le récit, l'autobiographie, l'essai, le reportage ou encore la poésie, la non-fiction me semblait ouvrir un champ des possibles que je n'avais encore jamais cru envisageables. Parce qu'elle cultivait un flou identitaire et s'articulait en vertu de ce qu'elle n'était pas, elle permettait une hybridité des genres et m'autorisait à rêver l'avènement d'une littérature innommable.

*

Hier, quand je suis allée fumer sur mon balcon, j'ai cru entendre des oiseaux. On aurait dit des goélands, de ceux qui rasant la mer en pleurant. Mais est-ce possible d'entendre des goélands par une nuit d'hiver, dans une ruelle de Montréal ? J'ai pensé que j'hallucinai, que c'était peut-être un des effets secondaires de l'acide tranexamique que je viens de me procurer sur un site de revende japonais, afin d'atténuer mes taches pigmentaires. Suis-je à risque d'hallucinations, à risque d'oiseaux ? Ma non-fiction à moi, c'est mon désir d'être belle.

*

Toute la nuit, j'ai enfilé les épisodes de *Love is Blind*, une télé-réalité de dating où les participant-es se courtisent à travers un mur sans qu'elles puissent se voir. Je m'imaginai en sociologue, tentant de déterminer si l'amour est aveugle, si on peut tomber amoureux-se d'une voix, ou alors si l'amour rend aveugle, si sa vérité tient au fait qu'il engendre toutes sortes de fictions.

À l'écran, une des participantes sanglotait dans un magasin de robes de mariée. Elle disait : « *Accepting this dress, for me, it means I'm a woman. But I'm also a little girl dreaming about a princess. A girl who dreams.* » Et c'est ma nuit qui pleurerait en elle.

Hier soir, l'amour était-il une fiction ou une non-fiction ? Une histoire de princesse ?

Et pourquoi me sentais-je obligée de trancher ?

Le réel se situait peut-être à l'intersection du vrai et du faux, de l'acide tranexamique et des goélands.

*

Comme cette participante de *Love is Blind*, je suis moi aussi une *girl who dreams*. Je veux davantage parler de rêves que de catégories. Car la non-fiction, bien qu'elle suppose une plus grande liberté littéraire, demeure une étiquette qui circonscrit les discours, qui reconduit une opposition binaire (entre le vrai et le faux), et qui restitue des frontières littéraires, frontières que j'essaie tant bien que mal de brouiller. Mes mots, je les voudrais libres comme les goélands imaginaires que j'entends crier sur mon balcon.

*

Bien que le genre de la non-fiction se taille une place de plus en plus importante dans le discours littéraire québécois, il ne s'impose pas comme une évidence. La façon de diviser la littérature en deux grandes catégories, *ce qui est* et *ce qui n'est pas* fiction, s'inscrit dans une vision particulière du monde. Dans beaucoup de cultures, d'ailleurs, le concept de fiction reste équivoque et on peine encore à le nommer. L'anthropologue Aleksandar Boskovic affirme par exemple que le terme de *fikicija* émerge tout juste en bosnien, en croate et en serbe¹. L'auteur kenyan Ngũgĩ wa Thiong'o explique quant à lui qu'au Kenya, on trace plutôt une distinction entre *kĩrĩra kĩa rūrĩmĩ*, la littérature orale, et *kĩrĩra gĩa kwandĩka*, la littérature écrite². C'est le support littéraire qui structure le rapport au texte.

La question des genres reflète donc une réalité culturelle, historique. En ça, les genres littéraires ne vont jamais de soi, mais relèvent de fantasmes. Ce sont des histoires qui nous sont racontées par les institutions, l'appareil médiatique, le Conseil des arts, les donneur-ses de prix, les maisons d'édition. Or, ces histoires façonnent nos horizons d'attente de lecteur-rices, mais aussi nos pratiques d'écriture. Elles dictent ce qu'il est possible de dire et d'écrire dans une culture donnée, déterminent quel type de littérature on se sent autorisé-es à produire, à publier. On peut même dire qu'elles exercent un pouvoir coercitif pour quiconque fait face à la page blanche.

**MOI, JE RÊVE D'UN MONDE DANS LEQUEL LES
CATÉGORIES LITTÉRAIRES SERAIENT ABOLIES,
DANS LEQUEL CHAQUE GIRL WHO DREAMS
POURRAIT S'AVANCER DANS L'ÉCRITURE SANS
TENDRE VERS UN GENRE PARTICULIER.**



*

Moi, je rêve d'un monde dans lequel les catégories littéraires seraient abolies, dans lequel chaque *girl who dreams* pourrait s'avancer dans l'écriture sans tendre vers un genre particulier, sans essayer de se conformer à une idée de ce qui constitue une littérature « publiable ». Éliminer les étiquettes littéraires du discours nous permettrait peut-être de donner à cette *girl* les moyens de ses ambitions. Cela l'obligerait à poursuivre son désir, à écouter son intuition. Elle rêverait d'autre chose que de répondre à des attentes.

Et là, seulement, la *girl who dreams* aurait la liberté de faire advenir... ce qui n'a pas encore de nom.

1. Richard Lea, « Fiction v Nonfiction – English Literature's Made-Up Divide », dans *The Guardian*, 24 mars 2016, en ligne.

2. *Ibid.*

Autrice et traductrice littéraire, **Daphné B.** vient de publier un recueil de poésie jeunesse, *La pluie des autres* (La courte échelle). On lui doit aussi l'essai *Maquillée* (Marchand de feuilles, 2020), Prix des libraires 2021, ainsi que les recueils *Delete* (2017) et *Bluetiful* (2015).

DEPUIS QUELQUES SEMAINES, J'AI COMMENCÉ
UN PROJET QUI COMPLEXIFIE MES RAPPORTS SALARIAUX.
PLUTÔT QUE D'ÊTRE PAYÉE EN ARGENT, JE CHOISIS DE VOLER.
PAR VOL, J'ENTENDS TROC NON CONSENTANT.

Maude Veilleux

Je m'excuse. Je commence en m'excusant.

Une énonciation performative : je m'excuse. La phrase agit. Elle fait ce qu'elle dit faire.

J'ai accepté d'écrire un texte sur ma démarche parce que j'aime Sophie et Alex. Je leur fais confiance. Je m'excuse auprès d'eux pour le retard.

Ma pratique en performance a toujours été en lien avec l'endurance, le texte, la voix, la bouche et les dispositifs technologiques – ceux qui servent à augmenter la parole.

Ma méthode est simple : prendre acte d'un contexte. En saisir les porosités. M'immiscer dans le narratif qui est en train de se construire. M'y substituer. Disparaître dans le récit qui se crée pour révéler les zones d'adhérence. Investiguer sur la relation entre privé et public. Entre pouvoir et contrepuissance. Entre individu et institution. Décoder les malaises. Les appuyer. Gratter les gales. Bâtir en me tenant loin de la représentation et de la tentation esthétique.

Par exemple : depuis quelques semaines, j'ai commencé un projet qui complexifie mes rapports salariaux. Plutôt que d'être payée en argent, je choisis de voler. Par vol, j'entends troc non consentant.

Ce projet a commencé quand Guillaume Adjutor Provost, mon ex-mari – nous sommes divorcé-es depuis le 22-02-22, et je suis née à 22 h 22, étonnante récurrence du 2 –, m'a demandé de nettoyer son appartement pour la venue d'un commissaire étranger.

J'explique : Guillaume est en résidence à Lyon depuis quelques semaines. Sa blonde, Laurence, est allée le rejoindre. Je m'occupe d'arroser leurs plantes. Surtout le roseau de Laurence, fragile et constamment assoiffé. Au même moment, la Fonderie Darling cherche un endroit où loger Baruch Gottlieb, le commissaire de l'expo *Marshall McLuhan et les arts*, 17-03-2022 – 14-08-2022. Guillaume accepte de sous-louer son appartement pour quelques semaines. Il me demande si j'ai le temps de faire le ménage. *Pas trop, mais ok*. Il habite juste en dessous de chez moi, donc je me dis que je peux passer rapidement.

Il me fait une liste. Je m'exécute. Quelques jours plus tard, il m'envoie un virement de cent dollars. *Je préfère ne pas prendre l'argent. Je trouve ça bizarre, ça me donne l'impression d'être ton employée. J'aimerais mieux te voler. Ce serait plus éthique selon moi*. À la suite d'un échange de textos, puis d'un appel, il finit par accepter mon offre.

En compensation pour mon travail, j'ai volé : une canne de sirop d'érable (de l'érable de ses parents), un sac du CCA, une bouteille de gaz pour Sodastream, quatre œufs, le livre *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin* de Sophie Bélair Clément.

Au moment où j'écris ce texte, je n'ai pas encore exposé les modalités de ce contrat à l'équipe de LQ. Envisager le vol plutôt que le cachet me permet d'opérer un remaniement symbolique et souligne la nature transactionnelle qui s'inscrit entre nos deux instances. On me demande un texte. Je l'écris. On m'offre une rémunération en échange. Si je ne l'accepte pas, que se passe-t-il ? Je pose mes propres conditions : je prendrai ce dont j'ai besoin.

Dans l'exposition à la Fonderie Darling, l'artiste Stephanie Syjuco présente une série d'affiches à languettes détachables (comme on en faisait dans le temps) sur lesquelles figurent des titres de livres et les adresses où ils peuvent être téléchargés gratuitement, peut-être illégalement. Pour ma part, j'ai choisi plusieurs zines de Marguerin Le Louvier. Si je vole le travail de cet auteur, je m'en excuse. Peut-être devrions-nous toutes nous excuser de voler le travail des autres. On doit être honnêtes, le système économique dans lequel on vit est construit sur le vol. Nous sommes dérobé-es et nous déroboons aux autres le fruit de leur labeur.

Je ne sais pas encore ce que je volerai dans les bureaux de *Lettres québécoises* au 1463, boulevard Saint-Joseph Est : les sauces piquantes du réfrigérateur, une rame de papier, des stylos, du café, des services de presse, une chaise ergonomique ? Je ne volerai pas d'ordinateur parce que je considère que leur valeur d'usage est difficilement quantifiable. Je ne volerai pas non plus les objets ayant une valeur sentimentale.



ÇA A COMMENCÉ QUAND ELLE M'A VOLÉ UNE CANNE DE SIROP D'ÉRABLE

**CE TEXTE EST UN CONTRAT LITTÉRAIRE.
EN ACCEPTANT DE LE PUBLIER,
LETTRES QUÉBÉCOISES LE SIGNE.**

J'ose croire que la disparition des objets qui auront été volés imposera une réflexion quant à la valeur du travail accompli. On pourra juger que j'ai exagéré, que j'ai trop pris ou, à l'inverse, que j'ai été humble et généreuse. Mais au-delà de ce jeu d'évaluation, ma tentative demeure de construire un dispositif d'écriture qui s'active dans la vie.

Ce texte est un contrat littéraire. En acceptant de le publier, *Lettres québécoises* le signe.

Maude Veilleux est née en Beauce. Elle a publié trois recueils de poésie ainsi que deux romans. En 2018, elle a fait paraître un roman-web, intitulé *frankie et alex – black lake – super now*. Elle a aussi dirigé le collectif *Bad boys* chez Triptyque. Au fil des années, elle a publié dans diverses revues. Plus récemment, son texte « Lettre à n'importe qui », dans le numéro 170 de la revue *Maebius*, a été finaliste aux Prix d'excellence de la SODEP, dans la catégorie « Essai, analyse et théorie ». Son travail en performance a été présenté dans plusieurs centres d'artistes et festivals tels que Le Lieu, Le LOBE, la Fonderie Darling, le OFFTA et la RIAP. Depuis 2020, elle s'intéresse, avec le collectif Botes Club, aux robotEs et aux intelligences artificielles.

DÉTRICOTER LES GENRES LITTÉRAIRES

Entretien Daoud Najm

Propos recueillis par Alex Noël

Alex Noël : Dans son introduction au présent dossier, Sophie Létourneau nous rappelle qu'il y a eu un long silence sur la non-fiction au Québec. De ton côté, à quel moment as-tu commencé à prendre connaissance des écritures du réel ?

Daoud Najm : En 2001, alors que je commence des études de littérature française à l'Université de Montréal, je n'ai aucune idée de ce que sont ces écritures du réel. Personne (ou presque) n'en parle alors. On nous enseigne le roman, l'essai, la poésie et le théâtre, et dans ce cursus somme toute classique, très peu d'heures sont consacrées aux œuvres qui entrecroisent les genres. La littérature contemporaine est pourtant une exception, où je découvre, emballé, l'autofiction, c'est-à-dire cette chose tout à la fois fabuleuse (l'irruption du réel dans le livre) et effrayante (l'irruption du livre dans le réel). S'il est question d'autofiction pendant plusieurs années, le terme se démode bien vite ; très peu s'en réclament aujourd'hui. Je pense que c'est par des lectures américaines, notamment par l'œuvre de Joan Didion, que j'ai commencé à m'intéresser à ces écritures du réel et à découvrir une littérature qui, à ma grande joie, ne répondait pas à ce que j'avais étudié.

AN : Alors qu'aujourd'hui on publie plusieurs œuvres non fictionnelles, qu'est-ce qui t'étonne dans la façon qu'elles ont de s'inscrire dans le champ littéraire ?

DN : Ce qui ne cesse de m'étonner, c'est que ces œuvres qui existent bel et bien dans notre littérature sont rarement présentées comme telles, c'est-à-dire comme des textes de littérature qui ne sont ni des romans ni des essais.

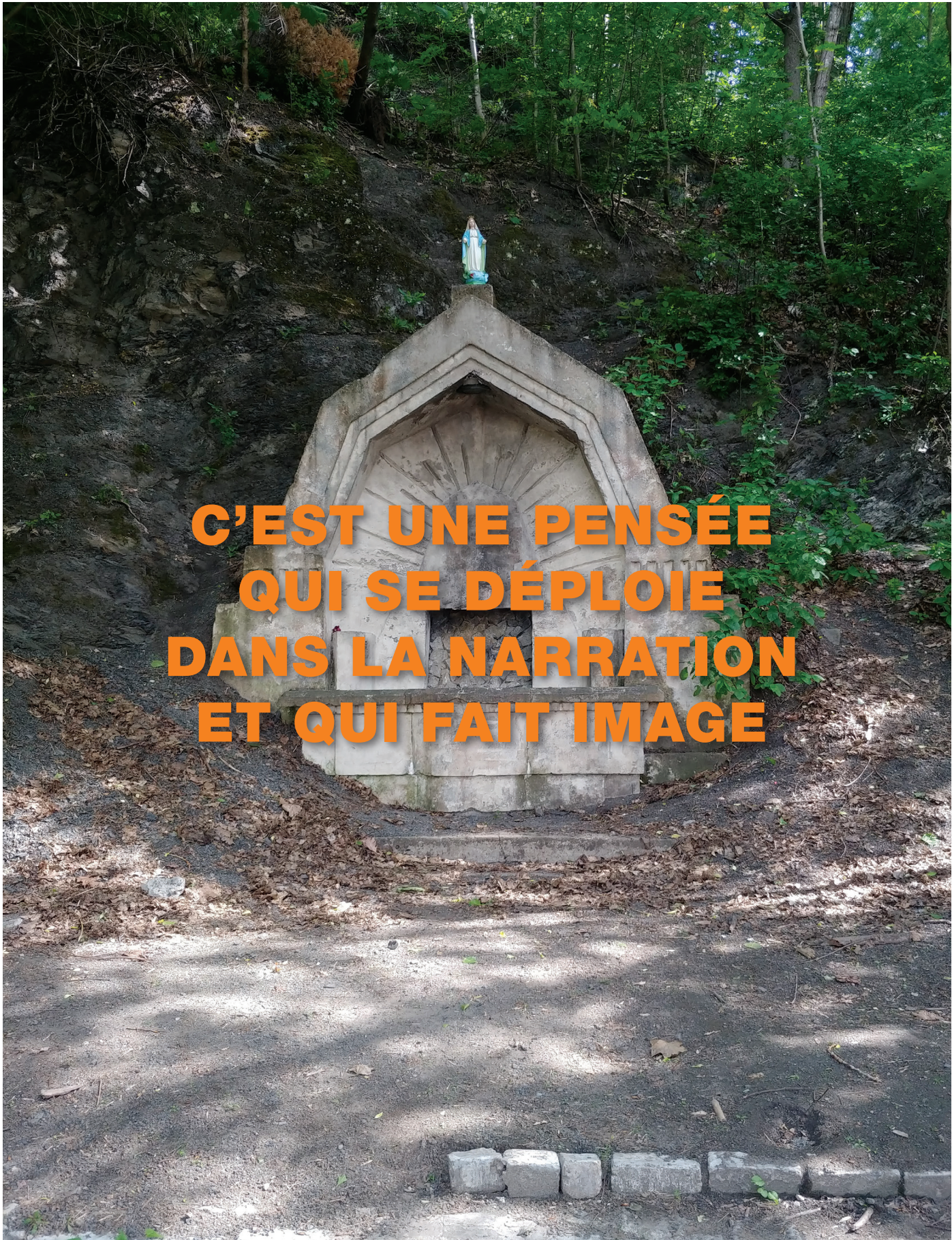
AN : Nous sommes en effet plusieurs à avoir remarqué cette invisibilisation de la non-fiction au Québec, mais

nous avançons différentes raisons pour l'expliquer. Quelle serait ton hypothèse ?

DN : Cette invisibilisation serait peut-être liée à l'écosystème du marché du livre québécois, qui, face à un lectorat somme toute restreint, pour des raisons strictement pécuniaires, ne peut se permettre de multiplier les catégories commerciales de mise en vente. On pourrait aussi supputer que la grande majorité des maisons d'édition québécoises sont encore tributaires d'une conception franco-française (pour ne pas dire coloniale) de la littérature, ce qui n'est pas faux, et reproduisent les schèmes et les découpages des maisons parisiennes, dont le discours littéraire ne reconnaît pas cette « catégorie » d'écriture. On pourrait, sur la même lancée, avancer que les maisons d'ici sont dirigées par des éditrices et des éditeurs qui, tout comme moi, ont été formé-es dans des départements de littérature où quatre genres bien distincts étaient mis de l'avant.

AN : De fait, la plupart des œuvres de non-fiction en prose sont présentées à tort comme des romans. Qu'est-ce qui expliquerait que le mot « roman » soit devenu une sorte de fourre-tout dans lequel on tente de faire entrer la non-fiction ?

DN : C'est surtout dans la conception même du roman, dans l'idée supposée de sa gloire, et sans doute dans la peur de son déclin qui mettrait à mal certains systèmes de domination, que repose l'une des clés pour comprendre la présence (ou encore la dissimulation) de ces littératures du réel au sein de nos maisons d'édition. Les images de marque déterminées (le *branding*), la réception et l'institutionnalisation du roman au Québec (comme en France et dans bien d'autres contrées) sont à mes yeux ce qui perpétue une certaine idée du « standing » du roman, ce genre « majeur », et, par ricochet, conduit à récupérer ces écritures hybrides qui, à les lire de près, se refusent à bien des étiquettes.



**C'EST UNE PENSÉE
QUI SE DÉPLOIE
DANS LA NARRATION
ET QUI FAIT IMAGE**

IL EST TEMPS DE DÉTRICOTER LES GENRES, IL EST GRAND TEMPS DE DÉFAIRE LA LITTÉRATURE.

AN : Quels exemples te viennent spontanément en tête ?

DN : Je n'en citerai que deux. En 2020, Sophie Létourneau publie *Chasse à l'homme* à La Peuplade, un livre qui porte la marque générique « récit ». Dans le papier du 7 mars 2020 que lui consacre Christian Desmeules dans *Le Devoir*, et bien qu'il y soit question de la relation de la littérature au réel et d'une « autofiction assumée », le mot de roman revient cinq fois au cours de l'article pour traiter de ce livre. La même année, *Chasse à l'homme* remporte le Prix du Gouverneur général dans la catégorie « Romans et nouvelles ». Toujours en 2020 paraît, chez Remue-ménage, *Là où je me terre* de Caroline Dawson. Ce récit, une suite de vignettes autobiographiques qui obtient un franc succès populaire, n'a rien d'un roman¹, mais en porte la marque générique et est « publicisé » comme tel.

AN : Quelles questions cet étiquetage pose-t-il sur notre façon d'accueillir ces œuvres ?

DN : Qu'abandonne-t-on (et qui abandonne-t-on ?) quand on se refuse au roman ? À qui (à quoi) sert la marque du roman ? Le roman serait-il synonyme d'histoire racontée ? Et pourquoi, si l'on prend l'exemple des États-Unis ou encore de l'Angleterre, les catégories (*memoir*, *nonfiction*, *creative nonfiction*) sont-elles plus à même de rendre compte d'une diversité de pratiques, alors que le roman (ou encore la disparition de la marque générique, ce qui n'est pas si mal) semble être notre seule façon d'appréhender les littératures du réel ?

AN : Quand on parle de non-fiction, il ne faut pas avoir en tête uniquement le format livre, ne serait-ce que parce qu'il y a eu d'abord plusieurs textes non fictionnels qui se sont publiés en revue. En tant qu'ancien directeur de *Spirale*, as-tu l'impression que les revues ont été une sorte de laboratoire de cette vague de non-fiction que l'on voit présentement dans les maisons d'édition ?

DN : Je pense que si les revues accueillent ce genre de textes, c'est qu'il n'y a pas un espace à proprement parler qui leur soit dédié. Au Québec, à ma connaissance, la grande tendance des maisons d'édition, devant les textes non fictionnels, est de vouloir les faire entrer dans l'une de leurs collections ou dans la catégorie essai ou roman. Cela a nécessairement pour effet de transformer les textes

(pensons à un reportage que l'on tente de déguiser en essai) et d'effacer pour ainsi dire leur spécificité. Il n'y a pas une maison d'édition que je connais qui se targue de publier des reportages littéraires. Très peu de maisons se refusent aux marques génériques. En ce sens, les revues sont effectivement des sortes de laboratoires qui permettent à ces textes d'exister de manière plus libre. Il y a, dans les périodiques, une liberté de la première forme.

AN : Comment expliquerais-tu que, ces dernières années, les revues aient multiplié la création de rubriques permanentes pour accueillir la non-fiction, que ce soit l'essai lyrique dans *Nouveau Projet*, le reportage dans *Liberté*, ou encore des textes à mi-chemin entre le portrait et le reportage dans la section « Incursion », que tu as d'ailleurs mise sur pied à *Spirale* ?

DN : Je crois qu'au sein des revues, il existe un réel désir d'offrir des réflexions qui ne baignent pas dans l'essai tel qu'on le pratique au Québec depuis les années 1970. Si l'essai québécois est riche et ses formes, variées, il n'en demeure pas moins qu'il existe une tradition de l'essai québécois, celle de Vadeboncoeur, pour le dire vite, où l'on accorde très peu de place à la narration, où il y a très peu à voir. J'ai l'impression que ce qui intéresse les jeunes éditeur-rices de revue, c'est une pensée qui se déploie dans la narration et qui fait image. Pour moi, chez *Spirale*, ce désir est né de l'enthousiasme de mes lectures américaines. Je pense que la non-fiction est en grande partie liée à l'acceptation de notre américanité ainsi qu'à la distance que nous prenons par rapport à un certain canon français et au système de classification traditionnel dont nous avons hérité. Il est temps de détricoter les genres, il est grand temps de défaire la littérature.

1. Dawson avance pourtant, dans le *Métro*, « qu'il s'agit bien d'un roman et pas d'un récit tel quel », arguant d'une « réelle construction » du livre, de sa part « romancée et inventée ».



**JE NE SUIS PAS
EN PRISON:
JE NE LIS PAS
POUR M'ÉVADER**