

Vincent Brault — un auteur québécois à découvrir

Steven Urquhart

Volume 47, numéro 1, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095248ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095248ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of New Brunswick, Dept. of English

ISSN

0380-6995 (imprimé)

1718-7850 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Urquhart, S. (2022). Vincent Brault — un auteur québécois à découvrir. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 47(1), 285–304.
<https://doi.org/10.7202/1095248ar>

Vincent Brault — un auteur québécois à découvrir

STEVEN URQUHART

N É EN 1978 À MONTRÉAL, Vincent Brault est l'auteur de trois courts romans publiés chez Héliotrope. Enseignant de philosophie à temps partiel au Cégep de Terrebonne, Brault avait publié plusieurs articles et nouvelles avant de signer son premier roman, *Le cadavre de Kowalski* (2015), qui a été finaliste de l'édition québécoise du prix du premier roman de Chambéry en 2015. Son deuxième roman, *La chair de Clémentine*, paru en 2017, a été qualifié par Guillaume Lepage du *Devoir* d'« ovni littéraire rafraîchissant, inventif et habilement ficelé ». Fort original, ce roman n'est pas sans rapport avec son premier et prépare le terrain pour sa dernière œuvre, *Le fantôme de Suzuko*, qui joue sur la question du deuil et des expériences à la fois personnelles et professionnelles de l'auteur au Japon. La lecture de ce roman en particulier se trouve à l'origine de la présente entrevue qu'il m'a accordée en juin via Zoom, puis d'une rencontre en personne avec l'auteur, qui a accepté de venir parler de son œuvre sur le campus de l'Université de Lethbridge en septembre 2021.

Brault est d'un abord facile et n'hésite pas à parler de ses romans, où la question de la mort occupe une place privilégiée. Alors que cette thématique peut a priori paraître assez banale, elle est traitée de manière innovatrice par l'écrivain et fait réfléchir le lecteur sur le caractère profondément humain de cette réalité, représentée souvent comme étant le contraire de la vie. Chez Brault, qui aborde la mort de trois manières différentes, cette réalité aporétique lui fournit une riche matière à idées. Ayant choisi de faire parler un cadavre dans son premier roman et de mettre en scène un personnage qui embrasse les mourants au moment où ils décèdent dans son second, il montre que la mort en tant que fermeture est une ouverture; sa nature obscure et mystérieuse fait qu'elle se prête finalement à toutes sortes de pistes imaginatives.

Phénomène qui défie la raison, la mort se rattache chez l'écrivain à la question de l'amour. Dans le premier roman, dont l'action se situe dans une ville minière, l'amour participe indirectement de l'aventure

du protagoniste-cadavre et se trouve littéralement au cœur du deuxième roman, qui met en scène une enquête policière. En effet, la quête, la mort et l'amour sont entremêlés de manière originale chez Brault, dont les histoires sont assez insolites. Remarquée par la critique journalistique et autre au Québec, leur étrangeté n'empêche pas le lecteur de s'identifier à l'intrigue ou aux personnages. Les romans témoignent d'une liberté créative profondément humaine et jouent sur la place qu'occupe la fiction, c'est-à-dire l'imagination, dans la (sur)vie. Influencé par le réalisme magique, Brault joue sur les frontières du réel et examine par exemple, dans son dernier roman, ce que représente la perte d'un être cher, mais de biais; il insiste sur les visions et le retour du refoulé, mais dans le contexte du folklore japonais, peuplé de *yōkai* ou de fantômes. Considéré comme une « réflexion originale sur le deuil amoureux » par Manon Dumais du *Devoir*, ce roman est intrigant à plusieurs égards; il revêt un style cinématographique par l'emploi de phrases courtes qui insistent sur les actions du protagoniste et sur ce qu'il voit, au point où on l'accompagne pas à pas dans ses conversations et chacune de ses allées et venues à Tokyo.

Le portrait de la capitale nipponne est d'ailleurs particulièrement saisissant dans ce roman qui, comme les deux autres de Brault, se sert de la mort comme tremplin pour faire vivre au lecteur des aventures qui non seulement sont insolites et touchantes, mais qui invitent à réfléchir sur le sens de la vie.

*

SU : Pourriez-vous nous expliquer un peu ce qui vous a amené à l'écriture? Vous avez publié votre premier roman à l'âge de 37 ans, je crois?

VB : Ma famille était plutôt intéressée par les arts visuels, surtout du côté de mon grand-père maternel, qui était peintre, et donc, les arts ont toujours été très valorisés chez moi. J'ai commencé par la peinture, la sculpture, j'ai fait un peu de performance, de la danse, mais parallèlement à cela, au secondaire, j'écrivais de la poésie. C'est par la poésie que je suis entré dans l'écriture et, à l'âge de 20 ans, je suis parti habiter en Écosse. Là-bas, j'ai commencé à écrire un journal que j'ai tenu pendant 10 ans. Dans ces années-là, je me sentais déjà écrivain, en quelque sorte, parce que j'avais une pratique d'écriture quotidienne. En

rentrant d'Écosse, j'ai commencé à envoyer des nouvelles à des revues littéraires et, assez tôt, j'ai été finaliste pour des prix littéraires. Ces réussites m'ont peu à peu encouragé, et donc, j'ai fini par abandonner le studio dans lequel je faisais de la peinture en me disant que j'allais désormais me concentrer sur l'écriture. À partir de ce moment-là, j'ai publié au moins un texte par année, jusqu'à ce qu'émerge cette idée du *Cadavre de Kowalski*. J'étais donc déjà un peu ancré dans le milieu littéraire, à Montréal, avant de publier ce roman. Je l'ai envoyé à trois maisons d'édition et les trois l'ont accepté. Bref, j'étais prêt, je pense, à écrire un premier roman. Il est court mais plus long que les nouvelles que j'avais écrites jusque-là. L'idée pour mon deuxième roman (*La chair de Clémentine*) est apparue soudainement. J'étais en Allemagne et *Le cadavre de Kowalski* n'était pas encore publié. Quand je suis rentré à Montréal, j'ai écrit *La chair de Clémentine* en trois jours, littéralement. Tout était là. Après, j'ai édité le texte pendant six mois — ce qui est très court, quand j'y repense, parce que *Le fantôme de Suzuko*, mon troisième roman, m'a plutôt demandé quatre ans de travail.

SU : Tous vos romans sont assez courts de même que les phrases. Je suppose que vous aimez également lire les romans courts et ce style d'écriture?

VB : Je me suis d'abord intéressé aux grosses briques et aux romans, disons, difficiles. Un des premiers romans qui a vraiment eu un grand impact sur moi a été *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez, dont j'ai lu tous les livres au début de la vingtaine. J'ai aussi beaucoup été influencé par *Don Quichotte*, qui est une œuvre colossale. Mais les romans courts m'ont également influencé. Je pense à Borges, par exemple, qui écrit des nouvelles très compactes et denses, mais surtout à Julio Cortázar. Pour moi, l'œuvre de Cortázar, c'est la quintessence du fantastique, de la concision, de l'image simple et juste. Les personnages sont vivants et sont présentés non pas en les décrivant physiquement, mais en les faisant agir dans des situations particulières. Je pense souvent à cette citation de Cortázar : « Le roman qui m'intéresse est celui qui place des situations dans des personnages et non des personnages dans des situations. » Autrement dit, je me demande comment faire en sorte que l'histoire provienne des personnages pour qu'ils ne soient pas uniquement des pions sur l'échiquier de l'écrivain. Après, c'est sûr que la littérature japonaise m'a également influencé. Une écrivaine que

j'adore : Yōko Ogawa. Je trouve que les écrivains japonais ont souvent un rapport décalé au genre, au fantastique. Je les associe finalement à une espèce de réalisme magique, mais à la japonaise, dans un style cristallin, avec des histoires plus dépouillées que ce qu'on retrouve généralement en littérature latino-américaine. Finalement, mes influences sont assez variées. J'ai beaucoup lu de littérature japonaise mais aussi chinoise ces dernières années.

SU : Au début de chacun de vos romans, on trouve une épigraphe. Pourquoi?

VB : L'épigraphe apparaît toujours très tôt dans le processus et me sert de leitmotiv pour écrire un livre, c'est-à-dire au moment où je suis un peu dans la recherche d'une histoire à raconter. À partir du moment où je tombe sur une phrase qui semble cristalliser l'essence de mon projet, je l'installe tout de suite au début du livre. Par exemple, j'ai déjà des idées de citations pour le livre sur lequel je suis en train de travailler maintenant. J'en note quelques-unes, comme celle en exergue du *Fantôme de Suzuko*, qui est la dernière phrase de *Les années douces* de Hiromi Kawakami, un roman qui m'a complètement bouleversé. Cette idée de disparition a commencé à grandir en moi environ deux ans avant que je commence à écrire *Le fantôme de Suzuko*. J'ai installé la phrase le premier jour où j'ai créé le premier document Word lié à ce livre. C'est la raison pour laquelle je parle de leitmotiv.

Le cadavre de Kowalski (2015)

SU : Le mot, voire le verbe qui me vient à l'esprit en pensant à votre premier roman est « creuser ». Le protagoniste creuse et le lecteur fait pareil pour comprendre, n'est-ce pas? Que pensez-vous de cette idée?

VB : C'est vrai. J'avais l'idée d'un roman ultra-minimaliste. Finalement, je ne suis pas certain que c'est vraiment ce que j'ai écrit. Au départ, j'avais simplement l'idée d'un cadavre au fond de la terre, dans le noir. Il ne peut pas penser parce qu'il n'a pas de cerveau, mais il est quand même mû, paradoxalement, par une idée, celle de sortir de terre. C'est sa seule idée. Et donc, évidemment, il y a beaucoup de scènes où il creuse. Je voulais écrire un roman sensoriel, qui se déroulerait dans le noir et où le seul sens actif serait le sens du toucher — et celui de l'ouïe, parce

qu'il y entend des sons, qu'il gratte et que cela fait du bruit. Kowalski se réveille sous terre et essaie de se faire une place dans l'espace. C'est un roman de creusage... Il y a aussi une énigme à résoudre, car sous terre Kowalski découvre le cadavre d'une petite fille : la nièce de Myriam, une infirmière que Kowalski rencontre à sa sortie de terre et à qui il raconte son histoire. Kowalski est le seul à détenir les informations qui pourraient permettre de retrouver la petite fille.

SU : Il s'agit selon moi d'un roman « scriptible » dans le sens où je dois creuser et réfléchir sur le sens du récit. On est censé comprendre ce qui se passe, mais pas tout à fait, n'est-ce pas?

VB : Ce qui m'a intéressé, c'est de donner à ressentir des subjectivités inédites ou un peu bizarres, donner à ressentir le fait de se trouver à l'intérieur d'un cadavre. Kowalski lui-même trouve étrange le fait d'habiter ce corps, qu'il considère comme un corps étranger. C'est vrai qu'il y a une espèce de dichotomie entre la chair et l'esprit, en tout cas du point de vue du narrateur. C'est de la littérature du corps. Kowalski est à la fois *dans son* corps et tout simplement *son* corps. Il y a une tension entre ces deux niveaux.

SU : Vous donnez une voix à quelqu'un qui n'en a plus. Et pour moi, il est question d'une « réincarnation » à partir d'une « désincarnation. » Avez-vous pensé à ces idées?

VB : Cette idée du corps à la troisième personne se trouve au centre du projet. Autrement dit, il y a cette idée que Kowalski n'a ni cerveau ni cœur. Théoriquement, il ne peut rien percevoir. Il perçoit néanmoins, mais de manière brute, sans aucune réflexivité. Il ne fait qu'absorber les sensations, sans affect. Donc, il n'est pas désolé pour la petite fille. Il n'a pas peur. Il ne se réjouit pas. Cela produit un effet d'étrangeté, de drôlerie, le fait qu'il soit complètement déconnecté de ce qui lui arrive. Il regarde tout de manière tellement naïve, sans angoisse. Kowalski décrit tout simplement ce qui se déroule dans son corps. S'il vit des émotions, elles passent uniquement par la description d'états physiques. Kowalski n'a qu'un but : celui de sortir de terre. Une fois qu'il atteint la surface commence pour lui une errance infinie. Il n'avait pas d'autre but que de sortir de terre et, donc, Kowalski est complètement désintéressé des

événements, des rencontres, d'absolument tout ce qui lui arrive. C'est simplement un corps mouvant, déambulant sans affect.

SU : Le protagoniste est un Polonais mort pendant la guerre, mais au Québec. Pourquoi choisir un personnage immigrant qui n'a pas participé à la guerre, mais dont le pays d'origine est indissociable de la guerre?

VB : C'est une bonne question. Peut-être que le fait que Kowalski soit Polonais, cela donne une sorte d'extériorité au récit. Kowalski, c'est l'immigrant, c'est l'étranger. De plus, il n'a aucun souvenir de son vivant. Le roman commence au moment où il se réveille. Il raconte à Myriam ce qui lui est arrivé, sa rencontre avec le cadavre d'une petite fille. Myriam, alors, commence à spéculer sur la disparition de sa nièce et le possible assassinat d'un travailleur de la mine. Il y a des trous dans l'action et il y a des trous dans le texte aussi, littéralement. Cela témoigne de la volonté que j'avais de ne pas tomber dans une écriture psychologisante, de ne pas prêter à Kowalski des intentions qui sont à l'extérieur du récit. À quoi servirait-il de dire qu'il avait deux enfants, une femme, de donner les raisons de son immigration? Il y avait des immigrants qui travaillaient dans les mines à cette époque au Québec, des Polonais, entre autres, des immigrants partis d'Europe pendant la guerre, c'est tout.

La première phrase de mon livre est apparue dès le début, c'est la toute première phrase que j'ai écrite dans le premier document Word que j'ai créé pour ce roman : « Je m'appelle Wiktor Kowalski et je suis mort le 7 février 1941. C'était pendant la guerre. Mais je n'y étais pas, à la guerre. » Elle m'a servi de leitmotiv.

SU : Donc, qu'est-ce qui, selon vous, caractérise ce personnage énigmatique?

VB : Il y a une chose qui le caractérise, au fond, c'est qu'il est indifférent à ce qui lui arrive et au monde qui l'entoure. Pour moi, ce roman explore une des nombreuses possibilités liées au concept de « vie après la mort ». On pense parfois, pour se rassurer sans doute, que lorsqu'on mourra quelqu'un viendra nous chercher, que quelqu'un nous aidera (un parent ou un ami, par exemple), qu'il y aura un chemin à suivre. Avec Kowalski, c'est l'exemple du vide après la mort; personne ne vient

le chercher. Quelque chose se réveille en lui, c'est tout. Il se trouve tout simplement immobile, dans le noir. Il s'ennuie. Donc, c'est mû par une sorte de désœuvrement qu'il commence à gratter. Et ce désœuvrement ne cesse jamais, malgré qu'il y ait quand même certaines formes d'actions, dans le livre. À la fin, Kowalski s'enfuit avec le cadavre de la petite fille, dans une tempête de neige et dans une voiture de police. On ne sait pas où il va. Il n'a pas de but. Son errance n'aura jamais de fin, ni son désœuvrement.

SU : Il n'y a vraiment pas de direction ou de sens à la fin, dans la mesure où on ne sait pas où il va ni ce qu'il va ou pourrait faire.

VB : Il va errer pour l'éternité. Il n'a ni plaisir, ni déplaisir, ni désir. Le récit n'offre pas de réelle résolution. J'ai donné une conférence sur les zombies et publié un essai intitulé « Zombie : le paradoxe ambulant » dans la publication (*Z pour Zombies*) issue du colloque international « Invasion Montréal ». Kowalski, c'est un mort-vivant, mais pas tel qu'on les imagine habituellement, c'est-à-dire qu'il n'a pas, contrairement à ce qu'on attend d'un zombie, la volonté de dévorer d'autres êtres humains. C'est simplement un corps mouvant, sans cerveau, sans affect et sans désir, je le répète. J'ai voulu travailler la thématique du mort-vivant mais d'une manière réaliste, en quelque sorte. Si quelqu'un pouvait agir sans cerveau, comment agirait-il? Il ne serait pas méchant, il serait neutre.

La chair de Clémentine (2017)

SU : Votre deuxième roman me paraît aussi sinon plus curieux que le premier. Pour moi, il défie un peu la catégorisation. Qu'en pensez-vous?

VB : Ce genre de remarque me fait plaisir, car je crois en effet que ce roman est difficile à enfermer dans une catégorie. Je me sens assez privilégié quand on parle d'étrangeté en commentant mes livres. Si j'avais à mettre celui-ci dans une catégorie, je le mettrais dans celle du réalisme fantastique. Il y a aussi du gore, mais étonnamment drôle et léger, ainsi qu'une intrigue policière. Le thème principal du livre, c'est la mort : mon thème de prédilection. Encore une fois, l'idée était d'explorer le sujet sous un angle particulier. Gustave aime se trouver en présence de personnes qui meurent, ce qui est pour le moins

étonnant. J'ai voulu donner à expérimenter la vie de ce personnage. Il est maladivement attiré par des personnes — connues ou inconnues — qui sont en train de mourir. C'est le passage de la vie à la mort qui l'attire. Et cette attirance s'explique, sur le plan psychanalytique, par certains événements tirés de l'enfance de Gustave. C'est autour de cette quête de souvenirs d'enfance que se construit l'intrigue du roman. Au fond, c'est une quête des origines.

SU : L'intrigue me paraît rocambolesque et joue sur l'inattendu et les contrastes. Êtes-vous d'accord?

VB : Oui. Je pense souvent au cinéma quand j'écris, je pense à certaines scènes de *Natural Born Killers*, par exemple, des scènes extrêmement violentes qui se déroulent sous un soleil radieux, accompagnées d'une pièce de Vivaldi. Ce genre de contraste rehausse l'effet de la violence, qui apparaît plus crûment et qui, peut-être, est paradoxalement plus facile à supporter. Une scène sombre et douloureuse pourrait bien sûr être appuyée par une musique sombre et douloureuse, mais il me semble que ce n'est pas nécessaire d'appuyer autant pour comprendre. *Idem* en littérature. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'appuyer sur les moments gores en les assombrissant. Au contraire, c'est en illuminant ces moments, en les esthétisant que j'ai l'impression d'en rehausser la signification. Ce genre de contraste étonne, détonne et ajoute à l'effet d'étrangeté. On peut se désoler pour toutes les personnes qui meurent — et elles sont très nombreuses — dans mon roman, mais je crois que le lecteur ou la lectrice n'est pas tenté de se désoler de toutes ces morts car Gustave, lui, ne s'en désole pas. Au contraire. Il aime que les gens meurent dans ses bras.

SU : C'est intéressant. Il veut être à leurs côtés et rappelle par ses actions que l'on a tous envie de mourir dans les bras de quelqu'un, non?

VB : C'est le cas de l'inspecteur, en effet, qui veut mourir dans les bras de quelqu'un. C'est pourquoi il s'intéresse tant à Gustave : parce que les personnes qui sont sur le point de mourir se rapprochent mystérieusement de lui. Tous les drames liés à toutes ces morts sont évacués : il n'y a jamais de famille qui pleure. Une petite fille meurt écrasée par une voiture au début du roman. Cela peut choquer, mais l'accent n'est pas mis sur ce genre de drames car l'attention du narrateur

est tournée vers Gustave. L'attirance désintéressée de Gustave vis-à-vis de ceux et celles qui meurent s'explique par la manière dont il est né et par la manière dont sa mère, Clémentine, est morte. Cette scène de naissance et de mort, c'est la première que j'ai écrite, même si elle apparaît vers la fin du roman. Cette scène dénoue l'intrigue principale du livre. C'est parce que, durant les premiers mois de sa vie, Gustave s'est accroché au cadavre froid de sa mère qu'il est attiré par les mourants. Lorsque Gustave apprend dans quelles circonstances il est né, cela lui permet de résoudre une partie de ses problèmes, de se libérer de son attirance malade pour les mourants et pour le froid. Cette libération devrait lui permettre d'entamer une relation avec Françoise, peut-être!

SU : Un peu dans l'esprit de ce commentaire, il faut dire que le titre joue, me semble-t-il, sur l'idée que la chair était effectivement chère. Malgré l'importance que nous accordons aux pensées et aux idées, l'existence des êtres humains se ramène à la corporalité et à une certaine chaleur physique. On pense par exemple au couple à la fin du roman, qui m'a fait rire. Je ne m'attendais pas du tout à ce genre de conclusion.

VB : La fin d'un livre est évidemment un moment important. *La chair de Clémentine* se conclut un peu comme *Le cadavre de Kowalski* : dans une voiture, l'hiver. Les personnages avancent encore une fois vers l'inconnu. *La chair de Clémentine* se conclut par l'arrivée un peu tardive de deux personnages dans l'intrigue : un couple de personnes âgées. Dans cette voiture, ils discutent de la nuit rocambolesque qu'ils viennent de passer avec Françoise dans un motel de bord d'autoroute. Pour moi, cette scène inattendue permet au récit de respirer et ramène le lecteur dans le récit imaginaire. En voiture, ce couple de personnes âgées construit son propre récit de ce qui lie Gustave et Françoise. C'est le couple de personnes âgées qui ouvre la suite du récit. On quitte Gustave dans l'avant-dernier chapitre du livre, lorsqu'il entre dans le motel. Des animaux sauvages viennent se rassembler près de la porte. Ce couple de personnes âgées est apparu tardivement dans l'écriture. Le récit avait besoin de respirer, de se renouveler, de s'ouvrir avant de se conclure. Il m'arrive souvent d'intégrer des personnages importants tardivement dans le récit. J'ai toujours besoin d'être stimulé, d'être étonné dans l'écriture. Lorsque je sens le récit devenir trop prévisible, lorsqu'il est trop bien installé sur ses rails, j'essaie de brasser les cartes, de surprendre, même à la toute fin. C'est que je me soucie, paradoxalement, même en

fantastique, d'être réaliste. On ne choisit pas à quel moment quelqu'un entre ou sort de notre vie. Parfois, les gens n'entrent pas au bon moment, cela ne les empêche pas d'y entrer tout de même. De manière analogue, dans *Le fantôme de Suzuko*, plusieurs personnages n'ont pas de fonction claire dans le récit, en plus d'apparaître tardivement dans l'intrigue. Encore une fois, comme dans la vie, les gens apparaissent et disparaissent souvent sans crier gare.

SU : Sur ce point, l'apparition des animaux vers la fin m'a fait penser à un conte de fées. C'est quelque chose d'assez curieux dont la signification m'échappe toujours. Dans mon esprit, cette scène me rappelle ce que l'on trouve parfois dans les films des studios Ghibli.

VB : Il y a deux choses qui me viennent à l'esprit. D'abord le terme japonais *kawaii*, c'est-à-dire le fait d'être mignon. Les animaux ont cette qualité d'être naturellement mignons. On est d'ailleurs souvent plus touché par la mort ou la souffrance d'un petit chaton que par celle d'un être humain. Ensuite, les animaux, dans *La chair de Clémentine*, permettent une forme de gore plus extrême parce que plus loin de leur essence *kawaii*. En ce qui a trait aux films des studios Ghibli, oui, c'est vrai que la fin de *La chair de Clémentine* peut rappeler l'esthétique de certains films de Miyazaki, par exemple. Un aspect important du texte, pour moi, c'est l'image. Les animaux correspondent généralement à des types. Un loup. Un ours. Un lièvre. Nul besoin de les décrire avec moult détails, ce sont des créatures faciles à imaginer. L'image se crée donc facilement dans la tête du lecteur ou de la lectrice. Ensuite, vous avez parlé de contes... Et c'est vrai que certaines scènes de *La chair de Clémentine* font référence à Hansel et Gretel. Le chalet, les biscuits, le poison. Tout cela participe d'un jeu intertextuel. Le premier incident dont se souvient Gustave est lié à une expérience qu'il a vécue avec une oie morte entre ses bras. Gustave se sert de cette expérience pour enquêter sur son passé. Il entame un retour aux sources sur un mode psychanalytique.

SU : Donc, il ne s'agit pas d'une psychanalyse freudienne ou lacanienne, mais plutôt de ce qui a rapport en général avec une expérience passée ou à un traumatisme?

VB : Je pense à Schopenhauer, qui est un des précurseurs de la psychanalyse. Schopenhauer pense que la résolution des problèmes passe par la connaissance de soi. Cela me paraît assez évident... Pour ne pas reproduire les mêmes erreurs, il faut reconnaître qu'il y a des erreurs.

Le fantôme de Suzuko (2021)

SU : Votre troisième roman, que j'ai lu en premier avec beaucoup de plaisir, se passe au Japon. Pourquoi?

VB : Mes deux premiers romans, *Le cadavre de Kowalski* et *La chair de Clémentine*, se déroulent au Québec, mais ce sont des exceptions puisque la plupart des nouvelles et des récits que j'ai publiés se déroulent à l'étranger. *Le fantôme de Suzuko* est donc un retour à ce travail, pour moi, de l'altérité. Je suis inspiré par ce qui est extérieur. Mais pourquoi le Japon? C'est que j'ai été amoureux d'une femme qui habitait à Tokyo avant qu'on s'installe ensemble à Montréal. Je me suis attaché au Japon grâce à elle. J'ai également reçu une bourse pour faire une résidence d'artiste de trois mois à Tokyo, en 2018. Cette bourse m'a servi à mener des recherches sur les *yōkai*, à faire des entrevues avec des Japonais et des Japonaises qui ont fait l'expérience de ce genre de créature. J'ai enregistré les témoignages, j'ai produit une installation à ce sujet dans une galerie à Tokyo (TOKAS) et j'ai fait une performance inspirée de ces récits, toujours à TOKAS. Puis je me suis inspiré des histoires de fantômes qu'on m'a racontées pour écrire mon roman. Monoureuse et moi nous sommes séparés quelques mois avant que je retourne à Tokyo, en 2018. Ce séjour au Japon allait évidemment être hanté par cette fin de relation.

SU : Vous étiez hanté, donc, par la présence de l'absence ou l'absence de la présence?

VB : Il m'est très tôt apparu évident que le fantôme de mon livre allait être cette femme que j'avais perdue, ou plutôt la présence fantomatique de cette femme. Il était prévu qu'elle vienne me rejoindre à Tokyo. Ça n'a pas été possible. Or, je la voyais quand même partout, littéralement, au détour de chaque rue de Tokyo que je foulais. J'ai maladivement visité tous les lieux que nous avons visités ensemble, elle et moi. De plus, les histoires de fantômes que je recueillais pour mes recherches

étaient presque toutes liées à des deuils. J'étais donc moi-même sans cesse ramené à mon propre deuil. Dans les premières ébauches de mon livre, de grands pans de l'histoire se déroulaient à Montréal, mais en cours d'écriture Tokyo s'est complètement imposée. Le protagoniste du *Fantôme de Suzuko* est attaché au Japon, car c'est là-bas que les affects liés à sa relation avec Suzuko sont réactivés.

SU : Je rebondis un peu là-dessus. Donc, l'écriture du roman a été une sorte de purgation?

VB : J'ai fantasmé sur la parution du livre. Je pensais qu'une fois publié j'allais être libéré de mon deuil. Écrire ce livre a été long. J'ai commencé en 2017, un an avant de retourner à Tokyo. Puis j'ai continué, plus sérieusement, à écrire ce livre de 2018 (en partie au Japon) à 2021. Certains moments ont été très difficiles à vivre. J'ai souvent pensé abandonner le projet. Sans le soutien de mon éditrice, Laurence Jourde, je n'aurais peut-être pas réussi à arriver au bout. Donc, *Le fantôme de Suzuko* a été mon livre le plus douloureux à écrire, mais aussi le plus libérateur. Maintenant il appartient à tout le monde. Ce n'est plus mon livre. Ce n'est plus mon deuil. Les lecteurs et les lectrices peuvent se l'approprier. C'est bien. Je pense souvent qu'on n'écrit jamais le livre qu'on *veut*, mais bien le livre qu'on *peut*. J'ai lutté fort pour ne pas écrire ce livre. Je voulais écrire un *Ghostbusters* japonais. J'ai fini par accepter d'écrire ce que je *pouvais* : une histoire d'amour et de deuil.

SU : À ce propos, vous utilisez un français plutôt standard dans ce roman, alors que l'on retrouve un langage bien québécois dans les deux premiers. Pourquoi?

VB : Pour moi, c'est complètement logique, parce qu'en théorie ce roman est une traduction du japonais. J'aime bien écrire à la québécoise, car je trouve ce registre de langue riche et intéressant. Mais il m'a semblé que ce n'était pas possible, dans le cadre d'un livre qui se déroule à Tokyo. C'est dommage de ne pas avoir pu exploiter la langue comme j'aime le faire, mais j'ai davantage travaillé la ponctuation, le dépouillement, la simplicité, la précision. C'est dans le rythme des phrases que j'ai exprimé ma voix d'écrivain plus que dans le choix des mots.

SU : Le roman me semble porter sur le traumatisme et le travail que l'on fait pour composer avec la perte, avec en arrière-fond le décor de Tokyo, où on est souvent bombardé de messages, de lumières, d'enseignes. Est-ce qu'il y a un rapport entre cet arrière-fond et le travail que doit faire le protagoniste en retournant au Japon?

VB : Tokyo, comme toutes les grandes villes, est une ville de contrastes. J'ai habité dans Sumida, un quartier plutôt traditionnel, assez tranquille, silencieux. On n'y entend pas du tout ces imposantes autoroutes aériennes quand on est au niveau du sol. Il y a assez peu de voitures dans les rues. Dans Ginza, un des quartiers que j'ai beaucoup fréquenté, ce n'est pas coloré du tout. La nuit, l'éclairage est très blanc, hyperapaisant, hypersophistiqué, et les bâtiments très doux, très légers. Je pense que l'aspect paisible de Tokyo n'est pas celui qui vient d'emblée à l'esprit quand on pense à cette ville. Tokyo, c'est la deuxième amoureuse du protagoniste, discrète et exubérante à la fois.

SU : Peut-on donc dire que cette grande ville vous hante, également?

VB : Le protagoniste pense souvent à Suzuko lorsqu'il se trouve sur son balcon et qu'il regarde la ville. Il est à Sumida, au 15^e étage — où j'ai habité —, et on peut peut-être dire que, lorsqu'il décrit le paysage urbain, c'est aussi Suzuko qu'il décrit. Tokyo et Suzuko se superposent, se confondent. Les toits brillants, le soleil qui tombe à l'horizon, une colline au loin, la rivière Sumida. J'ai été hanté par la ville, littéralement, pendant toute l'écriture du roman. Il y avait des cartes de Tokyo partout sur mon bureau. J'ai passé des centaines d'heures sur *Google Maps*, *Google Street View*. Par exemple, dans une scène au cimetière d'Aoyama, le protagoniste accote son vélo sur un poteau qui se trouve à l'entrée. Lorsque j'ai écrit cette scène pour la première fois, Vincent accotait son vélo contre un arbre, mais après avoir revisité les lieux sur *Google Street View*, j'ai vu qu'il n'y avait pas d'arbre où le protagoniste aurait pu facilement accoter son vélo, mais qu'il y avait un poteau en métal, raison pour laquelle il accote finalement son vélo sur ce poteau. Mon roman est truffé de petits détails du genre. Les lieux sont réels. Cela permet aux lecteurs et aux lectrices, peut-être, d'accepter les aspects fantastiques du roman, car le cadre général, lui, est hyperréaliste.

SU : Dans *Le fantôme de Suzuko*, la question de l'animalité participe du récit et me semble jouer sur des animaux associés au Japon et au Canada. On parle souvent des ours canadiens (même s'il y a également des ours au Japon) et puis du renard, nommé *kitsune* au Japon. On en retrouve dans des temples ou des sanctuaires shintoïstes. Dans la mythologie, c'est un métamorphe (*shapeshifter*) et un fripon (*trickster*).

VB : Les *yōkai* sont généralement associés à trois animaux : les chats, les renards et les *tanuki* (espèce de blaireau). Ces animaux ont occupé une grande place dans mon esprit lors de l'écriture du roman et se sont immiscés dans le récit de manière naturelle. Il y a aussi la présence des corbeaux, souvent, lorsque le protagoniste pense à Suzuko. C'est un symbole mortuaire. Il est normal que le lecteur ou la lectrice ne perçoive pas ce genre de détails, mais dans plusieurs scènes, on voit un corbeau sautiller sur une rambarde, s'approcher, essayer de voler de la nourriture au protagoniste. L'idée de l'ours est inspirée d'une performance d'une artiste japonaise : Chika Matsuda. Cette femme m'a raconté que le directeur d'un musée régional, au Japon, lui avait un jour offert une tête d'ours qui traînait depuis trop longtemps dans un congélateur du musée. Elle a accepté la tête d'ours, l'a vidée, elle a fait des trous pour respirer, puis elle a conçu une performance burlesque où elle a porté la tête d'ours sur scène. C'est une performance différente de celle que Suzuko fait avec la tête d'ours dans mon livre, mais c'est la performance de Chika Matsuda qui a inspiré la performance de Suzuko. La tête de renarde apparaît ensuite. Suzuko se l'approprie davantage, car la tête de renarde est plus petite, plus facile à porter, plus mignonne (*kawaii*). Le symbole du renard est très présent au Japon, notamment de chaque côté du *torii* qu'il faut traverser pour pénétrer un sanctuaire shinto. Ce sont des animaux protecteurs, mais aussi des joueurs de tours. La figure et la symbolique du renard se sont naturellement intégrées au récit.

SU : Avant, vous avez parlé du cinéma, et ce roman en particulier me paraît très filmique. Dans la description des actions, on accompagne le protagoniste, mais on découvre rarement ce qu'il pense ou ressent. On mentionne d'ailleurs plusieurs films dans le texte.

VB : C'est sûr que, quand je pense à mon livre, je pense en termes de scènes et de montage, pas en termes de chapitres. Par exemple, certaines versions préliminaires de ce livre comptaient 700, voire 800 pages.

J'écris beaucoup. Je coupe beaucoup. Je désassemble et réassemble beaucoup. J'utilise de grands panneaux, chez moi, où je dispose tous les chapitres, toutes les scènes les unes à côté des autres. J'ai besoin de voir le livre d'un seul coup d'œil pour réussir à l'organiser. L'utilisation de ces grands panneaux arrive tardivement dans l'écriture, mais j'ai besoin de ces panneaux pour finalement ordonner le récit, physiquement, en déplaçant des piles de feuilles. Aussi, je me soucie de ne pas décrire les sentiments des différents personnages mais plutôt de les montrer. Quel est l'effet de la tristesse sur la perception d'un corps ou d'un paysage? Quand le protagoniste parle à Ayumi de sa relation avec Suzuko sur le toit d'un building où il y a une terrasse, il regarde par terre et dépose sa petite plaquette de viande sur ses genoux plutôt que de croquer dedans. Ce sont des indications qui signalent sa tristesse. Il a le regard bas. Il ne mange pas. Il y a les corbeaux qui s'approchent. Dans un film, on verrait que le personnage est triste, on n'aurait pas besoin de dire « il est triste ». Je ne veux pas nommer les émotions, je veux décrire les effets des émotions sur le corps et sur les perceptions des personnages.

Thèmes généraux et l'avenir

SU : La mort se trouve au centre de vos trois romans. Pourquoi?

VB : Ce qui m'intéresse en littérature, c'est une certaine forme d'intimité. Comme je l'ai dit tout à l'heure, les récits de fantômes que j'ai recueillis à Tokyo étaient presque tous liés à des deuils, donc à une forme d'intimité. J'ai commencé ma résidence d'artiste à Tokyo par une présentation, en galerie, sur ma démarche d'écrivain, et j'ai parlé de la mort de ma mère. Elle est décédée quand j'avais 19 ans. C'était la première fois que j'en parlais publiquement. La mort de ma mère est au fondement de tout ce que j'écris (ou presque). C'est le thème principal de mon œuvre, la mort, et cela, de manière théorique aussi bien qu'émotive. La mort, c'est l'inconnu, le mystère, cela nous force à réfléchir, à imaginer. Paradoxalement, ce ne sont que les vivants qui peuvent parler de la mort, ce sont seulement eux qui peuvent la *vivre*. Mes trois romans parlent de perte, de manque, de mort. Ce sont des histoires d'amour brisées. La thématique de la mort, dans mon travail, s'est clarifiée lorsque j'ai commencé à faire des demandes de bourse aux différents conseils des arts, car il m'a fallu parler de ma démarche, la thématiser, l'expliquer. Il m'est apparu d'emblée très clair que j'écrivais

sur la mort, depuis toujours. Ce thème fait partie de moi, de mes préoccupations essentielles. La mort de ma mère est un événement fondateur. Dans ma vie et dans mon œuvre.

SU : Il est vrai que la mort des proches marque profondément. Pour terminer, j'aimerais vous parler du mot *quirky* en anglais et de l'esthétique japonaise *datsuzoku*, qui me viennent à l'esprit en vous lisant. Je ne pouvais m'empêcher d'y penser étant donné que ce mot japonais renvoie à la liberté par rapport aux conventions et aux normes, voire au besoin de surprendre. Est-ce que vous connaissiez ce terme et est-ce que ce concept résume à votre avis votre style?

VB : Je ne connaissais pas ce concept. Il est étonnant de constater à quel point l'esthétique japonaise est forte. On ressent le *datsuzoku*, en lisant certaines œuvres japonaises, sans avoir à maîtriser le concept pour autant. Dans la littérature japonaise, j'ai l'impression que les auteurs poussent très loin leur liberté, en particulier par rapport aux représentations de la sexualité, du genre et des tabous. Par exemple, dans le recueil de nouvelles *La mer*, Yōko Ogawa met en scène des enfants cruels. En réalité, les enfants sont souvent cruels, mais il est rare que cette cruauté soit montrée en littérature. Je pense aussi à Ryū Murakami et à Haruki Murakami. Leurs livres mettent parfois en scène des personnages qui changent de genre. Il y a un aspect transgressif à cela, à mon avis. Dans *Le fantôme de Suzuko*, il est aussi question de transgression, non pas de genre, mais d'espèce. Le type de questions que peut susciter ce genre de métamorphose m'intéresse.

SU : Dans le cas de Kana, avez-vous choisi les paupières pour ne pas parler des yeux, qui sont le miroir de l'âme?

VB : Les paupières tuméfiées de Kana sont inspirées de l'esthétique de certains films d'horreur japonais. Il y a aussi quelque chose d'érotique là-dedans, puisqu'elles sont rouges, qu'elles suintent, qu'elles sont boursofflées. Cela peut rappeler le sexe d'une femme excitée. Kana n'existe que par ses paupières. Il n'y a pas de réelle description du personnage, hormis la description de ses paupières. Lorsque Kana apparaît une première fois, le protagoniste la voit de dos. Il y a donc une description de ses omoplates, mais dès qu'il aperçoit ses paupières, c'est comme si le reste de son corps disparaissait. Il n'y a

plus que ces paupières qui existent. Kana est un personnage mystérieux, fantomatique. Le narrateur est obnubilé par ses paupières monstrueuses et attirantes à la fois.

SU : Lors de mon propre séjour à Sapporo et de mes voyages à travers le Japon, j'étais toujours surpris par la créativité des Japonais et par la place qu'occupe une certaine innocence dans cette société.

VB : Oui, c'est à la fois très conservateur et très à l'avant-garde. Les deux en même temps. Évidemment, on ne peut pas tout encapsuler en un concept.

SU : Pour terminer, sur quoi travaillez-vous actuellement?

VB : J'ai deux projets en cours, dont un qui est plus avancé et qui est lié aux recherches que j'ai menées sur les *yōkai*. Après être rentré de Tokyo, en 2018, j'ai commencé à donner des conférences sur les fantômes du Japon et, de manière naturelle, on a commencé à me raconter des histoires de fantômes québécois. Comme au Japon, j'ai enregistré les témoignages avec mon téléphone. En deux ans, j'ai recueilli une quarantaine d'histoires de fantômes au Québec, sans forcer, simplement parce que les histoires de fantômes attirent les histoires de fantômes. L'automne dernier, j'ai reçu une bourse du Conseil des arts du Canada pour approfondir mes recherches sur les fantômes du Québec. Depuis janvier 2021, je mène une dizaine d'entrevues par semaine avec des gens qui ont vu des fantômes. Jusqu'à maintenant, j'ai recueilli environ 150 témoignages. Je les transcris et je les édite. Je travaille sur un florilège d'histoires de fantômes qui se déroulent au Québec. C'est un projet littéraire et anthropologique.

SU : Qu'est-ce qui vous intéresse en particulier chez les fantômes?

VB : Les histoires de fantômes sont révélatrices de la culture d'un peuple. Par le biais de ce genre de récits, sans qu'on s'en rende compte d'emblée, il est question de mort, de rite funéraire, de cinéma, de télévision, d'enfance, de région, d'urbanité et de ruralité, de forêt, de croyances folkloriques inconscientes ou refoulées... Lorsqu'il est question de fantôme, il est question de vie, paradoxalement. Au Québec comme au Japon, les fantômes permettent d'accéder à des pans de la culture

qui, autrement, demeureraient cachés. Ma démarche est partiellement anthropologique. Je recueille des données sur le terrain, aux quatre coins du Québec. En cela, on peut dire que ce projet n'est pas très personnel... Je ne sais pas. Quoi qu'il en soit, après avoir écrit *Le fantôme de Suzuko*, j'avais besoin de recharger mon imaginaire et de sortir de l'isolement de l'écrivain. Ce projet collaboratif est donc parfait pour moi, dans les circonstances. Les histoires qu'on me raconte sont souvent très touchantes, rarement effrayantes. Certaines personnes pleurent en se livrant. D'autres me disent que c'est la première fois de leur vie qu'elles racontent leur histoire de fantôme. J'ose espérer que ce projet touchera les gens. D'un point de vue formel, je crois que ce projet risque d'être intéressant, aussi, car on ne raconte pas une histoire de la même manière à l'oral qu'à l'écrit. Or, il est important, pour moi, de conserver une langue et une structure orales, de mettre en valeur certaines formulations régionales, certaines expressions. Les récits que je recueille sont généralement truffés de digressions. Il m'arrive de couper de longs passages, à l'édition, mais j'aime bien le côté alambiqué des histoires qu'on me raconte. Cela fait changement des récits très structurés, très travaillés, que j'ai l'habitude d'écrire.

SU : Donc, le recueil final sera de la fiction?

VB : Je ne sais pas encore. J'espère que ce sera un livre inclassable, encore ! Les histoires de fantômes se construisent et se bonifient en passant d'une personne à l'autre. Je suis une de ces personnes dans le processus d'élaboration des histoires. Éditer, c'est restructurer, c'est réécrire. Les histoires qui se trouveront publiées ressembleront évidemment aux originaux, sans toutefois leur être identiques. Parfois, je dois enlever un ou deux personnages superflus, une ou deux actions, pour que le récit gagne en clarté. Donc oui, ce sera de la fiction, mais une fiction qui tient sa source de témoignages réels. Bien entendu, on peut penser que les témoignages qui relatent des histoires de fantômes sont eux-mêmes déjà fictifs. De ce côté, je ne porte pas de jugement, je ne fais que recevoir et transcrire les histoires, sans juger de leur véracité ou non. Il est évident que les gens voient des fantômes. Après, est-ce qu'il y a véritablement des fantômes dans le monde? Je ne sais pas.

SU : Le projet me paraît fascinant! Je vous remercie de m'en avoir parlé et de votre générosité. J'ai déjà hâte de lire cette quatrième œuvre et d'analyser davantage vos romans.

VB : Merci à vous.

OUVRAGES CITÉS

Romans

Brault, Vincent. *Le cadavre de Kowalski*, Montréal, Héliotrope, 2015.

—. *La chair de Clémentine*, Montréal, Héliotrope, 2017.

—. *Le fantôme de Suzuko*, Montréal, Héliotrope, 2021.

Essai

Brault, Vincent. « Zombie : le paradoxe déambulant », dans Antonio Domínguez Leiva, Samuel Archibald et Bernard Perron (dir.), *Z pour Zombies*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 21-29.

Dossier de presse

Le cadavre de Kowalski

Belanger, David. « Petites absurdités de l'existence », *Canadian Literature*, n° 225 (été 2015), p. 146-147.

« Le cadavre de Kowalski », *La Recrue*, 15 avril 2015, <https://medium.com/larecrue/le-cadavre-de-kowalski-25655ca97248>.

Lalonde, Catherine. « Moi, mort-vivant », *Le Devoir*, 17 mars 2015, <https://www.ledevoir.com/lire/433663/moi-mort-vivant>.

Laverdure, Bertrand. « La mort activée », *Spirale*, 14 avril 2015, <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/la-mort-activee>.

Quinn, Judith. « Le cadavre de Kowalski », *Nuit blanche*, n° 139 (été 2015), p. 22.

Sarrazin, Sylvain. « *Le cadavre de Kowalski* : poésie macabre », *La Presse*, 10 avril 2015, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201504/10/01-4859913-le-cadavre-de-kowalski-poesie-macabre-.php>.

« Vincent Brault fait parler les morts », *Plus on est de fous, plus on lit*, Radio-Canada, 23 mars 2015, http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2014-2015/chronique.asp?idChronique=367218.

La chair de Clémentine

Boileau, Josée. « De la chaleur sous la glace », *Le journal de Montréal*, 14 octobre 2017, <https://www.journaldemontreal.com/2017/10/14/de-la-chaleur-sous-la-glace>.

Cochaux, René. « Vincent Brault à propos de son roman *La chair de Clémentine* », *Cochaux Show*, https://soundcloud.com/rene_cochaux/vincent-brault-a-propos-de-son-roman-la-chair-de-clementine. Durée : 5 :38.

Lepage, Guillaume. « *La chair de Clémentine*, Vincent Brault », *Le Devoir*, 28 octobre 2017, <https://www.ledevoir.com/lire/511426/la-chair-de-clementine-vincent-brault>.

Voyer-Léger, Catherine. « Sucrer le froid », *Spirale*, 28 novembre 2017, <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/sucrer-le-froid>.

Le fantôme de Suzuko

Boileau, Josée. « Comme un jeu de cache-cache », *Le journal de Montréal*, 13 mars 2021, <https://www.journaldemontreal.com/2021/03/13/comme-un-jeu-de-cache-cache>.

Boisvert, Olivier. « Lancement-causerie autour du *Fantôme de Suzuko* de Vincent Brault », *YouTube*, 15 mars 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rBnSZOZMzUw>.

Brault, Vincent. « Mission fantôme », *Lettres québécoises*, no 173 (printemps 2019), p. 73. <https://lettresquebecoises.qc.ca/system/files/2019-10/84.pdf>.

Dumais, Manon. « Le fantôme de Suzuko : amours défuntes », *Le Devoir*, le 27 février, <https://www.ledevoir.com/lire/595913/fiction-quebecoise-le-fantome-de-suzuko-amours-defuntes>.

Greif, Hans-Jürgen. « *Le fantôme de Suzuko* : compte rendu », *Frontières*, 24 mars 2021, https://9f512228-b525-488f-ae3f-cbf18ccd06bc.usrfiles.com/ugd/9f5122_971420b2877a42d8be8bfca0df6e3b9e.pdf.

Nault, Sarah-Émilie. « Hanté par les absents », *Le journal de Montréal*, 13 février 2021, <https://www.journaldemontreal.com/2021/02/13/hante-par-les-absents>.

Sarrazin, Sylvain. « *Le fantôme de Suzuko* : hantise sentimentale », *La Presse*, 7 mars 2021, <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2021-03-07/le-fantome-de-suzuko/hantise-sentimentale.php#>.