Ecrire à la suite de :

Andrée Lacelle, Andrée Christensen et Jacques Flamand, Paul Savoie et Dyane Léger

Catherine Parayre, Université Brock

« Ecrire à la suite de » est un procédé d'écriture courant dans la littérature, qu'il s'agisse de mettre en relief l'intertextualité de l'œuvre (par exemple, en incluant des citations), de s'adonner à un travail basé sur l'intermédialité (par exemple, dans un texte rédigé à partir de photographies) ou encore d'écrire à quatre mains, lorsqu'un des deux auteurs ajoute son texte à celui du partenaire d'écriture. Ne faisant pas exception, les littératures francophones du Canada pratiquent tout aussi fréquemment cette écriture de l'après. Le présent article en examinera quelques exemples dans des œuvres de nature introspective : *La lumière et l'heure : poèmes et carnets* (2004) d'Andrée Lacelle, avec des tableaux de Réjine Halimi ; *Lithochronos ou le premier vol de la pierre* (1999) d'Andrée Christensen et Jacques Flamand, avec des photographies de Christensen ; et *L'incendiaire* (2008) de Paul Savoie et Dyane Léger. *La lumière et l'heure* explore le thème de la confiance et du plaisir dans l'amour qui seuls peuvent éloigner les craintes existentielles. Dans *Lithochronos*, l'image photographique d'un oiseau symbolise l'effort d'appriivoiser la mort, en particulier en documentant sa beauté. Et dans *L'incendiaire*, les personnages sont à la recherche de consolation ou de calme après les aventures traversées et les déchirures subies. L'analyse montrera que l'écriture « à la suite de », aussi variées qu'en soient les manifestations, non seulement met en évidence la présence de l'auteur dans ces textes, mais a aussi pour résultat, dans ces œuvres méditatives, de dédramatiser et d'amenuiser l'intensité de la réflexion existentielle.

Mon argument principal consiste à poser que le choix « d'écrire après » – après un ou plusieurs prédécesseurs, d'après un modèle, après avoir consulté une œuvre d'art ou encore à quatre mains – a pour effet, grâce aux choix intellectuels, littéraires et esthétiques assumés, de placer l'auteur au centre de la création en tant que constructeur de fiction et volonté créative. Il apparaît ainsi comme le porteur de

fiction et présente celle-ci comme l'aboutissement de divers pactes conclus envers lui-même et/ou avec un ou plusieurs autres créateurs (d'art ou de textes)¹. En effet, l'écriture « à la suite de » implique bel et bien une entente entre deux ou plusieurs auteurs (écrivains ou artistes) qui se rencontrent plus ou moins intentionnellement (par exemple, un auteur qui en cite un autre, s'engage moins que deux individus qui travaillent ensemble). Autrement dit, ces pactes, plus ou moins circonstanciés, renforcent le rôle de l'auteur dans l'écriture.

Ceux-ci sont d'autant plus intéressants que la notion et la fonction d'auteur ont été largement discutées et contestées au cours des dernières décennies. Dans les années soixante et soixante-dix, la mort de l'auteur, « métaphore » par laquelle s'entend l'absence de « figure transcendante à l'origine de la signification d'un texte » (Hix 3, cité dans Hutcheon 106), a été maintes fois prononcée. En particulier, Maurice Blanchot dans sa prédilection pour une écriture « neutre » (*Livre à venir*, 1959) ; Roland Barthes pour qui la figure de l'auteur s'évanouit dès que l'écriture commence (« La mort de l'auteur », 1968) ; et Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), question dont la réponse privilégie un sujet collectif plutôt qu'individuel ; ont effacé sa présence au bénéfice du contexte, du texte ou encore de sa réception². Néanmoins, avec le recul, certains critiques estiment que ces débats appartiennent à une époque révolue. Linda Hutcheon avance ainsi qu'ils ont été en grande partie façonnés, dans un crescendo critique ravivé à chaque nouvelle prise de position, par la mode académique et culturelle du moment (107). Elle cite Annabel Patterson, qui déclare en 1990 : « pour une grande part, l'anti-intentionalisme des quatre dernières décennies a ses origines dans des circonstances locales, en réponse à l'environnement culturel, et dans la force de la promotion [et] propagation modernistes dans la critique littéraire et artistique en tant que discipline professionnelle » (146, cité dans Hutcheon 107 ; ma traduction). En fait, malgré les modes, la présence de l'auteur est indubitablement demeurée tenace, à en juger, entre autres, par la position de Mario Valdés dans *Hermeneutics of Poetic Sense*, dans lequel il souligne le « heureux hasard » (« serendipity » en anglais) qui préside au travail créatif. La définition qu'il donne, est la suivante : « capacité de faire par hasard des découvertes opportunes et inattendues » (29, ma traduction) qui, de son

avis, caractérise le métier de l'écrivain. Il ajoute que cette aptitude provient d'une « forme d'activité mentale » qui se plaît à chercher du sens dans des « configurations » innovantes (29). Le texte est alors la trace des « heureux hasards » d'un auteur à l'œuvre. Parmi de nombreux critiques, Carla Benedetti consacre tout un ouvrage à cette problématique avec pour objectif d'invalidier les vues de Roland Barthes dans « La mort de l'auteur »³, ainsi que celles d'autres chercheurs de cette génération. Elle qualifie de « mythe », c'est-à-dire d'interprétation sans fondement, la disparition de l'auteur dans leurs diverses théories (5). De son avis, l'auteur a toujours été présent dans l'œuvre, non pas qu'il communique une « intention de signification » (« intention of meaning »), mais il assure une « intention artistique » (« artistic intention ») (12), car lui seul, dans sa situation unique, effectue les choix artistiques (style, genre, forme, poétique, etc.) qui gouvernent son écriture et lui donnent sa cohérence (159). Cet argument fait écho à celui de critiques qui, à l'inverse, étudient la réception des textes. Pour ces derniers, la perception d'une œuvre, conditionnée par les connaissances du lecteur et par l'idéologie qui l'a modelé, est également particulière, étant donné que l'intersection de toutes les influences personnelles, culturelles et sociales diffère chez chaque individu.

Le discours sur la fonction, la notion ou, plus généralement, la présence de l'auteur dans l'œuvre ne se limite d'ailleurs pas aux cercles académiques. De nos jours, de nombreux auteurs réaffirment l'importance de leur rôle par divers moyens, notamment dans l'autobiographie et dans le récit de vie, dont l'écriture s'est multipliée au cours des années. Nancy K. Miller explique la popularité actuelle des récits de vie et de diverses pratiques autobiographiques par la mise en question des genres traditionnels dans la pensée postmoderne, l'individualisme et l'antiélitisme de nos sociétés, le désir chez l'auteur d'affirmer une identité et chez le lecteur d'être confronté à une expérience authentique, de même que par un certain plaisir voyeuriste et par les lois du marché (12-14). Dans ce domaine, on ne saurait passer sous silence la mode de l'autofiction, dont les diverses définitions incluent la mise en fiction d'événements vécus et le partage du nom entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Sous ses multiples avatars, elle connaît un vif succès depuis l'invention du terme en 1977⁴. De même, le témoignage, par exemple d'une maladie, d'un

traumatisme ou d'un événement exceptionnel, rapporte une expérience vécue. Parfois, le texte comporte des photos à partir desquelles il se développe. Les images peuvent être des photos d'enfance ou de lieux que l'on a habités⁵.

Parmi les œuvres les plus originales et les mieux connues de ces nouvelles tendances, on compte celle de la Française Sophie Calle, dans laquelle l'auteure se photographie ou est prise en photo lors de projets qu'elle organise et qui deviennent plus tard le sujet de sa narration⁶. Par exemple, dans *Suite vénitienne*, une de ses premières publications, Calle est à la fois l'auteure, la photographe et la narratrice. L'auteure Calle décide un jour de suivre un inconnu subrepticement, pas à pas, et de prendre des photographies à la dérobée de tous ses déplacements et de toutes ses rencontres. A ces clichés, elle en ajoute d'autres qu'elle prend d'elle-même lors de la filature. Celle-ci la conduit de Paris à Venise. Quelques jours plus tard, l'homme rentre à Paris ; Calle fait de même et abandonne sa poursuite à la fin du voyage. Tout au long de cette aventure vécue, elle documente également chaque moment par écrit en incluant la date et l'heure précise. Néanmoins, pour rendre la publication possible (et éviter un éventuel procès qu'aurait pu tenter l'inconnu pour atteinte à la vie privée), elle modifie la date de son reportage vécu (Macel 25) et, de la sorte, y confère la patine de la fiction. D'auteure elle devient donc véritablement narratrice et protagoniste. Œuvre remarquable et remarquée (elle a notamment été préfacée par Jean Baudrillard), *Suite vénitienne* thématise le travail de l'auteure dans le processus de création et constitue un exemple des « pactes » que Calle a pris l'habitude de fixer dans ses projets, à savoir qu'elle se donne un objectif à atteindre (le cas échéant, suivre un homme sans qu'il s'en aperçoive) documenté dans la création artistique (voir Macel). Les œuvres ultérieures de Calle continuent et élaborent cette problématique. A ceux qui estiment que l'auteur est mort, bon nombre d'écrivains répondent, comme Calle, qu'il est bien là, au centre même de son œuvre. Dans les pages qui suivent, je m'intéresserai à divers pactes qui consistent chez un auteur à mettre en évidence la présence d'autres auteurs avec lesquels s'instaure un dialogue dans le travail de création.

La lumière et l'heure, *Lithochronos* et *L'incendiaire* se prêtent particulièrement bien à l'analyse. Malgré les grandes différences d'approche qui

séparent ces trois œuvres, les auteurs respectifs signalent tous leur présence, soit dans leurs commentaires sur l'exercice auquel ils se livrent, par exemple dans la préface, soit, indirectement, à travers une impressionnante accumulation de citations littéraires et artistiques qui font précisément ressortir l'activité intellectuelle de l'auteur au travail de composition. De ce point de vue, parler du rôle de l'auteur dans son texte n'a pour objectif ni de déterminer la part du réel dans la fiction ni de montrer que l'auteur s'identifie plus ou moins nettement au narrateur. Plus simplement, cette présence autoriale crée un singulier effet de fiction, à savoir qu'elle met en relief les procédés qu'emploie l'auteur pour créer ou inventer un récit ou un poème.

Pensées parallèles : deux œuvres se concertent

La lumière et l'heure contient six photos d'une série de tableaux d'Halimi. Les tableaux abstraits reproduits dans l'ouvrage de Lacelle proviennent d'une série intitulée « Mémoire du temps ». Ils sont de couleurs sombres, brunes pour la plupart. Les stries à la surface des tableaux évoquent blessures et cicatrices, mais ébauchent aussi des cadres, peut-être des boîtes ou des fenêtres. Etant donné la thématique – le passage du temps – ces esquisses sont peut-être aussi celles d'un cercueil ou de seuils rappelant la traversée de la vie à la mort. La coopération de la poète et de l'artiste est le produit d'une rencontre fortuite :

J'ai rencontré Réjine Halimi pour la première fois au Salon international du livre de Genève en avril 1996.

Elle représentait une maison d'édition parisienne. En mars 1999, je suis à Paris, invitée à la Maison de la Poésie de Paris – Théâtre Molière. Réjine assiste à la lecture publique. En mars 1998, je lançais au Salon du livre de Paris *La vie rouge* (sept huiles de Cyrill Bonnes). J'y retrouve Réjine qui me dit bien déterminée : Écoute, pour ton prochain livre, ce sera avec moi ! Nous nous lions d'amitié.

En octobre 2000, 2001 et 2002, je suis à Paris et chaque fois, je visite l'atelier de Réjine. Je prends connaissance de l'ensemble de son travail. Ravissement en profondeur. Ses traits sauvages et emmêlés, ses coups de couteaux, l'austérité de la représentation, les tons de terre et d'ocre, et cette présence à la Tàpies me ravissent. Ce dialogue avec le regardant dans l'émotion vaste et la pensée ouverte, un charnel de l'en-deçà et de l'au-delà, sa recherche en immanence et en transcendance me rejoignent. J'aime complètement.

Nous convenons d'une collaboration.

Je retiens plusieurs tableaux dont elle m'enverra les photos en courriel. Je sélectionnerai les sept tableaux parmi ceux retenus lors de ma visite de 2002. Ils m'accompagneront dans l'écriture des textes. J'écirai les textes entre 2001 et 2003. (Courriel de Lacelle, 8 février 2012)⁷

Les rapports de Lacelle et d'Halimi se caractérisent par une sensibilisation et une méditation créative partagées au cours du temps et des conversations. Chez Lacelle, la création se développe en pleine connaissance de l'œuvre d'Halimi, par écho et dans un profond engagement intellectuel vis-à-vis du travail de l'artiste parisienne.

Les textes de Lacelle sont composés de poèmes et d'extraits de carnets sur le même sujet du passage du temps et de la mort. Se nourrissant d'une réflexion visuelle née de la contemplation des tableaux d'Halimi, ils sont truffés de références littéraires explicites ou pas à partir desquelles se bâtit une réflexion intertextuelle. Précédés de trois citations, respectivement d'Edouard Glissant, de René Char et de Catherine Pozzi, ils en recèlent bien d'autres encore, par exemple d'Antonin Artaud, Louise Labé, Miguel de Cervantès, Maître Eckhart, Hugo von Hofmannsthal, Victor Hugo, Novalis, Jean Paulhan, Hector de Saint-Denys Garneau, Paul Valéry, Marina Tsvétaïéva, Ludwig Wittgenstein et de nombreuses allusions à la Bible.

La question principale dans *La lumière et l'heure* trahit l'angoisse de la mort : « Comment naître de cette mort, cette inconnue qui détient le sens de ma vie ? A chaque seconde, dans mon cœur, elle rebondit » (42). L'ouvrage propose des remèdes à cette peur. D'une part, l'amour de la littérature permet à la poète d'apprivoiser l'inquiétude : « Chaque mot reste une impasse au-dessus de laquelle un carré de ciel attend [le] corps à corps avec la parole », dont elle ressort pourtant rassurée grâce à une écriture accomplie avec la « patience de l'amour » et de la tendresse, source d'une « procession de matière et de mémoire. Temps archaïque, temps fœtal. Energia » (44). Plus tard, l'ouvrage nous livre la définition du terme « energia » : « Tension, détente, souffle, respiration. Cordes vibrantes du début du monde », en un mot activité créatrice (69). « Energeia » est, par ailleurs, un terme qu'utilise Wilhelm von Humboldt pour définir le langage comme une activité transitoire qui se réalise dans l'instant de son énoncé. D'autre part, cette énergie se déploie dans la ferveur amoureuse constamment invoquée. Il s'agit sans exception d'une exaltation spirituelle et érotique, comme le suggère l'exemple suivant : « La tendresse est ce qui

se fraie à travers une caresse et l'habite toute entière. Quand le corps est ouverture, la caresse devient parole. La tendresse m'incarne et fait que l'autre s'incarne. Se lève un émoi et j'entrevois une sorte de repos infini... Comme dans *le Baiser* de Brancusi » (45).

La force de l'énergie anime aussi Halimi dans son travail d'artiste, qui consiste en une lutte corps à corps avec la matière, coup par coup, lacération après lacération. Selon une critique, l'artiste utilise, de la sorte, deux images : « Le fil de plomb par la construction et le fil tendu entre deux états mentaux sur lesquels chacun de nous est constamment en équilibre précaire. Son objectif est d'être capable de montrer que plus la matière est dure, plus elle la fait saigner par ses coups de couteau et plus elle donne en lecture directe la précarité de toutes choses » (Vignier, web). En outre, Halimi est elle aussi auteure de textes poétiques. Ceux-ci révèlent que l'artiste de « La mémoire du temps » justifie son travail de point en point comme s'en acquitte la voix poétique dans *La lumière et l'heure*. Composée d'« érosions », bâtie de « mots qui sont 'mal à dire' » et demeurent silencieux, nous confie Halimi, sa pensée s'inscrit sur le tableau qui « lentement commence à prendre sa place » et qu'elle « couvre [...] re-couvre [...] lacère » (Halimi, web). Pareillement chez Lacelle, la narratrice ressent le temps comme une « blessure » dont il faut « guérir », et continue qu'elle-même, dans sa lutte contre le temps et dans sa découverte que « la parole est [sa] maison », est devenue une « maison » symbolisant la vie intérieure (19). Pour l'artiste et la poète, ce sont les meurtrissures du temps qui donnent à l'individu créatif l'énergie nécessaire pour habiter l'espace, le recouvrir ou y construire sa « maison ». Dans *La lumière et l'heure* émerge ainsi un dialogue avec l'artiste : chez Lacelle, l'énergie amoureuse se fond à l'énergie poétique pour mieux oublier le temps qui passe ; chez Halimi, l'énergie créatrice exprime dans les tableaux ce que les mots ne disent pas face à la mort. Ces parallèles nous permettent, à la lecture de l'ouvrage, de mettre en scène deux femmes, l'une artiste, l'autre poète, unies dans le travail de création par un projet commun et par une idée partagée à l'origine du livre. *La lumière et l'heure* est une écriture de « l'après » dans la mesure où le texte s'étoile à partir d'autres textes et de tableaux résultant eux même d'une réflexion poétique.

De la photographie au poème : méthodologie

Comme l'ouvrage de Lacelle, *Lithochronos* se compose de textes et d'images, celles-ci au nombre de quinze. Le préambule explique que Christensen a trouvé, un matin, un oiseau mort dans son jardin, dont elle a photographié par la suite le cadavre durant les diverses étapes de la décomposition sur une durée de deux ans. Elle « veut se faire le témoin du passage progressif de la dépouille de l'oiseau à l'état de squelette, puis de poussière » (8). La première photographie montre un embryon d'oiseau ; le corps abîmé est exposé ; une mouche est posée sur la tête. Les couleurs brillantes du tableau (gris, noir, orange, blanc) en font un objet esthétique. La transformation des plumes, devenant plus rares, moins brillantes, blanchies, est évidente dans la série d'images. Des points blancs, peut-être des larves, sont visibles sur la huitième photographie ; mais les couleurs changent progressivement. Brillantes ou ternes, elles peuvent être rosées, verdâtres, grises, blanches ou noires. Sur la dixième photographie figure une feuille d'automne d'un orange vif glissée sous le crâne de l'oiseau. La pierre elle-même semble se modifier, comme si elle absorbait peu à peu la poussière des os et la pourriture de la chair. Sur la dernière photographie, le corps, entièrement décomposé, n'est plus reconnaissable que par la tête et quelques restes d'ailes. Les photographies documentent non seulement la progression de la décomposition de l'oiseau mort, mais aussi l'esthétisation croissante de la disposition du cadavre sur la pierre sur laquelle il repose. Ces illustrations, semblables à des natures mortes, nous conviennent à une interprétation guidée par la volonté d'apprécier la beauté et l'art pour l'art. En effet, par son travail des formes et de la disposition, la nature morte est « perfection » plaisante à contempler (Lloyd 3). L'arrangement recèle les signes de la « dissolution », qu'il s'agisse d'un ver dans le fruit, de la chenille sur la feuille ou des signes de la décomposition (3-4), mais celle-ci, esthétisée et rendue agréable à l'œil, demeure libre d'une réalisation concrète. Pareillement, les photographies de Christensen représentent la mort, mais aussi une créativité artistique et une intention de produire du beau.

C'est autour de ces photos que le poème a été créé. Il décrit les illustrations et développe une fable sur le cycle de la vie et, après la mort, sur la transformation du vivant en de nouvelles formes de vie. Pour ce faire, Christensen a pris l'initiative

d'inviter Flamand, dont elle admire « la connaissance et l'expérience de la pierre » (9), à l'écriture. Le recueil est donc rédigé à quatre mains. Cependant, rien dans le texte ne singularise la voix de chaque auteur ; le projet d'écriture est mené d'un front commun. D'emblée, les deux auteurs affirment être « deux sensibilités fondues en une seule voix » : « Les auteurs eux-mêmes ne savent plus et ne veulent pas savoir de qui relève l'idée ou le mot, le texte dépassant toujours le propos individuel » avec, pour résultat, un « style nouveau [...] qui ne ressemble ni à l'un ni à l'autre, parce qu'il est la convergence d'une part de chacun jusqu'alors inexplorée » (7). Cet effacement de la voix individuelle de chaque poète ne suffit pourtant pas à éteindre la présence autoriale. Bien au contraire, la préface procure en détail la méthode adoptée par Christensen et Flamand et il n'est pas exagéré de lire le recueil comme l'application des règles établies dans l'introduction. Dans cette démarche, « l'écriture de l'après » désigne le fait que le poème a été conçu d'après des photographies et selon des normes de composition déterminées. Contemplant les photographies, « les deux auteurs méditent ensemble sur la communauté de destin des êtres » (9). La préface s'attarde sur la dimension esthétique du projet d'écriture : il s'agit d'explicitier « la beauté de la mort » et « l'émouvante beauté des transformations que celle-ci opère » (8). Le vocabulaire est éloquent : « Voici que la pierre, sur laquelle repose l'oiseau, captive l'intérêt de l'auteure et prend de plus en plus d'importance. Le calcaire commence à se métamorphoser, à absorber les couleurs et les restes de l'oiseau. Dans la lente patience qui fait les chefs-d'œuvre, la mort artiste donne une vie nouvelle à l'oiseau et à la pierre » (8).

Métamorphosé en pierre, l'oiseau devient un « galet sonore / que fait chanter le ciel » (15) ; une fois mort, son chant est « mis en écriture / dans la pierre » (24) et les poètes auront pour mission d'écouter « le ramage secret / qui monte de sa substance » (61). Si les photographies attestent le processus de pétrification, les poèmes mettent l'accent sur le chant et sur l'apaisement qu'il suscite. En outre, les poèmes nous rappellent plusieurs fois que l'oiseau, « mégalithe éclaté » (82), est « calligramme de nos fictions » : « dans ses pages incorruptibles / tout est / écrit » (26). « La pierre / mémoire de l'oiseau » (41) nous offre les « armoiries de l'infini » (42). Elle est, selon les poèmes, le lieu du témoignage, lequel peut se résumer de la

façon suivante : « enfance / et fin du monde / berceau et tombeau / là où tout commence / où rien ne finit » (41). L'oiseau mort de *Lithochronos*, décomposé et recomposé grâce à l'art et à la littérature, n'est pas sans rappeler les « Oiseaux » de Saint-John Perse⁸. Cette série de poèmes naît de l'observation de tableaux de Georges Braque et de la conviction qu'une « longue affinité tient les oiseaux aux confins de l'homme » (417). Surtout, les poèmes de Perse, qui s'attachent à définir le mouvement des oiseaux en vol et à produire « une poésie de l'action » (416), font un recours paradoxal au symbolisme de la pierre – « Beauté alors de ce mot 'faciès', utilisé en géologie pour recouvrir historiquement, dans leur ensemble évolutif, tous les éléments constitutifs d'une même matière en formation » (414) – et de la statuaire sous la forme d'une posture résolue – « Oiseaux, lances levées à toutes frontières de l'homme !... » (426). Dans *Lithochronos*, comme chez Perse, les images et la poésie sont belles ; elles sont, avant toute autre considération, une œuvre d'art. La mort perd alors son horreur. Les photographies du petit cadavre exposé aux vicissitudes du temps et des intempéries se muent en magnifiques visions. Des intentions aussi explicites que celles développées dès le début par les auteurs et l'application méthodique de leur thèse de départ imposent d'emblée, et à défaut de toute spécificité individuelle, leur présence.

Contrat de coopération

L'ouvrage de Savoie et Léger ne contient pour sa part aucune illustration dans le texte, bien qu'on doive noter que la couverture représente un détail de « Couleheures », tableau de Léger. On y voit la moitié du buste d'un personnage et on devine la présence d'un autre individu. À l'arrière-plan figure un feuillage d'automne aux vives couleurs vertes, jaunes, orange et rouges. La préface de ce récit en prose poétique, intitulée « Sur le jeu d'écriture », éclaircit les conditions de sa conception. Léger raconte :

Suite à une lecture de poésie, dans le cadre du Festival Northrop Frye à Moncton, je me suis retrouvée en tête à tête avec l'écrivain Paul Savoie. Nous avons évidemment parlé d'écriture, de projets d'écriture. Et à un moment donné, il m'a suggéré de pondre un texte via internet, un texte virtuel à quatre mains, huit yeux. Cela m'a intéressée. Quelques jours plus tard, il m'envoyait [un] courriel. (11)

Ce dernier entreprend de « décrire de façon assez réaliste l'évolution d'un incendie en forêt » et propose à Léger de suivre « les mêmes tableaux, mais selon un feu intérieur » (12). Léger répond : « j'allais écrire pour m'amuser, écrire sans trop censurer, sans trop penser, sans trop d'alléluia » avec « la possibilité d'une éventuelle publication » (12). Elle lui envoie le début de sa contribution au projet commun et indique : « Suite à ce courriel, Paul m'a fait parvenir le texte qui a démarré l'aventure... » (13). Le récit est ainsi entrecoupé par les interventions de chaque narrateur, lesquelles se distinguent non seulement par le contenu, mais également par la présentation typographique (les textes de Savoie sont en italiques). Le narrateur de Savoie est plongé dans une profonde méditation existentielle lors de la traversée d'une forêt où il passe la nuit dans un abri abandonné, aventure effroyable car un incendie fait rage autour de lui, tandis que la narratrice de Léger établit régulièrement des liaisons avec le texte de Savoie afin de parler du feu intérieur qui l'étreint, une passion amoureuse pour un homme qu'elle n'a pas vu depuis des années et qui soudain réapparaît devant elle, sur le seuil de sa maison isolée, en pleine tempête de neige. Le récit de cette dernière renferme de nombreuses citations en français et en anglais dont les références sont données à la fin du livre. Les sources sont diverses, depuis des contes russes et un volume de Tintin jusqu'à une chanson de Dalida et une autre de Patsy Cline (et à des allusions à Cendrillon, à Camille Claudel, etc.).

Ces récits imbriqués poursuivent la réflexion, menée dans la préface, sur l'implication de l'auteur dans son œuvre. Tout d'abord, les deux protagonistes sont des êtres écrivains. La narratrice de Léger est une écrivaine touchée par l'âge et nostalgique d'une époque plus heureuse : « Mon écriture et moi sommes devenues, pareils à ces vieux couples, qui sortent de moins en moins souvent, et qui finissent par prendre leurs vacances seuls » (20). Quoi qu'il en soit, avoue-t-elle, « Le souffle vital, la lueur au bout du tunnel, le feu sur la rivière. Malgré ce que je peux en penser, l'écriture est la seule chose qui me dit que je suis bel et bien vivante » (21). Chez elle, l'écriture compense l'absence de l'amant, dont le retour à la fin du récit lui procure toutefois un bonheur que la littérature ne saurait remplacer. Les choses sont moins claires pour le narrateur de Savoie, car son récit est plus fragmentaire. Les intenses

sensations causées par l'incendie lui rappellent une myriade de souvenirs qui le plongent dans une rêverie méditative. C'est alors, dans le foisonnement de l'inspiration, que naît l'envie de raconter, voire d'écrire, non pas de façon explicite comme chez sa partenaire de narration, mais comme une pensée qui se dégage peu à peu, une fois que le feu a fait ses ravages et que les souvenirs perdent leur brisance : *« Il reste ce mot, pris dans la gorge, dansant sur le bout de la langue, impossible à prononcer. Ce mot viendra peut-être. Ou il ne se dira pas »* (61).

Plus captivante encore que cette mise en scène de la figure de l'auteur dans *L'incendiaire* est la discipline programmatique que la préface énonce et à laquelle s'assignent Savoie et Léger. Les deux voix entrelacées appliquent une règle formelle : à Savoie d'évoquer la chaleur du feu de forêt en plein été et d'entretenir une narration poétique ; à Léger d'interpréter le feu comme la morsure glaciale de l'hiver et de fournir une description cohérente d'une mésaventure amoureuse. Ainsi, l'écriture de « l'après » se rapporte systématiquement au contrat d'écriture passé entre les deux auteurs et dont les conditions sont formulées dans la préface. Par ailleurs, l'alternance de textes obéit à un procédé formel qui, tout en renforçant l'effet de fiction, en révèle les mécanismes, à savoir que le passage d'un narrateur à l'autre s'accompagne fréquemment de la reprise d'un motif ou de termes dans le récit du narrateur qui suit l'autre. Par exemple, le narrateur de Savoie achève un fragment de son récit par la description de son épuisement à force de marcher, perdu dans la forêt : *« Je vais bientôt m'affaïsser. Mais je ne sais où m'étendre. Il n'existe aucun lieu où poser ma tête. Je n'ai pas de choix. Il faut avancer d'un pas, d'un autre et encore d'un autre »* (16-17). Et voici, dans son travail d'introspection, la narratrice de Léger qui renchérit en assurant une liaison avec le passage précédent : *« J'avance. Un pas à la fois, tels les mots d'une phrase dans un livre. Je traverse le temps sans trop savoir où aller. [...] Je ne sais quoi faire avec ces heures, qui ne cessent d'avancer, de se multiplier, d'envahir mon espace »* (17). En un autre point de l'ouvrage, le narrateur de Savoie finit un paragraphe sur une constatation angoissée : *« Je suis greffé à la nuit, enraciné en elle, une plante terriblement nocturne, avec ce qui éclot dans l'absence de leur. Aussi bien m'en humecter les lèvres, avaler son suc. C'est la seule façon de me désaltérer »* (26). Sans autre avertissement, la narratrice de Léger prend la relève avec

désinvolture, mais toutefois sur le même motif nocturne : « Personnellement, je m'en fous du sommeil. De ces oiseaux qui se jettent dans le feu pour échapper à l'hiver. Ça m'est égal que la lune ait brisé son crayon [...] » (26). Très fréquentes, les liaisons entre les textes envoyés par courriel mettent en relief l'échange intellectuel des auteurs au travail et nous rappellent le contrat qu'ils ont établi avant de se lancer dans la rédaction.

Après tout

En conclusion, l'accent mis sur le métier de l'auteur et la mise à nu de son rôle et de son travail ont pour effet sensible de dédramatiser les événements relatés, expressément dans trois œuvres de nature lyrique qui dévoilent les désirs et les peurs les plus secrètes de l'individu. En écho à la terminologie de Benedetti, la mise en scène du travail littéraire et/ou artistique a pour effet principal de démythifier la fiction. Celle-ci est alors reçue, d'emblée, comme l'assemblage concerté et réfléchi de diverses techniques d'écriture et de composition, ce qui relâche inévitablement la tension lyrique de l'œuvre en la reléguant à l'arrière-plan. De même et après tout, une fois découverts certains des mécanismes qui sous-tendent la création, les lecteurs perdent toute conviction de la mort (symbolique, il va de soi) de l'auteur qu'ont annoncée de nombreux critiques ; le texte redevient ce qu'il est, mots judicieusement arrangés, réserve d'images évocatrices, exercice virtuose pratiqué et orchestré par une écrivaine ou un écrivain au travail. En se manifestant en tant qu'auteurs dans leurs textes, Andrée Lacelle, Andrée Christensen, Jacques Flamand, Dyane Léger et Paul Savoie, fabricants de fiction, montrent qu'ils maîtrisent leur métier.

Œuvres citées

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. 61-67.

Benedetti, Carla. *The Empty Cage : Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Tr. William J. Hartley. Ithaca et Londres : Cornell UP, 2005.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.

- Christensen, Andrée et Jacques Flamand. *Lithochronos ou le premier vol de la pierre*. Autour de quinze photographies d'A.C. Ottawa : Vermillon, 1999.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Dits et écrits, 1954-1988*. Vol 1. Paris : Gallimard, 1969. 789-820.
- Halimi, Réjine. « Mémoire du temps ». <http://www.rejine-halimi.com>.
- Hix, H. L. *Morte d'Author*. Philadelphie : Temple UP, 1990.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.
- Lacelle, Andrée. *La lumière et l'heure : poèmes et carnets*. Tableaux de Réjine Halimi. Ottawa : Vermillon, 2004.
- Léger, Dyane et Paul Savoie. *L'incendiaire*. Montréal : Marais, 2008.
- Lloyd, Rosemary. *Shimmering in a Transformed Light : Writing the Still Life*. Ithaca : Cornell UP, 2005.
- Macel, Christine. « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished* ». *M'as-tu vue ?* Munich : Prestel, 2003. 17-28.
- Miller, Nancy K. *But Enough About Me : Why We Read Other People's Lives*. New York : Columbia UP, 2002.
- Pacquement, Alfred. Préface. *M'as-tu vue ?* Munich : Prestel, 2003. 15-16.
- Patterson, Annabel. « Intention ». *Critical Terms for Literary Study*. Dirs. Frank Lentricchia et Thomas McLaughlin. Chicago : U of Chicago P, 1990. 135-46.
- Perse, Saint-John. « Oiseaux » (1968). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1972. 405-27.
- Valdés, Mario J. *Hermeneutics of Poetic Sense : Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*. Toronto : U of Toronto P, 1998.
- Vigier, Sandra. « La mémoire du temps ». <http://www.rejine-halimi.com>.

NOTES

¹ Il ne s'agit pas ici de pacte entre l'auteur et le lecteur dans le sens que lui donne Philippe Lejeune. Voir aussi Linda Hutcheon, qui développe la notion de pacte dans le domaine de l'adaptation littéraire et artistique.

² Voir Christine Macel pour une analyse sur le sujet, dans laquelle elle cite, outre Roland Barthes, Maurice Blanchot dans *Le livre à venir* et Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? ».

³ Voir l'article de Roland Barthes dans *Le bruissement de la langue*.

⁴ Le terme a été inventé par Serge Doubrovsky à propos de son roman *Fils*. Des auteurs comme Christine Angot, Catherine Cusset et Hervé Guibert, pratiquent également l'autofiction.

⁵ Voir, par exemple, le magnifique récit autofictif de Christian Bobin : *Prisonnier au berceau* (Paris : Mercure de France, 2005).

⁶ Sur l'œuvre de Sophie Calle, voir Christine Macel, mais aussi Albert Pacquement, pour qui Calle appartient à une génération d'artistes du moi (15).

⁷ Ce courriel d'Andrée Lacelle a été adressé à l'auteure de l'article le 8 février 2012 à la suite d'une demande de renseignements.

⁸ Les mots de Perse éclaircissent la portée du motif de l'oiseau, si universel qu'il ouvre d'infinis horizons de lecture : « Oiseaux, nés d'une inflexion première pour la plus longue intonation... Ils sont, comme les mots, portés du rythme universel ; ils s'inscrivent d'eux-mêmes, et comme d'affinité, dans la plus large strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde » (417-18).