



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Michel Ouellette

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Lettres Françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Des Idées Scientifiques et des Genres Littéraires – Une Enquête Épistémocritique, des Romantiques à
la Cybernétique

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Lucie Hotte

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Daniel Castillo-Durante

Jean-François Chassay (U.Q.A.M.)

Patrick Imbert

Maxime Prévost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Des idées scientifiques et des genres littéraires

Une enquête épistémocritique, des romantiques à la cybernétique

Michel Ouellette

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en Lettres françaises (Ph. D.)

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Michel Ouellette, Ottawa, Canada, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-61397-9
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-61397-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Depuis le XIX^e siècle, les progrès techniques, développés à partir de la recherche et des découvertes scientifiques, ont transformé le monde. Ces transformations ont touché toutes les sphères de l'activité humaine, y compris la littérature. Cette thèse propose une réflexion en trois volets, trois modes sur les rapports entre la science et la littérature. La première partie comprend des analyses épistémocritiques de trois œuvres emblématiques de trois périodes différentes : *Louis Lambert* d'Honoré de Balzac, *En attendant Godot* de Samuel Beckett et *Hier* de Nicole Brossard. Deux genres sont ainsi abordés, le roman et le théâtre. L'objectif de ces analyses est de dégager des pistes de réflexions sur la création littéraire. Ces réflexions ont nourri, par la suite, une création littéraire, *Fractures du dimanche : roman*, qui constitue la deuxième partie de la thèse. Il s'agit d'une œuvre hybride, qui vacille entre le théâtre et le roman, un travail d'écriture expérimentale, inspiré de certaines théories scientifiques contemporaines. Enfin, dans la troisième partie, un retour sur l'écriture de *Fractures du dimanche : roman* mène à des essais d'épistémogénétiques sur deux des trois œuvres étudiées. Ces essais jettent un éclairage nouveau sur le processus créateur.

Remerciements

Je tiens à remercier Marie-Claude, Arnaud et Loïc-Alexandre de leur patience et de leur soutien, et ma directrice de thèse Mme Lucie Hotte, de ses conseils et de son encouragement.

Introduction

L'objet de cette thèse est d'étudier les rapports entre la littérature et la science, dans la perspective de la création littéraire. Mon hypothèse de départ est que l'évolution des idées scientifiques affecte les genres littéraires, si bien qu'à la suite des révolutions scientifiques qui changent la vision du monde tant chez les scientifiques que chez le reste de la population, des genres littéraires jadis pertinents perdent de leur lustre au profit d'un autre genre, généralement vu comme étant mineur, qui trouve le moyen de se redéfinir dans la foulée des répercussions sociales et techniques que provoquent les nouvelles idées scientifiques. Certes, la question est vaste et profonde. C'est pourquoi j'ai choisi de restreindre mon étude à deux genres, le théâtre et le roman, et à certaines théories scientifiques, la thermodynamique, la relativité et la cybernétique, dont l'impact sur la société a été important durant leur élaboration et leur diffusion subséquente, chacune ayant transformé nos rapports à l'espace et au temps, apportant des concepts qui ont frappé l'imagination, tels que l'entropie, le continuum spatio-temporel et la rétroaction. Mon approche est historique et s'étend du XIX^e siècle à aujourd'hui. Ma position est double : celle d'un chercheur et celle d'un écrivain. C'est dire que le ton de ma thèse est tantôt objectif, tantôt plus personnel.

Dans *Savoirs à l'œuvre*¹, Michel Pierssens, propose que « la littérature est [...] un opérateur de transferts constants entre les savoirs et l'imaginaire, dans les deux sens à

¹ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

la fois² ». Il rejoint ainsi N. Katherine Hayles qui établit un lien entre le roman moderne et la physique moderne :

The modern novel emerged from exploring the Cartesian dichotomy in literary terms; or, to put the proposition in its more usual form, from exploring the relation between teller and tale. Modern physics developed from exploring the Cartesian dichotomy in scientific terms; or, to state it in its accustomed form, by exploring the relation between the observer and the observed³.

Selon Jean-Claude Guédon, « depuis son instauration dans des formes à peu près stables au XVII^e siècle, le discours scientifique s'ingénie à dissimuler ses éléments narratifs pour mieux se présenter comme forme légitime de connaissance⁴ ». La méthode scientifique, qui consiste à décrire une expérience de telle manière que l'expérience puisse être reproduite pour confirmer sa validité, comprend donc sa part de narration. Elle s'apparente, ainsi, à la description que l'on retrouve dans le roman, qui va s'imposer véritablement comme genre par excellence au XIX^e siècle, mais dont les racines modernes remontent justement au XVII^e siècle.

Allen Thiher⁵ montre que le roman du XIX^e siècle voulait rivaliser avec la science comme mode de recherche et de découverte de la réalité. Alors que le romantisme veut renouveler l'imaginaire, s'attaquant au classicisme, le roman se redéfinit et, dans le sillage d'une remise en question du modèle scientifique newtonien par de nouvelles sciences comme la thermodynamique et la biologie, il trouve des idées et des formes qui vont contribuer à son essor. Le théâtre, de son côté, dans sa forme

² *Ibid.*, p. 184.

³ N. Katherine Hayles, *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the 20th Century*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1984, p. 41.

⁴ Jean-Claude Guédon, « L'instrument dans les textes de fiction », Noël Batt (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Épistémocritique et cognition 2 », n° 11, 1993, p. 87-88.

⁵ Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 2001.

classique, reconnu et institutionnalisé, est déstabilisé par les attaques romantiques. L'air du temps est plus à la description et moins à la parole, au discours dialogique, qui est l'élément fondamental du théâtre.

Au XX^e siècle, la relation entre la science et la littérature a changé. Les scientifiques, selon Thiher⁶, arrivent à la conclusion qu'il n'y a pas une seule façon de tout comprendre. Les visions contradictoires qui opposent la théorie de la relativité et la mécanique quantique tendent à confirmer que les lois qui régissent l'infiniment petit ne sont pas les mêmes que les lois de l'infiniment grand. On assiste alors à une fragmentation de la connaissance⁷. Et c'est dans cette fragmentation que les écrivains modernistes vont avancer l'idée que la littérature est aussi une autre forme de savoir. Selon Thiher, ces écrivains « croyaient que la littérature est une forme de savoir qui tente de cerner la place de l'humanité dans l'univers⁸ ». Aujourd'hui, les frontières entre les genres sont de plus en plus floues, la description et la parole se mêlant autant dans le roman que dans le texte théâtral. De leurs côtés, les modèles scientifiques s'ouvrent de plus en plus à la complexité et trouvent, en faisant des liens entre les disciplines, différentes façons de saisir le réel. L'hybridité offre une nouvelle approche pour construire les savoirs.

De plus en plus de penseurs explorent les liens entre la science et la littérature, leur interdiscursivité, et, ce faisant, découvrent des relations inusitées qui ouvrent de nouvelles perspectives de recherche. Même si, de prime abord, la science et la littérature semblent former deux modes de pensée distincts et incompatibles comme le faisait

⁶ Allen Thiher, *Fiction Refracts Science.*, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 2005.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

remarquer C. P. Snow dans sa conférence *The Two Cultures and the Scientific Revolution*⁹, donnée en 1959, et publiée sous forme de livre par la suite, la science et la littérature communiquent entre elles de plusieurs façons et sur différents modes.

Durant les années 1990, dans le monde francophone, l'intérêt pour ces questions a pris de l'ampleur. Michel Pierssens, avec la publication de *Savoirs à l'œuvre*, a élargi une voie déjà tracée par des critiques américains, depuis les années 1980. D'ailleurs, avant d'occuper un poste à l'Université de Montréal, Pierssens a longtemps enseigné aux États-Unis, y fondant, en 1970, la revue *Substance*, publiée par le Wisconsin University Press. Pour Pierssens, la question ne se limite pas à la science, mais aux savoirs pris dans un sens plus large. Une figure de proue dans la recherche sur les rapports entre la littérature et la science, N. Katherine Hayles, de la Duke University, est un véritable symbole de l'union des deux savoirs, puisqu'elle a fait une maîtrise en chimie avant de poursuivre des études en littérature anglaise jusqu'au doctorat. Dans *The Cosmic Web*, publié en 1984, elle analyse les stratégies littéraires au XX^e siècle en fonction du concept du champ, issu de la mécanique quantique. Aujourd'hui, ses recherches sont axées sur la littérature électronique. En 1992 et 1993, la revue *Théorie Littérature Enseignement*¹⁰ a consacré deux numéros aux rapports entre le savoir et la littérature, composés d'articles rédigés à partir des communications données à un colloque organisé conjointement par le Centre de recherche sur la littérature et la cognition (CRLC), de l'Université de Paris VIII, et par le Groupe de recherche « Littérature et Savoir » du Centre interuniversitaire

⁹ Charles Percy Snow, *Les deux cultures. Suivies de Supplément aux Deux cultures*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

¹⁰ Batt, Noëlle (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Épistémocritique et cognition 1 », n° 10, 1992 et « Épistémocritique et cognition 2 » n° 11, 1993. Les actes du colloque ont aussi été publiés aux États-Unis dans *Substance*, vol. 22, n°s 2/3 (71/72), 1993.

d'analyse des discours et de sociocritiques des textes (CIADEST), un groupe constitué de chercheurs de l'Université de Montréal, de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université McGill, en mars 1992. Dans le sommaire du premier numéro, la liste des auteurs des articles montre que ces questions intéressent des penseurs d'horizons divers, tant en France, qu'au Canada et aux États-Unis, dont Michel Serres, Fernand Halpin, Walter Moser, Pierre Ouellet et Jean-François Chassay. Ce dernier dirige, aujourd'hui, un groupe de recherche à l'Université du Québec à Montréal, le Sélectif, qui étudie les images de la science dans l'imaginaire social et la fictionnalisation des scientifiques. Auparavant, dans les années 1990, ce groupe portait le nom de Machine, textes et savoirs (MTS) et s'intéressait à l'inscription des machines dans la fiction. En 2003, Jean-François Chassay a publié une bibliographie sur la présence de la science dans le roman, *La science des écrivains ou comment la science vient à la littérature*¹¹. Depuis près de vingt ans, au Québec et en France, la critique explore ce domaine nouveau, tente d'y définir des repères. L'objet d'étude englobe tous les siècles, toutes les disciplines, tous les genres.

La théorie du chaos, qui a pris forme dans les années 1970 et 1980, mais qui a commencé à pénétrer l'imaginaire social à la fin des années 1980, a contribué à dynamiser le milieu des chercheurs littéraires qui ont vu dans les concepts de « cette nouvelle science », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de vulgarisation, *La théorie du chaos*¹², de James Gleick, des modèles pouvant s'appliquer à l'analyse de la

¹¹ Jean-François Chassay, *La science des écrivains ou comment la science vient à la littérature*, Montréal, La Science se Livre, 2003.

¹² James Gleick, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 219, 1991 [1987].

littérature contemporaine. D'ailleurs, un troisième numéro de *Théorie Littérature Enseignement*¹³ traitait de ce sujet. La découverte des « systèmes non linéaires », de la « complexité » et des « fractales » a donné de nouvelles façons d'aborder le texte littéraire. On retrouve, alors, de plus en plus ces concepts dans des analyses d'œuvres littéraires contemporaines — comme les recherches de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos¹⁴ — qui s'appuient tant sur les travaux de N. Katherine Hayles, que sur ceux du chimiste Ilya Prigogine et de sa collaboratrice, la philosophe des sciences, Isabelle Stengers. Dans son livre, Gleick parle d'une véritable révolution dans le monde scientifique, une révolution scientifique comme l'a définie Thomas S. Kuhn¹⁵, dans son ouvrage phare sur les changements de paradigmes. Ce n'est certes pas un hasard si la révolution scientifique engendrée par la théorie du chaos a coïncidé avec les révolutions sociales des années 1960 et avec les révolutions philosophiques du poststructuralisme et du postmodernisme : le chaos était dans l'air du temps.

J'ai trouvé mon modèle d'analyse chez Pierssens, avec son étude « Stendhal : *Armance* entre savoir et non-savoir¹⁶ ». Ce texte est à la source de mon intérêt pour la question des rapports entre les idées scientifiques et les genres littéraires. À sa lecture, mon esprit s'est mis à poser les premières questions, à formuler les premières hypothèses de ce qui allait devenir cette thèse. Par la suite, j'ai découvert les travaux d'Allen Thiher qui m'ont relancé plus profondément dans mes recherches.

¹³ Yves Abrioux (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Littérature et théorie du chaos », n° 12, 1994.

¹⁴ Voir Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique ». Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 287-303.

¹⁵ Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 115, 1983 [1962].

¹⁶ Michel Pierssens, *op. cit.* p. 17-35.

À la fin de *Savoirs à l'œuvre*, Pierssens soulève plusieurs questions qui m'ont guidé tout au long de la rédaction de ma thèse :

Comment ce savoir sur les processus complexes a-t-il pénétré les textes? Quelles relations y a-t-il entre les changements de paradigme en sciences et les changements figuraux dans la fiction? Les uns ont-ils préséance sur les autres? Plus fondamentalement : ce que je lis dans les textes s'y trouve-t-il réellement? Ou bien n'est-ce qu'une projection de ma part, produite par mon désir de confirmer une vision du monde?¹⁷

Pour tenter de découvrir les modes de médiation entre les savoirs scientifiques et la littérature, je me suis tourné vers la psychologie. Deux ouvrages m'ont été d'une grande utilité, *The Two Principal Laws of Thermodynamics. A Cultural and Historical Exploration*¹⁸, de Jan Hendrik van den Berg, et *La formation des raisons. Études sur l'épistémogénèse*¹⁹, de Gil Henriques. Van den Berg, dont la démarche s'apparente à la psychologie historique, a inventé le concept de la métablétique pour expliquer comment la vision des choses, leur sens même, changent dans une période de transformation technologique et sociale. De son côté, Gil Henriques propose un modèle historique de la formation des savoirs scientifiques. À partir de ces concepts, j'ai pu avancer quelques pistes de réponses sur la transmission des savoirs scientifiques vers la littérature. En cherchant des liens, j'ai trouvé des nœuds faits dans les réseaux tissés entre les genres littéraires, les formes d'art, les technologies et les systèmes scientifiques. « Toutes les constructions humaines sont combinatoires²⁰. »

¹⁷ Michel Pierssens, *op. cit.*, p. 184.

¹⁸ Jan Hendrik van den Berg, *The Two Principal Laws of Thermodynamics. A Cultural and Historical Exploration*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1999.

¹⁹ Gil Henriques, *La formation des raisons. Étude sur l'épistémogénèse*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004.

²⁰ George Steiner, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », n° 505, 2001, p. 172.

J'ai donc adopté une approche plurimodale pour étudier les rapports entre la science et la littérature. En plus d'utiliser le mode habituel de la recherche littéraire, c'est-à-dire l'analyse, j'ai aussi procédé par la création d'un texte. Pour moi, créer, c'est réfléchir dans l'action, dans le geste. C'est un mode de réflexion en soi, une enquête sur une problématique, une quête de sens. La création est au centre de mon travail de réflexion, comme une cible, mais aussi comme un axe autour duquel s'organise la pensée. Ma réflexion se présente donc en trois phases qui sont autant de modes (analytique, créatif et essayistique) qui reflètent l'évolution de ma pensée sur le sujet.

La première partie comprend des analyses épistémocritiques. Mais qu'est-ce que l'épistémocritique? Le portail électronique *Épistémocritique* offre la définition suivante : « La perspective épistémocritique consiste, devant un texte, à se poser la question des usages que fait ce dernier de ce qui relève des savoirs, parfois des sciences, au sens le plus élaboré de ce mot²¹ ». Pour ma part, le mot « épistémocritique » prend un autre sens. Je ne me contente pas de l'usage que fait les textes des idées scientifiques, mais également de la façon dont les idées scientifiques « font » les textes littéraires ou, en d'autres mots, contribuent à la manière de les écrire. Je cherche plus la présence des idées scientifiques dans la forme — voire dans le genre — de l'œuvre que dans les mots du texte lui-même. J'analyse de cette façon trois textes : le roman *Louis Lambert*²² d'Honoré de Balzac, la pièce de théâtre *En attendant Godot*²³ de Samuel Beckett et le

²¹ *Épistémocritique. Revue d'études et de recherches sur les relations entre la littérature et les savoirs*, périodique électronique : <http://www.epistemocritique.org>, consulté le 26 janvier 2009.

²² Honoré de Balzac, *Louis Lambert. Les proscrits. Jésus-Christ en Flandre*, préface de Raymond Abellio, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [préface 1968], p. 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1976 [1952]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle EAG, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

roman hybride *Hier*²⁴ de Nicole Brossard. Chaque texte est lié à une théorie scientifique, la thermodynamique, la relativité et la cybernétique respectivement, qui représentent des courants de pensée dominants et révolutionnaires du XIX^e siècle à aujourd'hui. À mes yeux, ces théories scientifiques forment un récit de la modernité qui s'imbrique dans l'histoire littéraire tracée par les trois auteurs que j'ai choisis. Ensemble, ces éléments constituent un cadre de réflexion clair qui me permet de dégager des réponses partielles aux questions que je me pose sur la création littéraire et l'influence de la science sur celle-ci. Je dessine ainsi une trajectoire « des romantiques à la cybernétique », comme l'indique le sous-titre de ma thèse, d'un groupe d'individus qui ont animé un mouvement révolutionnaire qui voulait mettre au rancart le classicisme à une nouvelle science qui voulait effacer les frontières entre l'humain et la machine.

Au cœur de ces trois œuvres, j'ai rencontré, contre toute attente, un personnage qui m'a mis sur la voie d'une réflexion plus philosophique. En effet, Descartes apparaît comme un fil conducteur qui traverse les trois œuvres à l'étude. Ce n'est peut-être pas si étonnant. Selon Alexandre Koyré, « [l]e grand problème cartésien sera de retrouver cette liaison entre l'âme et le corps, mais Descartes lui-même n'a rien trouvé de bien pour répondre au problème interne de cette philosophie²⁵ ». Ce problème cartésien a contribué, comme le souligne N. Katherine Hayles, citée plus haut, à l'émergence de la science moderne et du roman moderne. J'avance l'hypothèse que ce problème pourrait être au centre des rapports entre le roman et le théâtre, où l'un est le genre de l'esprit et

²⁴ Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle H, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁵ Alexandre Koyré, *De la mystique à la science. Cours, conférence et documents 1922-1962*. Pietro Redondi (éd.), Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1986.

l'autre du corps, et que le roman et le théâtre, dans leur exploration actuelle de l'hybridité générique, tentent de répondre au problème cartésien, en cherchant à unir l'esprit et le corps dans un même texte.

Ces analyses m'ont mené à l'écriture d'un texte littéraire, une œuvre qui vacille entre le roman et le théâtre. Inspiré par mes analyses épistémocritiques, j'ai été porté, inévitablement, à explorer, dans ma création littéraire, l'hybridité. J'ai sondé la frontière entre le théâtre et le roman, j'ai cherché là où les genres se définissent et se disloquent, j'y ai trouvé une nouvelle voie d'écriture. Travaillant à partir de la structure picturale et physique d'un tableau de Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte*, j'ai pris appui sur des concepts scientifiques, tirés de la cybernétique, des fractales et de la théorie du chaos, pour concevoir et écrire un texte qui glisse sur les surfaces apparentes des genres, la disposition du texte sur la page et les signes graphiques qui identifient habituellement la forme d'un genre. L'influence des idées scientifiques sur ce travail d'écriture est consciente, contrôlée et recherchée, mais le poids de la science qui pèse sur la littérature agit généralement de manière plus indirecte. Le discours scientifique pénètre les esprits par des voies mystérieuses.

Par la suite, une réflexion sur l'écriture de ce texte a suscité des questions qui m'ont poussé à reprendre mes analyses initiales, mais d'une manière plus génétique, pour tenter de mieux comprendre les mécanismes et le fonctionnement de la création littéraire. Cette dernière phase s'est appuyée sur l'épistémogénétique développée par Jean Piaget et conduit à terme par Gil Henriques. J'y ai puisé des concepts comme l'insuffisance, la réduction et la reconstruction pour expliquer comment un écrivain en vient à quitter un genre littéraire pour en adopter un nouveau.

Dans la première partie de ma thèse, « Balzac, Beckett et Brossard : entre théâtre et roman », je tente d'établir un dialogue entre une œuvre de chaque auteur et un texte d'un scientifique. Ainsi, *Louis Lambert* est interrogé par Nicolas Sadi Carnot et ses *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*²⁶. Albert Einstein et *La relativité*²⁷ mesurent l'attente dans *En attendant Godot*. Hier communique avec Norbert Wiener et l'interroge sur la *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*²⁸. Au terme de ces rencontres, je retrace la figure de René Descartes, dessinée en filigrane dans les trois dialogues.

La deuxième partie est intitulée « Fractures du dimanche : roman ». L'œuvre hybride présente des personnages en quête de sens, d'une direction pour échapper à leurs vies, voire au genre littéraire qui les circonscrit.

La troisième partie, « Théâtre au point critique : réflexions sur la création littéraire » comprend deux volets. Le premier retrace le parcours de l'écriture de « Fractures du dimanche : roman » et révèle les dessous de l'œuvre et les diverses stratégies utilisées. Le deuxième volet, « Épistémogénétique et création littéraire » emploie le mode de l'essai pour tenter de comprendre la genèse de *Louis Lambert* et d'*En attendant Godot*. J'ai cherché à montrer comment Balzac a trouvé sa voie romanesque en résolvant le dilemme « théâtre ou roman? » et comment Beckett a trouvé sa voix théâtrale par la réduction du roman dans sa trilogie. Cette approche m'a permis de vérifier un modèle d'analyse inspiré des idées de Gil Henriques.

²⁶ Nicolas Sadi Carnot, *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*. Londres, Dawsons of Pall Mall, 1966. Il s'agit d'une reproduction de l'édition originale de 1824, publiée à Paris par Bachelier Libraire.

²⁷ Albert Einstein, *La relativité*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1956].

²⁸ Norbert Wiener, *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », n° 569-570, 1971.

La thèse suit le processus d'écriture et de réflexion. Elle relate la progression d'une pensée qui plonge dans son sujet par différentes voies, prête à s'engager dans des sentiers nouveaux, découvrant des pistes qui ont donné des résultats inattendus, pour enfin pénétrer au cœur de la création.

Point de départ

Il n'y a rien sur le papier : la page blanche. Il y a en moi, l'écrivain, une hésitation. Il ne s'agit pas d'une panne d'inspiration, car j'ai des idées plein la tête. Pendant des années, j'ai écrit : j'ai créé des personnages, j'ai inventé des histoires, j'ai cherché des formes nouvelles pour les raconter. J'ai écrit des pièces de théâtre parce que tout au début, à l'adolescence, je me sentais plus à l'aise avec l'oralité. Je trouvais le dialogue plus facile à écrire que la prose descriptive. Peut-être aussi que cette approche me permettait de surmonter une certaine timidité. Mais, aujourd'hui, j'hésite de plus en plus à me lancer dans l'écriture d'une nouvelle pièce de théâtre. Je me demande si je n'ai pas atteint une certaine limite, que si je franchis celle-ci, je serai ailleurs, dans un autre genre, le roman, le genre indéfini par excellence, capable d'absorber les autres genres.

Je suis à ce point de rupture. Auteur de plus d'une trentaine de pièces de théâtre, dont la plupart ont été lues, montée ou publiée, je m'interroge depuis quelques années sur les genres littéraires et le passage d'un genre à l'autre chez certains auteurs. Me viennent à l'esprit plusieurs exemples, notamment, Michel Tremblay et Marie Laberge, au Québec, qui ont tous les deux commencé leurs carrières littéraires au théâtre pour se tourner par la suite vers le roman. Je me suis demandé si, moi aussi, j'étais rendu à ce tournant et j'ai voulu comprendre, au-delà des considérations personnelles, les conditions et les mécanismes de passage d'un genre à l'autre. Une première intuition m'a orienté du côté de la science et de l'évolution des idées scientifiques comme structures qui pourraient expliquer ces changements littéraires.

On peut écrire dans la tradition, en s'inscrivant dans les grands courants du passé, parfois pour imiter un modèle, parfois pour entamer un dialogue avec un texte consacré, souvent avec l'idée de respecter une forme et des attentes, tant du public que de la critique. On peut aussi préférer écrire dans l'innovation, en cherchant de nouvelles manières et de nouveaux sujets, prêt à bouleverser les institutions et les lecteurs ou les spectateurs. J'ai déjà évoqué cette double tension dans ma thèse de maîtrise sous l'intitulé « Entre construction et déchéance ». Au cours des lectures qui ont façonné les idées que j'avance dans cette présente thèse doctorale, j'ai constaté que cette dualité se trouve aussi dans les courants scientifiques du XIX^e siècle, où s'opposaient un système de pensée basée sur les théories mécanistes de Newton et de nouvelles théories non mécanistes comme la thermodynamique et l'évolution des espèces de Charles Darwin, entre autres ; reflets d'une société en mutation, tendue entre la révolution et la réaction, entre le progrès et le conservatisme.

Cependant, moi, j'écris au XXI^e siècle. Le monde d'aujourd'hui, mon monde, le monde occidental, n'est plus celui de la Révolution industrielle. Il est traversé de fibres optiques et d'ondes hertziennes, un monde numérisé et cadencé par le rythme toujours plus rapide des ordinateurs. Cette transformation s'est effectuée au cours des trente dernières années. Quand j'ai commencé à écrire, l'ordinateur personnel en était à ses premiers balbutiements ; l'industrie manufacturière était toujours le moteur de l'économie canadienne, mais commençait à montrer des signes de faiblesse. Dans ces années, 1970 et 1980, le théâtre était une manière de prendre la parole pour une jeunesse effervescente issue du « baby-boom », en Ontario français, au Québec et ailleurs dans le monde. Souvent, le théâtre était considéré comme un moyen de transformation sociale,

un outil de révolte. C'est dans cette mouvance d'ailleurs que j'ai commencé à écrire. À l'époque, je n'avais pas à réfléchir à ma prise de position d'écriture, je n'avais qu'à suivre le courant dominant. Peu à peu, au fil des années, le monde du théâtre a changé, pour devenir plus professionnel, plus tourné vers lui-même, plus autonome en quelque sorte. Je me suis transformé de la même manière : abandonnant peu à peu des positions idéologiques pour adopter un discours plus littéraire, une démarche plus esthétique.

Si j'ai pris, ces dernières années, une attitude plus près de la déchéance que de la construction, alors que j'ai voulu briser mes habitudes et mes stratégies d'écriture, je veux maintenant me resituer sur le plan de l'écriture. Le cadre de cette thèse de création littéraire me permettra de réaliser cet objectif.

I. Balzac, Beckett, Brossard : entre théâtre et roman
Une enquête sur les rapports entre la science et la littérature

Introduction

Quand j'écris une pièce de théâtre, j'ai l'impression de refaire le monde. C'est ce pouvoir qui me séduit dans cette pratique d'écriture. Je peux refaire le monde ou plutôt faire le monde, parce que le monde est informe sans l'intervention de l'écrivain, de celui qui pense, de tout être humain doté d'un peu d'imagination. Comme Louis Lambert, le héros éponyme du roman d'Honoré de Balzac, « [q]uand je le veux, [...] je tire le voile sur mes yeux. Soudain, j'entre en moi-même, et j'y trouve une chambre noire où les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme à laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs » (LL, p. 31). Le monde est d'une telle complexité que l'artiste lui donne une forme. Il l'ordonne, l'interprète, lui donne des dimensions, en fonction ou à l'encontre des règles propres à son art. Le scientifique, lui, de son côté, aborde le monde d'une manière différente, mais analogue. Il cherche un langage pour expliquer des phénomènes, un langage de nombres et de signes, des formules, des équations. On pourrait dire qu'il ne crée pas — si créer signifie donner une existence à ce qui n'a jamais existé auparavant — mais il doit tout de même faire appel à son imagination pour trouver des solutions à des problèmes. La créativité appartient donc à ces deux domaines. Selon George Steiner, « [l]a réalité est toujours là, "attendant qu'on la questionne". Ses questionneurs, ce sont la pensée et les arts tout autant que les sciences²⁹ ».

Je crois qu'il doit y avoir un lien entre la science et la création littéraire. Les idées scientifiques ont toujours transformé la société. Chaque changement de paradigme,

²⁹ George Steiner, *op. cit.*, p. 173.

à la suite d'une révolution scientifique, tel que le conçoit Thomas S. Kuhn, redéfinit, l'homme de science dans ses rapports avec la réalité. Donc, inévitablement, ces changements de rapports ont dû influencer les artistes et contribuer à l'évolution des genres littéraires, tels qu'on les a définis en Occident. C'est ce que je vais tenter de montrer dans cette première partie de ma thèse.

La science est un vaste domaine qui comprend plusieurs composantes. Il est facile de s'y perdre. J'ai donc décidé de tenter de circonscrire mon attention à un champ général, la physique, et à une idée scientifique en particulier, le second principe de la thermodynamique et la notion d'entropie qui en découle. Ce principe se retrouve au cœur du paradigme cybernéticien actuel, mais ses origines remontent à la première moitié du XIX^e siècle. Si aujourd'hui on le lie aux théories de l'information, au départ, le second principe de la thermodynamique était lié à l'étude des machines à vapeur. Entre ces deux points, il y a une notion commune, l'énergie, qui a trouvé son expression mathématique au début du XX^e siècle avec la célèbre équation d'Albert Einstein, $E=mc^2$. Ces trois moments de découvertes scientifiques forment l'armature sur laquelle j'ai bâti ma réflexion sur la science et la littérature, et m'ont guidé dans le choix des œuvres littéraires à étudier pour illustrer mon propos. Je veux mettre en rapport avec ces développements scientifiques des moments importants dans l'histoire littéraire où un genre en crise a été supplanté par un autre qui s'est réinventé. Les deux genres qui m'intéressent sont le théâtre et le roman. Mon intérêt ne se résume pas seulement à des considérations personnelles, je crois aussi que le théâtre et le roman sont intimement liés et qu'ils forment un couple indissociable qui s'attire et se repousse continuellement depuis deux cents ans.

Honoré de Balzac, Samuel Beckett et Nicole Brossard constituent, pour moi, des auteurs représentatifs des trois moments importants dans l'évolution des idées scientifiques. Qui plus est, ces auteurs ont écrit dans différents genres, même si chacun est reconnu pour un genre particulier (Balzac, le roman ; Beckett, le théâtre ; Brossard, la poésie). J'ai choisi d'étudier un texte de chaque auteur en fonction d'un texte d'un scientifique qui a fondé une nouvelle théorie. Ainsi, dans un premier temps, *Louis Lambert*, de Balzac, est mis en rapport avec les *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, de Nicolas Sadi Carnot, le père de la thermodynamique ; puis, *En attendant Godot*, de Beckett, avec *La relativité*, d'Albert Einstein ; et, en dernier lieu, *Hier*, de Brossard, avec *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, de Norbert Wiener.

Cette première partie constitue un cadre de réflexion dont le but est de m'aider à définir ma position d'écriture par rapport au projet de création littéraire qui est au cœur de ma thèse. Après l'étude de ces trois œuvres, je serai en mesure de m'engager dans un travail d'écriture expérimental qui se situe à la frontière des genres. J'ai besoin de faire cette enquête épistémocritique préparatoire afin de me permettre d'échapper à mes habitudes d'écriture et de m'engager sur de nouvelles voies.

Balzac et Carnot : la thermodynamique

Introduction

Louis Lambert, d'Honoré de Balzac, a été publié pour la première fois en 1832³⁰. À ce moment de l'histoire occidentale, le paradigme scientifique dominant était la mécanique classique, dite newtonienne. On croyait pouvoir tout expliquer à partir de la physique de Newton, mais de nouvelles sciences émergentes ne cadraient pas avec cette façon de concevoir le monde. La conception mécaniste classique ne permettait pas de répondre aux questions posées par les scientifiques étudiant de nouveaux phénomènes dans le domaine de la biologie et de ce qui allait devenir la thermodynamique, entre autres. C'est dans cette période d'instabilité scientifique que Balzac a écrit son œuvre *La comédie humaine*. D'ailleurs, dans *Louis Lambert*, le narrateur s'interroge : « N'est-ce pas une question [les lois du perfectionnement des facultés animales] aussi insoluble que l'est celle de la communication du mouvement à la matière, abîme encore inexplorée dont les difficultés ont été plutôt déplacées que résolues par le système de Newton » (LL, 119). Il est vrai que certaines conceptions scientifiques de l'époque, telles que le magnétisme animal, ne sont plus considérées comme valables aujourd'hui, toutefois au moment de leur énonciation, elles pouvaient avoir leurs adhérents dans ce nouveau monde qui s'ouvrait en dehors du cadre newtonien. Par exemple, pour Carnot, la chaleur est un fluide impalpable et sans masse, le calorique, qui se déplace de la chaudière au condenseur à la manière de l'eau dans un moulin à eau. Pareillement, Louis Lambert

³⁰ L'œuvre a connu sept éditions de 1832 à 1842, dont une réécriture importante en 1835 qui a fait tripler le volume du texte original (selon Raymond Abellio, dans sa préface, Honoré de Balzac, *Louis Lambert. Les proscrits. Jésus-Christ en Flandre*, p. 9).

affirme que « la Volonté est un fluide, attribut de tout être doué de mouvement » (LL, 163). En procédant ainsi, par analogie, on pouvait se tromper. Mais « [à] des idées nouvelles, des mots nouveaux et des acceptions de mots anciens élargies, étendues, mieux définies » (LL, 77), réclame Louis Lambert, faisant écho à Nicolas Sadi Carnot qui apportait cette note à ses *Réflexions sur la puissance motrice du feu* : « La matière ici traitée étant tout à fait nouvelle, nous sommes forcés d'employer des expressions encore inusitées et qui n'ont peut-être pas toute la clarté désirable³¹ ».

Balzac s'intéressait à la science. Il n'y a qu'à constater le nombre de références à des scientifiques dans ses œuvres — particulièrement dans *Louis Lambert* — pour s'en convaincre. En fait, on peut considérer sa démarche d'écriture romanesque comme étant une vaste enquête de science sociale. Pour Allen Thiher³², Balzac a voulu rivaliser avec la science par la voie de la littérature. De nombreux concepts scientifiques sont incorporés dans son travail d'écriture. Dans *Louis Lambert*, Balzac écrit que « [a]ujourd'hui, la science est une, il est impossible de toucher à la politique sans s'occuper de morale, et la morale tient à toutes les questions scientifiques » (LL, p. 120). Selon la philosophe Juliette Grange,

[les scientifiques et les penseurs : Lavater, Geoffroy Saint-Hilaire, Gall, Cuvier ou Swedenborg] sont la base essentielle au trompe-l'œil réaliste où la prévisibilité d'un univers de cohérence spécifique au romanesque utilise les bases communes aux sciences (ou supposées telles) pour fonder une harmonie bien plus proche du magique que du scientifique³³.

³¹ Nicolas Sadi Carnot, *op. cit.*, note infrapaginale, p. 28.

³² Voir le chapitre sur Balzac, « Balzac and the Unity of Knowledge », Allen Thiher, *Fiction Rivals Science*, p. 37-80.

³³ Juliette Grange, *Balzac. L'argent, la prose, les anges*. Paris, La Différence, coll. « mobile matière », 1990, p. 79.

Dans son ouvrage *La structure des révolutions scientifiques*, Thomas S. Kuhn montre le fonctionnement des changements de paradigmes dans l'histoire des sciences. Il affirme que « [l]es changements de paradigmes font que les scientifiques, dans le domaine de leurs recherches, voient tout d'un œil différent³⁴. » Pour un écrivain comme Balzac, intéressé par les questions scientifiques, ces changements ont certes influencé sa vision et sa conception du monde. Pour le personnage éponyme de *Louis Lambert* : « Penser, c'est voir ! [...] Toute science humaine repose sur la déduction, qui est une vision lente par laquelle on descend de la cause à l'effet, par laquelle on remonte de l'effet à la cause ; ou, dans une plus large expression, toute poésie comme toute œuvre d'art procède d'une rapide vision des choses » (LL, 63).

Balzac fait souvent référence, dans ses œuvres, aux théories du zoologiste et paléontologue Georges Cuvier, fondateur de l'anatomie comparée et de la paléontologie des vertébrés, et du naturaliste Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Plusieurs analyses montrent l'influence de ces théories dans *La comédie humaine*. Dans *Louis Lambert*, le narrateur fait aussi référence à ces scientifiques. Il affirme que Louis « sut en déduire tout un système, en s'emparant, comme fit Cuvier [...], d'un fragment de pensée pour reconstruire toute une création » (LL, 71). D'un certain point de vue, la « science » à l'œuvre dans ce roman est le mesmérisme — le magnétisme animal — plus que la biologie. Mais ce sont là des présences scientifiques évidentes, des allusions directes, que je qualifierais « de décoratives » parce qu'elles « ornent » la surface du texte. Par contre, je crois que la thermodynamique, science dans ses premiers balbutiements à l'époque, est présente plus profondément dans cette œuvre, d'une manière fondamentale,

³⁴ Thomas S. Kuhn, *op. cit.*, p. 155.

dans la forme même du roman, présente peut-être même à l'insu de l'auteur. Selon Jan Hendrik van den Berg, « *When the great discoveries in thermodynamics were made a major change took place in the essential nature or substance of all things*³⁵ ». Il avance qu'en période de grands changements ou de grandes découvertes scientifiques, la substance même des choses change parce que notre regard sur celles-ci n'est plus le même. C'est de cette manière que scientifiques et artistes peuvent se retrouver dans le même cadre de réflexion malgré la différence de leurs approches.

La thermodynamique étudie la transformation de la chaleur en travail. Claude Allègre résume ses principes de la manière suivante : « L'énergie se conserve, la chaleur s'écoule du chaud vers le froid et jamais l'inverse, toute transformation s'accompagne de pertes — et le mouvement perpétuel est donc impossible³⁶. » Nicolas Sadi Carnot (1796-1832) est considéré comme le père de la thermodynamique, même si son travail est resté méconnu de son vivant. En plus d'avoir énoncé le second principe de la thermodynamique — si une machine fournit du travail au cours d'un cycle, elle échange nécessairement de la chaleur avec deux sources de températures différentes —, il a aussi découvert qu'un processus naturel ne peut avoir qu'une seule direction irréversible : en thermodynamique, la transformation de la chaleur en travail doit se faire du chaud vers le froid. Rudolf J. Clausius et lord Kelvin (William Thomson), deux grands théoriciens de la thermodynamique, en ont énoncé les principes de nouveau dans les années 1850, après avoir pris conscience des travaux de Sadi Carnot par le biais du physicien Émile Clapeyron. Clausius a aussi défini le concept d'entropie qui est « cette tendance

³⁵ Jan Hendrik van den Berg, *op. cit.*, p. 50.

³⁶ Claude Allègre, *Un peu de science pour tout le monde*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 169.

inexorable de l'univers, et de tout système isolé qu'il contient, à évoluer vers un état de désordre croissant³⁷ ».

Sadi Carnot a publié ses *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, en 1824. Donc huit ans avant la publication de *Louis Lambert*. Je n'avancerai pas que Balzac ait pu lire l'ouvrage de Sadi Carnot, puisque l'ouvrage a été publié à compte d'auteur à petit tirage (200) et qu'il est passé pratiquement inaperçu. Je crois plutôt que, selon la théorie des révolutions scientifiques de Thomas Kuhn et la métablétique de Jan Hendrik van den Berg, il y avait un début de changement de paradigmes scientifiques à cette époque et que le phénomène que voyait Sadi Carnot peut être rapproché de la vision de Balzac dans son œuvre. Pour Allen Thiher ce lien général se justifie :

[...] it seems justified to compare Balzac's development of literary form with the development of Carnot's work in thermodynamics. One led to literary realism and the novel as we understand it ; the other to the second law of thermodynamics and the concept of entropy, breaking the visegrip of mechanistic philosophy³⁸.

Il y a lieu de s'interroger sur la médiation qui a permis la transformation de l'imaginaire des écrivains par le nouveau paradigme scientifique. Manifestement, la thermodynamique existait bien avant que ces principes ne soient découverts. La transformation de la chaleur en travail se concrétise par l'invention d'une première machine à vapeur à piston, en 1690, par Denis Papin, un huguenot qui a poursuivi son travail scientifique en Angleterre et en Allemagne pour échapper aux persécutions dont étaient victimes les protestants en France à l'époque. En 1712, Thomas Newcomen et

³⁷ James Gleick, *op. cit.*, p. 322.

³⁸ Allen Thiher, *Fiction Rivals Science*, *op. cit.*, p. 79.

son associé Thomas Savery développent une vraie machine à vapeur utilisable et commercialisable. Le premier véhicule mû par la vapeur, ancêtre de la locomotive à vapeur, symbole du XIX^e siècle, et de l'automobile, symbole du XX^e siècle, est un « fardier » destiné au transport des canons, inventé en 1760, par Cugnot, à partir des idées de Papin et de Newcomen. Par la suite, les Anglais (Murdock, Trevithick, Blenkinshop, Hedley, Stephenson) inventent et perfectionnent les véritables locomotives à vapeur qui ont transformé le monde, tout au long du XIX^e siècle. D'ailleurs, Sadi Carnot pressentait l'impact de cette invention : « Elles [les machines à feu³⁹] paraissent destinées à produire une grande révolution dans le monde civilisé⁴⁰. »

Il est intéressant de constater que les premiers développements des machines à vapeur datent d'avant la Révolution française. L'image d'une machine à vapeur — une marmite en ébullition qui transmet sa vapeur à un piston qui active un mécanisme pour produire du travail — évoque, pour moi, la Révolution française. J'y vois le peuple bouillonnant dont l'énergie est harnachée par une classe bourgeoise qui veut transformer la société. Mais la Révolution française a aussi été une véritable explosion, comme si la machine, mal maîtrisée, avait sauté. Et, par la suite, ce sera Napoléon qui reprendra le contrôle de cette énergie pour la rediriger à l'extérieur de la France, sur tout le continent, voire le monde.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer Nicolas Sadi Carnot. Il était le fils aîné de Lazare Carnot, héros de la Révolution, surnommé l'Organisateur de la Victoire ou le Grand Carnot, homme politique et savant. Nicolas Sadi Carnot a aussi fait partie de

³⁹ Nicolas Sadi Carnot utilisait cette expression parce qu'elle était plus générale.

⁴⁰ Nicolas Sadi Carnot, *op. cit.*, p. 2.

l'armée napoléonienne, en 1814. Il a quitté l'armée française en 1828 pour s'établir à Paris. En 1832, il est mort du choléra. Son intérêt pour « la puissance motrice du feu » doit être considéré, il me semble, dans ce contexte postrévolutionnaire. Sadi Carnot veut comprendre comment la chaleur produit du travail dans une machine. Son projet est « [d']envisager dans toute sa généralité le principe de la production du mouvement par la chaleur, [...] indépendamment d'aucun mécanisme, d'aucun agent particulier⁴¹ ».

En mettant Sadi Carnot en rapport avec le personnage de Louis Lambert, on constate que la vie réelle du premier se rapproche, sur certains points, de la vie imaginée du second. Louis Lambert est né en 1797 — Sadi Carnot en 1796. Louis Lambert est décédé en 1824 — Sadi Carnot publie ses *Réflexions* la même année. En 1814, Louis Lambert quitte le collège⁴² — Sadi Carnot défend le Fort Vincennes contre les alliés, cette année-là. Balzac publie son roman en 1832 — c'est l'année du décès de Sadi Carnot.

Ce sont certes des concordances qui peuvent être considérées comme aléatoires. La véritable signification entre la vie de l'homme et celle du personnage est qu'ils ont « vécu » à la même époque, qu'ils sont donc des enfants de la Révolution française, tout comme Honoré de Balzac, d'ailleurs (1799-1850). Si Sadi Carnot a suivi Napoléon et la voie militaire, Louis Lambert, de son côté, a été « arrach[é] à l'Empereur et à l'Église » (LL, 34) par Mme de Staël. Sadi Carnot est l'auteur d'un traité obscur et oublié qui fondera une nouvelle science, la thermodynamique, et Louis Lambert est l'auteur d'un *Traité de la Volonté*, perdu à tout jamais, mais reconstitué en partie par le narrateur du

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² Cependant, plus tard dans le roman, le narrateur affirme que Louis a quitté le collège en 1815, à la suite de la mort de ses parents (LL, 104).

roman. Tandis que Sadi Carnot tente de comprendre la puissance motrice du feu, Louis Lambert tente de découvrir comment l'esprit peut agir sur le monde matériel, on pourrait aussi dire qu'il veut comprendre « la puissance motrice de l'esprit ». Il n'y a pas de références ou d'allusions aux machines à vapeur dans *Louis Lambert*. D'ailleurs, selon Jacques Noiray, il y a peu ou pas de descriptions de machines dans toute l'œuvre de Balzac : « [L]a machine, privée de représentation directe dans le texte balzacien, y retrouve comme comparant une signification symbolique nouvelle⁴³ ». L'auteur montre dans son article comment Balzac compare les femmes à des machines. De mon côté, je m'intéresse plutôt à la machine à vapeur comme une puissante image qui peu à peu a transformé la structure mentale des êtres humains du XIX^e siècle.

Selon Marthe Robert, *Louis Lambert* est « une histoire significative [...] d'autant plus que la fiction n'y est que le voile léger de l'autobiographie⁴⁴ ». Il est donc possible de tracer plusieurs parallèles entre la vie de Balzac et celle de son personnage Louis Lambert. Pour Marthe Robert, l'écriture de ce roman a été comme une thérapie pour Balzac, « une sorte de guérison spontanée⁴⁵ », lui qui « a lutté contre lui-même pour ramener ses ambitions à des proportions plus humaines⁴⁶ ». Tout comme son auteur, Louis est un être surhumain, un homme hors de l'ordinaire qui entreprend de tout savoir, de tout comprendre. Sa démesure le mène ultimement à la catalepsie, « [c]ette maladie, abîme tout aussi profond que le sommeil » (LL, 152-153). Après l'écriture de *Louis Lambert*, Balzac purgé de son double idéaliste, son ange, issu de sa jeunesse, peut

⁴³ Jacques Noiray, « Images de la machine et imaginaire de la femme chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1999, tome 1, p. 177.

⁴⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 13, 1977 [1972], p. 277.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 287.

s'attaquer, en tant que « secrétaire⁴⁷ », à la construction méthodique d'une œuvre monumentale, qui se veut un véritable miroir de la société, *La comédie humaine*. Pour ce faire, il adopte une approche inspirée des théories du naturaliste Étienne Geoffroy Saint-Hilaire qui avançait que le règne animal était structuré et harmonieux, qu'il suivait un plan général qui permettait la classification des espèces. C'est une telle classification que Balzac veut mettre en place, mais pour la société humaine.

Dans une lettre à Laure Surville, en 1832, Balzac écrivait que « *Louis Lambert* m'a coûté tant de travaux ! que d'ouvrages il m'a fallu relire pour écrire ce livre ! Il jettera peut-être, un jour ou l'autre, la science dans des voies nouvelles⁴⁸ ». Le roman a été difficile à écrire. L'auteur y mettait des ambitions au-delà de la littérature, du côté de la science. Et une de ces nouvelles voies qui se dessinait dans l'ombre est sans contredit la thermodynamique.

***Louis Lambert* : le roman comme un moteur**

Le principe de Carnot, énoncé par Nicolas Sadi Carnot, stipule qu'il est « [impossible] de réaliser un moteur thermique fonctionnant avec une seule source de chaleur⁴⁹ ». C'est une des conclusions à laquelle est arrivé Carnot à la suite de ses *Réflexions*. Il constate qu'un moteur thermique doit avoir au moins deux sources de chaleur différentes. Il découvre alors qu'une partie de la chaleur produite par le moteur est transformée en travail et l'autre est absorbée par le condenseur. Une partie est

⁴⁷ Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », vol. 1, 1976.

⁴⁸ Lettre à sa sœur, 1832. Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris, Éditions Garnier Frères, tome II, 1960, p. 89.

⁴⁹ Site de la Fondation Carnot (www.carnot.org).

également perdue au cours du processus : « Il se fait toujours des pertes considérables dues à des rétablissements inutiles d'équilibre thermique dans le calorique⁵⁰. »

Si nous considérons Honoré de Balzac comme un penseur qui utilise la littérature pour découvrir des lois, des principes au même titre qu'un scientifique comme Carnot, que cherche-t-il et qu'a-t-il découvert en écrivant *Louis Lambert* ? Pour répondre à ces questions je me propose d'analyser le roman de Balzac en fonction du principe de Carnot.

Je vois Louis Lambert, le personnage, comme étant une sorte de moteur thermique qui consomme beaucoup d'énergie. Depuis son enfance, Louis est animé d'un grand désir de connaissance, il brûle de tout savoir. Il est une machine à dévorer les livres. Il lit et, chez lui, la lecture est « une espèce de faim que rien ne pouvait assouvir » (LL, 27), phénomène que j'associe à la combustion. Mais, parce qu'il n'y a qu'une source de chaleur dans cette machine thermique, cette combustion ne produit pas de travail. Louis Lambert est une chaudière bouillonnante. Il en vient à tout connaître, mais n'arrive pas à transformer ce savoir en action. « Je préfère la pensée à l'action, une idée à une affaire, la contemplation au mouvement » (LL, 109), écrit-il dans une lettre à son oncle. L'énergie que son travail intellectuel produit se dissipe, se perd. À la fin, Louis est épuisé, vide de toute chaleur. Il s'éteint littéralement.

Balzac a eu beaucoup de difficulté à écrire ce roman. *Louis Lambert* est écrit à la première personne, « un procédé rare dans *La comédie humaine*⁵¹ », selon Marthe Robert. Mais le narrateur n'est pas ici le héros, il est l'ami de celui-ci. Comme nous

⁵⁰ Nicolas Sadi Carnot, *op. cit.*, p. 97.

⁵¹ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 278.

l'avons vu, avec ce roman, Balzac s'est heurté au problème de raconter une histoire qui s'inspire de sa propre vie. Pour garder une certaine distance littéraire, il ne pouvait pas adopter une narration autodiégétique. Pour régler cette question, il aurait donc pu choisir de l'écrire à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique, ce qui aurait été une forme plus conventionnelle. Pourquoi a-t-il rejeté cette forme de narration ? Je crois qu'un narrateur omniscient n'aurait pas pu faire marcher cette machine thermique nommée Louis Lambert. Le côté excessif du personnage ne se prêtait pas à une telle narration contrôlée et impersonnelle. L'introduction d'un narrateur qui est aussi un des personnages du roman permet la narration parce que celui-ci agit comme une deuxième source de chaleur, plus froide, qui prend la chaleur produite par l'histoire de Louis Lambert pour la transformer en travail, c'est-à-dire en récit sous la forme du livre que lit le lecteur. Ce narrateur personnage agit ainsi comme condenseur : il peut absorber une partie de la chaleur dégagée puisqu'il est aussi un acteur dans cette histoire. Par le biais de ce narrateur personnage, le récit de Louis Lambert peut se dire, s'écrire, se lire. Comme dans toute machine thermique, il y a aussi des pertes de chaleur, de la chaleur dissipée. Ici, ce phénomène se trouve dans la forme de plus en plus fragmentaire que prend le roman dans sa dernière partie.

Dans le roman, le personnage narrateur et Louis Lambert forment un couple inséparable lors de leurs années passées au collège de Vendôme. Parce qu'ils sont toujours ensemble, on les surnomme Le Poète-et-Pythagore (LL, 50), en faisant référence à leurs intérêts respectifs pour la poésie et pour la science. Sont ici réunies les

deux grandes cultures intellectuelles, telles que le concevait C. P. Snow⁵². Cette union n'est pas sans évoquer aussi un objet symbolique fondamental du XIX^e siècle : le piston. Le piston d'une machine à vapeur est constitué d'un « cylindre fermé coulissant dans un cylindre ouvert⁵³ ». Il y a donc un élément intérieur qui est actif et un élément extérieur qui est fixe. Ici, Pythagore (Louis Lambert) est l'élément actif, il est ce qui bouge, il est la matière même du roman et Le Poète (le narrateur) est l'élément fixe qui encadre et circonscrit l'action du premier par la narration de son histoire. Le narrateur décrit Louis en des termes qui confirment cette comparaison : « un homme qui transporta toute son action dans sa pensée » (LL, 32) et « une âme comprimée sous la masse de ses pensées » (LL, 106). Lorsque les deux jeunes hommes se séparent, au moment où Le Poète quitte le collège, celui-ci constate que son ami « avait cinq pieds deux pouces, il n'a plus grandi » (LL, 96), Louis est un être comprimé. Dans une réflexion sur le *Traité de la Volonté* de Louis Lambert, le narrateur offre une description analogue du fonctionnement d'un piston : « Une logique et simple déduction de ses principes lui avait fait reconnaître que la Volonté pouvait, par un mouvement tout contractile de l'être intérieur, s'amasser ; puis, par un autre mouvement, être projetée au-dehors, et même être confiée à des objets matériels » (LL, 86). La conception de la volonté de Louis Lambert s'apparente à une réflexion sur la puissance motrice de la volonté. Dans le système philosophique de Lambert, la Volonté et la Pensée sont des moyens générateurs qui appartiennent à l'organisme intérieur et la Volition et l'Idée en sont leurs produits respectifs qui se manifestent dans la vie extérieure. Louis Lambert s'interroge : « Mais

⁵² Charles Percy Snow, *op. cit.*

⁵³ Claude Allègre, *op. cit.*, p. 168.

ne se rencontre-t-il donc pas dans la nature morale des phénomènes de mouvement et de pesanteur semblables à ceux de la nature physique ? » (LL, 80). Pour illustrer son propos, il ajoute que « *L'attente* [...] n'est si douloureusement que de l'effet de la loi en vertu de laquelle le poids d'un corps est multiplié par sa vitesse » (LL, 88), une allusion à la deuxième loi de Newton qui stipule que l'accélération (a) d'un objet est proportionnelle à la force (F) qui s'y applique, et inversement proportionnelle à sa masse (m) et qui s'écrit habituellement $F = ma$. Pour lui, l'esprit peut agir sur la matière et cette action obéit à des lois semblables aux lois de la physique : « La Pensée [...] comme une puissance toute physique » (LL, 89). Il est clair que Balzac rejoint Carnot dans ses pensées, mais sur un mode différent. Les deux hommes ont un cadre de réflexion similaire, le premier dirige ses recherches vers le pouvoir de l'esprit, tandis que le second se tourne vers le pouvoir des machines à feu. Ils sont des hommes de leur temps, une période de l'histoire en voie de transformation par le nouveau paradigme émergent. Leur travail intellectuel les plonge dans une nouvelle vision du monde et leur donne accès à un savoir nouveau.

Carnot a imaginé une machine thermique idéale, dite la machine de Carnot, dans laquelle un piston est mis en contact alternativement avec deux réservoirs infinis de chaleur de températures différentes. Il se passe alors un cycle de compression et de détente, dit le cycle de Carnot, qui comprend deux transformations isothermes (à la même température) et deux transformations adiabatiques (sans échange avec l'extérieur). Dans la conception de Carnot, le « calorique » circule dans la machine en effectuant des cycles. Concrètement, dans la réalité du XIX^e siècle, les réservoirs se trouvent à être la chaudière et le condenseur de la machine à vapeur. Ce qu'il faut retenir

ici est la notion que pour produire du travail, une machine thermique doit effectuer des cycles d'équilibre et de déséquilibre thermiques. On trouve l'image du cycle dans le dernier fragment des paroles de Louis Lambert noté par Mademoiselle de Villenoix : « TROIS est la formule des Mondes créés. Il est le signe spirituel de la création comme il est le signe matériel de la circonférence. En effet, Dieu n'a procédé que par des lignes circulaires » (LL, 174). Le cercle est donc l'image de la création. Plus loin dans ce fragment, le chiffre trois est associé à « l'existence, qui comprend la génération et le produit ». La vie de Louis Lambert bien qu'ayant généré plusieurs idées n'a pourtant pas produit de réalisation concrète. Le seul produit a été un *Traité de la Volonté*, disparu. Ce produit a été réalisé pendant les années de collège de Louis Lambert, alors qu'il était en relation avec son ami Le Poète. Cette réalisation a pu se faire seulement parce que le duo Le Poète-et-Pythagore formait une machine thermique, capable donc de produire du travail. Et par conséquent, c'est à la suite de leur séparation — quand Louis cesse de grandir physiquement, il reste dans une phase de compression — que la vie de Louis Lambert prend, peu à peu, un tournant vers la folie, qui semble être une quête vers l'absolu et l'infini. Louis a dit que « La ligne droite est l'attribut de l'infini ; aussi l'homme qui pressent l'infini la reproduit-il dans ses œuvres » (LL, 174). Dans une lettre à son oncle, Louis, vivant alors à Paris, se plaint que « [i]ci tout décourage le vol en droite ligne d'un esprit qui tend vers l'avenir » (LL, 109). Lancé dans la vie adulte, sans la présence de son ami, Louis ne peut transformer son énergie intellectuelle en création. Il quitte alors l'espace moteur du roman pour entrer sur la scène mécaniste de la tragédie. En effet, la dernière phase de l'histoire intellectuelle de Louis Lambert se fait sous le signe du tragique et ce n'est pas anodin si le déclenchement du dérèglement

mental de Louis arrive au Théâtre-Français. La vue d'une jeune et belle femme accompagnée d'un amant « produisit sur l'âme et sur les sens de Lambert un effet si cruel qu'il faut obligé de sortir de la salle » (LL, 105-106). Il doit lutter contre le désir de tuer l'amant de la belle. Désespéré, déçu de sa vie à Paris, il se résigne à rentrer à Blois, chez son oncle. Là-bas, il y fait la rencontre de mademoiselle Pauline de Villenoix, au « caractère énergique, [d'une] irritabilité nerveuse que beaucoup d'hommes n'aiment pas à trouver dans une femme » (LL, 126). Louis tombe amoureux de Pauline, mais « la veille de son mariage il est devenu fou » (LL, 150). Toute cette période de la vie du héros est reconstituée par le narrateur en grande partie à partir des lettres de Louis à l'oncle et à Pauline. Si la première partie du roman qui englobait les deux premières phases de l'histoire intellectuelle de Louis Lambert, telles que définies par le narrateur (LL, 102), prenait une forme plus romanesque, avec la description « réaliste » d'une enfance et d'une jeunesse dans un collège, la deuxième partie prend une autre direction. Je crois qu'ici le héros devient une figure théâtrale, un héros tragique condamné par son destin. Même si dans un premier temps, il se retrouve dans la situation typique du jeune héros des romans balzaciens et stendhaliens, c'est-à-dire la situation du jeune provincial qui pourrait s'élever dans la société par la conquête amoureuse, très vite cette voie est sabotée pour s'engager dans la voie plus classique du héros tragique pris dans un conflit intériorisé, noble et au-delà de la réalité quotidienne : « Sa tête est le théâtre de phénomènes sur lesquels la médecine n'a nul pouvoir⁵⁴ ». Personnage de théâtre dans un roman, Louis Lambert ne peut plus agir. Il est dans sa tête, pris dans son théâtre. Le

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Illusions perdues : Un grand homme de province à Paris*. Antoine Adam (éd.), Paris, Garnier Frères, 1956, p. 234.

narrateur tente de « présenter les faits dans un ordre qui les rendît intéressants » (LL, 151), mais il ne lui reste que des fragments. Ultimement, c'est Le Poète qui a le pouvoir d'agir parce qu'il peut écrire un roman à la mémoire de son ami. « [Le genre romanesque] se laisse gagner lui-même par le besoin qu'a le héros de tout faire, de tout conquérir, de tout comprendre, au point de confondre le *pouvoir d'écrire* avec le *pouvoir d'agir*, et même d'accorder au premier un mystérieux surplus de qualité⁵⁵. »

Le théâtre : une machine désuète ?

Si le roman de Balzac peut être assimilé à un moteur thermique, c'est qu'il y a échange de chaleur et transformation de l'énergie en travail. La chaleur vient de la grande dépense d'énergie que doit faire l'écrivain pour écrire le roman. Le travail est dans l'effort de lecture par le lecteur. Cette conception du roman peut paraître facile. Mais si l'on situe l'émergence du roman moderne, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, au début du XIX^e siècle, cette conception devient plus significative. À partir de la Révolution française, avec les expériences du comte de Rumford jusqu'aux travaux de lord Kelvin et de Clausius, vers 1850, en passant par les réflexions de Carnot, la thermodynamique occupe une place de plus en plus grande dans le monde scientifique et permet de comprendre le fonctionnement de ces machines à vapeur qui changent le monde, tout en contribuant à la compréhension de l'univers et de la matière. L'énergie est un mot clé du XIX^e siècle, tant pour les scientifiques que pour les romanciers.

Les autres genres littéraires, le théâtre et la poésie, sont des formes, pendant cette période, qui sont plus porteuses de la tradition et de l'héritage que de l'élan

⁵⁵ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 247-248.

révolutionnaire. Elles sont définies par des règles. Certes, le théâtre est secoué par des crises. Stendhal et Hugo, et d'autres, remettent en question ses règles et sa rigidité. On veut faire éclater le théâtre. On définit même une nouvelle esthétique théâtrale, l'esthétique romantique. Malgré toutes ces réformes et ces désirs de changement, le théâtre demeure une machine dont on doit faire les bons réglages pour en assurer l'efficacité et le bon fonctionnement, même si peu à peu on abandonne les règles des unités et de la bienséance. En fait, le théâtre appartient plus au monde mécaniste de Newton qu'à l'univers thermodynamique de Carnot. Pour le dire simplement : le théâtre est une machine simple et le roman est un moteur thermique. Le théâtre repose sur la force humaine, la présence de l'acteur entre autres, pour mettre en mouvement un appareil, la pièce de théâtre, construit pour agir sur un public.

Le théâtre ne peut devenir un moteur thermique parce qu'il est trop rigide. C'est un genre rattaché au paradigme mécaniste. Il prétend avoir découvert et défini, au fil des ans, dans les œuvres des grands classiques comme Racine et Molière, les lois naturelles des passions des hommes. Ces lois sont devenues universelles et immuables, comme les lois de Newton. À l'intérieur du théâtre, où se jouent les passions, l'univers est fermé, enfermé par des règles. Le feu brûle, réchauffe, mais ne produit pas de travail. Le théâtre est devenu un lieu de divertissement, d'exposition et de représentation. Le roman, de son côté, offre le dépassement, le débordement, voire la révolution. La lecture fait travailler le lecteur, le plonge dans un réel transformé par l'auteur, l'invite à transformer le monde lui-même.

Le roman et le théâtre de cette période sont intimement liés. Les grands romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Stendhal, Hugo, Flaubert, même Zola) ont écrit pour

le théâtre. Dans le cas de Balzac, son travail dramaturgique s'est fait en parallèle avec son travail de romancier, de 1819 à 1848⁵⁶. Tout au long de sa carrière littéraire, il a écrit des pièces, élaboré des canevas de pièces, imaginé des scènes et des personnages de théâtre. Ce travail a pu se concrétiser, parfois, dans ses romans, à défaut de se réaliser sur une scène. Certains ont avancé que, mené à terme ou compris par les directions des théâtres, ce travail dramaturgique aurait pu révolutionner le théâtre de l'époque, remettant en cause les unités et proposant le réalisme⁵⁷. Mais Balzac était un chercheur et les grandes découvertes se trouvaient plus du côté du roman, le genre littéraire au diapason avec le paradigme scientifique changeant.

⁵⁶ Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, 2001, n° 2, p. 11.

⁵⁷ Douchan Z. Milatchitch, *Le théâtre inédit d'Honoré de Balzac*, Paris, Librairie Hachette, 1930.

Beckett et Einstein : la relativité

Introduction

Le monde a basculé en 1905, quand Albert Einstein a publié son article traitant de la relativité restreinte. En effet, avec cet article, Einstein a détruit l'idée du temps absolu. Depuis, on doit comprendre l'univers comme étant un continuum d'espace-temps dans lequel la vitesse de propagation de la lumière dans le vide est constante. L'espace et le temps ne peuvent plus être séparés. Ils forment un tout. Dans ce tout, des corps sont en mouvement les uns par rapport aux autres à des vitesses différentes. Pour déterminer la vitesse d'un corps, il faut décider quel est le corps de référence par rapport auquel la vitesse est mesurée. Ainsi un observateur dans un système de référence qui observe un autre observateur dans un autre système en mouvement par rapport à lui, atteignant une vitesse se rapprochant de la vitesse de la lumière, constatera que l'espace dans le sens du mouvement se contracte et que le temps se dilate dans ce système. Ces effets frappent l'imaginaire et ont mené à des réflexions parfois troublantes qui mettent en cause la simultanéité de deux événements, voire la vérité de la réalité elle-même. Selon Peter Galison, « [c]e retournement de situation a lézardé les solides fondations de la physique newtonienne⁵⁸. » Les théories d'Einstein ont achevé et précisé les théories de Newton et de Galilée (qui avait été un des premiers à énoncer un principe de relativité au début du XVII^e siècle).

⁵⁸ Peter Galison, *L'empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », n° 476, 2006, p. 9.

En 1906, naissait Samuel Beckett. C'est dire que Samuel Beckett est né et a grandi dans un monde en transformation, un univers mécaniste newtonien qui s'effondrait au fur et à mesure que la théorie de la relativité était démontrée par l'expérience et l'observation de phénomènes astronomiques et que de nouveaux chercheurs plongeaient au cœur même de la matière pour concevoir la mécanique quantique qui explique la constitution et la dynamique des atomes. Ces bouleversements scientifiques ont eu un impact majeur sur la vie intellectuelle et, par conséquent la littérature, pendant la première moitié du XX^e siècle, aboutissant à l'explosion de deux bombes nucléaires au Japon pour mettre un terme à la Seconde Guerre mondiale, en 1945, lançant le monde dans une nouvelle ère. La formule d'Einstein, $E=mc^2$ reflète ainsi tant le génie lumineux de la pensée humaine que son côté plus sombre et destructeur.

L'œuvre de Beckett est vaste et s'est exprimée dans différents genres. Mais c'est au théâtre que Beckett a connu la gloire et a marqué l'imaginaire de manière profonde et durable. Sa pièce *En attendant Godot* est certes la plus connue. J'ai décidé de tenter d'analyser cette pièce en fonction de la théorie de la relativité parce qu'elle est aussi la première pièce de Beckett à avoir été produite et qu'elle a été écrite au cours de la même période que sa célèbre trilogie (*Molloy*, *Malone se meurt* et *L'innommable*), dans les années 1948 et 1949. Cet aspect m'interpelle au plus haut degré dans le cadre de cette réflexion sur les rapports entre la science et la littérature et les genres littéraires. Beckett a expliqué qu'il s'est mis à l'écriture d'*En attendant Godot* pour se reposer de l'écriture des romans, que ce travail le détendait. Je pense que le théâtre a offert à Beckett un cadre nouveau dans lequel il pouvait poursuivre sa démarche d'écriture; qu'en fait, il avait

atteint la limite du roman (tel qu'il pouvait le concevoir pour lui-même) et que le théâtre lui ouvrait de nouveaux possibles. Il me semble aussi que ce passage d'un genre à l'autre se rapporte au changement de paradigme scientifique opéré par la relativité et la mécanique quantique.

Avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'ancien monde newtonien n'existait plus. Le monde de la thermodynamique du XIX^e siècle avait changé. Après les travaux fondateurs de Sadi Carnot, de lord Kelvin et de Clausius, les recherches en thermodynamique se sont dirigées de plus en plus du côté de l'atome, avec Ludwig Boltzmann notamment, qui y a introduit la statistique. Le tout a culminé avec l'hypothèse des quanta de Max Planck, en 1900, qui avance que l'énergie se manifeste en paquets discontinus, hypothèse qui a influencé tant Einstein que les physiciens qui ont développé la mécanique quantique. Ainsi, au cours d'un siècle, l'étude du fonctionnement des machines à vapeur a mené à une compréhension fondamentale de la physique, c'est-à-dire que la masse et l'énergie sont équivalentes, $E=mc^2$. En 1909, Constantin Caratheodory a jeté la thermodynamique sur de nouvelles bases axiomatiques complètement mathématiques. Peut-être que le concept le plus marquant de cette aventure scientifique, qu'est la découverte des lois de la thermodynamique, est l'entropie, proposé par Clausius, qui est lié au Second principe de la thermodynamique. L'image du désordre croissant dans un système fermé, passant d'un état d'équilibre à un autre, représente bien le monde de la première moitié du XX^e siècle, avec ses deux guerres mondiales, ses révolutions communistes et ses crises économiques.

Si le roman avait pu s'affirmer comme le genre par excellence de l'ère des machines à vapeur, son évolution semble avoir pris une trajectoire semblable à celle de

l'évolution des idées en thermodynamique. Gagné par l'entropie, le genre peu à peu est entré dans une dynamique de désordre grandissant. De Balzac à Flaubert à Zola à Proust, le réalisme se désarticule, quittant la surface des objets pour pénétrer de plus en plus à l'intérieur des êtres et des choses, jusqu'à traverser une période de crise exacerbée par le surréalisme, dans les années 1920. La trilogie romanesque de Beckett a été vue comme un renouveau du genre tôt après sa parution, par Alain Robbe-Grillet notamment⁵⁹. Pourtant quand Beckett se met à écrire en français, il ferme aussi en quelque sorte une boucle ouverte dans la littérature moderniste anglo-saxonne⁶⁰. Il est un continuateur de James Joyce. Mais en s'inscrivant dans la littérature française, il fait aussi le pont entre Joyce et Proust, qu'il avait étudié.

Tout comme Einstein a dû repenser toute la physique à partir de la base pour concevoir la théorie de la relativité, Beckett est retourné à la base de l'écriture romanesque en se tournant vers le théâtre. Milan Kundera remarque que « [l]a scène devient l'élément fondamental de la composition du roman [...] au commencement du XIX^e siècle⁶¹ ». Le roman moderne réaliste se posait le problème de représenter la le monde tel qu'il était. À ses débuts, la solution passait par le dialogue et la description des lieux, des objets et de l'action. Le roman ressemblait alors « à un très riche scénario⁶² » pour reprendre l'expression de Kundera. Proust a introduit le rapport au temps dans cet espace romanesque; au même moment émergeait le nouveau concept d'espace-temps. Au théâtre, Beckett trouve une nouvelle solution plus fondamentale au

⁵⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

⁶⁰ Hugh Culik, « Mathematics as Metaphor : Samuel Beckett and the Esthetics of Incompleteness », *Papers on Language and Literature*, n° 29, 1993, p. 131-151.

⁶¹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2703, 1995 [1993], p. 157.

⁶² *Ibid.*, p. 157.

problème romanesque de la représentation, car le texte ici est lui-même en représentation. Si le roman du XIX^e siècle pouvait être à l'image d'un moteur thermique, dans l'immédiat de l'après-Seconde Guerre mondiale, le moteur ne tourne plus, le monde tourne en rond sur une scène de théâtre en attendant quelque chose qui n'arrive pas. Avec Beckett, le temps quitte la page du roman pour investir l'espace scénique. Selon Stefano Genetti, « [t]oute l'œuvre de Samuel Beckett semble donc être bâtie sur le paradoxe de la nécessité et de l'impossibilité de sortir du temps en l'arrêtant⁶³ ». Au théâtre, le temps arrête. Le public se sent entraîné dans un ailleurs. Les deux heures de la représentation peuvent durer deux minutes, deux jours, deux décennies, voire deux siècles.

Pour m'aider dans mon analyse d'*En attendant Godot* en rapport avec la relativité, je me suis tourné vers le philosophe Henri Bergson dont l'œuvre traite du temps, plus particulièrement de la notion de durée. Bergson est un des intellectuels les plus importants du début du XX^e siècle. On lui a d'ailleurs décerné le prix Nobel de littérature en 1927. De plus, il a écrit un livre en réaction à la théorie de la relativité, en 1922, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*⁶⁴. Beckett, pour sa part, a donné un cours sur Bergson au Trinity College, de Dublin, en 1930. Ce réseau de liens m'a mené à des réflexions inattendues qui m'ont poussé à jeter un regard nouveau sur la pièce de Beckett.

⁶³ Stefano Genetti, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Fasano, Schena Editore, 1992, p. 121.

⁶⁴ Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 [1922].

Il ne se passe rien

Le physicien Richard Feynman disait que « [l]e temps, c'est ce qui se passe quand rien ne se passe⁶⁵ ». Les premières réactions à *En attendant Godot* allaient dans le même sens : il ne s'y passe rien. La pièce met en scène deux clochards qui se retrouvent en un lieu, une « route de campagne, avec arbre » (EAG, p. 9) pour rencontrer un dénommé Godot qui doit leur fournir du travail. L'attente est longue. Godot ne vient pas. Les deux hommes tuent le temps comme ils le peuvent, en parlant. L'arrivée d'un homme et de son porteur, Pozzo et Lucky, vient briser leur ennui et les divertir un moment. Après leur départ, un garçon leur annonce que Godot ne viendra pas. Les deux clochards se résignent à revenir le lendemain. Mais n'étaient-ils pas venus hier et n'avaient-ils pas déjà rencontré cet homme et son porteur? Cette première partie est marquée par le doute de la répétition. La deuxième partie vient le confirmer. Les deux clochards reviennent au lieu du rendez-vous. Les mêmes événements se répètent, mais avec toujours quelque chose de différent, un décalage, une étrangeté qui tend vers l'absurde. On a l'impression d'être dans un monde dans lequel le temps est flou sans être fluide, un temps cyclique qui brouille les mémoires, un temps mort entre deux événements, un temps crépusculaire, coincé entre le jour et la nuit. Ici, le grand moteur thermique qu'est devenue la société industrielle a des ratés. Il fait un tour, mais les pistons ne produisent plus de puissance. Le moteur toussote sans démarrer. La révolution ramène la machine au point de départ. Manque de combustible. Mauvais

⁶⁵ Cité par Albert Jacquard, *La science à l'usage des non-scientifiques*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [2001], p. 55.

réglages. Le moteur thermique en panne du roman est harnaché à la machine rouillée du théâtre classique. Un temps d'arrêt comme le souffle entre deux respirations.

Ils sont deux

Sadi Carnot avait découvert que deux sources de chaleur différentes étaient nécessaires pour faire marcher un moteur thermique et qu'un cycle de production de puissance motrice passait par des états de dilatation et de compression successifs. Dans *En attendant Godot*, tous les personnages sont présentés sous forme de duo : Estragon et Vladimir, Pozzo et Lucky, le garçon et son frère (qui n'est jamais présent sur scène). Cet agencement binaire est repris par l'alternance de mouvement et de repos qui traverse la pièce. Estragon, qui a mal aux pieds, passe une bonne partie de son temps à vouloir dormir. Vladimir bouge beaucoup, accablé par ses problèmes urinaires. Lucky est retenu dans son élan par une corde que tient Pozzo. Le garçon qui vient porter le message a un frère qui, lui, ne quitte pas la ferme de monsieur Godot.

Si Louis Lambert et le narrateur, dans leur unité *Le Poète-Pythagore*, pouvaient être associés à l'image d'un piston, les couples d'*En attendant Godot* se révèlent être des pistons défectueux. Sur ce plan, le parcours de Lucky me fait penser à celui de Louis Lambert : il est délirant dans le premier acte quand il livre son discours philosophico-scientifique puis aphasique dans le deuxième acte. Jean-Paul Santerre le qualifie de « martyr de la science⁶⁶ », expression qui pourrait certes s'appliquer à Louis Lambert. Ce qui revient à dire que Pozzo pourrait être un avatar du narrateur-poète dans *Louis*

⁶⁶ Jean-Paul Santerre, *Leçon littéraire sur En attendant Godot de Beckett*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 50.

Lambert. D'ailleurs, les postures grandiloquentes de Pozzo permettent, je crois, ce rapprochement. Poussant plus loin cette réflexion, j'arrive à concevoir un tableau des dualités :

Louis Lambert (Pythagore)	Le narrateur (Le Poète)
Lucky	Pozzo
La science	La littérature

Ces oppositions, qui sont aussi des complémentarités, peuvent être poussées encore plus loin. Lucky offre deux « spectacles » aux deux clochards qui attendent Godot. Il danse puis il pense. La danse sera associée au corps en mouvement et la pensée au corps au repos. Ce qui m'amène à penser que celui qui danse est Vladimir et celui qui pense est Estragon (ce qui entre en contradiction avec leur sobriquet Didi, de « dire », la parole, et Gogo, de « aller » en anglais, le mouvement). Estragon dit, en boutade, à Pozzo qu'il s'appelle Catulle. Catulle est le nom d'un poète romain du premier siècle avant notre ère, à qui l'on doit un poème considéré comme obscène⁶⁷ (Catulle 16, tiré de *Carmina*). Il affirme aussi qu'il a été poète (EAG, p. 14), ce qui le place du côté de Pozzo et de la littérature. Vladimir, de son côté, répond au nom de monsieur Albert quand le garçon vient les voir. Je ne saurais dire à qui cet Albert fait allusion, peut-être à Albert Einstein, qui serait un monsieur Albert qui placerait Vladimir du côté de Lucky et de la science. D'ailleurs, Vladimir est celui qui prendra et gardera le chapeau oublié de Lucky dans le deuxième acte, et jouera à être celui-ci quand les clochards décident d'imiter Pozzo et Lucky pour passer le temps.

⁶⁷ « Catullus 16 », page Web, http://en.wikipedia.org/wiki/Catullus_16, consultée le 8 novembre 2006.

À la suite de ces réflexions, on peut ajouter de nouveaux éléments à notre tableau des dualités.

Louis Lambert (Pythagore)	Le narrateur (Le Poète)
La science	La littérature
Lucky	Pozzo
En mouvement	Au repos
Vladimir	Estragon
Danse	Pense

Cette perspective dualiste m'amène à faire d'autres liens. Ne peut-on pas introduire dans ce tableau la grande dualité cartésienne du corps et de l'esprit? Et même Descartes lui-même, en opposition à Pascal? Descartes est le penseur en mouvement, militaire parcourant l'Europe et philosophe finissant ses jours en Suède, scientifique qui a donné une physique mécaniste qui a marqué les débuts de la science moderne. Pascal est le brillant mathématicien, le mystique qui abandonne le monde de la science pour trouver sens et consolation dans la religion. Allan Bloom dans *L'âme désarmée*⁶⁸ associe Descartes à la raison et Pascal à la révélation. Prolongeons donc le tableau des dualités.

Louis Lambert (Pythagore)	Le narrateur (Le Poète)
La science	La littérature
Lucky	Pozzo
En mouvement	Au repos
Vladimir	Estragon
Danse	Pense

⁶⁸ Allan Bloom, *L'âme désarmée*, Paris, Julliard, 1987.

Corps	Esprit
Descartes	Pascal
Raison	Révélation

Samuel Beckett a étudié l'œuvre de Descartes. Il a d'ailleurs écrit un poème basé sur la vie de l'illustre penseur, *Whoroscope*⁶⁹, en 1930. Toutes ces associations sont donc plausibles et peuvent contribuer à mon analyse de la pièce. Allant encore plus loin, je considère que chaque duo de personnages est en fait un seul personnage divisé en ces deux parties fondamentales, le corps et l'esprit, le corps en mouvement et l'esprit au repos, le corps actif et l'esprit contemplatif. Jean-Paul Santerre note dans sa *Leçon littéraire sur En attendant Godot* que Beckett a puisé à différentes sources : « le théâtre de Racine qu'il admirait beaucoup, celui de son compatriote Synge, Lorca, Charlie Chaplin, le monde du cirque et puis ici et là Descartes, Schopenhauer, saint Augustin, la Bible...⁷⁰ » Je propose que l'influence de Descartes est omniprésente et fondamentale.

J'aimerais apporter une réflexion supplémentaire avant de quitter ce thème de la dualité. Les noms Pozzo et Lucky ont souvent été interprétés en fonction d'une évidente sonorité clownesque (Bozzo) ou de quelques références historiques⁷¹ dans le cas du premier et du sens du mot dans la langue anglaise dans le cas du second (chanceux). Je suis porté à croire qu'il faut regarder du côté de la langue allemande, que Beckett connaissait bien, pour trouver des significations plus probantes. Ainsi, Pozzo est à

⁶⁹ Johannes Hedberg, *Samuel Beckett's Whoroscope : a Linguistic-Literary Interpretation*, Saltsjö-Duvnäs, Suède, Tidskriften Moderna Sprak, 1972.

⁷⁰ Jean-Paul Santerre, *op. cit.*, p.29.

⁷¹ Mary Bryden, « Pozzo in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », *Notes and Queries*, mars 1996, vol. 43, n° 1, p. 60-61. Dans cet article, Mary Bryden propose une source du nom de Pozzo qui serait le personnage Possoz dans *La Condition humaine* d'André Malraux.

associer au verbe « *putzen* » qui signifie « nettoyer », et Lucky au nom « *Lücke* » qui signifie « lacune, trou, déficit, manque ». Dans cette optique, la relation entre les deux personnages devient plus claire. Le maître « nettoyeur » est à mettre en rapport avec le nettoyage ethnique pratiqué par les Nazis et le porteur à l'esprit troué aux victimes décharnées des camps. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les anciens Nazis, leurs collaborateurs et une bonne partie de la population allemande, disaient n'avoir rien vu et n'avoir rien su (car voir, c'est savoir), comme Pozzo devenu aveugle, et les victimes, comme Lucky devenu muet, ne pouvaient et ne voulaient pas parler des horreurs qu'ils avaient vécues. Si on ajoute à ce portrait le fait que Beckett a fait « disparaître dès la seconde édition de sa pièce une réplique qui faisait de Didi et Gogo des “clowns staliniens”⁷² », nous pouvons y reconstituer une dimension politique plus évidente qui fait référence à la situation de l'époque. Ainsi, le garçon pourrait représenter l'innocence d'une nouvelle génération, les futurs baby-boomers. Mais la pièce de Beckett est écrite de manière à résister à toute interprétation définitive et absolue. Elle offre plusieurs lectures possibles et entretient les contradictions qui mettent en péril la solidité des arguments avancés pour soutenir telle thèse ou telle autre. Qu'à cela ne tienne, comme le souligne Mary Bryden⁷³, Beckett offre dans cette pièce un casse-tête et il est légitime d'y proposer des solutions. Je me risque donc dans ma voie et tente le rapprochement entre Beckett et Einstein. Bergson sera mon intermédiaire.

⁷² Hédi Kaddour, « Lefty, le cochon et le misanthrope. Notes sur les premiers instants d'*En attendant Godot* », Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 88.

⁷³ Mary Bryden, *loc. cit.*

Bergson et Beckett

Pour Bergson, « [l]e temps réel n'a pas d'instants⁷⁴ ». Bergson avance que la science, l'esprit même de l'être humain, invente un temps morcelé, divisé et subdivisé, en jours, en heures, en minutes et en secondes, un temps discontinu et artificiel, un « temps spatialisé, qui comporte des points, ricoche sur le temps réel et y fait surgir l'instant⁷⁵ ». Ainsi, « nous divisons le déroulé, mais non le déroulement⁷⁶ ». Bergson croit que le temps se trouve dans la durée, c'est-à-dire entre les instants que mesurent la science et les conventions sociales. Cette position qui défendait un point de vue populaire sur la nature du temps ne convenait pas aux scientifiques. Le grand mathématicien, Henri Poincaré a même écrit un article, en 1898, contre la notion bergsonienne « selon laquelle nous avons une compréhension intuitive du temps, de la simultanéité et de la durée⁷⁷ ». Dans son livre *Durée et simultanéité*, Bergson se propose d'effacer les paradoxes dans la théorie de la relativité d'Einstein, sans pour autant nier les bases mathématiques sur lesquelles reposent la théorie de la relativité, ni la validité de la théorie : « nous prétendons que le Temps unique et l'Étendue indépendante de la durée subsistent dans l'hypothèse d'Einstein prise à l'état pur : ils restent ce qu'ils ont toujours été pour le sens commun⁷⁸ ». Donc, pour Bergson, il n'y a toujours qu'un seul temps absolu. On pourrait dire que ce temps est le temps du philosophe par opposition aux nouveaux temps multiples du scientifique. Bergson voulait prendre position dans ce débat non seulement sur le plan philosophique, mais aussi sur celui de la science. Il avait

⁷⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ Peter Galison, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 26.

lui-même été un brillant élève des mathématiques, ayant remporté le concours général de mathématiques, avant de choisir de poursuivre ses études du côté des humanités à l'École normale supérieure. Il se sentait apte à exposer et à débattre le problème tant dans ses dimensions philosophiques que mathématiques. Jean Milet a d'ailleurs avancé que «le bergsonisme pourrait découler d'une intuition première d'inspiration mathématique⁷⁹ ». Par contre, le livre de Bergson a été fortement critiqué par les scientifiques. Forcé d'admettre que ses connaissances mathématiques pouvaient faire défaut, il a décidé de laisser tomber la question et a refusé la réimpression de son livre après 1931, à la suite de la sixième édition⁸⁰. D'ailleurs, plusieurs expériences scientifiques sont venues, par la suite, confirmer plusieurs aspects de la théorie de la relativité. La question, alors, n'est pas la validité ou non des idées de Bergson sur cette question, mais de comprendre comment la théorie de la relativité peut avoir été reçue dans les années 1920 et 1930, des années importantes dans la formation des idées du jeune Samuel Beckett.

L'argument principal de Bergson repose sur la distinction à faire entre les deux observateurs qui s'observent mutuellement, prenant des mesures d'espace et de temps, en mouvement l'un par rapport à l'autre. Bergson reprend l'image d'un observateur dans un système de référence, donc dans un système considéré comme fixe, qui observe un autre observateur dans un système en mouvement. La théorie de la relativité d'Einstein stipule que pour l'observateur fixe les règles se contracteront et le temps se dilatera dans

⁷⁹ Jean Milet, *Bergson et le calcul infinitésimal ou La raison et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

⁸⁰ Voir la préface de Jean Wahl, Henri Gouhier, Jean Guilton et Vladimir Jankélévitch, de *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. v-vii.

le système en mouvement, provoquant ainsi une dislocation de la simultanéité. Ces phénomènes seraient les mêmes si la situation inverse était considérée, car le choix du système de référence est aléatoire. Bergson considère que l'observateur observé, donc dans le système en mouvement, est un observateur « fantasmatique⁸¹ ». Bergson fait une distinction entre l'observateur qui observe, qui est réel, et l'observateur observé, qui est virtuel. Pour lui, tous les paradoxes de la relativité s'annulent en faisant cette distinction. « Est réel ce qui est mesuré par les physiciens réels, fictif ce qui est représenté dans la pensée du physique réel comme mesuré par des physiciens fictifs⁸² ».

C'est dans cette perspective que j'ai relu *En attendant Godot*. Je me suis dit que je pourrais considérer les trois duos qui forment l'armature de la pièce comme étant trois entités binaires en mouvement les uns par rapport aux autres décrivant des orbites qui se croisent en un lieu, dans un décor composé d'une route de campagne, d'un arbre et d'une grosse pierre (même si cette grosse pierre n'est pas indiquée directement dans la description que donne Beckett du lieu, elle y est bien présente, car Estragon s'assoit dessus pour enlever ou mettre ses chaussures et s'y couche pour dormir). On pourrait assigner à chaque entité un élément scénique : la route pour Pozzo-Lucky, la pierre pour Estragon-Vladimir et l'arbre pour le(s) garçon(s).

Selon Stefano Genetti,

[t]oute la production littéraire de Samuel Beckett semble être dominée par des images circulaires. L'image archétypale du cercle et du centre, qui symbolise l'aspiration humaine vers l'éternité, l'oubli du mouvement et de la chronologie, l'immobilisation dans l'instant plein, revient sans cesse dans l'œuvre beckettienne⁸³.

⁸¹ Henri Bergson, *op. cit.* p. 122.

⁸² *Ibid.*, p. 82.

⁸³ Stefano Genetti, *op. cit.*, p. 92.

Je préciserais que les personnages d'*En attendant Godot* ne se retrouvent pas « dans l'instant plein », mais plutôt dans la durée bergsonienne, ce qui peut revenir à la même chose. Les personnages principaux attendent. L'attente est affaire de durée, donc de temps véritable, un temps continu, non scientifique. Les trois entités se croisent dans cette attente. Les entrées et sorties de Pozzo-Lucky et du garçon créent des instants éphémères et sans répercussions dans la durée de cette attente.

Se pourrait-il que les trois entités ne constituent finalement qu'une seule et même entité, un personnage sujet qui se rencontre lui-même dans une temporalité disloquée dans laquelle, par un effet de simultanéité, l'enfant, l'adulte et le vieillard se croisent? Alors, Estragon serait Pozzo vieux et Lucky et le garçon seraient des formes plus jeunes de Vladimir. Ce personnage sujet est donc décliné en trois versions binaires. Un élément du texte, tel qu'analysé par Jean-Claude Liber⁸⁴, peut enrichir cette hypothèse. Il s'agit du monologue de Lucky que Jean-Claude Liber a découpé en trois sections : Dieu, l'Homme et les pierres. J'associe le(s) garçon(s) à Dieu. Les deux garçons sont au service de Godot, le messager est aimé et l'autre est battu, une référence à Abel et Caïn. L'Homme est à rapprocher de Pozzo et Lucky, le maître et le domestique. Ils sont des hommes parce qu'ils existent dans la société, dans le monde. Ils ont des fonctions sociales, voire des définitions, des rôles. Les pierres sont Estragon et Vladimir, les clochards, dans leurs vêtements usés, sans domicile et sans travail, menant une existence comme celle des pierres. Ils sont aussi à l'image de Caïn, des rejetés du monde. Ainsi se justifient aussi les choix d'associer les éléments du décor aux différentes entités. L'arbre

⁸⁴ Jean-Claude Lieber, « Pensée la mort, mort de la pensée », Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille (dir.), *op. cit.*, p. 83-84.

fait allusion à Dieu, à l'arbre du jardin d'Éden. La route est une image de la civilisation et la pierre évoque la fin de cette civilisation. On retrouve aussi cette approche à trois volets dans le texte dans l'histoire de l'Anglais au bordel à qui l'on propose une blonde, une brune ou une rousse (EAG, p. 20) et dans la couleur de la barbe de Godot, blonde, noire ou blanche (EAG, p. 130). Ces trois dernières couleurs peuvent renvoyer à trois âges différents : la blondeur de l'enfance, le noir de l'âge adulte, la blancheur de la vieillesse.

Beckett a été influencé par la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer. Ce dernier a utilisé dans son livre *Le monde comme volonté et comme représentation*⁸⁵, écrit en 1818, une métaphore qui présente le temps comme un point de contact entre une droite et un cercle. Cette image convient parfaitement à l'idée que je me fais du temps dans *En attendant Godot* : trois cercles (Estragon-Vladimir, Pozzo-Lucky et les garçons) qui entrent en contact en un point sur une droite (la scène). Schopenhauer a aussi influencé Bergson. Ainsi, les liens entre Beckett et Bergson se raffermissent encore plus. En 1931, Beckett, alors au Trinity College, a écrit sa première pièce de théâtre. Il s'agissait de *The Kid*, une adaptation de la pièce *Le Cid*, de Corneille, dans laquelle Beckett tenait le rôle d'un personnage portant une longue barbe blanche représentant le Temps. À la même époque, il donnait un cours sur Bergson. J'en conclus que Beckett a pu être influencé par la conception du temps de Bergson et que les effets paradoxaux de la théorie de la relativité ont pu contribuer à son traitement du temps, soit directement ou par la métablétiq ue telle qu'imaginée par Van den Berg. Dans la première moitié du XX^e

⁸⁵ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1966].

siècle, le sens du temps a changé. En fait, la conception du temps avait commencé à changer bien avant, avec la division de la surface de la Terre en 24 fuseaux horaires, en 1884, et la création d'une échelle officielle internationale, le Temps universel (TU), qui a pour origine le 31 décembre 1899 à minuit⁸⁶. La lutte pour la synchronisation du temps, amorcée dans les années 1860, a été un élément déclencheur dans la pensée d'Einstein, comme le montre Peter Galison dans son livre *L'empire du temps*. Assurément, le XX^e siècle est le siècle d'un temps nouveau.

Le deuxième acte : l'alpha et l'oméga

Il faut, je crois, se tourner vers le deuxième acte d'*En attendant Godot* pour mieux comprendre l'œuvre sous l'angle de la théorie de la relativité et de la dislocation temporelle. Il me semble que le deuxième acte ne se veut pas une suite du premier acte, mais bien une écriture sur les signes de celui-ci pour éclairer le propos, comme une répétition du même texte avec l'ajout de nouveaux éléments significatifs, une sorte de « surécriture ».

Le premier signe scénique qui est présenté dans le deuxième acte est constitué des chaussures d'Estragon et du chapeau de Lucky. La disposition des chaussures, « talons joints, bouts écartés » (EAG, p. 79) et la forme ronde du chapeau évoquent pour moi l'alpha et l'oméga, le début et la fin, thème qui est repris, plus tard, dans le discours de Pozzo qui associe le début et la fin de la vie d'une personne : « un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant » (EAG, p. 126). Finalement,

⁸⁶ Hervé Barreau, *Le temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2005 [1996], p. 72.

entre le début et la fin, il y a la durée vécue comme un instant. La durée est attente et l'instant est action. Mais ici il ne se passe rien sur scène, il n'y a qu'une action statique ou une attente active, il n'y a pas de découpage dans le continuum d'espace-temps pour donner un semblant de sens, pas de découpage dans la vie pour en faire des scènes qui s'emboîtent les unes dans les autres à l'intérieur d'un acte qui s'articule lui-même avec d'autres actes pour former une pièce de théâtre qui dit que le monde est cohérent et qu'il obéit à des lois, une pièce de théâtre qui laisse comprendre finalement que Dieu existe et que notre destin n'est pas de finir en pierres, en objets inanimés, enfin que le théâtre, dans la continuité de sa forme classique, est un lieu « où définir et inventer l'humain⁸⁷ ». Selon François Noudelmann, « [Beckett] met en cause [...] la volonté de créer de l'humain sur la scène⁸⁸ ». Jean-Paul Santerre ajoute que « [l]e chaos lui apparaît inséparable de la vie et l'art pour lui ne doit pas véhiculer l'illusion d'un ordre qui n'aboutirait qu'à tromper, faire croire à ce qui n'est pas⁸⁹ ».

Pour moi, la pièce de Beckett est tendue entre l'espoir et le désespoir, à l'image de son époque qui traîne encore les séquelles de la guerre, mais qui s'ouvre à une grande période de prospérité, les Trente Glorieuses (1945-1975). Dans le deuxième acte, l'arbre « porte quelques feuilles », symbole du printemps, du renouveau, mais les personnages sont plus désespérés que dans la première partie, désespoir exprimé, entre autres, par la cécité de Pozzo et l'aphasie de Lucky. Par contre, dans le premier acte, des êtres encore vivants, encore croyants, plus légers aussi, s'activent dans un univers crépusculaire

⁸⁷ François Noudelmann, *Beckett ou La scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp », n° 75, 1998, p.101.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁹ Jean-Paul Santerre, *op. cit.*, p. 22.

symbolisé par l'arbre sans feuille : le décor est pessimiste, mais les personnages montrent leur combativité empreinte d'espoir. « Demain tout ira mieux » (EAG, p. 73) proclame Vladimir à la fin du premier acte.

L'arbre avec ses quelques feuilles dans le deuxième acte indique aussi qu'il y a une dislocation temporelle, car la première didascalie stipule que nous sommes le lendemain, au même endroit et à la même heure. En une nuit, l'arbre aurait donc poussé des feuilles. Quand Pozzo et Lucky arrivent en scène, dégradés par rapport à la veille, nous comprenons que le temps se déroule bizarrement. Ces indices confirment, selon moi, que les paradoxes temporels de la théorie de la relativité sont à l'œuvre dans la pièce, non de manière rigoureuse, mais sur un mode imaginaire et ludique. La mémoire défectueuse, incertaine, des personnages tout au long de la pièce contribue également à cette sensation d'étrangeté. Bergson consacre dans son livre sur la théorie de la relativité plusieurs réflexions sur la mémoire qui jettent un éclairage sur cet aspect de la pièce de Beckett. Pour Bergson, la durée « est mémoire, mais non pas mémoire personnelle, extérieure à ce qu'elle retient, distincte d'un passé dont elle assurerait la conservation; c'est une mémoire intérieure au changement lui-même⁹⁰ ». Il avance plus loin que « [s]ans une mémoire élémentaire qui relie [...] deux instants l'un à l'autre, il n'y aura que l'un ou l'autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d'avant et d'après, pas de succession, pas de temps⁹¹ ». Les personnages d'*En attendant Godot* souffrent donc de ce malaise. Pour eux, les instants « apparaissent et disparaissent dans un présent

⁹⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 41.

⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

qui renaît sans cesse⁹² ». Ils n'arrivent pas tout à fait à faire les liens, à maintenir les liens entre les instants.

Les deux clochards se rencontrent en ce lieu le soir juste avant la nuit. Mais que leur arrive-t-il avant et après cette rencontre? Vraisemblablement, ils ne sont pas ensemble, ni le jour ni la nuit. Chaque acte commence par l'absence d'un des deux compères. Pourtant, Estragon y est présent chaque fois : en personne au début du premier acte et symbolisé par ses chaussures dans le second. Vladimir demande toujours à Estragon où il a passé la nuit et s'il a été battu, ce qui montre qu'il n'a pas dormi avec lui et qu'il ne l'a pas revu pendant la journée. Ils ne sont ensemble qu'à ce moment et en ce lieu, contrairement à une idée souvent soutenue qu'ils forment un duo inséparable et que le « texte traite avant tout d'amitié, qu'il y [est] surtout question du lien fondamental qui peut exister entre deux individus⁹³ », comme le dit Lorraine Côté, qui a mis en scène la pièce récemment, à Ottawa. Cette interprétation a pu contribuer à rendre la pièce plus populaire, plus accessible, mais, à mon avis, elle ne fait que gommer des difficultés.

« On n'est pas liés? » (EAG, p. 25)

Si comme mon analyse le veut, Estragon et Vladimir forment une seule et même entité binaire, un seul personnage divisé en deux et éclaté en trois versions temporelles, Estragon, l'esprit, appartient à la nuit, tandis que Vladimir, le corps, appartient au jour. La nuit, Estragon rêve. Le jour, Vladimir cherche de la nourriture, guette les portes des cuisines, à l'image du chien de sa chanson au début du deuxième acte qui s'introduit

⁹² *Ibid.*, p. 41

⁹³ Citation tirée d'un entretien avec Lorraine Côté, dans le programme de la production d'*En attendant Godot*, présentée au Centre national des arts, à Ottawa, du 12 au 16 décembre 2006.

dans une cuisine pour y voler une andouillette (EAG, p. 80). En chantant cette chanson, les mains jointes sur la poitrine, Vladimir est angoissé à l'idée d'avoir été abandonné par Estragon, c'est-à-dire par l'esprit, la raison. Il chante donc pour conjurer la folie. Plus loin, il s'interroge : « n'erre-t-elle [la raison] pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds » (EAG, p. 113) ? La nuit est ici associée à la raison, donc à Estragon. Avant l'arrivée du garçon, Vladimir se demande : « Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? » (EAG, p. 128). Dormir, comme Estragon, donc. Il regarde celui-ci dormir et prend conscience qu'il peut être un observateur observé : « Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme » (EAG, p. 128). Cette réplique renvoie aussi à la danse du filet de Lucky. Toby Silverman Zinman⁹⁴ a établi un lien entre le titre de la danse de Lucky et un vieux proverbe anglais « *to dance in a net* » qui signifie « aller en étant vu tout en faisant semblant de ne pas être vu » [ma traduction].

Ce lieu du rendez-vous avec Godot est un non-lieu en dehors du temps. Estragon et Vladimir y attendent un Sauveur, quelqu'un qui leur donnera du travail, donc un sens à leur vie, et un toit et de la nourriture, pour combler leurs besoins corporels élémentaires. Dans cette réunion du corps et de l'esprit, entre le jour et la nuit, entre la naissance et la mort, entre l'alpha et l'oméga, l'être se rencontre dans sa multiplicité : l'enfance et la foi en Dieu, l'espoir dans le monde des hommes et l'âpre vérité dans la déchéance. Estragon et Vladimir ont le souvenir détaché de leurs mémoires d'une enfance chez Godot et d'une vie aisée, mais contradictoire, dans la société. Pourtant à la

⁹⁴ Tony Silverman Zinman, « Lucky's Dance in *Waiting for Godot* », *Modern Drama*. Automne 1995, vol. 38, n° 3, p. 308-323.

fin, au bout de tout, après l'évidement, comme l'écrit François Noudelmann, « il reste encore la chose et sa décomposition⁹⁵ », il reste quelque chose, une entité qui ne saura en finir avec sa dichotomie. Ils ne peuvent se délier même dans la mort, « [l]a corde se casse » (EAG, p. 133). À la toute fin de la pièce, Vladimir regarde dans le chapeau de Lucky à la recherche de ce qui fait penser, puis il ordonne à Estragon de relever son pantalon. Le chapeau est vide et les pantalons ne tiennent plus. Le corps a besoin de l'esprit comme l'esprit a besoin du corps.

Ces six êtres qui composent le personnage sujet sont tous liés, dans leurs dimensions binaires. Le degré de liaison entre chaque élément du couple varie. Les deux frères sont intimement liés, car l'enfance est une période pendant laquelle le corps et l'esprit se confondent plus facilement. Ils couchent ensemble « [d]ans le grenier [...] Dans le foin » (EAG, p. 72). Par contre, Pozzo et Lucky ont besoin d'une corde pour rester ensemble. La corde se raccourcit au fur et à mesure qu'ils dépérissent, car l'esprit pourrait s'égarer si le corps dans la société ne le retenait. Pour Estragon et Vladimir, il y a bien un bout de corde, mais elle ne sert plus qu'à attacher des pantalons. Il y a entre eux une mémoire défaillante, des retrouvailles en un lieu, au crépuscule de leurs vies. Dans l'âge de la fin, l'esprit et le corps se disloquent peu à peu, au fur et à mesure que chaque entité s'effrite. Par le truchement des effets de la relativité, chaque duo qui vient rencontrer le duo protagoniste composé d'Estragon et de Vladimir est un duo « fantasmatique » de celui-ci, pour reprendre l'expression de Bergson. L'ensemble de ces duos est donc une construction fantasmatique pour le public.

⁹⁵ François Noudelmann, *op. cit.*, p. 77.

Brossard et Wiener : la cybernétique

Introduction

Au moment où Samuel Beckett écrivait *En attendant Godot*, aux États-Unis, le mathématicien Norbert Wiener publiait un livre intitulé *Cybernetics*⁹⁶, fruit de dix ans de discussions menées par le Docteur Arturo Rosenblueth avec un groupe de jeunes scientifiques sur la méthode scientifique. Puis le groupe en vint à proposer un programme fondé sur le contrôle et la communication tant chez l'animal que chez l'être humain. On a décidé de nommer cette nouvelle science la cybernétique, mot forgé à partir du grec *kubernetes* qui désignait à l'origine un pilote de navire. En 1950, Wiener publiait, pour le grand public, *The Human Use of Human Beings, Cybernetics and Society*⁹⁷. Au cours des prochaines décennies, le programme est devenu une « nouvelle » science au fur et à mesure que le monde occidental se relevait du désastre de la Seconde Guerre mondiale, que l'économie se redressait, que la robotisation et l'automatisation de l'industrie transformaient la société, révélant l'efficacité et la puissance des nouvelles technologies. Comme le montre Céline Lafontaine dans son livre *L'empire cybernétique*⁹⁸, la nouvelle science s'est propagée dans la société pour devenir un nouveau paradigme scientifique qui a dépassé les frontières du progrès technique pour être intégré dans les sciences humaines et pour mener à la postmodernité actuelle. Aujourd'hui, le paradigme cybernéticien traverse nos sociétés, est imprimé dans la

⁹⁶ Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, London, The M. I. T. Press and John Wiley & Sons, 1961 [1948].

⁹⁷ Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings, Cybernetics and Society*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954 [1950].

⁹⁸ Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique, Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.

marche même du monde. Une œuvre comme *Hier* de Nicole Brossard, par son caractère postmoderne et son regard étendu sur le monde et la société, témoigne de l'emprise de l'empire cybernétique sur toute l'activité humaine, même dans les arts. D'ailleurs, Nicole Brossard mentionne le livre de Norbert Wiener dans son livre sur sa pratique de l'écriture, *L'horizon du fragment*⁹⁹. Elle affirme dans ce livre que son roman *Hier* a été écrit « à partir de questions en boucle qui concernent notre temps¹⁰⁰ ». Cette expression « questions en boucle » n'est pas sans évoquer les « boucles de rétroaction » de la cybernétique.

La cybernétique, selon Céline Lafontaine, repose sur trois grands concepts : l'entropie, l'information et la rétroaction. Je propose donc d'analyser *Hier* de Nicole Brossard en fonction de ces trois concepts. Mais avant de procéder à cette analyse sur trois axes, une étude de la structure générale de l'œuvre s'impose.

***Hier* : une structure déstructurée**

Nicole Brossard a écrit *Hier* « en pensant aux ruines qui seront les nôtres¹⁰¹ ». Qui dit ruines, dit aussi entropie. Dans la vision cybernéticienne, le monde est aux prises avec l'entropie, la dégradation inévitable des structures et des systèmes que seuls la communication et le contrôle peuvent contrer. La forme et la structure du roman de Nicole Brossard épousent les images d'éclatement et d'effritement associées à l'entropie. En même temps, on sent que le désordre est maîtrisé et qu'il est significatif. Dans *L'horizon du fragment*, l'auteur se décrit elle-même, à la troisième personne, en

⁹⁹ Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004, p. 114.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 109.

des termes qui font écho à cette constatation : « [q]uand elle exerce sa faculté de raison, on la dirait délirante¹⁰² ». Derrière le délire, il y a la raison.

Le roman *Hier* est divisé en cinq chapitres intitulés « Hier », « Les urnes », « Hôtel Clarendon », « La chambre de Carla Carlson » et « Chapitre cinq ». Il met en scène quatre personnages féminins : Simone Lambert, la directrice du Musée de la civilisation de Québec; Carla Carlson, une romancière originaire de la Saskatchewan; Axelle Carnavale, une généticienne qui est aussi la petite-fille de Simone; et la Narratrice, nommée ainsi avec une majuscule, car le nom est aussi un surnom qu'on lui a donné « à cause des histoires que le plus anodin des objets lui inspire » (H, p. 59), elle travaille comme rédactrice de fiches d'information au Musée depuis le décès de sa mère.

Le premier chapitre « Hier » se présente comme un roman dans lequel alternent les séquences de narration à la première personne de la Narratrice et des séquences de narration à la troisième personne qui mettent en scène les autres personnages. Les séquences sont courtes et présentent les trajectoires isolées des personnages principaux. Il y a peu d'interactions entre les personnages. Nicole Brossard l'avoue : « mes personnages sont des *prétextes* qui me permettent de réfléchir, d'installer des paysages dans lesquels je peux négocier avec la réalité, interroger le monde. Je vois clairement où sont mes limites quant à l'interactivité entre les personnages¹⁰³ ». Une page relatant un amour lesbien est répétée cinq fois, permettant ainsi de subdiviser le chapitre en six sections. Des phrases en italiques commençant par le mot « hier » ponctuent aussi les

¹⁰² *Ibid.*, p. 127.

¹⁰³ Ma traduction de : « The characters of my novels are *pretexts* which permit me to reflect, to install landscapes in which I can negotiate reality, interrogate the world. I clearly see where my limits are insofar as interactivity between characters is concerned. ». Louise H. Forsyth (éd.), *Nicole Brossard, Essays on her Work*, Toronto, Guernica, coll. « Writers Series », 2005, p. 25-26.

séquences à différents endroits, offrant une autre possibilité de subdivision du roman. D'autres marques coupent la fluidité du texte : mots étrangers, phrases en italique ou entre parenthèses telles que « (*Description de la salle à manger*) » (H, p. 52). Ces stratégies d'écriture déstabilisent le lecteur, l'invitent à nouer des liens et à reconstituer la linéarité des histoires présentées. Il y a l'histoire entre la Narratrice et Carla Carlson, faite de rencontres, principalement dans le bar de l'hôtel Clarendon. L'histoire d'Axelle tourne autour d'un rendez-vous à venir avec sa grand-mère Simone, ce qui aboutit à la description d'un voyage de Montréal à Québec. Simone, de son côté, ouvre une nouvelle exposition au Musée, *Siècles lointains*, fait un voyage à Venise et lit la correspondance de Marie de l'Incarnation. La Narratrice rédige des notices pour des objets, rencontre Carla, flâne dans Québec, fait un voyage à Montréal, y visite le caveau où se trouvent les cendres de son père et de sa mère, et écrit au sujet de ses rencontres avec Carla. Un personnage masculin, Fabrice Lacoste, le conservateur en chef du Musée, dialogue avec Simone et la Narratrice et fait un voyage fatidique en Turquie. Malgré son statut secondaire, Fabrice joue un rôle important puisque sa mort déclenche une transformation générique dans le roman qui quitte alors sa forme habituelle pour emprunter celle du texte de théâtre.

Le deuxième chapitre, « Les urnes », garde la forme romanesque. On pourrait dire qu'il en est un exemple plus habituel, voire plus classique. Contrairement au premier chapitre, le texte ici n'est pas fragmenté en séquences. Il s'agit d'une scène de roman. On voit Simone « déambule[r] dans la grande salle d'exposition où le silence et la solitude forment un couple invitant » (H, p. 201). Seule, face aux urnes silencieuses de l'exposition *Siècles lointains*, elle plonge dans ses souvenirs. Son esprit subit des effets

entropiques : « [s]es pensées [...] surgissaient pêle-mêle, se défaisaient, se dissipaient tout naturellement » (H, p. 203), effets entropiques qui ne sont pas retraduits dans la forme du texte. Elle se rappelle sa relation avec Alice Dumont : les voyages sur des sites d'excavation archéologique dans différentes parties du monde; les rencontres dans des hôtels sous des noms d'emprunt, Stein et Globenski, affublés d'un « prénom au nom de fleur » (H, p. 208); la naissance de sa fille Lorraine; le souvenir de son père, Gustave Lambert. Simone est seule dans ce temps « [d]ésormais multidirectionnel [qui] pouvait à tout moment changer de direction, tourner sur lui-même, partir en peur vers le passé, revenir sur lui-même, se transformer en *hacker* et ruiner en douceur nos vies linéaires » (H, p. 212). Mais son cellulaire sonne et la ramène dans l'instant présent, dans la linéarité de sa vie, dans sa vie en tant que roman. Une nouvelle vient justement rompre le silence introspectif. On lui annonce la mort de Fabrice, assassiné dans la pinède de l'île des Princes, en Turquie. Une demi-heure après cette nouvelle, elle retourne dans son bureau, fait des appels, puis quitte les lieux avec l'intention de retrouver Axelle au restaurant. Mais en cours de route, elle ne sait « plus trop bien où aller » (H, p. 215), déboussolée dans l'espace et le temps, replongée dans son passé, elle « se dirige vers l'hôtel Clarendon comme, il y a si longtemps, Rose Globenski aimait le faire à bout de souffle en compagnie d'Iris Stein » (H, p. 215). Le titre de ce chapitre, « Les urnes », indique l'importance de cette scène de roman. Ce chapitre est une urne dans le sens d'un contenant : il contient les souvenirs de Simone. De plus, l'action se déroule dans un lieu de mémoire, la grande salle d'exposition : « Toute exposition nous arrache au présent pour mieux nous le redonner dans sa fracture agonique » (H, p. 60). Le lieu de l'action et le contenu du chapitre amènent l'idée que l'urne n'est pas qu'un récipient, mais c'est

aussi ce que contient le récipient, ce qu'il représente, ce qu'il remet dans le présent. L'urne est aussi un symbole funéraire, donc des ruines, du silence des ruines. Pour Nicole Brossard, « [o]n entre dans un silence comme on entre dans un espace¹⁰⁴ ». Dans cette partie du roman, nous sommes dans le silence de l'urne, dans le silence profond et étendu de Simone : l'amante d'Alice, la mère de Lorraine et la fille de Gustave, les multiples facettes de cette femme. Elle est aussi la grand-mère d'Axelle, mais il n'y a aucune référence à ce rôle, ici, comme si trop peu de ses souvenirs se rattachaient à cette fonction, trop liée au futur. Dans la grande salle d'exposition, Simone se remémore des souvenirs de sa vie intime. Le concept d'urne, à la fois contenant et contenu, est concrétisé par la forme de la scène romanesque, qui permet de narrativiser le silence du personnage. Ce concept prépare aussi la suite du roman et le passage du romanesque au théâtral, car le théâtre est aussi contenant et contenu, un lieu et une forme littéraire : on va au théâtre pour voir du théâtre. Mais le théâtre n'est pas un lieu de silence, il est un lieu de dialogues.

Le troisième chapitre, « Hôtel Clarendon », adopte donc la forme théâtrale avec ses dialogues et ses didascalies. Nicole Brossard « espérait ainsi comprendre comment le rapport entre les personnages se modifie lorsque ceux-ci prennent corps et voix¹⁰⁵ ». Le choix du lieu, l'hôtel Clarendon, n'est pas anodin. C'est l'endroit dans lequel Simone et Alice entraient sous de faux noms, se faisant donc personnages, pour vivre réellement leur histoire d'amour clandestine. Tout au long du premier chapitre du roman, les indices abondent laissant comprendre que l'auteur pourrait s'engager dans cette mutation

¹⁰⁴ Ma traduction de : « *One enters a silence as one enters a space* », une citation tirée de Louise H. Forsyth (dir.), *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 82-83.

générique. Certaines séquences ont une forme purement dialogique, sans didascalie : le nom du personnage suivi de deux-points précède la réplique de celui-ci. Par ailleurs, les échanges entre la Narratrice et Carla prennent de plus en plus cette forme au fur et à mesure que le premier chapitre, « Hier », se développe. À la fin, la Narratrice se plaint qu'« [i]l n'y a plus que du dialogue entre nous, je veux dire un jeu de balles utile à son roman et qui me laisse isolée au milieu du champ » (H, p. 185). Ce champ est l'espace romanesque, plus vaste que l'espace théâtral. Les premiers personnages rencontrés dans l'espace théâtralisé du bar de l'hôtel Clarendon sont la Narratrice et Carla. Leur statut de personnage a changé. Elles sont maintenant des personnages de théâtre. À ce titre, elles sont des égales dans la fiction. La Narratrice a perdu sa mainmise sur le texte, le pouvoir autoritaire du « je » énonciateur. Elle est dans le texte au même titre que les autres personnages. D'ailleurs, dans la première scène de la pièce, les deux femmes s'interrogent sur les personnages de théâtre. La Narratrice imagine qu'ils sont « des êtres doux », tandis que Carla les trouve « violent[s] parce que constamment menacé[s] » (H, p. 225), menacés, selon moi, par la parole de l'autre qui s'oppose à sa propre parole. Ce chapitre comprend huit scènes et montre la rencontre des quatre personnages principaux. Axelle s'y trouve après avoir déambulé dans la ville à la suite de l'attente, en vain, de Simone au restaurant. Elle entre à l'hôtel Clarendon par hasard, intriguée par celui-ci. Finalement, les quatre femmes se retrouvent autour de la même table, Simone et Axelle ne révélant pas leur identité l'une à l'autre. À la fin, Carla invite les autres à monter à sa chambre. Un seul élément textuel brise la régularité des dialogues et des didascalies. Après avoir annoncé la nouvelle de la mort de Fabrice à Carla et à la Narratrice, un texte en gras, comme un « trou noir » dans la page, évoque la sensation de chute « dans le

temps, dans la pure fiction que constitue toute disparition brusque et inattendue » (H, p. 228).

Dans le quatrième chapitre, « La chambre de Carla », la forme de l'écriture change de nouveau. Le début est une description des lieux. Il est question d'angles : « Toutes les chambres d'hôtel ont des angles » (H, p. 271). Une phrase indique que nous ne sommes pas dans un roman : « Des lits jumeaux sont placés devant une commode dont le miroir pourra servir d'écran pendant la représentation » (H, p. 273). Nous sommes donc ici devant le scénario d'une œuvre qui s'apparente au théâtre (représentation) et au cinéma (écran), à quelque chose comme une installation ou à une pièce de théâtre expérimental, une performance, dans laquelle on utiliserait des moyens cinématographiques. La notion d'angles renvoie aussi aux prises de vue du cinéma. Après, le texte se présente comme des dialogues, avec nom du personnage au-dessus de sa réplique et des indications scéniques en italiques. Puis, Nicole Brossard utilise la phrase « Fade out. Fade in. » (H, p. 285) pour introduire chaque nouvelle séquence. L'auteur du texte aimerait une nouvelle technologie qui « puisse travailler en direct les visages de manière à accentuer des traits que les comédiennes ne peuvent travailler » (H, p. 285). Simone et Axelle ont la conversation qu'elles auraient dû avoir au restaurant plus tôt, c'est-à-dire la révélation de leur identité. D'autres « Fade out. Fade in. » se succèdent avant que Carla prenne en charge tout le texte, vers la fin du chapitre. Elle dit : « Les seuls changements valables sont issus de la fiction » (H, p. 311). Avec cette réplique, elle devient maîtresse du texte, allant même jusqu'à dire toutes les répliques de sa pièce sur la mort de Descartes, « mais on pourra [...] lire [les répliques] sur les lèvres des trois autres comédiennes comme si le son originait d'elles » (H, p. 317). Derrière les

personnages de théâtre, il y a une voix solitaire qui se cache, celle de l'auteur dramatique. À la fin, Carla se démaquille, tout en interpellant la Narratrice, puis, elle disparaît quand la Narratrice se place devant elle. Le texte se termine par « Rideau. Ou » (H, p.324). Le « ou », qui n'est pas suivi de point, laisse entendre qu'il y a une suite, que cette suite se trouve dans la dernière partie, c'est-à-dire « Chapitre cinq ».

Le cinquième et dernier chapitre du roman commence par une narration à la première personne. Il y a ambiguïté sur l'identité de cette voix. Initialement, on est porté à croire qu'il s'agit de Carla, la romancière: Mais c'est la voix de la Narratrice qui se fait entendre : elle évoque sa retranscription de ses conversations avec Carla Carlson et la mort de sa mère. Elle explique qu'elle a écrit « absorbée dans [s]es notes jusqu'au point d'oublier la ville où [elle] vivai[t] et le nom de cette femme avec qui [elle] aimai[t] tant parler » (H, p. 332). Elle conclut en écrivant « tout cela je l'ai fait pour me rapprocher du mot univers ». Univers, c'est ce qui est tourné pour former un tout, selon la définition étymologique du mot. La Narratrice a voulu faire un tout d'un ensemble de notes, de transcriptions, de souvenirs. Le chapitre se termine sur « QUELQUES NOTES TROUVÉES DANS LA CHAMBRE DE L'HÔTEL CLARENDON », une traduction française de l'extrait joué de la pièce de théâtre sur la mort de Descartes, qui avait été présenté en latin, et des indications sur des citations. Dans cette partie, le roman se retourne sur lui-même, se défait et se refait dans l'esprit du lecteur. La fin est donc entropique.

Le roman dans son ensemble ressemble à une machine ou à un organisme composé de divers réseaux comprenant des points de jonction et des connexions. Dans

« Chapitre cinq », la Narratrice explique qu'elle s'est « attaquée aux nœuds et aux liens, cherchant à comprendre comment les nœuds se formaient à partir d'un mot, autour d'un moi devenu complexe ou tout simplement mystérieux » (H, p. 333). Les trois concepts cybernétiques sont à l'œuvre dans le roman : l'entropie, l'information et la rétroaction. Trois objets évoqués dans le roman peuvent servir de symboles de ceux-ci. Au début du roman, Fabrice passe un appel téléphonique à Simone pour lui faire part des « commentaires élogieux qui circulent sur le Web au sujet de l'exposition » (H, p. 22). Trois objets sont mentionnés : le lion, la Vénus de Prusse et le revers du miroir en argent de la niche numéro 7. Ce qui rend ces objets particulièrement significatifs est que, dans le chapitre « Urnes », Simone se trouve « clouée devant la niche numéro 7 » quand elle apprend la mort de Fabrice. La nouvelle a un impact majeur sur la suite formelle du roman. De plus, ce que représentent ces objets est constamment rappelé tout au long du roman.

Le lion de l'entropie

J'associe le lion à l'entropie parce que l'animal est puissant, un carnivore, celui qui attaque, qui dévore. Le lion est très présent dans le texte : les « lions d'or » de Venise (H, p. 53), « la Terrasse des Lions [à Délos], sans doute des lionnes car nulle trace de crinière sur les magnifiques bêtes accroupies, prêtes à bondir, gueule ouverte sur la mer et le monde » (H, p. 61), la carte postale envoyée à Axelle par Simone montrant « un lion ailé » (H, p. 125) et le tatouage d'un « lion bleu » de la Narratrice, une imitation du tatouage que portait sa mère (H, p. 258). Le saint patron de Venise, une ville importante dans le roman, est saint Marc qui y est représenté en compagnie d'un

lion ailé. Ce lion ailé rappelle le sphinx égyptien. Dans l'Égypte ancienne, la déesse Sekhmet était représentée avec une tête de lionne. Sekhmet est « destructrice des ennemis du Soleil¹⁰⁶ ». Son nom veut dire puissance. Une autre déesse associée au Soleil est Bast ou Bastet. Elle est représentée avec une tête de chat, mais on lui accorde deux identités : la chatte et la lionne. En tant que chatte, elle est la déesse de la sensualité et de l'amour. En tant que lionne, elle est la déesse de la guerre et de la cruauté. Sous les traits de la lionne, elle lutte contre Apophis, le serpent qui s'attaque à Rê, le Soleil. Les Grecs ont assimilé Bast à Artémis et c'est par cette assimilation que certaines féministes la considèrent comme la déesse des lesbiennes. Ce n'est donc pas surprenant que dans le roman de Nicole Brossard le lion soit identifié à Axelle qui était fascinée, enfant, par ceux-ci : « Assise devant le téléviseur, elle observait chacun de leur muscle et quand l'image était au ralenti, elle pénétrait dans leur regard comme si celui-ci avait été une porte ouverte sur un monde qu'elle aurait, si elle en avait eu le vocabulaire, instinctivement déclaré horriblement féroce et nostalgique » (H, p. 125). Axelle, la sensuelle qui se masturbe régulièrement dans le roman, a aussi un pouvoir destructeur en elle. Elle est généticienne. Elle « travaille à refaire des choses de la vie déjà programmées par la nature » (H, p. 310). Pour elle, « [o]n ne peut plus parler de la même façon du futur » (H, p. 294). Par son travail, elle est un agent de la rupture avec l'humanisme des Lumières que Céline Lafontaine voit dans des courants de pensée de la biotechnologie actuelle qui considère le posthumain comme un prochain chaînon dans

¹⁰⁶ Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, coll. « Compact », 1988, p. 188.

l'évolution de notre espèce¹⁰⁷. Axelle est « [j]eune, conceptrice, *designer* en stérilité et clonage pour le meilleur et pour le pire de l'humanité » (H, p. 144).

Comme je l'ai montré plus haut, dans mon étude sur la structure de *Hier*, la forme même du roman de Nicole Brossard est entropique. Le désordre va en croissant à partir d'une forme romanesque constituée de diverses séquences, à une scène de roman, à une pièce de théâtre, à une performance multimédia, à l'éclatement final dans des notes de travail pour l'écriture du roman. L'idée de ruines qui sous-tend toute l'oeuvre est le signe évocateur de l'entropie. À plusieurs reprises, on trouve dans le texte des passages où s'exprime l'entropie : « je suis la tempête, la perturbation, la précipitation, l'agitation qui met en péril la réalité » (H, p. 20), « [c]e soir, tout en Simone est distraction, chaos d'images, pensées volatiles, immense présent qui broie les os » (H, p. 168), « tous les jours, je dois faire avec des restes de désir, des preuves irréfutables de violence, de destruction ou d'usure » (H, p. 267). De plus, autre effet entropique, il arrive à Simone de se tromper de mot : « le mot se défait dans sa tête et c'est "plaie" [au lieu de plaît] qu'elle aperçoit planté dans la phrase » (H, p. 70). La thématique de l'agonie, omniprésente dans le roman, est aussi un indice de l'entropie. Il y a l'agonie de la mère de la Narratrice, l'agonie de Descartes, l'agonie du Caravage et l'agonie d'un chien noir sur les plaines d'Abraham (H, p. 151-152). S'ajoutent à cela, les morts ou disparitions de Rose, de Lorraine et de Fabrice, ainsi que le délire du père de Carla Carlson. La Narratrice se lamente que « [t]out ce qui est réel me dévore » (H, p. 117). Le lion de l'entropie est dans la réalité, une puissance destructrice.

¹⁰⁷ Céline Lafontaine, *op. cit.*, p. 195.

La Vénus de Prusse : l'information est une urne

Deuxième concept de la cybernétique, l'information est ce qui est transmis. Pour Norbert Wiener, « [d]e même que l'entropie est une mesure de la désorganisation, l'information fournie par une série de messages est une mesure de l'ordre¹⁰⁸ ». J'associe le concept d'information à la Vénus de Prusse de l'exposition *Siècles lointains* parce que je l'identifie à l'image d'une urne. La Vénus de Prusse fait référence à des statuettes représentant une femme ronde et obèse, telle que la célèbre Vénus de Willendorf (qui est une ville d'Autriche), datant de 24 000 à 21 000 ans avant notre ère. On a retrouvé de ces statuettes à travers le nord de l'Asie et de l'Europe, du sud de la Sibérie jusqu'à l'Europe de l'Ouest. Elles pouvaient être peintes en rouge. On croit qu'elle symbolisait la fécondité. La forme de la statuette rappelle la forme classique de l'urne, un vase à flancs arrondis. L'urne, dans sa fonction utilitaire, sert à transporter un contenu, à le protéger. C'est également un objet de transmission dans sa fonction symbolique, en tant qu'incarnation du passé : les archéologues peuvent identifier des civilisations anciennes à partir de fragments d'urnes ou de divers objets de poterie. De plus, on représentait souvent sur la surface de l'urne/vase des croyances, des événements, des histoires.

Identifiées au féminin, les urnes sont aussi une représentation des femmes qui peuvent porter la vie en elles, qui transmettent la culture et le savoir à leurs enfants. Les femmes sont aussi souvent associées aux mouvements pour la paix (ordre) et s'opposent à la guerre (désordre). Au sujet de la guerre, la Narratrice écrit : « elle est là, occupe en temps réel une partie de nos vies comme si le temps consacré à faire œuvre

¹⁰⁸ Norbert Wiener, *Cybernétique et société : l'usage humain des êtres humains*, p. 53.

d'humanisme était simultanément un temps consacré à la compréhension de la guerre. Peut-on sortir de l'humanité sans entrer dans la fiction? » (H, p. 71-72). Dans un monde en désordre, la fiction est peut-être une manière de faire de l'ordre. Pour Nicole Brossard, « [t]out roman, tout poème est temporairement, pour qui l'écrit, une utopie d'espace viable, une oasis généreuse pouvant permettre un usage étonnant des sens¹⁰⁹ ».

Dans le roman *Hier*, les personnages féminins ont tous des rapports différents à l'écriture. Simone est une lectrice de livres autobiographiques et de correspondances. Elle relit, tous les cinq ans, la correspondance de Marie de l'Incarnation. Ces lectures contribuent à son travail archéologique, car elles peuvent mener à de nouvelles fouilles. Il y a dans ces actes de lecture une dimension d'écriture par la réactivation du passé. À titre d'archéologue, Simone indique le sens de la lecture. Elle est une mémoire, elle conserve et rappelle des informations. La Narratrice rédige des fiches : « Pour chaque fiche, j'invente une légende à travers laquelle je revis une partie de la vie de l'objet comme si mon histoire en dépendait » (H, p. 25). Elle voit son travail comme un acte de création. Un jour, elle décide même « de modifier les dates sur les notices » (H, p. 95). Elle prend aussi des notes pendant ses promenades dans la ville, notes qui vont servir à écrire un roman. Plus elle s'engage dans sa relation avec Carla Carlson, plus elle s'enfonce dans l'écriture. Elle transcrit leurs conversations, qu'elle enregistre secrètement. À la fin, elle se lasse de ces transcriptions. On s'imagine que c'est à ce moment-là que l'écriture d'une fiction s'amorce chez elle. Carla Carlson écrit son roman qui fera certainement apparaître son père « mythique et indéchiffrable [...] un personnage tapageur au fond de sa mémoire [qu'elle va] condamn[er] à subir ses

¹⁰⁹ Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 61.

moindres caprices d'auteure » (H, p. 32). Son père est présent dans tous ses romans et il est souvent le sujet de conversation quand la Narratrice et elle se rencontrent. Le mystère de son père l'habite profondément, sa tristesse surtout. Également, dans ses entretiens avec la Narratrice, elle fait revivre sa pièce sur la mort de Descartes. Axelle, pour sa part, n'écrit pas avec des mots. Généticienne, elle travaille avec les gènes, les molécules qui composent l'ADN, le code alphabétique de la vie.

Vénus rappelle aussi la déesse qui a donné son nom à la ville de Venise. Cette ville est un véritable symbole de notre monde sur le point de sombrer dans la mer entropique qui érode nos plus belles constructions. Venise, la ville, est une image de notre culture, des fondements de notre civilisation occidentale. Fabrice Lacoste répète à Simone pour la convaincre d'aller à la Biennale de Venise : « Le monde a changé. Venise non » (H, p. 51). Venise est ce qui dure, ce qui reste, ce qui résiste au changement. Venise est l'image de l'information qui s'oppose à l'entropie cybernétique.

Le revers du miroir en argent de la niche numéro 7 : derrière la rétroaction

Le troisième concept de la cybernétique, et peut-être le plus important, est la rétroaction. Céline Lafontaine définit la rétroaction ainsi : « le processus par lequel [l'information] est assimilée et utilisée afin d'orienter et de contrôler l'action¹¹⁰ ». Comment déterminer de quelle façon ce processus est à l'œuvre dans le roman *Hier*? Il y a dans la rétroaction la notion d'un retour ou d'une répétition. Ainsi, l'effet d'une action retourne au dispositif qui l'a généré pour produire une autre action adaptée aux

¹¹⁰ Céline Lafontaine, *op. cit.*, p. 46.

nouvelles conditions rencontrées. Le roman comprend des structures répétitives importantes que j'assimile au concept de rétroaction.

La plus évidente de ces structures répétitives est la reproduction du « feuillet dactylographié qui dépassait des pages d'un livre sur la taille des diamants » (H, p. 47). La page, mémorisée par la Narratrice, revient aux pages 89, 115, 135 et 187, après avoir été reproduite à la page 49. Le texte parle du regard d'une femme. L'auteur du texte s'identifie à cette femme : « Je suis cette autre ». Dans ce texte, « [l]a femme offre son désir, sème en moi des phrases dont la syntaxe m'est inconnue et que je suis dans l'incapacité de suivre et de prononcer. » Il y a donc un effet miroir entre l'auteure et la femme, mais l'image renvoyée dans la glace change le langage habituel, cherche à transformer la communication et à changer l'avenir. « Maintenant le regard de la femme s'engouffre dans le futur. » Ce pourrait être une manifestation d'un processus de rétroaction.

La répétition de cette page permet de couper le texte du premier chapitre, *Hier*, en six sections qui mettent en évidence la progression de la Narratrice au fil de ses rencontres avec Carla Carlson : de rédactrice de fiches à écrivaine, de l'ami qui écoute à la femme qui désire être la romancière et à la fusion/confusion des deux femmes/personnages qu'on retrouve à la toute fin du roman. Carla Carlson est « l'autre qui offre son désir ». Toute l'évolution du personnage de la Narratrice tourne autour de la notion de dialogue, qui est une forme concrète de rétroaction. Les répliques sont des

informations qui circulent entre deux personnages, changeant « en fonction des données apprises et des buts poursuivis¹¹¹ ».

- La première section (p. 11 à 49) sert d'introduction et présente les personnages. Au début, la Narratrice avoue que les « mots [l']enflamment [...] depuis qu'elle travaille au Musée des civilisations » (H, p. 14), puis, que « [t]outes les formes de dialogue attisent sa curiosité » (H, p. 19).
- À la première occasion après la mémorisation du feuillet dactylographié, dans la deuxième section (p. 51-89), la Narratrice constate qu'il n'y a « [r]ien entre l'univers et moi » (H, p. 57). Elle est « seule au monde », libérée de sa mère après la mort de celle-ci. Quand elle rencontre Carla Carlson, son écoute est différente parce que « le nom de Simone Lambert est tombé » dans la conversation. Le premier dialogue entre la Narratrice et Carla Carlson a alors lieu. Comme si la Narratrice voulait s'approprier la forme dialogique, une séquence entièrement dialoguée entre la Narratrice et Fabrice Lacoste suit. Avant de retourner à la page mémorisée, la Narratrice affirme que « depuis la mort de maman, je me nourris de dialogues » (H, p. 86). Puis on voit Axelle danser. Le corps s'éveille, se met en mouvement.
- Dans la troisième section (p. 91-115), la Narratrice décide « de modifier les dates sur les notices » (H, p. 95), un acte de création, de transformation du réel. Elle rencontre Carla Carlson près de la tour Martello, qui renvoie le lecteur à une séquence dans la première partie où une visite de la tour Martello réveille le souvenir d'un voyage en Irlande et de la rencontre de Molly qui lui avait fait

¹¹¹ *Ibid.*, p. 46.

ressentir « une telle incompetence linguistique » (H, p. 29) et fait penser « que “Joyce était résolument hostile à l’usage des guillemets, et en particulier à leur emploi dans les dialogues” » (H, p. 29-30). Avant de répéter la page mémorisée, la Narratrice a envie de demander à Carla : « T’arrive-t-il de vouloir me faire une place dans ton roman? » (H, p. 114).

- La quatrième section commence avec « Tout ce qui est réel me dévore » (H, p. 117). Dans cette section, Simone fait un voyage à Venise. Dans ces circonstances, la Narratrice annule des rendez-vous avec Carla. La seule trace d’une rencontre avec Carla est la reproduction d’un dialogue tiré de la pièce de Carla sur la mort de Descartes. La Narratrice imagine un projet d’exposition qu’elle souhaite proposer à Simone, *Ruines : temps mort, temps fort du désir*. Dans la dernière séquence de cette section avant la reproduction de la page mémorisée, la Narratrice exprime le vertige qui l’habite. Elle termine la section ainsi : « Il m’arrive en écoutant Carla de vouloir l’embrasser sur la bouche. De mouler mes lèvres aux mots qu’elle prononce » (H, p. 134), l’identification fusionnelle commence à prendre forme.
- Dans la cinquième partie, Axelle se met en route pour rencontrer Simone à Québec et Simone revient de Venise avec des cadeaux. Les échanges entre la Narratrice et Carla Carlson sont présentés sous forme de dialogues de théâtre. La Narratrice s’engage de plus en plus dans une démarche d’écriture. Elle note l’agonie d’un chien noir sur les plaines d’Abraham. Elle avoue que ses rencontres avec Carla Carlson « lui donnent parfois envie d’écrire. Un

chapitre. Un seul. Pas de roman. Pas d'histoire » (H, p.156). Dans une conversation avec Simone sur son projet d'exposition, elle « glisse le mot dialogue entre nous, puis décor » (H, p.160), comme un préambule à la suite du roman quand celui-ci se transformera en pièce de théâtre. Fabrice part pour son voyage en Turquie. La Narratrice avoue qu'elle transcrit ses conversations avec Carla Carlson. Pour arriver à la page mémorisée, elle constate qu'il « n'y a plus que du dialogue entre » elle et Carla (H, p. 185), la fusion est amorcée.

- La dernière section montre Axelle qui arrive à Québec, qui s'installe à l'hôtel et qui se rend au restaurant. Entre la Narratrice et Carla Carlson, il n'y a effectivement plus que du dialogue. La transformation générique ne peut plus être très loin. Le personnage de la Narratrice ne peut plus exister en tant que personnage de narratrice dans un roman. Elle a besoin d'entrer dans l'action. Elle va prendre naissance dans un autre genre comme un précipité, un dépôt insoluble qui apparaît dans une phase liquide lors du processus chimique de précipitation. Soluble dans la fiction romanesque, parce qu'omnisciente, elle devient insoluble, visible et présente dans la pièce de théâtre. En tant que personnage de théâtre, elle est libre d'exister par sa voix avec la voix des autres sur le même pied d'égalité dans un décor, un espace faux planté dans le réel.

Les retours à la page mémorisée scandent le texte du premier chapitre « Hier » comme un procédé de rétroaction qui sert à amplifier le mouvement initial de rapprochement de la Narratrice vers Carla Carlson. Ce mouvement a aussi pour but Simone, car la présence de Simone semble nécessaire pour les rencontres, quand Simone

est absente parce que partie en voyage à Venise, les rencontres entre la Narratrice et Carla sont suspendues. La Narratrice aimerait que Carla l'aide à « comprendre ce qu'il y a d'attirant chez cette femme [Simone] » (H, p. 64). Le mouvement d'attraction qui a, en son centre, la figure de la romancière Carla Carlson, entraînera également Simone et, par lien familial, Axelle. À la toute fin du roman, toutes les femmes seront emportées et dissoutes dans la fiction, figées comme des inscriptions ou des ornements sur « le revers du miroir ».

Un autre élément textuel qui se répète, dans le premier chapitre, est la phrase en italique qui commence par le mot « hier ». À plusieurs reprises dans le texte, des phrases commencent par « hier » sans être soulignées par l'emploi de l'italique, ce qui renforce l'idée que les phrases en italiques qui commencent avec « hier » sont d'autant plus significatives. Ces phrases apparaissent surtout dans les deux premières sections du chapitre « Hier ». L'emploi de l'italique laisse croire qu'elles pourraient être des éléments hors fiction, des extraits du journal intime de la Narratrice, extraits qui auraient déclenché l'écriture, les possibles repères d'une couche d'écriture du chapitre « Hier ». C'est une chose qui se détache plus qu'elle ne coupe dans le récit comme le fait le feuillet dactylographié mémorisé. On pourrait croire qu'il s'agit d'une forme condensée, primitive du roman, les ruines d'une première écriture.

Page	Phrase	Contenu
15	Hier, pendant le vernissage	Première présence de Simone et Fabrice. Présentation de l'exposition.
20	Hier, en revenant du Musée	« Toutes les formes de dialogue attisent ma curiosité. » La tempête.

26	Hier, un miroir du XVII ^e siècle entre mes mains	« La peine contemporaine ». L'objet qui a faillit lui échapper des mains.
29	Hier, j'avais congé	Tour Martello. Irlande, Molly et Joyce.
41	Hier, exceptionnellement, nous avons rendez-vous au café Krieghoff	Mémorisation des phrases que Carla utilisent deux fois.
63	Hier, toujours au Clarendon	Le nom de Simone dans la conversation.
67	Hier dans la voiture de Fabrice Lacoste	<i>La mort de la Vierge</i> du Caravage.
75	Hier, après avoir signé un contrat avec la Maison de la culture de Côtes-des-Neiges pour les fiches de l'exposition intitulée <i>Migrants et Gitans</i>	Visite du caveau. Méprise dans la librairie Olivieri : possible rencontre avec Axelle? Voir p. 39 : « Le livre acheté hier dans la librairie de Côte-des-Neiges ».
79	Hier, il a plu. La chaussée de l'autoroute était serpent dangereux. Arrivée à Québec vers dix-huit heures, je suis passée à l'appartement pour me changer. Malgré la fatigue, je suis repartie au centre-ville retrouver Carla Carlson qui, un verre de dry martini à la main, m'attendait au bar du Clarendon	Les parents de Carla. « Papa parlait souvent du Stockholm, de cette nuit où il avait appris que sa mère était devenue stérile à tous jamais ». <i>La mort de Descartes</i> .
107	Hier, nous avons cherché et trouvé la maison de Gabrielle Roy à Petite-Rivière-Saint-François	Rencontre d'une jeune romancière. Greta Garbo.
151	Hier, en marchant sur les plaines d'Abraham	L'agonie du chien noir. Jeanne d'Arc.
185	Hier après avoir rencontré Carla	« plus que du dialogue entre nous ». Greta Garbo, Jeanne d'Arc.

On retrouve les cinq premières phrases en italiques commençant avec « Hier » dans la première section du chapitre « Hier ». Les quatre suivantes sont dans la deuxième section. Puis les trois dernières phrases sont placées dans la troisième, la cinquième et la sixième section respectivement. Il n'y a donc aucune de ces phrases dans la quatrième section. C'est la section dans laquelle la Narratrice a annulé des rendez-vous avec Carla parce que Simone est partie à Venise. L'utilisation de cet élément

textuel marque d'une autre façon la progression de la Narratrice dans ses rapports avec l'écriture. C'est à partir du constat « je me nourris de dialogues » et l'idée « de faire une proposition irrésistible à Simone Lambert » (H, p. 86) à la fin de la deuxième partie qu'elle se libère peu à peu de cette stratégie d'écriture. Ce recours périodique à ce type de phrases indique peut-être les allers et retours entre une première version du texte et son évolution constante, un processus de rétroaction à l'intérieur même de la création.

À la recherche d'autres indices de rétroaction, je me suis intéressé au chiffre 7. La niche numéro 7 contient le miroir du XVII^e siècle et c'est à cet endroit que Simone reçoit la nouvelle de la mort de Fabrice. Je me suis alors demandé si le nombre 7 pouvait être un indicateur au niveau de la structure du texte du chapitre « Hier » d'une sorte de fréquence. J'ai donc numéroté chaque séquence d'une section, ce qui m'a permis de déterminer la septième séquence et la quatorzième dans la première section qui comprend quatorze séquences; puis la septième et la quatorzième dans la deuxième section qui comprend quatorze séquences; la septième dans la troisième section qui comprend dix séquences; la septième dans la quatrième section qui comprend neuf séquences; et la septième, la quatorzième et la vingt et unième dans la cinquième section qui comprend vingt-trois séquences. La sixième section ne comprend que trois séquences. Les résultats de cette analyse structurelle sont les suivants :

Section	Pages	Contenu
1	27-28	« <i>Hier</i> est un mot dont je fais mauvais usage. Depuis la mort de maman, je m'en sers contre le présent. » Définition d'agonie. « Depuis que je vis ici, le sens de la vie a pris un autre tournant. »
1	47	Découverte du feuillet dactylographié. « Aujourd'hui, j'ai mémorisé la page. »
2	69-70	Simone. « Elle s'est arrêtée longuement au café Krieghoff, rue

		Cartier. » Les enfants au Musée. Simone « épie leurs dialogues ».
2	87-88	Axelle participe à un rave. Danser.
3	105-106	Lancement d'une campagne en soirée avec la présence de politiciens et autres personnages importants. Fabrice : « Il faudrait vraiment que tu ailles en Italie. Trois jours à Venise... »
4	129-130	Simone à Venise. Cocktail. Simone voit « le dernier homme à avoir été vu en compagnie de Lorraine avant sa disparition ».
5	151-152	L'agonie du chien noir sur les plaines d'Abraham.
5	165-166	Transcription d'un dialogue entre la Narratrice et Carla. Évocation de la mort du Caravage. Le mot agonie.
5	181-182	Fabrice part pour la Turquie. La sculpture d'Astri Reusch (<i>La Débâcle</i> mentionnée dans la partie « Urnes »). « Fabrice ressemble de plus en plus à un ami. »

Des moments importants du roman apparaissent alors. Le mot « agonie » y est tracé en filigrane, une récurrence qui lie les morts de Lorraine et de Fabrice. Le texte laisse entendre que l'homme qui a été le dernier à avoir été vu avec Lorraine serait le meurtrier de celle-ci : « l'homme marche dans une poudre rouge qui jonche le sol du pavillon américain où Ann Hamilton propose sa plus récente installation [...] Au sol, la petite horreur colle aux semelles et rougit le pas des visiteurs » (H, p. 130). Le rouge fait allusion au sang de la victime que traîne le coupable. L'agonie du chien noir se dégage aussi de l'ensemble comme un élément significatif. Cette séquence commence également par une phrase en italique commençant avec « hier ». Le chien renvoie aussi au père de Carla, dans sa forme fictive, imaginée : « Il dit je suis un chien » (H, p. 64) — un autre passage qu'on retrouve dans une séquence commençant par une phrase en italique avec « hier ». Le père de Carla est un chien parce qu'il boit, il boit parce que sa mère s'est fait stérilisée, sa mère s'est fait stérilisée parce qu'une loi suédoise « contraignait les personnes souffrant de maladie héréditaire » à le faire (H, p. 108). La vie du père de Carla aurait pu être différente « selon qu'[il soit] né dix ans avant ou

après l'adoption d'une loi » (H, p. 150). Il est comme un de ces chiens errants, sur lesquels Carla aime écrire (H, p. 192). Détaché des êtres humains, il existe entre la vie et la mort, agonisant dans le doute de son existence.

D'autres mots reviennent régulièrement dans le texte, ranimant la rétroaction. La masturbation pratiquée par Axelle, notamment. On en donne une définition à la page 119 : « *(1580- Montaigne). Du latin. Manu (main) et stupratio (action de souiller) : pratique qui consiste à provoquer le plaisir sexuel (par l'excitation manuelle des parties génitales)* » (en italiques dans le texte). Plus loin, Axelle en parle en ces termes dans « La chambre de Carla Carlson » : « Oui masturber, verbe d'action qui renvoie à soi et à la faculté d'imaginer des scènes improbables, inavouables et parfois grotesques » (H, p. 295). La rétroaction peut installer une nouvelle façon de voir le réel. Le miroir est une autre figure rattachée à la rétroaction. Le mot apparaît fréquemment surtout dans les derniers chapitres du roman : « plonger son regard dans le grand miroir qui tapisse le fond lointain de la salle [du café Krieghoff] » (H, p. 41), « le chaton [d'une bague à poison] si poli qu'il se transforme en mini-miroir » (H, p. 176), « l'obligation [...] de répondre à la demande qui veut qu'on soit curieux de ses semblables, ne serait-ce que pour jouer au miroir » (p. 184), « [p]enser son visage ne peut se faire qu'en dehors du miroir » (H, p. 209), « [s]iècles lointains qui serviraient de miroirs à d'autres cultures appartenant à notre espèce » (H, p. 212), « tous les jeux de miroirs » (H, p. 225), « Andromède de son rocher, décapite Méduse, en prenant soin, grâce à son miroir, de ne pas la regarder » (p. 244). Bien sûr, la relation entre la Narratrice et Carla Carlson se passe comme à travers un miroir. D'ailleurs, Carla disparaît devant le miroir de la coiffeuse, en se démaquillant, à la fin du chapitre « La chambre de Carla Carlson ».

Dans « Chapitre cinq », la Narratrice est dans la chambre. Elle parle du « personnage de Carla », comme si elle avait transformé « cette femme avec qui [elle] aimait tant parler » (H, p. 332) en être de fiction. L'œuvre de la Narratrice n'est pas une image d'elle-même reflétée dans le miroir, c'est une réflexion sur elle-même et le monde « en dehors du miroir ». « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route », pour reprendre l'expression de Stendhal¹¹². Mais pour Nicole Brossard, son roman *Hier* est plutôt le revers de ce miroir stendhalien.

Le chaos créateur : au-delà de la cybernétique

Dans son livre, *L'empire cybernétique*, Céline Lafontaine montre comment le paradigme cybernétique a transformé notre façon de voir le monde, voire notre manière d'être. Il est évident que Nicole Brossard est sensible à cette transformation. Par ses lectures, par son œuvre tant poétique que romanesque, elle a démontré un grand intérêt pour les idées scientifiques de l'heure. Elle écrit : « Chaque fois que je m'engouffre dans un livre dont le propos est de croiser la science et notre humanité, je suis inévitablement relancée dans le constat de l'extrême vulnérabilité, force et complexité du corps humain¹¹³ ». *Hier* est un tel livre qui croise science et humanité. C'est un livre cybernétique dans le sens qu'il est une machine liée à l'humain. Ici, « [l]es mots sont des muscles grandioses » (H, p. 56), comme le dit Axelle. Axelle représente, dans le roman, la pensée cybernétique tournée vers le futur. Pour elle, « [l]e corps est ce que l'on voit. Le corps n'est pas ce que l'on pense » (H, p. 100). De la même manière, le texte est le

¹¹² Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Le livre de poche, coll. « classique », 1997, p. 362.

¹¹³ Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 114.

corps, puisque les mots sont des muscles, puisque c'est ce que l'on voit. Ce que l'on pense se trouve dans le livre, une machine à penser par la lecture. À l'opposé d'Axelle, il y a Simone qui représente l'humanisme des Lumières, en tension avec la pensée cybernétique, séparée par une génération. Le duo la Narratrice-Carla Carlson représente cette génération intermédiaire aux prises avec le doute et l'incertitude face à un présent coincé entre le passé et l'avenir, un présent contrôlé en perte de contrôle, auquel on oppose le pouvoir générateur des mots.

Face à un monde chaotique, en proie à l'entropie, Simone affirme quand même qu'« [o]n ne remarque pas assez souvent comment la vie s'organise malgré tout pour ne pas nous laisser tomber » (H, p. 310). Norbert Wiener pensait que l'intervention de l'homme était nécessaire pour maîtriser le chaos et assurer le bon fonctionnement de la société. Il voyait la cybernétique comme un nouvel humanisme, une nouvelle Renaissance. Mais la vie elle-même, avec tout son chaos, est porteuse d'ordre et de structure comme l'avaient remarqué les premiers biologistes du XIX^e siècle. L'entropie issue du Second principe de la thermodynamique, comme mesure du désordre, ne mène pas nécessairement à la mort-chaude de l'univers, quand toute la chaleur sera dissipée et ne pourra plus être convertie en travail. Le chimiste Ilya Prigogine s'est penché sur ces questions dans son livre *La fin des certitudes*¹¹⁴. Un bout de phrase dans *Hier* évoque le titre de ce livre : « nous aurions pu amorcer le décompte des certitudes » (H, p. 186). Ilya Prigogine montre que « l'entropie [...] est donc un processus générateur d'ordre¹¹⁵ ». Je crois que c'est ce que Nicole Brossard tente de démontrer dans son

¹¹⁴ Ilya Prigogine, *La fin des certitudes*, Paris, Éditions Odile Jacob, collection « Poches », 2001.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

roman *Hier*. Parce qu'elle est poète, plus que scientifique, elle nous mène au-delà du paradigme cybernétique, au cœur des processus de création de la vie.

Conclusion

Au point de synthèse : Descartes

L'analyse de *Louis Lambert*, d'*En attendant Godot* et de *Hier* met en lumière des rapports entre la littérature et la science. J'ai privilégié une approche plus structurale que purement épistémocritique, en tentant de trouver la structure de la pensée scientifique dans la structure même des textes, plutôt que de chercher la présence du discours et des idées scientifiques dans le texte lui-même. Cette approche pourrait être qualifiée d'« épistémotopique ». Les théories de Nicolas Sadi Carnot, d'Albert Einstein et de Norbert Wiener sont passées dans les œuvres d'Honoré de Balzac, de Samuel Beckett et de Nicole Brossard, tantôt de manière consciente, tantôt par un processus psychologique tel que la métablétique, théorisée par Jan Hendrik van den Berg. Les médias et les ouvrages de vulgarisation sont des mécanismes de transmission directs du savoir scientifique dans la société. Les progrès technologiques qui précèdent et accompagnent les découvertes scientifiques ont servi de médiation supplémentaire, plus indirecte, entre les idées scientifiques et les écrivains, transformant l'esprit en redéfinissant, entre autres, nos rapports spatio-temporels avec le monde. Selon Norbert Wiener, il est aussi « certain que le présent [les années 1940-1950] est l'âge du servomécanisme que le dix-neuvième siècle a été l'âge de la machine à vapeur et que le dix-septième siècle l'âge de l'horloge¹¹⁶ ». La machine à vapeur, pour la thermodynamique, la normalisation conventionnelle de la mesure du temps, pour la relativité, et l'ordinateur, les servomécanismes et Internet, pour la cybernétique, sont des inventions qui ont

¹¹⁶ Norbert Wiener, *Cybernetics*, p. 43.

transformé les manières de voir, de sentir et de se représenter le monde. Mais la relation entre la science et l'art va aussi dans l'autre sens, comme le fait remarquer Nicole Brossard : « De tout temps, la science a navigué entre les métaphores, a plongé ses épines et ses baumes dans la langue pour que nous puissions continuer de nous interroger sur l'inconnu de notre monde¹¹⁷ ». Dans les trois œuvres que j'ai analysées, j'ai découvert une présence inattendue, tant à la surface du texte que dans les profondeurs des replis de la forme. Il s'agit de Descartes, figure importante dans l'histoire des sciences, de la mathématique et de la philosophie, dont l'œuvre a eu un impact majeur sur la culture française, occidentale, moderne, transformant la structure même de la pensée.

René Descartes est un homme de l'âge des horloges, c'est-à-dire du dix-septième siècle. Contemporain de Galilée, il a été un des premiers à élaborer une méthode scientifique fondée sur le doute. Dans son *Discours de la méthode* (1637), il explique son cheminement : « C'est pourquoi, sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres. Et me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou dans le grand livre du monde¹¹⁸ ». Il a tourné le dos aux lettres pour se consacrer à la science, mais les lettres, représentées dans ma thèse par Balzac, Beckett et Brossard, se sont tournées vers lui pour le comprendre, pour le remettre en question, parce que sa philosophie dualiste qui oppose le corps et l'esprit (ou l'âme) oppose aussi les lettres et les sciences, le savoir par les sens et le savoir par la raison. On pourrait dire que Descartes est la figure

¹¹⁷ Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 117-118.

¹¹⁸ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Hatier, coll. « Les classiques Hatier de la philosophie », 1999 [1637], p. 14.

emblématique de ce que C. P. Snow¹¹⁹ a appelé « les deux cultures ». En ce sens, sa présence dans les œuvres que j'ai choisies d'étudier n'est pas fortuite et contribue à approfondir ma réflexion.

En mathématiques, Descartes a inventé les courbes-équations qui ont remplacé les courbes-constructions de la mathématique classique¹²⁰ : au lieu d'utiliser la règle et le compas pour construire des objets géométriques, on peut le faire avec des équations, des formules mathématiques; ainsi, l'abstraction l'emporte sur le concret, le modèle est plus parfait que le réel. Dans le monde de Descartes, l'univers est une grande horloge et Dieu est l'Horloger suprême, des lois gouvernent cet univers, des lois naturelles que les hommes peuvent découvrir par la pensée. Cet esprit de lois, de règles, se constitue, au même moment, également, dans le domaine de la littérature, au théâtre, avec l'adoption de la règle des trois unités, vers 1640. C'est le siècle du classicisme. Selon Lise Gauvin, « l'importance de ce siècle a été déterminante dans la codification du français, tel qu'on le connaît et pratique encore aujourd'hui¹²¹ ». Au cœur de la pensée de ce siècle, tant littéraire que scientifique, il y a le dualisme : le corps et l'esprit, de la philosophie cartésienne; l'usage commun et le bel usage, au niveau de la langue française; l'abscisse et l'ordonnée, en mathématique; la distance et le temps, dans les études sur la vitesse de Galilée; la vie réelle et l'idéal antique, dans le théâtre classique. Le plan cartésien et les équations-courbes offrent une nouvelle représentation du monde. Contrairement au monde du Moyen-Âge et de la Renaissance, avec sa pensée organique, féminine selon

¹¹⁹ C. P. Snow, *op. cit.*

¹²⁰ Voir Enrico Giusti, *La naissance des objets mathématiques*, Paris, Ellipses, coll. « L'esprit des sciences », 2000, p. 37-45.

¹²¹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 512, 2004, p. 69.

certains auteurs¹²², les penseurs du nouveau monde de l'horloge, comme Descartes, croient qu'ils peuvent percer les mystères du monde réel et avoir accès aux lois divines, parfaites et éternelles. Ce discours se répercute jusqu'à aujourd'hui, chez les physiciens en quête d'une « théorie du tout » qui réunirait les contradictions de la relativité et de la mécanique quantique en un tout parfait. Mais des scientifiques contestent aussi cette façon de voir, dont Ilya Prigogine, qui écrit que « [l]es lois de la physique, dans leur formulation traditionnelle, décrivent un monde idéalisé, un monde stable et non le monde instable, évolutif, dans lequel nous vivons¹²³ ». On a commencé à prendre conscience de « ce monde instable, évolutif » au XIX^e siècle, le siècle qui a vu naître le roman moderne et les moteurs thermiques, deux « inventions » qui dominent notre monde actuel et nous lancent des défis existentiels importants : le réel fictif (téléréalité, autofiction, manipulation de l'information) et les changements climatiques.

Brossard : l'agonie de Descartes

Dans le roman *Hier*, de Nicole Brossard, René Descartes se meurt dans une pièce de théâtre composée par Carla, la romancière. Trois personnages sont présents : Descartes, Hiljina ou Hélène et le cardinal. La mort de Descartes, chez Brossard, c'est la mort de sa philosophie, du dualisme. Elle donne cette définition du mot agonie : « persister à vouloir respirer l'air du temps qui n'est plus tout à fait le nôtre » (H, p. 27). L'agonie de Descartes veut donc dire que le cartésianisme n'est plus de notre temps, mais qu'il persiste à y être. Pourquoi avoir choisi ces deux personnages, Hélène et le

¹²² Voir Susan Bordo (éd.), *Feminist interpretations of René Descartes*, University Park, Pennsylvania State University Press, coll. « Re-Reading the Canon », 1999.

¹²³ Ilya Prigogine, *op. cit.*, p. 31.

cardinal, pour accompagner le philosophe dans ses derniers moments? Ils représentent le dualisme cartésien, l'esprit et le corps : le cardinal incarnant l'esprit et Hélène, le corps. Nicole Brossard veut montrer Descartes tendu entre ces deux oppositions, qui sont au cœur de sa philosophie. Hélène était une servante avec laquelle Descartes a eu un enfant, en Hollande. Cet enfant, Francine, est décédé en bas âge. Descartes n'a jamais épousé la mère de son enfant. Il n'a jamais voulu officialiser cette relation, la mettre au grand jour. Il était un être secret qui n'hésitait pas à se cacher derrière un pseudonyme quand il publiait ses livres ou à retarder la publication de certains de ses écrits, redoutant l'Inquisition et ne voulant pas subir le même sort que Galilée. Ainsi, tant du côté du corps que de l'esprit, Descartes dissimulait ses passions. Brossard met donc en scène le retour du refoulé chez Descartes, l'homme et le philosophe. Descartes a soif, il demande continuellement de l'eau, sa soif n'est pas que physique, il a soif d'être vraiment, entier, en exprimant sans camouflage ses plus profonds désirs. Il appelle sa fille décédée, « Francine! » La même situation est au cœur du roman : Simone est hantée par la disparition de sa fille Lorraine, tout comme sa petite-fille Axelle.

Entre Simone et Axelle, il y a Lorraine. Pour combler cette absence, Simone lit la correspondance de Marie de l'Incarnation, Axelle, de son côté, trouve un exutoire dans la danse ou la masturbation. La première emprunte la voie de l'esprit, l'autre la voie du corps. Leur relation n'est pas dualiste, car il y a un troisième élément entre eux. Il s'agit d'une triade comme s'il y avait une troisième voie qui permettait d'échapper au dualisme cartésien, une voie qui passe par le cœur, centre de l'émotion, pour intégrer les passions de l'esprit et du corps, représentée ici par Lorraine, la révolutionnaire. Le roman ne présente finalement que des relations de ce type : entre la Narratrice et Carla, il

y a Simone; entre Simone et Fabrice, il y a la Narratrice; entre Simone et Alice, il y avait la famille d'Alice; entre la Narratrice et Simone, il y a la mère de la Narratrice. Toutes les relations sont triangulaires. Toutes comportent une part de refoulé : outre la disparition de Lorraine qui unit Simone et Axelle, il y a la fascination de la Narratrice pour Simone qui vient troubler sa relation avec Carla; le désir de la Narratrice de s'insérer entre la directrice du Musée et son conservateur en voulant proposer un projet d'exposition; Simone qui doit rester dans l'ombre quand Alice décède; la mort de la mère de la Narratrice qui l'habite et la retient, la pousse à chercher auprès de Simone un rapport ou une relation équivoque, mélange de désir amoureux et de quête d'une mère-substitut.

En cybernétique, deux concepts fondamentaux s'opposent : l'information et l'entropie, l'ordre et le désordre. On peut associer ces deux concepts à l'esprit et au corps cartésiens. L'esprit, c'est ce qui organise : l'information. Le corps, c'est ce qui souffre et se défait : l'entropie. Mais Norbert Wiener propose la rétroaction comme mécanisme régulateur qui permet à l'information et à l'entropie d'être dans un équilibre créatif qui permet l'évolution positive du système. Nicole Brossard, en plaçant ses personnages dans des relations triangulaires reproduit cette dynamique de contrôle. Il y a, peut-être, là, un nouveau cartésianisme, un cartésianisme sublimé dans lequel brille toujours la raison, mais en relation constante avec le corps et le cœur, les frontières de l'un pénétrant les frontières des autres pour créer des espaces indéterminés dans lesquels la création est possible.

Beckett : entre l'arbre et la pierre

Les références à Beckett, dans *Hier*, laisse entendre que Nicole Brossard veut établir certains liens entre son texte et l'œuvre du grand écrivain irlandais. Le nom de Beckett apparaît directement dans le texte de Brossard : « Carla revient sur le fait que Samuel Beckett a un jour été poignardé par un clochard. Je la laisse se répéter, car le seul fait d'entendre le nom de Beckett m'émeut. Ces soirs-là, je m'accroche au silence à la force de mes poignets » (H, p. 178-179). L'agression contre Beckett annonce, ici, le meurtre de Fabrice, dont « [l]e cadavre portait des marques de violence » (H, p. 213). De plus, à deux reprises, la tour Martello permet de tracer un autre lien avec Beckett. La première fois que l'on rencontre ce mot, la Narratrice évoque un voyage en Irlande et la rencontre de Molly (p. 29) — le nom Molly rappelle celui de Molloy, un personnage du roman éponyme de Beckett. La tour Martello de Dun Laoghaire, en Irlande, que va visiter la Narratrice, est maintenant un musée dédié à l'œuvre et à la mémoire de James Joyce. Joyce y a vécu pendant quelques jours, à la suite d'une bataille contre un homme après une beuverie. Il a fait de cette tour le point de départ de son roman, *Ulysse*¹²⁴. Samuel Beckett a rencontré et fréquenté Joyce, à Paris, de 1928 à 1930, et a été le secrétaire de celui-ci, de 1937, lors de son retour dans la capitale française, jusqu'à ce que la guerre les sépare. Pendant ces années, Beckett a travaillé sur la traduction de *Finnegans Wake*¹²⁵ (qui s'intitulait *Work in Progress*, à ce moment) de Joyce. C'est aussi à cette époque, le 7 janvier 1938, que Beckett a été agressé. La tour Martello revient plus tard dans le roman lorsque la Narratrice et Carla se rencontrent à l'extérieur

¹²⁴ James Joyce, *Ulysse*, Anguste Morel (trad.), Paris, Gallimard, 1972.

¹²⁵ *Id.*, *Finnegans Wake*, Philippe Lavergne (trad.), Paris, Gallimard, 1982.

de l'hôtel Clarendon, « près de la tour Martello [de Québec] » (H, p. 103). La Narratrice a constaté que leurs rencontres en plein air ne se passent pas de la même façon : « Carla parle différemment ». Elle ne parle jamais de son roman, lançant des phrases comme : « c'est fou ce qu'il ne se passe rien de vraiment fâcheux dans nos vies » : une vie sans drame donc, un drame sans action comme dans le théâtre de Beckett. Au cours de cette conversation, Carla parle du corps de Descartes enterré « au cimetière des enfants morts sans baptême ou avant l'âge de raison ». Dans son roman, à un certain niveau, tout en profondeur, Nicole Brossard invite le lecteur à explorer un rapport dialogique entre Beckett et Descartes.

Beckett a été confronté à Descartes dès ses années de collège. Au Trinity College, en 1923, son directeur, Arthur Aston Luce était un spécialiste de Descartes et de Berkeley. En 1930, à Paris, en tant que lecteur, Beckett poursuit ses études sur Descartes et un disciple de celui-ci Geulincx. La même année, il écrit rapidement un poème inspiré de la vie de Descartes, intitulé *Whoroscope*, qu'il soumet à un concours sur le temps. Il remporte le prix et le texte est publié. Descartes est, également, présent dans l'œuvre romanesque de Beckett (*Murphy* et la trilogie composée de *Molloy*, *Malone se meurt* et *L'innommable*). Il n'est donc pas étonnant de retrouver le dualisme cartésien dans *En attendant Godot*. Contrairement à Brossard, Beckett ne voit pas de troisième voie pour sortir de l'impasse du dualisme cartésien. Il y reste, dans cette impasse, là où le temps s'arrête, s'étire, se déforme; là où le dialogue n'alimente pas le drame, ne pousse l'action que vers la répétition stérile et futile comme pour échapper au silence.

Les deux éléments principaux du décor d'*En attendant Godot* révèle la présence d'un sous-texte philosophique intrigant et *Finnegans Wake*, de Joyce, offre une clé pour décrypter les signes constitués par ces éléments. Il s'agit de l'arbre et de la pierre. La pierre n'est pas souvent mentionnée dans les analyses de l'œuvre, étant généralement oubliée par les lecteurs et les metteurs scène qui s'attardent plus naturellement sur la symbolique de l'arbre. Pourtant, la pierre fait partie de la pièce. Dès le début, l'auteur indique sa présence : « Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure » (EAG, p. 9). Les deux éléments s'opposent, comme tous les duos de personnages dans la pièce. J'associe l'arbre à Descartes parce que ce dernier a écrit que « toute la philosophie est comme un arbre », dans la préface de ses *Principes de la philosophie*¹²⁶, en 1647. La pierre, de son côté, est une allusion à Einstein, puisqu'en allemand « *ein Stein* » veut dire « une pierre ». Une allusion semblable est utilisée par Joyce¹²⁷, dans *Finnegans Wake* : « *one stone parable*¹²⁸ » (1:4 100.26). Joyce, dans son roman, utilise à plusieurs reprises l'image de l'arbre et de la pierre, notamment dans l'histoire de Mookse et Gripes, qui se termine par la disparition des personnages : « *there were left now an only elmtree and but a stone*¹²⁹ » (1:6 159.4). Selon Jean-Christophe Valtat¹³⁰, s'appuyant sur d'autres critiques, l'arbre et la pierre feraient référence à Einstein parce que celui-ci est originaire

¹²⁶ Descartes, René, *Lettre-préface des Principes de la philosophie*, Denis Moreau (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF Philosophie », n° 975, 1996.

¹²⁷ Voir Adaline Glasheen, *Third Census of Finnegans Wake. An Index of the Characters and their Roles*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 83.

¹²⁸ James Joyce, *Finnegans Wake*, d'après le portail électronique « *Finnegans Wake Concordex* », <http://mv.lycaenum.org/Finnegan/>, chapitre 1, épisode 4, page 100, ligne 26, consulté le 19 décembre 2008.

¹²⁹ *Ibid.*, chapitre 1, épisode 6, page 159, ligne 4, consulté 19 décembre 2008.

¹³⁰ Jean-Christophe Valtat, *Culture et figures de la relativité. Le temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.

de la ville d'Ulm¹³¹, en Allemagne. Joyce aurait transposé le nom de la ville, « Ulm », dans le nom de l'arbre, « *elm* ». Mookse et Gripes sont des avatars des jumeaux Shem et Shaun, des personnages centraux de *Finnegans Wake* qui sont en opposition. Shem est identifié au temps et à l'arbre, et Shaun à l'espace et à la pierre¹³². Je crois que Beckett inverse la symbolique proposée par Joyce. Il utilise la métaphore à sa manière, pour dire autre chose. Il veut opposer sur scène, l'espace et le temps, mais, dans sa pièce, le temps est associé à la pierre, donc à Einstein, parce que celui-ci a changé notre compréhension du temps, et l'espace à l'arbre, donc à Descartes, à sa philosophie et à sa géométrie. L'arbre, sur le plan poétique, serait une meilleure image du temps que la pierre, puisque l'arbre pousse, grandit, se ramifie, tandis que la pierre ne bouge pas et s'érode au fil des années. Mais sur le plan philosophique, de la philosophie de Descartes, l'arbre est une image du monde, de l'espace, du *res extensa* dans lequel se réalise la raison. Nicolas Grimaldi interprète la métaphore dans ce sens aussi dans son livre *Descartes et ses fables*¹³³. Il considère que l'arbre est une image d'un potentiel à atteindre, d'un espace à combler, plutôt qu'à une image de la croissance, donc liée temps. Selon lui, « [c]ette métaphore pose en effet tout le problème du temps chez Descartes¹³⁴ ». Grimaldi trouve que la logique du philosophe « exclut donc aussi bien toute poussée du passé vers le présent que toute attraction du présent par l'avenir¹³⁵ ». La connaissance du monde est latente et implicite, l'esprit y accède en se révélant à lui-même par la découverte et la

¹³¹ Ulm est aussi le nom de la rue, à Paris, où se trouve l'École normale supérieure où Beckett a été lecteur d'anglais, en 1928.

¹³² Voir Andrzej Duszenko, « The Joyce of Science : New Physics in *Finnegans Wake* », <http://duszenko.northern.edu/joyce/intro.html>, 1997, consulté le 25 octobre 2007.

¹³³ Nicolas Grimaldi, *Descartes et ses fables*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 95.

pensée. Le plan cartésien permet de repérer un point dans l'espace et de construire des représentations géométriques du monde. Pour Descartes, il y a un plan sous la face du monde que la raison peut arriver à comprendre : « certaines lois, que Dieu a tellement établies en la nature, et dont il a imprimé de telles notions en nos âmes [...] nous ne saurions douter qu'elles ne soient exactement observées en tout ce qui est ou qui se fait dans le monde¹³⁶ ». Au début du deuxième acte, l'arbre « porte quelques feuilles » (EAG, p. 79) et, à la fin de la pièce, Vladimir constate que « [s]eul l'arbre vit » (EAG, p. 132). La philosophie « vit », elle alimente les conversations, mais n'est plus utile. De son côté, la pierre, sur le plan de la métaphore, peut être associée au temps. La pierre est une partie de la planète, donc une extension de celle-ci, une sorte de représentation élémentaire de celle-ci. La Terre, dans son mouvement sur elle-même et autour du Soleil, nous permet d'avoir une sensation du temps. Sous l'effet de la pluie et du vent, la pierre va s'éroder pour donner du sable, le sable dans la valise de Pozzo (EAG, p. 125), le sable des sabliers. Beckett met donc sur scène deux signes représentant la science du temps d'Einstein et la philosophie de l'espace de Descartes.

On retrouve le mot étendue (un terme associé à Descartes) et la pierre dans la conclusion du discours de Lucky : « hors du temps de l'étendue », « Steinweg et Peterman » (littéralement « voie de pierres » et « homme de pierre »), « l'air et la terre faits pour les pierres », « la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues si calmes », « hélas les pierres » et, à la toute fin, « Les pierres!... Si calmes!... Conard!...

¹³⁶ René Descartes, *Discours de la méthode*, p. 45.

Inachevés!... ». Frederick Busi¹³⁷ croit que le nom Conard, que Beckett a traduit par Cunard dans la version anglaise d'*En attendant Godot*, est une allusion à Nancy Cunard, responsable, avec Richard Alding, du prix que Beckett a reçu pour *Whoroscope*. La maison d'édition qui a publié l'œuvre primée se nommait Hours Press et le concours, je le rappelle, avait pour thème le temps. Ainsi, l'espace et le temps sont évoqués, mais comme des phénomènes « inachevés », donc qui ne sont pas terminés. Nous ne sommes pas à la fin de tout. Nous sommes au crépuscule, sur le bord d'une « route de campagne ». La route est l'endroit où le mouvement peut avoir lieu. Le mouvement implique un rapport dynamique entre le temps et l'espace, la vitesse étant le rapport de l'espace au temps. Mais sur scène le temps et l'espace sont arrêtés, immobiles, symbolisés par l'éternité de la pierre/temps et l'infinitude de l'arbre/espace.

Si Brossard opposait l'information et l'entropie dans une dynamique rétroactive créatrice, Beckett enferme ses personnages dans un espace-temps stérile. L'arbre de la philosophie n'est d'aucun secours, même pour finir ses jours. L'agonie de Descartes est ici une stase existentielle, un arrêt sur image. Selon Steffano Genetti, « [l]'esthétique beckettien de la déformation expressive, du gâchis, du désordre et de la confusion a son origine dans la crise que les arts contemporains connaissent par rapport au concept de représentation : au XX^e siècle, on assiste à ce que Samuel Beckett appelle le “deuil de l'objet”¹³⁸ ». On pourrait ajouter le deuil du sujet également, du *cogito* cartésien. Marina Barré trouve « qu'on peut lire *L'innommable* comme le bilan d'une mise à mort de la

¹³⁷ Frederick Busi, « Joycean Echoes in *Waiting for Godot* », *Research Studies*, vol. 43, n° 2, juin 1975, p. 83.

¹³⁸ Steffano Genetti, *op. cit.*, p. 29. L'expression « le deuil de l'objet » est tirée de « Peintres de l'empêchement » (originellement publié dans *Derrière le Miroir*, numéros 11/12, 1948), publié dans Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1990, p. 54.

raison telle que l'avait conçue Descartes¹³⁹ ». *L'innommable* a été écrit peu de temps après *En attendant Godot*, en 1949. Alain Badiou va dans le même sens, lui qui trouve que Beckett devait « [r]ompre avec le terrorisme cartésien¹⁴⁰ ». Dans une lettre à Michel Polac¹⁴¹, en janvier 1952, Beckett écrivait : « Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que de très loin du besoin de comprendre ». En ajoutant « leur temps et leur espace » à la liste des personnages principaux d'*En attendant Godot*, Beckett ne laisse-t-il pas entendre qu'il faut chercher un autre sens à cette expression? Dans la pièce, il y a des personnages qui entrent et qui sortent, mais deux « personnages » restent, immuables, des objets endeuillés, les sujets cryptiques d'un théâtre « évidé » pour reprendre l'expression de François Noudelmann. « Malgré l'évidement systématique, il reste encore la chose et sa décomposition¹⁴² ». La chose ici est le décor, l'arbre et la pierre; la décomposition se trouve dans les dialogues, les gestes et les mouvements des personnages.

Balzac : la carte brûle

Vladimir et Estragon attendent Godot. Cent ans plus tôt, d'autres personnages attendaient aussi un Godeau. Beckett a toujours nié une quelconque influence de la pièce d'Honoré de Balzac, *Le faiseur*, dans l'écriture d'*En attendant Godot*. Je ne m'intéresse pas à montrer un tel lien. Je me demande plutôt comment l'attente pouvait être différente

¹³⁹ Marina Barré, « *L'innommable* de Beckett et *Les Méditations sur la philosophie première* de Descartes », *Das gefrorene meer/La mer gelée*, n° 1, « Le réel », revue électronique, consultée le 3 septembre 2007 : http://www.dasgefrorenemeer.de/no1/bd_fr.html.

¹⁴⁰ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris Hachette Littératures, coll. « Pluriel lettres », 1995, p. 38.

¹⁴¹ Samuel Beckett, « Lettre à Michel Polac ». Document trouvé dans le site des Éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.com/ff/index.php?sp=liv&livre_id=1502. Consulté le 18 octobre 2007.

¹⁴² François Noudelmann, *op. cit.*, p. 77.

en 1848 par rapport à 1948. À l'époque de Beckett, le temps avait perdu son caractère absolu. Mais, dans le monde de Balzac, le temps était toujours une valeur sûre; il était devenu, après la Révolution, malgré les soubresauts des tentatives de restauration de la monarchie, une flèche droite qui traversait l'Histoire et orientait les peuples dans la direction du progrès. L'attente, dans la pièce de Balzac, est une attente dynamique, confiante. Depuis huit ans, Mercadet, le faiseur, un spéculateur, invoque le retour de son ancien associé Godeau, qui aurait abusé de lui et serait parti faire fortune aux Indes, pour calmer ses créanciers et continuer à faire des affaires. À la fin, Godeau revient et sauve Mercadet de la faillite. Mercadet a beau avouer que « Godeau est un mythe! est une fable! Godeau, c'est un fantôme¹⁴³ ». Il y a bien un Godeau qui arrive : le fils illégitime, enfin « reconnu par son père¹⁴⁴ », Adolphe Minard qui va épouser la fille de Mercadet, Julie, et qui, vraisemblablement, s'est fait passer pour Godeau, sous l'impulsion de madame Mercadet, afin de sauver son futur beau-père.

Le monde de Balzac est un monde en mutation, imprégné du passé, mais attiré par l'avenir tel à un aimant. Sur le plan de la physique, le cartésianisme avait été remis en question au XVIII^e siècle, n'ayant pu résister aux idées de Newton, qui lui-même avait dû prendre position contre les idées de Descartes sur le mouvement pour concevoir sa mécanique¹⁴⁵. Mais la pensée de Descartes, sa philosophie, était tout de même bien ancrée dans la psyché française. L'arrivée des machines à vapeur a transformé la France, changeant les rapports à l'espace et au temps (il était possible de produire plus, d'aller

¹⁴³ Honoré de Balzac, *Théâtre II*, Paris, Ernest Flammarion, 1928. p. 278.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹⁴⁵ Voir Isaac Newton. *De la gravitation* suivi de *Du mouvement des corps*, présentés et commentés par François de Gandt, Paris, Gallimard, coll. « Tel », no 255, 1995.

plus loin plus rapidement) et, du coup, la mécanique newtonienne a commencé à montrer des failles quant à son applicabilité à tous les domaines scientifiques, dès que des savants se sont mis à étudier les relations entre la chaleur et le travail, et les processus biologiques.

Très tôt dans sa vie, Balzac s'est intéressé à Descartes. Il a laissé des notes de lecture¹⁴⁶ sur les *Méditations* et les *Principes de Philosophie*, rédigées dans les années 1819-1820. Dans ces notes, Balzac critique Descartes sur plusieurs points, n'hésitant pas à affirmer que le philosophe se trompe et à proposer ses propres idées. Selon Pierre-Georges Castex, « [a]u dualisme, il [Balzac] entend opposer un système mécaniste et matérialiste, fondé sur le postulat d'une substance unique. Ce monisme [...] satisfait à la tendance de son esprit toujours en quête d'unité¹⁴⁷ ».

Descartes est nommé dans *Louis Lambert* de Balzac : « entre le Christ et Descartes, entre la Foi et le Doute » (LL, p. 82). La méthode cartésienne pourrait également y être résumée : « Toute science humaine repose sur la déduction, qui est une vision lente par laquelle on descend de la cause à l'effet, par laquelle on remonte de l'effet à la cause; ou, dans une plus large expression, toute poésie comme toute œuvre d'art procède d'une rapide vision des choses » (LL, p. 63). Le duo Le Poète-et-Pythagore exprime le dualisme corps-esprit, la science étant du côté du corps, du physique donc, et l'art, du côté de l'esprit, de l'immatériel. Le dualisme chez Balzac est à la recherche d'un équilibre. Louis Lambert cherche à montrer le pouvoir de l'esprit sur le monde matériel, mais il n'arrive pas à équilibrer, en lui-même, ces deux aspects. À la

¹⁴⁶ Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1990, p. 1442-1469.

¹⁴⁷ Pierre-Georges Castex, dans son introduction à Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. xviii.

fin, le corps reste, l'esprit s'en va (ou semble s'en aller) : Louis Lambert est aphasique. Le Poète va survivre à Pythagore, le géomètre, pour transmettre son histoire et des bribes de son savoir. Le Traité de la Volonté de Louis Lambert est élaboré sur un modèle dualiste, opposant volonté et volition, pensée et idée, vie intérieure et vie extérieure.

Dans son œuvre, Balzac a créé de nouveaux personnages et a investi de nouveaux espaces. À sa manière, par l'écriture, il a cherché à allier le *res cogitans* (la substance pensante) et le *res extensa* (la substance étendue) de Descartes.

À l'instar de Beckett et de Brossard, Balzac entretient un dialogue avec la philosophie de Descartes, non pas pour dire qu'elle est inutile ou dépassée, mais pour la compléter, l'achever par l'écriture de son œuvre. Balzac croit que la littérature peut contribuer au savoir humain, au même titre que la science et la philosophie. La méthode de Descartes convient toujours, est un modèle à suivre qui permet de structurer le monde, de concevoir un plan dans lequel des personnages vont incarner des réalités. Mais ce plan, au lieu d'être un lieu statique, figé, dans lequel sont projetées des figures représentant des idéaux, est, ici, un espace dynamique, alimenté par une énergie qui transforme le réel : la carte brûle. Le monde hérité du classicisme est dynamisé par le feu dans les machines à vapeur. « Ce sont les sensations transmises par les organes à l'âme qui la font mouvoir¹⁴⁸ », écrit-il, en réaction à ses lectures de Descartes. Le dualisme dialectique en est la représentation. Balzac croit à la puissance des mots, à la « force motrice » des mots. L'objet n'est pas encore mort, ni le sujet. L'objet est devant lui, le monde. Balzac peut comprendre, comme Beckett, que « [l']objet de la représentation

¹⁴⁸ Honoré de Balzac, *Œuvres diverses, op. cit.*, p. 575.

résiste toujours à la représentation », mais contrairement à ce dernier, il croit pouvoir dominer cette résistance.

Brossard, Beckett, Balzac : écrire

Ces réflexions sur les rapports entre la science et la littérature visaient à m'aider à trouver une nouvelle position d'écriture. J'avais besoin de faire ces analyses avant d'attaquer la page blanche. Brossard, Beckett et Balzac m'ont plongé dans diverses lectures tant scientifiques que littéraires pour me faire comprendre que l'écriture vacille toujours « entre construction et déchéance » et que c'est ce vacillement qui pousse la plume sur le papier. Opposé à l'entropie, thermodynamique ou informationnelle, il y a la structure, les mécanismes rationnels, voire géométriques, d'une approche franchement cartésienne. Il me faut écrire, maintenant, avec et contre Brossard, Beckett et Balzac, entre le théâtre et le roman, dans la frontière des genres, pour poursuivre ma réflexion épistémologique et, peut-être, tenter de dissoudre l'opposition science et art.

De façon complètement aléatoire, j'ai choisi d'organiser mon projet d'écriture autour d'une toile d'Eugène Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*. À la lumière de mon travail sur Balzac, Beckett et Brossard, ce choix me semble des plus judicieux. Le théâtre, le roman et la peinture sont tous les trois des formes de représentation. Danielle Dupuis¹⁴⁹ trouve que Balzac s'est inspiré du théâtre et de la peinture pour introduire dans *La comédie humaine* le tableau pathétique, pour lui donner « sa véritable valeur littéraire en lui accordant une authentique fonction dans l'économie du roman, ainsi

¹⁴⁹ Danielle Dupuis, « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien », *L'Année balzacienne*, n° 1, 2001, p. 83-98.

qu'une dimension poétique¹⁵⁰ ». Le tableau final de Louis Lambert « debout, les deux coudes appuyés sur la saillie formée par la boiserie, en sorte que son buste paraissait fléchir sous le poids de sa tête inclinée » (LL, p. 158-159) en est un exemple. Beckett, de son côté, se préoccupait aussi de l'art visuel. Il a rédigé des articles, publiés dans *Le monde et le pantalon*¹⁵¹, consacrés aux frères van Velde et à la peinture moderne, et son théâtre a évolué vers des formes de plus en plus statiques, appliquant au théâtre ses réflexions sur la peinture : « que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade¹⁵² ». Brossard, quant à elle, a collaboré à maintes reprises, tout au long de son parcours d'écrivain, avec des artistes visuels. Elle trouve un terrain fertile dans l'art : « Plonger mon regard dans l'œuvre, ce sera la laisser parler jusqu'à dérive, chaos ou liaison poétique¹⁵³ ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵¹ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

¹⁵² *Ibid.*, p. 56.

¹⁵³ Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, p. 121.

II. Fractures du dimanche : roman

Un

Scène 1

Le décor : un espace vide, dans la nature. Il y a deux personnages sur la scène : un homme et une femme. L'homme est bien habillé, très à la mode. Tout chez lui respire la confiance et la réussite. Il s'appelle Philippe Pierre. Il est professeur de lettres françaises. La femme est tout autrement. Elle porte des vêtements de travail, une ceinture à outils autour de la taille. Chez elle, on devine une femme forte, atypique. Elle est petite sans être fragile. Elle est charnelle sans être sensuelle. Elle s'appelle Diane Ursel. Femme d'affaires, elle dirige une entreprise de construction résidentielle. Veuve, elle est la mère de trois jeunes hommes qui travaillent avec elle. Elle fait peur à Philippe dans ce qu'il y a de viril en lui. Il aime classer les femmes qu'il rencontre et il ne sait trop où la classer. Pour lui, il n'y a que deux catégories de femmes : celles qu'il désire et les autres qui ne l'attirent pas du tout. Pour lui, les rapports avec les femmes sont une affaire de désir. Il regarde sa montre. Le geste est machinal. Il n'a rien de significatif. C'est un geste qui lui vient comme ça quand il se retrouve sur ce site qu'il a acheté, il y a trois ans, un bel endroit en pleine nature, à une heure de la ville, sur le bord d'une rivière, pas de voisin, juste une route qui se termine en cul-de-sac, ici où il va ériger sa maison de campagne.

PHILIPPE : Vous en avez mis du temps. J'aime les gens ponctuels.

DIANE : D'habitude, je suis à l'heure. Excuse-moi. Je me suis trompée de chemin.

PHILIPPE : Ce n'est pourtant pas très compliqué.

DIANE : Une distraction sur la route. C'est tout. Une petite affaire. Rien du tout. J'avais l'esprit ailleurs quand je suis passée là où je devais tourner. Ça arrive.

PHILIPPE : Je vous confie un important projet. Je ne voudrais pas que ça arrive trop souvent, ces distractions. Vous allez devoir faire preuve de beaucoup de minutie, de précision. Il n'y a pas de place à l'erreur.

DIANE : Ça n'arrivera plus. Promis. Une fois que le projet sera commencé, pas de problème, tout le monde va être à l'heure, à sa place, concentrés et précis comme les minutes d'une montre.

PHILIPPE : Vous n'envisagez pas de problèmes? Maintenant, sur les lieux, ça vous semble réalisable?

DIANE : Tout peut se faire, tu sais. Il s'agit d'avoir la volonté et le savoir-faire. Des fois, l'imagination, aussi. Pas de crainte. Ça va se faire. Mes gars et moi, on travaille bien. Ta maison va être prête dans les délais.

PHILIPPE : Vous avez toute ma confiance.

DIANE : Méchant projet, quand même. C'est bien la première fois. Je veux dire, c'est plutôt rare de s'attaquer à une idée pareille. C'est fou, hein? Je ne veux pas dire que tu es fou. C'est juste que, c'est rare, mettons.

PHILIPPE : L'énormité de la tâche vous effraie?

DIANE : Mettons que ça serait plus simple de bâtir avec du neuf. Ça va être de l'ouvrage. Ça aurait pu se faire pour bien moins cher. Mais c'est toi qui paie, ça fait que... Pas de problème. On va suivre tes instructions. Ta maison, tu vas l'avoir comme tu la veux.

PHILIPPE : Je la veux telle qu'elle est maintenant, dans ses moindres détails. Je la vois, là. Je la vois dans cet espace.

DIANE : Il y aura sûrement des trucs qu'on va devoir refaire. On ne pourra pas tout récupérer, tu sais. Surtout les revêtements, extérieurs et intérieurs. C'est ce qui s'endommage en premier dans la vie d'une bâtisse, sa peau. Ce n'est pas sûr qu'on va pouvoir tout arracher sans rien briser. Tu comprends?

PHILIPPE : Je comprends parfaitement. Malgré mon air, j'ai quand même quelques notions des difficultés inhérentes à ce projet de reconstruction.

DIANE : C'est sûr.

Silence. Long silence. Philippe se laisse absorber dans une rêverie. Il imagine sa future maison de campagne. Il s'imagine ici. Dans son imagination, il lit des livres sur le perron, tout en écoutant le flot de la rivière devant lui. Diane, de son côté, s'attarde sur la taille d'un arbre. Elle estime la quantité de bois qu'il peut contenir. Le calcul se fait rapidement. Elle laisse échapper un rire discret de satisfaction.

PHILIPPE : Quoi?

DIANE : Pourquoi? Je veux dire, pourquoi vouloir reconstruire morceaux par morceaux une maison du village ici? C'est cela qui me chicote. Pas tellement le prix ou la difficulté. C'est le pourquoi. C'est une méchante idée.

PHILIPPE : Je ne sais pas. Quand j'ai vu cette maison dans le village, je ne sais pas pourquoi, j'ai eu comme un coup de foudre. Je voulais l'acheter. Je voulais la déplacer ici. Je ne voulais pas vivre dans le village. Je n'aime pas particulièrement la vie de village. J'aime la nature.

DIANE : Pourtant, tu vis en ville. Tu es un citadin de la tête aux pieds. Tu ne m'as pas l'air d'un gars de nature.

PHILIPPE : Ne vous fiez pas aux apparences.

DIANE : Moi, je ne me fie à rien. Je te prends tel que tu es. Pas de jugement. Rien. C'est juste que, des fois, j'aime bien comprendre avec qui je fais affaire. Tu m'excuseras, mais je trouve ton projet spécial. C'est tout. Puis, le spécial, ça nous sort de l'ordinaire, hein?

PHILIPPE : Vous êtes une femme spéciale, vous aussi.

DIANE : Oui, oui. Je suis une femme pas ordinaire. C'est sûr. Par la force des choses. Quand mon mari est décédé, j'ai fait ce qu'il fallait faire. J'avais trois beaux garçons à nourrir. Ça fait que j'ai pris les rennes de la compagnie de mon mari, Ursel Construction. J'en ai fait Ursel et Fils Construction. Ursel, c'est le nom de mon mari. C'est un drôle de nom, hein? Ce n'est pas un nom d'ici, c'est certain. Ça vient de Suisse. Mon mari était Suisse, de la région de Berne. Ursel, ça a un rapport avec les ours. Ursel, ours, tu vois? Mon mari aimait beaucoup le bois. Il avait un côté sauvage. Je l'appelais mon ours. Il était tout un homme. Mon ours.

PHILIPPE : Je vais suivre le projet régulièrement. Attendez-vous de me voir sur le chantier. J'arriverai à l'improviste.

DIANE : Pas de trouble. Tu arriveras quand tu arriveras. Mes fils et moi, on sera là. À l'ouvrage. Pas de crainte.

PHILIPPE : Comment avance la déconstruction de la maison?

DIANE : Bien. Ça se fait bien. Chaque morceau est soigneusement détaché, numéroté, rangé. Une fois ici, ça va être tout un casse-tête.

PHILIPPE : Soyez vigilants.

DIANE : Lou, mon fils du milieu, s'occupe de l'organisation du projet. Il est fort, Lou, dans ce genre de choses. Il a une bonne tête sur les épaules. Il a fait des études en informatique. C'est bien organisé dans sa tête. Il a tout planifié. Il a conçu un plan. C'est un gars de stratégies. Puis, ses frères l'écoutent même s'il est le moins fort des trois. Comme quoi il n'y a pas juste la force pour se faire respecter.

Je regarde ma montre. Le geste est machinal. Je ne regarde pas vraiment ma montre. Je ne fais que tendre le bras devant moi, en tournant le poignet vers mon visage. Mes yeux ne lisent pas l'heure sur le cadran. Mon regard est plongé en moi. Le geste appartient au corps et, aujourd'hui, j'ai la tête ailleurs.

Je suis chez moi, dans mon appartement, qui surplombe la rivière, pas très loin de l'université. Debout face à la grande porte-fenêtre, je pense à la vie, à ma vie. Qui suis-je? Périodiquement, la question revient perturber ma quiétude inquiète. Quand j'écrivais, je sombrais dans l'écriture dès qu'elle se présentait, m'arrachant au réel.

Je n'écris plus depuis que je suis à l'université. Il y a une quinzaine d'années — j'avais trente ans — j'ai déposé mon stylo d'auteur dramatique pour reprendre les études, soutenir une thèse et passer à l'enseignement universitaire. J'ai quitté l'écriture sans vraiment le vouloir, ce n'était pas une décision réfléchie. Je me suis juste laissé glisser dans une autre vie, plus conventionnelle. Je me suis engagé dans le mouvement général de la vie. Aujourd'hui, je fais partie des vivants. Quand j'écrivais, j'étais de l'autre partie, de ceux et celles qui errent entre la vie et les mots, dans la littérature. Aujourd'hui, j'ai un travail quotidien, je vois des gens, j'ai un fonds de pension, je gère ma vie, je contrôle mon temps, j'achète, je meuble mon appartement en copropriété. Voilà qui je suis. Je suis tout ce qu'il y a dans cet appartement. En jetant un regard circulaire dans la pièce, je peux remémorer tout ce qui me rattache à chaque objet que je vois. Dès le départ, j'avais voulu tout acheter en neuf. Je n'ai rien gardé de mon ancienne vie. Un jour, j'ai tout quitté, j'ai tout donné, ma vie d'avant. Je me souviens de

ma première nuit dans cet appartement. J'étais seul. Seul dans un vide blanc. J'ai dormi habillé sur le plancher. Avant de m'endormir, j'ai bien versé quelques larmes sur ce monde que je venais de quitter... L'émotion voudrait me ramener en arrière, vers elles. Je me ressaisis. Je regarde ma montre.

Il fait soleil. J'ouvre la grande porte-fenêtre. J'avance sur le balcon. Je prends une bonne bouffée de printemps. Les poumons s'enflent de lumière, un instant. Je suis bien. Je pourrais avaler le bleu du ciel. Je ferme les yeux pour faire semblant. Je souris comme un enfant, bruyamment. Il y a le vent dans mes oreilles qui m'apporte les bruits du quartier, cris d'enfants, voitures qui démarrent, autobus qui arrêtent, musique sourde qui résonne, puis, tout au fond de l'air, une vague, une onde sonore qui enveloppe la ville comme dans une ouate, le bruit de la circulation sur les autoroutes qui traversent la ville. Pas de silence, ici. Le calme, mais pas le silence. Le silence n'existe pas, pas chez les êtres humains. Nous sommes faits de bruit et par le bruit. Le silence appartient à ce qui n'est pas humain, ce qui n'est plus humain, la mort ou Dieu.

Plus bas, il y a une fenêtre, de l'autre côté de la rue, qui m'attire. Depuis quelques mois, cette fenêtre m'interpelle. Chaque jour, je dois y jeter un coup d'œil. Tout cela a commencé cet hiver. J'étais rentré très tard dans la nuit. J'avais trop bu avec des collègues. Je n'ai pas allumé en entrant dans l'appartement parce que je ne voulais pas faire souffrir mes yeux. Je voyais assez bien dans la noirceur. De toute façon, je ne savais trop ce que je faisais. J'étais sur un mode automatique. Mes gestes étaient détachés de ma volonté. Malgré un froid de canard, je suis allé sur le balcon, pour me dégriser, pour me réveiller. Mes yeux sont tombés sur un grand carré de lumière qui émanait d'un appartement en face, plus bas. Je pouvais voir clairement à l'intérieur. Il y

avait cette femme qui peignait un tableau. J'ai passé plusieurs heures ainsi à la regarder peindre dans la blancheur froide de cette nuit d'hiver. Puis, elle a éteint. Et je suis rentré pour dormir.

Cette nuit-là, mes rêves ont été chaotiques. J'entrais et je sortais d'énormes cadres qui flottaient autour de moi, des cadres blancs dans un espace noir. Plus je me débattais pour sortir d'un cadre, un autre m'encerclait. Parfois le cadre était grand et j'étais à mon aise. Je pouvais toucher les bords et je me sentais bien. D'autres cadres m'étreignaient douloureusement. Je me suis même fait prendre dans un cadre minuscule. Je ne comprenais pas comment j'avais pu entrer dans cet espace restreint. Je tourbillonnais dans ce rêve, sans relâche, sans trouver d'issue.

Aujourd'hui, elle est là. Je la vois à travers les larges fenêtres de son appartement. Il n'y a pas de balcon chez elle. Elle est confinée à l'intérieur. Mais je peux quand même la voir. Elle est là, devant une toile, une toute petite toile qui doit faire trente centimètres par trente centimètres. Qu'est-ce qu'elle peint? J'imagine qu'il s'agit d'une scène de la rue parce qu'elle regarde constamment par la fenêtre comme si elle cherchait des détails qu'elle incorporait à son tableau. Le sujet de sa toile doit être la rue en miniature. Trente centimètres par trente centimètres, ce n'est pas très grand comme tableau. Pourquoi peint-elle des toiles si petites? Le contrôle, je suppose. Peindre le monde en miniature revient à le dominer. La réduction de la réalité à de petites dimensions confère à l'artiste un pouvoir qui se rapproche de celui de Dieu face à sa Création. Au théâtre, je n'ai jamais été confronté à cette question. Au théâtre, je travaillais dans des dimensions humaines, à l'échelle de l'être humain, des corps et des mots sur une scène. À plusieurs reprises, quand j'écrivais, j'ai tenté d'écrire des romans,

mais je trébuchais dans les descriptions, mon regard voulait tout décrire, mais j'étais incapable d'entrer dans les détails, je restais tout près de la parole, tout près du corps.

Soudain, elle arrête de peindre. Elle se retourne vers l'intérieur de son appartement. Un homme avance vers elle. Elle dépose ses pinceaux. Elle essuie ses mains sur un torchon. L'homme se rapproche d'elle. Il va directement à la fenêtre. Il fait dos à la femme qui met un linge par-dessus son tableau. L'homme lui parle. Je vois ses lèvres bouger. Il est droit comme un i et fixe devant lui. Ses lèvres bougent. Il parle lentement. Les mots sortent comme des petites flèches qui se heurtent à la vitre. Il est sérieux. Son ton est ferme. Je n'entends rien, mais je comprends ce que je vois, ce qu'il dit. Derrière lui, la femme a perdu son sourire. Ses mains pendent le long de son corps. Il lui dit quelque chose qu'elle ne veut pas entendre. Sa bouche tremble. Elle se colle contre lui, ses mains s'accrochent aux bras de l'homme qui reste de marbre. Elle voudrait l'enlacer. Elle est dans son dos, le visage dans son cou, la bouche près de l'oreille. Il parle toujours, froid et dur. Elle n'en peut plus. Ses mains enferment le visage de l'homme. Elle le force à la regarder, à lui parler en pleine face. Il se détache d'elle. Elle le poursuit. Elle voudrait l'embrasser. Il la repousse. Elle tombe sur le plancher. Il ne l'aide pas à se relever. Il parle plus fort maintenant, menaçant. Il veut peut-être la frapper. Elle l'engueule. Elle n'est plus qu'un cri rempli de rage et de larmes. Il a baissé les bras et secoue la tête. Il disparaît. Elle reste au sol, clouée par sa peine. Elle pleure maintenant. Une boule de larmes sur le plancher.

Je retourne à l'intérieur. Le téléphone sonne. Ça suffit. Les drames des autres ne me concernent pas. Je n'écris plus. Je ne veux pas refaire cette scène, la retraduire en mots, lui donner des dialogues, en faire le début d'une pièce de théâtre. Je n'irai plus sur

le balcon. Je ne regarderai plus la fenêtre de la femme qui peint. Le téléphone sonne. Sur l'afficheur, je vois qu'il s'agit de ma mère. Je refuse de répondre.

Il y a un ours qui rôde sur le campus. Je le sais. Je l'ai vu. Ce matin, je suis arrivé tôt à l'université. Quand je me suis levé, j'avais l'esprit tellement clair que j'avais tout de suite envie de me mettre au travail. Comme je ne peux pas travailler chez moi, j'ai vite fait de prendre mon petit déjeuner : un café et deux tranches de pain rôties tartinées de confiture de fraises. L'air du matin était ravigotant. Une fine brume flottait au-dessus de la rivière que le soleil printanier faisait scintiller. Je marchais d'un pas vif, souriant. Un pas souriant qui marquait le trottoir de ma bonne humeur. Les oiseaux gazouillaient, comme il se doit. Nous étions bien, le monde et moi. Une journée parfaite en perspective.

On aurait dit que l'ours m'attendait. Il était là au milieu du passage piétonnier entre la bibliothèque et le département des lettres françaises. Nous étions seuls, l'ours et moi. C'était un bel animal, une dense fourrure noire, de petits yeux pétillants, le museau humant l'air matinal. Il était maigre, sa peau collait à ses flancs. Il avait l'air pas tout à fait réveillé, peut-être sorti trop tôt de son sommeil hivernal. Je me demandais ce qu'il faisait là. Il pouvait bien se demander la même chose. Dans cet instant hors du temps quand la ville est encore endormie, nous étions des êtres anormaux, des extraterrestres, des extrahumains. Nous sommes restés longtemps à nous mesurer, figés l'un devant l'autre, intrigués par ce qui pouvait bien nous rassembler, dépouillés que nous étions de ce qui peut nous définir habituellement, lui, sa forêt et ses animaux, moi, mes étudiants et mes collègues. Il avait sûrement faim. J'ai pensé au mari de Diane Ursel, son « ours ». Je ne crois pas à la réincarnation, à rien de toutes ces idées ésotériques, mais je suis

sensible à la poésie. Cet ours pouvait être un symbole, un symbole de la nature sauvage qui vit toujours cachée au cœur de nos espaces urbains. Peut-être suis-je un symbole pour lui, aussi, le symbole de la chute de cet animal étrange à la pilosité déficiente, tombé de l'arbre, expulsé du paradis originel. Nous ne nous quittions pas des yeux. Je n'avais pas peur de lui. Ni lui de moi. Nous étions l'un pour l'autre une présence énigmatique. Puis, derrière moi, un vélo est arrivé. Le cycliste a actionné sa sonnette en freinant. Il a hurlé comme pour effrayer l'ours, faisant de grands gestes avec ses bras. Le charme rompu, l'ours m'a quitté, à la recherche d'un boisé dans lequel se réfugier. Le cycliste était fier de lui, sûr de m'avoir sauvé la vie. Je lui ai lancé un regard réprobateur, en secouant la tête. Il était jeune, les cheveux longs en bataille, habillé tout croche, des espadrilles multicolores, une tête d'artiste, le genre étudiant en théâtre qui a passé la nuit à travailler sur un décor. Je l'ai laissé sur son vélo sans le remercier. Il n'arrêtait pas de me parler, même si je ne voulais rien entendre. Mon silence l'exaspérait. Finalement, il s'est tu. J'aurais pu le tuer. Avant de déguerpir, il m'a lancé qu'il fallait prévenir la sécurité de l'université. Oui, un ours noir sur le campus, c'est dangereux. La nature est dangereuse.

Je repense à cet incident en regardant par la fenêtre de mon bureau. Je n'ai pas pu travailler de la matinée. Je devrais me préparer pour les cours que je dois donner en après-midi, mais ma tête n'y est pas. Je regarde ma montre pour voir le temps passer. La trotteuse court et tourne en rond sur le cadran. Moi, je tourne en rond dans l'espace rectangulaire de mon bureau. Je devrais dire dans le parallépipède régulier qu'est mon bureau. Je suis dans un espace à trois dimensions, quatre si on ajoute le temps. On devrait ajouter le temps. Donc, quatre. Je tourne en rond dans l'espace-temps de mon

bureau, emporté par la planète qui tourne sur d'elle-même, en tournant autour du soleil, qui tourne... Oui, tout tourne et le temps naît de ces mouvements rotatifs. Je retourne en arrière dans ma tête. Dans mon temps personnel, je retourne à une époque lointaine quand les ours noirs peuplaient mes jours et mes nuits. Oui, j'ai connu les espaces sauvages, les forêts sombres difficiles à traverser. Jadis, dans l'enfance. Il y avait cet ours que j'ai croisé lors d'une cavale dans les bois. Oui, cavale, car je fuyais. Je fuis tout le temps. Je fuis toujours. Je voudrais échapper à quelque chose, ce quelque chose qui cherche à m'enfermer dans une définition. Qui suis-je? La question m'a fait fuir quand j'avais treize ans. Fuir, fuir, courir, pour échapper au temps, à l'espace-temps, au monde. M'enfouir dans les bois, disparaître dans la nature. Je cours. Je cours. Je cours et je tombe. La forêt me fait trébucher. L'ours est là, énorme, noir. Je crois que je vais mourir de peur. Je ne bouge pas. La bête s'approche de moi. Je ne bouge pas. Je ferme les yeux. J'essaie d'arrêter de respirer. Je sens le museau de l'ours tout près de mon visage. Son souffle chaud sur moi me glace. Je ne bouge pas. Il grogne. Puis, il met une patte sur mon dos. Il me secoue. Je reste mort. Il me secoue encore. Je suis mort. Il grogne une dernière fois avant de disparaître dans la verdure noire du bois. Je suis blanc de sueur froide. Je reviens à la vie, avec des parties de moi mortes dans l'instant. Des parties de moi mortes... Je regarde ma montre. Je retrouve la trotteuse. Je suis revenu. Une étudiante frappe à ma porte.

Elle ouvre, mais elle n'entre pas. Elle reste là dans l'embrasement de la porte, dans les bras de la porte. Elle ne bouge pas. Je ne sais trop pourquoi. Un sac en bandoulière blanc sur ses vêtements noirs la fend en deux séparant son corps de sa tête. Je pense à Descartes et à son dualisme. Je pense aussi à ma voisine dans l'appartement en face de

chez moi, la peintre. C'est la pose de l'étudiante dans l'embrasure de la porte qui fait penser à un tableau qui me fait penser à la peintre que j'épie toujours. Oui, je ne peux m'empêcher de jeter un coup d'œil. Sa fenêtre m'attire. Tous les jours, je dois regarder, le matin, le midi, le soir, la nuit. Chaque fois que j'entre chez moi ou que je pénètre dans mon salon, je suis porté vers la porte-fenêtre, vers le balcon. L'étudiante parle, mais je n'entends pas ce qu'elle me dit. On dirait qu'elle parle au ralenti comme si nous n'étions pas dans le même temps. Je me suis glissé entre les secondes, entre les syllabes, pour entrer dans le souvenir de la peintre. Elle peint. J'ai l'impression qu'elle est en train de peindre l'étudiante dans l'embrasure de la porte. Mais ce n'est pas ça. C'est la scène d'hier soir. Hier soir, j'étais sur mon balcon. Il faisait presque nuit. Elle peignait à sa fenêtre. Puis, une femme est entrée, une belle femme très séduisante. J'ai vu les deux femmes se regarder longtemps, en silence, comme si elles se mesuraient l'une à l'autre, comme en duel. Elles se connaissaient. La femme s'est approchée de la peintre la main tendue. Il y avait un petit objet dans sa main, je crois qu'il s'agissait d'une clé. La peintre a repoussé la main ouverte. La clé est tombée sur le sol. La femme s'est approchée de la peintre pour poser une main sur son visage. Il devait y avoir des larmes sur la joue. Un geste pour sécher une tristesse. Puis, la main est tombée, la femme est repartie. La peintre s'est mise à peindre avec rage. Des coups de pinceau enragés sur la toile. J'avais l'impression que ces coups m'étaient destinés. Pour un instant, je suis cette toile violentée, ma chemise blanche barbouillée.

La voix de l'étudiante m'atteint finalement. Je lui dis d'entrer. Elle entre. Elle s'assoit. Elle n'arrête pas de parler. Je ne sais trop pourquoi elle est là. Avions-nous rendez-vous? Comment s'appelle-t-elle? Il y a un creux dans ma mémoire dans lequel

est tombé son nom. Pourtant, je sais que je la connais bien. Elle est jolie et je me rappelle toujours du nom des jolies étudiantes. Mais celle-ci... Je la laisse parler, m'accrochant à ses paroles comme à des bouées de secours lancées dans une mer de confusion. Voilà, voilà. Je saisis. J'attrape les mots un à un. Je me hisse dans le réel réalisant, dans ce qui nous fait vivre dans le présent, oublieux du passé et anxieux du futur. Je suis là avec elle. Elle s'appelle Jasmine. Oui, c'est Jasmine. Nous avons rendez-vous. Elle conteste la note que je lui ai donnée sur son dernier travail. Voilà. Jasmine. Oui, oui. Je peux maintenant l'interrompre pour jouer mon rôle.

Picture Element # 1, avril 2007

26 x 39 cm

Huile sur toile

Des traits horizontaux larges et longs, noirs, blancs et gris. Fluidité et mouvement.

Chaos. Désordre croissant. Quelques petits traits verticaux répétitifs. Monochromie complexe. Emportement expressif.

Une présence blanche.

Deux

Scène 2

Ce n'est plus un décor. Ce n'est plus une scène de théâtre. Diane et Philippe sont là devant un grand trou dans la terre. Un trou qui contient la semelle et les murs de fondation de la future maison de campagne. Le ciment est vrai. Il ne s'agit pas ici de carton-pâte, d'un assemblage de bois recouvert d'un enduit qui imite le béton. Diane et Philippe ne sont plus dans une pièce de théâtre, mais ils ne le savent pas encore. Pour eux, ils ne peuvent être que du dialogue couché sur une feuille de papier, il ne peut qu'y avoir des échanges de mots entre eux, ils n'existent que dans cet espace verbal dans lequel se joue ce qui ressemble à s'y méprendre à une pièce de théâtre. Ils sont les pantins d'un auteur dramatique qui cherche par l'écriture de ce texte à comprendre pourquoi il n'écrit pas un roman. Le trou est là, symbolique. Il a fallu couper des arbres, remuer de la terre, arracher des racines, creuser, aplanir le sol pour briser ainsi la peau de la terre. Puis, on y a déposé un lit de gravier. On a érigé des formes. On a fait couler le béton. On l'a laissé sécher. Tout est prêt maintenant pour reconstruire la maison de village de Philippe. Il regarde le trou sans dire un mot, persuadé que les mots viendront. Puis, il lance un regard à Diane comme pour l'inciter à lancer le bal des répliques. Mais Diane se contente de lui retourner un sourire mesquin. Qui va commencer à parler en premier? Ils se taisent. Le soleil de dix heures perce à travers les branches des érables qui entourent le site. On pourrait rester ainsi longtemps, pendant une éternité. Il ne se passerait rien parce que les personnages gardent le silence. Ce silence serait chargé de

non-dit au début. Mais après un temps, il se viderait de ses phrases fantômes pour redevenir cet espace vide de sens, plein de lassitude et d'ennui. Au théâtre, il n'y a rien de pire que l'ennui. Il faut intéresser le spectateur, le saisir par les yeux et les oreilles pour l'entraîner dans l'histoire par les mots et les images. Mais ici le silence dure. Il devient insupportable, sauf pour Philippe et Diane qui prennent un malin plaisir à s'y complaire, insouciant. Philippe a renoncé à vouloir mettre des mots entre lui et Diane. Il se plaît à la regarder. Une femme étonnante. Il voudrait percer son mystère avec ses yeux. Il voudrait la déshabiller, la mettre à nu, voir la femme qui se cache sous ces vêtements de travail. Il devine la chair, les formes, sûrement très fermes, musclées. Mais les mains rudes aux ongles rongés arrêtent sa rêverie. Diane a des mains plutôt carrées, épaisses, fortes, des doigts puissants. Philippe reste accroché longtemps aux mains de Diane. Il ne peut s'imaginer prendre ces mains dans ses mains, comme un amant, les caresser, les porter à ses lèvres.

DIANE : On va pouvoir commencer bientôt. Les gars, au village, sont en train de charger les poutres et les solives du plancher. Ils seront ici cet après-midi.

Est-ce qu'il y a une histoire entre eux, une histoire qui serait en train de se créer? Oui, il y a une maison entre eux, une vieille maison à rebâtir. Il y sera donc question de cette reconstruction. C'est un début. C'est une prémisse pour la rencontre de ces deux êtres que rien ne devait unir.

DIANE : Tu ne parles pas gros, aujourd'hui. Quelque chose qui ne va pas?

Le dialogue ne va pas. Philippe refuse de s'engager dans le dialogue. Il commence à comprendre qu'il est dans un roman, que quelqu'un, un auteur, est en train de le décrire, de le sonder à coups de petites phrases probantes, hésitantes et maladroitement. Philippe sourit à cette idée. Il imagine parfaitement l'auteur devant son ordinateur portable, les doigts collés sur le clavier, la tête penchée vers l'écran, la tension dans les épaules, dans le cou. L'immobilité : l'auteur est immobile et regarde par-dessus l'écran, en lui, sur le mur d'en face qu'il efface pour mieux contempler le vide périlleux qui le ronge de l'intérieur. Oui, c'est vide. Il ne sait plus comment faire parler Philippe. Il cherche des mots pour lui ouvrir la bouche. Philippe résiste. Diane s'impatiente. Philippe regarde sa montre.

DIANE : Tu as un rendez-vous? Tu dois partir?

Pourquoi écrire? La question pèse dans la tête de l'auteur. Il voudrait s'enfoncer dans la pièce, dans le roman, cette chose qu'il tente d'écrire. Il voudrait peser sur Philippe, peser très fort, lourdement, l'écraser, le serrer dans sa main comme on serre un tube de dentifrice pour en extraire le dernier bout de pâte à la menthe. Parle! Dis quelque chose!

DIANE : Tu ne dis rien?

Philippe regarde au-delà de la scène qui n'est pas là, au-delà de la forêt de phrases. Il voit le blanc de l'auteur qui n'écrit plus, qui l'attend, qui l'espère comme un chrétien espère le retour du Sauveur. Philippe continue de se taire.

DIANE : Philippe?

C'est la première fois qu'elle l'appelle par son prénom.

PHILIPPE : Tout ceci n'est que du théâtre.

DIANE : Je ne pense pas. C'est vrai comme vrai. Le théâtre, mon plus jeune, John, s'intéresse à ça. Sa petite amie, Élodie, écrit des pièces.

PHILIPPE : Pauvre elle.

DIANE : C'est un métier comme un autre, je pense. Elle est heureuse, en tout cas.

PHILIPPE : Elle sera heureuse pour encore quelque temps. Elle doit avoir dans la vingtaine?

DIANE : C'est ça. Diplômée de l'école de théâtre. La tête pleine de projets. Une belle jeune femme très dynamique. Elle va aller loin.

PHILIPPE : On ne va pas loin quand on écrit des pièces de théâtre. On s'enfonce, c'est tout. Puis, un jour, on en a assez de s'enfoncer pour rien. On comprend qu'il y a autre chose dans la vie.

DIANE : Mais elle est bonne, je te dis. Elle a remporté des prix. Ça marche son affaire.

PHILIPPE : Oh! Les prix! La reconnaissance!... Un mirage! Pauvre pauvre Élodie! J'espère que votre garçon est fait solide. Sa belle Élodie va lui en faire voir de toutes les couleurs avant d'arriver à la réalisation que le théâtre n'est pas une voie qui mène au bonheur. Quand on est jeune, on y croit. Plus vieux, on se trouve face à ce désespoir qui alimentait, autrefois, la créativité et qui n'est plus que du désespoir, maintenant.

DIANE : Tu n'es pas si vieux, mais tu fais vieux quand tu parles comme ça. On dirait que tu parles d'expérience.

PHILIPPE : J'ai vécu, oui. Jadis, j'écrivais des pièces de théâtre.

DIANE : Tu n'as pas mal tourné pour autant.

PHILIPPE : J'ai su quitter ce monde avant qu'il ne soit trop tard. Écrire, ça peut te tuer. Écrire pour les autres, surtout. Au théâtre, on écrit toujours pour les autres, pour les metteurs en scène, pour les comédiens et les comédiennes, pour le public. Tous, ils nous arrachent notre texte. Ils le trahissent pour mieux le saisir. Il y a tellement de vide dans un texte de théâtre, du blanc entre les mots, que n'importe qui peut y mettre du sien. Un texte de théâtre, c'est une passoire pour égoutter les idées et les émotions.

DIANE : Je n'aime pas tellement ça, le théâtre. Ça m'ennuie. Je n'arrive jamais à croire que c'est vrai.

PHILIPPE : Vous êtes une excellente spectatrice. Avez-vous déjà quitté un spectacle au milieu de la représentation?

DIANE : Jamais. Je ne ferais jamais ça. Pas au milieu. Je reste jusqu'à la fin.

PHILIPPE : Pourquoi?

DIANE : Par politesse. Je sais vivre. Aller au théâtre, c'est comme aller à la messe. Tu es obligée de rester jusqu'à la fin, même si c'est plate à en mourir.

PHILIPPE : Vous êtes croyante?

DIANE : Croyante, pratiquante, tout le kit. Je crois et je pratique depuis que je suis petite. Ça ne m'a jamais fait de tort. Toi, t'es baptisé?

PHILIPPE : Baptisé dans la foi. Mais j'ai perdu cette foi depuis fort longtemps. J'avais dix-douze ans. Un curé est responsable de ma déchéance.

DIANE : Qu'est-ce qu'il a fait, le curé?

PHILIPPE : Ce que font les curés aux petits garçons trop pieux qui confondent corps et âme.

DIANE : Ils ne sont pas tous comme ça. Il ne faut pas croire que c'est partout pareil. Il y en a des bons, des gentils, des vrais saints. Moi, j'en ai connu, des hommes comme ça. Comme le vôtre, aussi, je dois bien avouer. Mais ceux-là, je suis capable de les reconnaître de loin. Je me méfie d'eux, puis je ne leur ai jamais envoyé mes garçons pour servir à la messe.

PHILIPPE : Une vraie mère. Une vraie bonne mère. C'est admirable.

DIANE : Je protège mes petits.

PHILIPPE : Il n'y a que des mots entre nous, vous savez.

DIANE : Je ne vois pas qu'est-ce qu'il pourrait y avoir d'autre? On ne se connaît pas vraiment. Tu es le client. Tu achètes mes services.

PHILIPPE : Que pensez-vous de moi?

DIANE : Je n'ai pas à penser quoi que ce soit.

PHILIPPE : Quand vous me regardez qui voyez-vous?

DIANE : Toi.

PHILIPPE : Qui suis-je?

DIANE : Drôle de question. Tu t'appelles Philippe Pierre. Tu travailles à l'université. Tu t'es acheté une vieille maison abandonnée sur le bord du village. Tu m'as engagée pour la reconstruire ici.

PHILIPPE : Pas ça. Qui suis-je, à vos yeux? Vos yeux?

DIANE : Mes yeux?... Ils voient un homme.

PHILIPPE : Est-ce qu'il est beau? Est-ce qu'il est bon?

DIANE : La bonté, ça ne se voit pas avec les yeux. Pas avec ces yeux-là, en tout cas.

PHILIPPE : Qui suis-je?

DIANE : Tu es un homme... Assez beau, j'imagine. Les femmes doivent te trouver séduisant. Ça doit. Je n'en suis pas certaine parce que je ne pense pas à ces choses-là, moi. J'ai aimé un homme, une fois, c'est assez pour ma vie. Puis, j'ai mes trois gars à aimer.

PHILIPPE : Plus de désir en vous?

DIANE : Du désir? Pas pour moi. C'est dépassé, c'est du passé, le désir.

PHILIPPE : Continuez.

DIANE : Tu es un homme... Un homme éduqué. Un intellectuel. Un homme qui pense. Pas un homme qui travaille avec ses mains. Un homme malheureux, je dirais. Parce que de vouloir reconstruire une vieille maison de village dans le bois, c'est un signe de tristesse, je pense. Un coup de folie, comme celui-là, ça veut dire que ça ne va pas très bien.

PHILIPPE : Ah bon.

DIANE : Ne le prends pas personnel. C'est mon interprétation, c'est tout. C'est ce que je vois... On devrait arrêter ça, ce petit jeu-là. C'est du temps perdu. Tu devrais retourner en ville. Mes gars vont arriver bientôt. À se parler, on pourrait se dire des choses qu'on ne veut pas entendre.

PHILIPPE : Comme quoi?

DIANE : Toute chose n'est pas bonne à dire.

PHILIPPE : Toute vérité.

DIANE : Surtout la vérité. La vérité n'est pas toujours belle ou utile. Des fois, c'est utile de dire une chose; d'autres fois, ça ne l'est pas.

PHILIPPE : Vous pouvez tout me dire. Je suis capable de prendre la critique.

DIANE : Pas toi, moi. Je parle de moi. Je peux juste parler de moi. Je me connais assez pour savoir que je ne veux pas que toutes mes vérités sortent de moi pour être étendues au grand jour comme des sous-vêtements sur une corde à linge. Assez parlé. Si tu ne rentres pas en ville, moi, je vais m'enfermer dans mon camion.

PHILIPPE : Attendez.

DIANE : Je veux plus parler.

PHILIPPE : Écoutez.

DIANE : Tu vas me faire fâcher, je pense.

PHILIPPE : J'ai un impérieux besoin de parler. Mais je ne veux pas parler tout seul. C'est du théâtre, pas un roman.

DIANE : Je trouve ça ennuyant.

PHILIPPE : J'essaierai d'être passionnant.

DIANE : Je ne suis pas bonne pour recevoir les confidences des autres. Tu vas me raconter ton histoire, hein? Je n'en ai pas besoin de ton histoire. Je n'ai pas besoin de te connaître. Tu es un homme, mon client, c'est tout.

PHILIPPE : Il était une fois...

DIANE : Pas ça. Tu ne vas pas me casser les oreilles avec ça.

PHILIPPE : L'homme a besoin de se raconter. Depuis toujours.

DIANE : La femme n'a pas besoin de l'écouter.

PHILIPPE : D'où vient ce grand besoin?

DIANE : Je sens que tu vas me le dire. C'est toi, le professeur d'université.

PHILIPPE : L'histoire commence avec l'invention de l'écriture.

DIANE : Tu nous ramènes loin en arrière. Ça va être long.

PHILIPPE : Laissez-moi finir.

DIANE : Je ne veux pas te laisser commencer.

PHILIPPE : Vers 3500 ans avant Jésus-Christ, les Sumériens ont inventé l'écriture. Ils ont aussi inventé les mathématiques.

DIANE : Pourquoi tu veux me parler de ça?

PHILIPPE : Pourquoi, justement? Pourquoi avoir inventé l'écriture et les mathématiques? Là est la question.

DIANE : Pour compter. Pour se rappeler des affaires. En affaire, ça prend des chiffres et des mots, pour les factures, pour les rapports, pour les contrats. Elle n'est pas compliquée, ta question. La réponse est toute simple.

PHILIPPE : Oui, les besoins commerciaux. Les Sumériens avaient adopté une numérotation sexagésimale. Ils utilisaient une base de soixante pour compter. Soixante, c'est cinq fois douze : les cinq doigts de la main multipliés par les douze mois du zodiaque. Soixante, c'est la rencontre de l'humain et du divin.

DIANE : Soixante, c'est six fois dix ou cinq fois douze ou quatre fois quinze ou deux fois trente ou une fois lui-même.

PHILIPPE : Cinq doigts de la main, l'humain. Douze mois du zodiaque, le divin. Pour se repérer dans le temps, pour savoir si une année s'était écoulée, les Anciens regardaient le ciel la nuit. Ils ont remarqué des groupes d'étoiles qui se tenaient ensemble en se déplaçant dans le ciel. Douze groupes d'étoiles, les constellations. Ils ont étudié leurs déplacements. Ils ont conçu des calendriers pour les prédire. Le jour, ils ont remarqué les phases du Soleil, comment il était à son plus bas en hiver et à son plus haut en été. S'il y avait douze mois dans une année, il y aurait douze heures dans une journée. C'est pourquoi les cadrans solaires affichent douze heures. La nuit, il n'y a pas d'heures. La nuit appartient au temps irréel du rêve.

DIANE : C'est bien beau toutes tes théories. Mais je perds mon temps. Je n'ai pas besoin d'apprendre ces choses-là. Tout ce que j'ai besoin de savoir, je l'ai déjà appris.

PHILIPPE : Il fallait mettre des mots à côté des chiffres. Pour les définir. Pour savoir de quoi il s'agissait. Puis, il a fallu consigner par écrit les grands récits oraux qui expliquaient la course des étoiles et du soleil, la naissance et les luttes des dieux et des déesses, les mystères de la vie et de la mort. La main de l'homme qui comptait avec des chiffres est devenue une main qui comptait avec des mots. Il y a toujours eu un rapport entre les mots et les chiffres.

DIANE : C'est fini?

PHILIPPE : C'est le commencement.

DIANE : On n'a pas besoin de parler de ces choses-là, toi et moi. Ce n'est pas des mots à mettre entre nous. Je suis trop polie pour aller m'enfermer dans mon camion. Même si je trouve ça plate à en mourir. La prochaine fois, garde ça pour toi. Sinon on va arrêter de se parler.

PHILIPPE : Est-ce moi qui parle ou suis-je le porte-parole d'un auteur dramatique en manque d'inspiration?

DIANE : Tu n'es vraiment pas bien, toi. Pas bien dans ta tête.

PHILIPPE : Je vous fais peur?

DIANE : Je n'ai pas peur des hommes. Juste des fous. Mais tu n'es pas encore fou, toi. Tu as toute ta raison. Tu sais ce que tu fais. Mais tu caches une grande tristesse que je ne veux pas voir. S'il te plaît, épargne-moi ça. J'ai trop bon cœur. Si jamais ça venait qu'à se déverser entre nous, je ne pourrais pas faire autrement que de te reconforter. Mais je ne suis pas ici pour reconforter un homme dans la quarantaine qui a de grandes idées, plus grandes que ma petite tête. Je suis ici pour travailler. Laisse-moi travailler. Garde tes idées, garde tes mots pour toi.

PHILIPPE : Ça serait bien si quelqu'un venait nous interrompre. Il faudrait briser cette chaîne de répliques qui nous lie malgré nous.

DIANE : On peut se taire, aussi. Juste arrêter de parler. Attendre. Il ne se passera plus rien.

PHILIPPE : Oui, taisons-nous.

DIANE : Silence.

PHILIPPE : Oui.

DIANE : Oui.

PHILIPPE : Silence.

DIANE : Chut!

PHILIPPE : Chut!

DIANE : Je ne suis pas capable. Le silence ne veut pas venir. Je dois parler. Qu'est-ce qui m'arrive? Je suis capable, d'habitude, de me taire. Là, je me sens comme toute pleine de mots, de phrases, d'idées. Je ne suis même pas certaine que ça vient vraiment de moi tout ça. C'est de ta faute, Philippe Pierre. Tu m'as ensorcelée. Parle. Dis quelque chose. Essaie donc de m'interrompre. Coupe ma parole. Coupe. Place un mot en travers d'une de mes phrases. Ne me laisse pas parler dans le vide qui se creuse entre nous. Vide que je ne peux pas supporter, que je dois combler. Aide-moi. Philippe. Philippe. Aide-moi à me taire. La terre s'ouvre grande devant moi. Je sens que je vais tomber dans le trou, que la terre va m'avaler, me remplir la bouche de vers, m'enlacer le corps de racines, m'étreindre, m'étouffer. J'ai la bouche pleine de terre, de vers de terre grouillants. Mon corps est envahi de racines, jusque dans mon cœur qui bat, qui bat, qui bat, qui bat. La sève des arbres a remplacé mon sang. Je suis dans la nature. Je suis dans la terre. Aide-moi à me sortir de là. Tire-moi. Donne-moi ta main. Donne-moi ta main. Donne.

Fred, le fils aîné de Diane, entre.

FRED : Maman, on est arrivés.

Le silence s'installe finalement entre Philippe, Diane et Fred. Un long silence qui ne dit plus rien.

La route s'ouvre devant moi, longue et étrange. Je rentre chez moi. J'ai quitté le lieu qui m'a vu naître. Des arbres, des lacs, des affleurements rocheux se succèdent, défilent autour de moi. J'expire bruyamment parce qu'il me faut traverser pratiquement toute la province, mille kilomètres, pour rentrer chez moi. Comme je ne suis pas serein, je me demande comment je vais y arriver. Je ne veux pas arrêter en chemin pour la nuit. Je veux rentrer chez moi. J'en ai assez de cette route, de ces lieux qui ont balisé toute ma jeunesse. Chaque fois que mes yeux rencontrent une image qui me rappelle à moi, je serre les dents. Je me dis que ce n'est pas moi, je ne suis pas la somme de mes passés, je suis aujourd'hui et demain. Je n'appartiens pas à ces arbres, à ces lacs, à ces affleurements rocheux. Je m'appartiens. Plus je répète cette phrase, plus l'attraction du lieu d'origine grandit. Plus je fonce devant, plus je sombre derrière. Je me laisse aller, les mains fermement agrippées au volant, les yeux sur la route, l'esprit tourné sens dessous dessus.

J'étais au chevet de ma mère souffrante. Il y a deux jours, un appel m'a tiré d'un sommeil agité pour m'annoncer qu'elle était à l'hôpital à la suite d'une crise cardiaque. Comment résister à l'appel du pauvre petit cœur de maman? Elle voulait me voir. J'aurais pu raccrocher comme toute réponse, mais je me suis mêlé dans mes mots, j'ai dit ce que je ne voulais pas dire, que j'y serais, que je partais tout de suite, que je serais là au bout de la journée, en début de soirée, qu'il ne fallait pas s'inquiéter. J'en ai vraiment trop dit. Je me demande encore pourquoi j'ai tant parlé. D'où venaient ces

paroles insincères? D'un puits de méchanceté tout au fond de moi. Aujourd'hui, je sais que c'est ça.

Je suis entré dans sa chambre sans conviction, comme un mort-vivant, le corps trop fatigué pour garder l'esprit bien attaché aux organes de sens. Mes yeux regardaient sans voir, mes oreilles écoutaient sans entendre, ma main touchait sans sentir. Elle était là, dans son lit d'hôpital, toute souriante, fière de sa blessure au cœur qui m'avait fait rentrer auprès d'elle. Elle ouvre grand ses bras. Mon corps zombi s'est laissé prendre dans ses bras qui se refermaient aussitôt le pressant contre sa poitrine, ses seins, l'enveloppant de tendresse énercée qui cherchait à engloutir l'homme que j'étais au fond de ses entrailles pour me ramener en son sein, son enfant, son fils, sa chair vivante, un fœtus informe, un embryon. Heureusement, j'avais l'esprit ailleurs, dans ma bouche, sur ma langue que je mordais pour ne pas dire les horreurs qui s'écrivaient sur le tableau noir de mon âme.

— Philippe. Philippe. Mon fils. Que je suis heureuse. Ça fait si longtemps. Comment va ta femme? Et ta fille, quel âge a-t-elle?

Je regarde les machines qui l'entourent. Les fils, les mouvements lumineux sur écran, les liquides. Tout ce qui s'attache à elle, tout ce qui m'a remplacé.

— Ta fille. Elle doit être grande, maintenant.

Je laisse ses paroles balbutiantes mourir dans sa chambre d'hôpital. Je n'ai pas envie de les ranimer. Je n'ai pas envie d'être avec elle. Je me détache de ses bras et me laisse choir dans un fauteuil.

— Tu es fatigué? Tu as conduit toute la journée. Pour moi. Pour moi.

Je regarde par la fenêtre. Je vois la route au loin. La grand-route. Dans ma tête, je suis toujours dans ma voiture, cette fois-ci, je rentre à la maison, en ville. Je regarde par la fenêtre et je vois ma voisine dans l'édifice en face. Elle peint à sa fenêtre. Elle lève les yeux plus haut que d'habitude. Elle me voit. Je sens qu'elle m'a vu la regarder. Elle sourit. Je lui fais un signe de la tête. Elle lève la main qui tient le pinceau comme pour me saluer, mais la main traverse la fenêtre, son bras s'étire, devient anormalement long, il s'avance vers moi, il est énorme maintenant, le bras, la main, le pinceau sont gigantesques, je ne suis qu'un point blanc sur une toile énorme, je sens la couleur m'atteindre, me couvrir, m'ensevelir, je suis rouge, peint en rouge.

— Pourquoi tu ne me parles pas? Tu sais que tu me fais mal quand tu ne me parles pas. Des années que tu me fais endurer ton silence. Là, tu pourrais au moins dire quelque chose. Je vais mourir. Je pourrais. Dis-moi donc quelque chose avant que je meure. Philippe! Parle-moi!

La veille de mon départ, il y avait fête dans l'appartement de la peintre. J'entendais la musique sur mon balcon. Je suis resté là presque toute la nuit à les épier, à les regarder faire la fête. Ça dansait, ça buvait, ça riait, ça flirtait, ça s'embrassait. La peintre était au cœur de plusieurs attentions galantes. Je pouvais voir le désir qui l'entourait. Elle avait peut-être fait exprès d'inviter que des gens qui la désiraient. Peut-être qu'elle avait besoin d'amour, de tendresse, de sexe. Elle débordait d'énergie, de vie. Elle était souriante, engageante, drôle. Elle riait beaucoup. Mais il me semble que son rire était faux, que toute cette fête n'était qu'une mascarade, le rire sur les larmes.

— Qu'est-ce que je t'ai fait, Philippe, pour que tu me haïsses tant? Comment un fils peut ne pas aimer sa mère? Je t'ai donné la vie. Je t'ai élevé. Je t'ai tout donné.

Donne-moi donc un peu d'attention, maintenant, à ma dernière heure. Un peu d'amour. Un signe. Quelque chose pour me dire que je suis toujours ta mère. Philippe!

Peu à peu, les invités ont quitté l'appartement, bruyants, ivres, surexcités. En bas, des taxis les attendaient. Des gens à leur fenêtre les regardaient partir, heureux de retrouver le calme de la nuit après la tourmente de la fête qui avait perturbé leur sommeil. À la fin, ils étaient trois : la peintre, un homme et une femme. Les deux femmes étaient sur le divan. Elles parlaient comme des amies qui ne s'étaient pas vues depuis longtemps. Une conversation animée, chaude. Des mains qui se posent sur une cuisse, sur une épaule, qui replacent une mèche de cheveux rebelle. L'homme, derrière elles, sombre dans son désir animal. Il voudrait être seul avec la peintre. Il voudrait l'avoir à lui tout seul. Mais la femme reste. Elle chuchote quelque chose à l'oreille de la peintre. Les deux femmes rient. L'homme esquisse un sourire timide, pas certain de se joindre au rire des femmes. Puis la peintre lui demande quelque chose. Elle l'envoie dans la cuisine. Il sort. Les deux femmes se pressent l'une contre l'autre, incertaines, lèvres contre lèvres, hésitantes, les mains qui cherchent les creux du corps, là où glisser un doigt pour stimuler une zone érogène, les vêtements glissent sur des peaux trempées de sueur, langues qui lèchent, qui mordillent, désir qui bruit. Les deux femmes ont oublié l'homme qui revient avec une bouteille de vin. Face au spectacle qui s'offre à lui, il boit à même le goulot, laissant le vin rouge couler sur sa chemise.

— Tu es venu me torturer avec ton silence. Tu es un homme méchant, Philippe. C'est ta femme qui t'a rendu méchant. C'est elle qui t'a arraché à moi, elle qui t'a changé, elle qui t'a montré comment me haïr. Est-ce qu'elle est avec toi, ta femme? Ta

fille est là? Elles attendent dans le corridor? Dis-leur d'entrer. Elles, elles sont sûrement plus civilisées que toi. Elles, elles vont me parler. Je voudrais tant entendre leurs voix.

Ils forment un trio de corps qui s'unissent, se cherchent dans le sexe. La peintre est étendue sur le divan, ouverte, offerte aux deux autres. La femme chevauche son visage, lèvres contre lèvres, clitoris sur la langue. L'homme la pénètre sans retenue, pour son plaisir, pour s'assouvir, pour s'apaiser en elle, dans ses moiteurs chaudes. La femme l'enferme dans ses cuisses, frémissante de plaisir. Les mouvements sont désarticulés, mal synchronisés, inconfortables. La peintre se laisse faire. Elle étouffe, elle a mal. Elle ne dit rien. Elle est prise dans son désir désespéré.

— Tu es venu tout seul, hein? Tu ne voulais pas que je les revoie. Qu'est-ce que tu es venu faire ici?

L'homme a fini. Il se retire, épuisé, à bout de souffle. Il s'éloigne, se laisse tomber dans un fauteuil. Puis, c'est au tour de la femme. Elle reste sur le corps de la peintre. Elle se laisse glisser sur sa poitrine, haletante. Elle moule son corps sur le corps de son amante d'un soir. Elle se laisse bercer par le souffle de l'autre. Elle cherche l'étreinte douce. Mais soudain, dans un élan violent, la peintre se relève, repousse le corps de la femme. Elle crie maintenant. Elle pleure et elle crie. Son visage n'est qu'une bouche enragée. Elle se rue sur l'homme. Elle le bouscule. Elle lui tire les cheveux. Elle cherche à le provoquer. Elle le gifle. Il attrape ses mains pour contenir sa rage. Il la repousse. Entre-temps, l'autre femme s'est approchée pour calmer son amie qui n'est plus qu'une boule sur le plancher maintenant, une boule rouge qui pleure.

— Va-t-en, Philippe. Laisse-moi mourir toute seule. Je ne veux pas te voir. Pas comme ça. Avec des yeux qui ne me regardent pas. Ne me regarde pas! Je ne veux pas mourir pour toi. Je ne te donnerai pas le plaisir de mourir devant toi.

Je suis calme maintenant. Je reste debout bien droit au pied du lit. Ma mère gesticule beaucoup. Ses bras pourraient débrancher des fils par inadvertance. Elle est agitée. Elle parle, elle vocifère, la larme lourde dans chaque syllabe, les lèvres comme des rasoirs qui tranchent ses mots. Je la regarde. Je lui offre mon visage pour qu'elle y déverse toute sa frustration et son incompréhension. Je ne veux rien lui dire. Je ne veux rien avouer. J'en suis incapable. Je pense à ma vie avec elle. Je revois la silhouette de mon père. Il est droit dans l'embrasement d'une porte, une ombre, un fantôme. Quand je m'avance pour le saisir, il disparaît dans une lumière jaune. Puis, il y a des rires d'enfants dans une cour d'école, des jeux, des bousculades, des courses, des conversations enjouées. Tout est rire et plaisir. Tout est jeu. Puis, il y a des mains d'homme qui se referment sur moi pour m'emprisonner dans le silence d'une église. Je crache par terre, dans la chambre d'hôpital de ma mère.

— Qu'est-ce qui te prend? Tu veux cracher sur moi? Je ne t'ai rien fait.

Elle n'a rien fait. J'ai rien fait. Elle est restée à l'orée de mon silence sans chercher à le pénétrer. Elle m'a abandonné dans la forêt du doute dans laquelle je me suis perdue au seuil de l'adolescence. Ça fait des années qu'on ne se parle plus. Elle ne s'en rendait pas compte quand je vivais avec elle parce que je lui donnais des mots vides, des mots de circonstances, des mots de politesse qui ne voulaient rien dire, qui la comblaient d'un bonheur factice.

— Philippe. Il faut se réconcilier. Je te pardonne. Pardonne-moi.

Pour pardonner, il faudrait être en mesure d'avouer ses fautes. Mais nos fautes sont indicibles. Je regarde ma montre. Le geste me fait du bien. Il me dit que le temps a passé. Bientôt tout sera oublié, nos vies, nos fautes.

— Je ne mourrai pas, Philippe. Pas aujourd'hui. Comptes-tu rester jusqu'au jour de ma mort? Tu pourrais rester longtemps.

Les mots fondent dans mon esprit, tandis que le soleil sombre derrière les arbres noirs. Je suis sur la route. Les phares de la voiture illuminent le chemin.

Elle regarde par la fenêtre. Elle ne voit pas la rue, les voitures, l'édifice d'en face, les passants. Elle n'entend pas les bruits de la ville. Elle est sensible aux pulsions qui l'habitent. En elle, il y a tant de choses qui ont besoin de sortir. Elle tient le pinceau bien droit. Sans hésitation, elle applique la couleur sur la toile. Elle travaille avec seulement deux couleurs, le noir et le blanc. Ensemble, ils forment différentes teintes de gris. Ses tableaux sont de petites dimensions. Elle aime travailler dans de petits formats. Ça l'oblige. Ça la concentre. Les gestes sont pris à l'intérieur du petit carré blanc. Les coups de pinceau sont larges, automatiques, instinctifs, bruts. Elle tente de représenter les formes de son silence intérieur. L'expérience est frustrante et souvent la met hors d'elle-même. Après chaque tableau, elle se dégoûte elle-même. La nausée l'assaille et elle ne peut plus peindre. Alors, elle va se coucher. Elle dort souvent le jour. Ses nuits sont trop éclairées.

Aujourd'hui, elle en a assez de ces tableaux noirs et blancs, gris. Elle a mal au corps. Mal à la tête, mal au sexe, mal au ventre. Elle regarde par la fenêtre. Elle voit la rue, les voitures, les passants. Quelque chose capte son regard dans l'édifice d'en face. Elle ne sait trop ce que c'est. C'est diffus, comme une sensation extrasensorielle, comme quelque chose qui l'appelle. Elle reste là, un long moment, à scruter l'édifice d'en face pour repérer l'origine de cet appel. Rien. Elle ne voit rien. Rien qu'un mur de fenêtres et de balcons. Tout ça lui semble bien vide. Elle entend le bruit des voitures dans la rue, des enfants au loin qui poussent des cris de joie dans une cour d'école lointaine, c'est la récré. Il y a de la vie autour d'elle. Elle remarque deux femmes qui marchent sur le

trottoir en parlant très fort. L'une d'entre elles pousse une poussette. Le bébé dort. Les femmes rient. La vie.

Soudain, comme une chaleur dans son ventre qui irradie tout son corps, elle passe sa langue sur ses lèvres, la sensation est douce. Elle reste un long moment, le bout de la langue entre les lèvres, à contempler la vie autour d'elle, devant elle, le tableau de la vie. Dans sa tête, il y a des éclats de couleurs naissants.

Elle pense à sa mère qu'elle n'a pas vue depuis qu'elle est petite fille. Elle a grandi sans mère. Elle a été élevée par son père et sa tante, dans un village éloigné de la ville. Elle pense à son nom en pensant à son père. Elle s'appelle Madeleine Faivre. Le nom dans sa tête ouvre une boîte de souvenirs qui n'en finit plus de déverser des images et de les projeter dans son esprit. C'est chaud, c'est doux, c'est bien. Elle rit sous son visage figé. Puis la peine revient noyer ses illusions. La peine profonde d'avoir été abandonnée par sa mère qui a fui en ville alors qu'elle n'avait que cinq ans. La peine vive, plus récente, d'un amour déçu. Rupture de vaisseaux sanguins à la surface du cœur. Elle l'avait aimé, cet homme. Aimé plus que tout au monde. Aimé démesurément. Elle peignait des tableaux de joie, à l'époque. Des petits tableaux abstraits multicolores qui faisaient le bonheur des gens. Elle vendait plusieurs toiles. Pour elle, ces ventes étaient synonymes de succès. Elle se croyait artiste. Elle aimait l'homme le plus beau du monde, le plus gentil, le meilleur amant, le plus tendre, le meilleur ami. Elle était comblée. Puis, la vérité, un jour. Il était marié et il aimait sa femme plus qu'il ne l'aimait, elle. Il aimait sa femme. Il n'allait pas la quitter. Pas pour elle. Elle n'était qu'une aventure. Des toiles noires et blanches après, grises. Pour purger son âme malheureuse.

Elle pense à sa mère. Elle doit partir comme elle l'a fait. Fuir, quitter. Tout laisser tomber. Elle regarde par la fenêtre l'édifice d'en face. Elle attend un signe qui ne vient pas.

Picture Element # 2, mai 2007

39 x 59 cm

Huile sur toile

Des traits horizontaux moins larges, plus longs. Du noir, du blanc et du gris. Fluidité sombre ponctuée d'éclats de lumière trop vive et mouvement de plus en plus chargé de violence, dans un sens comme dans l'autre. Chaos énorme comme des forces qui se bousculent, s'affrontent, se tiraillent. Désordre croissant qui menace la composition de se défaire. Quelques petits traits verticaux répétitifs, des pieux emportés par les secousses du vent d'un ouragan impitoyable. Monochromie complexe qui se simplifie. La complexité s'organise, se précise. Du sens dans le trouble. Emportement expressif maîtrisé, contrôlé.

Tout commence par cette petite présence blanche au cœur de la peinture.

Trois

Madeleine Faivre a été absente pendant un mois. Pendant un mois, elle a voyagé à travers l'Europe, visitant les capitales et leurs musées, évitant les galeries d'art contemporain, quittant les villes à l'occasion pour s'arrêter dans un village quelconque, à la recherche d'une inspiration, sur les traces des grands maîtres anciens. Elle aurait voulu que le voyage ne s'arrête pas. Elle aurait voulu trouver un lieu qui aurait pu l'accueillir pendant des années, lui donner un soutien pour lui permettre de vivre et de peindre en toute quiétude. Elle espérait une rencontre qui ne s'est pas concrétisée. Les mécènes ne courent pas les rues, pas les rues qu'elle arpentait seule sous les regards indifférents des passants et les rayons jaunes du soleil ardent. Pourtant, elle a cherché les rencontres fructueuses. Dans des cafés, dans des bars. Elle sortait un cahier à dessin. Elle travaillait au vu et au su de tout le monde. Parfois une personne venait à sa table, un homme ou une femme, pour engager la conversation. Elle prenait toujours le temps de faire connaissance : salutations, échanges de nom, compliments, boniments. Des yeux qui sondent les yeux de l'autre pour vérifier l'intérêt de pousser l'entretien plus loin. C'est ainsi que Madeleine a fait des rencontres oubliables; juste des corps parlants qui se croisent, qui se frôlent, qui se frottent : la friction ne menant nulle part. Elle avait l'impression que son corps n'avait plus de frontières, que sa peau était ouverte à tout et à tous. Tout la pénétrait, homme, femme, table, chaise, rue, lit, pavé, murs, voitures, trains. Au bout d'un mois, au bout de ses sous, elle a décidé de rentrer chez elle.

L'appartement était le même. Tout était à sa place. Les quelques plantes qu'elle possédait étaient mortes, par manque d'attention. La terre sèche ravivait son sentiment

de culpabilité : elle avait laissé mourir des plantes bien vivantes, elle avait perdu son temps en Europe. On revient toujours au point zéro, se disait-elle. Il y a, en nous, un point zéro, une origine, qui nous empêche de nous évader de nous-mêmes. Un fil nous rattache à cette origine de notre être. On est comme des chiens attachés à un pieu qui oublie leur chaîne quand quelqu'un passe tout près. On s'étouffe. On se fait du mal. Pour rien.

Elle marche dans toutes les pièces de l'appartement, passant la main sur les meubles, cherchant d'anciennes présences de celle qu'elle a quittée en partant, celle, elle, qui peignait des petits tableaux noirs, blancs et gris près de la fenêtre du salon. Elle retrouve son chevalet, son tabouret. Elle s'assoit, lasse et à bout de souffle. Elle respire mal, trop vite, l'air entre trop vite dans ses poumons, elle sent la panique monter en elle. Comment y échapper? Elle se noie dans ce trop-plein d'air.

Pour se calmer, elle pense à son père et à sa tante. Elle se dit qu'elle devrait aller leur rendre visite, que ça lui ferait du bien de retourner dans son village natal, dans sa maison, qu'elle pourrait s'abandonner au bonheur nostalgique du retour au bercail, oublier ses peines, oublier ses erreurs de jugement, ses écarts de conduite qui l'ont placée dans des situations dangereuses. Elle revoit la maison de son père. Elle entend la voix de sa tante qui chante dans la cuisine. Une porte s'ouvre. C'est son père qui lui tend les bras. Elle se blottit contre lui, dans ses bras chauds. Au loin, elle entend des oiseaux dans les champs, des insectes. Leurs cris ponctuent le silence de la maison tranquille. Le souvenir est magique. Il lui colle un sourire au visage. Elle ferme les yeux pour mieux savourer l'image. Mais ce n'est qu'une image sensible : un refuge pictural romancé. En

vérité, dans ce lieu, il y a plutôt plus de mauvais sentiments que de bons. Il y a l'éternelle question qui use sa joie, qui érode son bonheur : ma mère, où est-elle?

Il y a une femme dans la rue qui marche sur le trottoir. Ce pourrait être elle, mais ce n'est pas elle. Sa mère vit dans cette ville, mais à l'ombre de ses yeux. Au début, elle l'a cherchée avec toute l'énergie naïve de sa jeunesse. Elle a mené son enquête avec ferveur et diligence, retournant toutes les pierres sur son passage, explorant toutes les pistes jusqu'au bout. Pour rien. Elle a vérifié auprès de la police. Aucune personne morte ou disparue ne correspondait à son signalement. Peut-être que sa mère avait changé de nom à la suite d'un second mariage? Aucune trace dans les registres des églises ou de la ville. Peut-être qu'elle avait quitté la ville pour s'établir ailleurs? Ce n'est pas possible. Elle est ici. Madeleine le sait, elle le sent. Sa mère est tout près, tout près de cet appartement. Peut-être dans l'immeuble en face, celui qui éveille une sensation étrange en elle. Elle regarde les balcons. Elle cherche une femme qui pourrait être sa mère. Sa respiration redevient plus régulière. La panique s'est tue.

Il y a le carré blanc d'une toile vierge devant elle. Elle prend un pinceau qu'elle trempe dans un rouge vif.

Scène 3

La surface est plane, composée d'un assemblage de planches clouées sur des solives fixées à une poutre centrale, le tout reposant sur la lisse d'assise sur le mur de fondation. Un trou donne accès au vide sanitaire sous le plancher. Il faut avoir accès au vide sous ses pieds. Il y a toujours un vide sous ses pieds, là où gisent nos histoires anciennes et nos fantasmes inassouvis, quelques squelettes aussi, ce qui n'est jamais tout à fait mort, toujours sujet à la résurrection par la fiction. Philippe Pierre voit devant lui un grand tombeau au milieu d'une forêt, sur le bord d'une rivière paisible. Il hésite à monter sur la structure par crainte d'éveiller l'esprit des gisants. Au centre de la plateforme, Diane Ursel étudie son hésitation. Elle ne comprend pas pourquoi il ne vient pas la rejoindre. Elle croyait que le propriétaire aimerait cette sensation de mettre le pied sur le plancher de son futur chalet. Elle n'est pas peu fière du travail accompli. Chaque pièce de bois porte un code et chaque code indique un emplacement, une orientation. La première phase de la reconstruction de la maison de campagne se déroule bien. Le plancher est solide. Tout est à sa place. Pas d'erreur, tout s'assemble parfaitement. Le système développé par Lou s'avère efficace et sûr.

Philippe Pierre reste longtemps dans son hésitation. Il pose finalement les mains sur le plancher. La sensation des planches sur ses mains est étrange. Il s'attendait à quelque chose de brûlant. C'est plutôt froid, comme si ces vieilles planches étaient mortes de ses

souvenirs, des bouts de bois amnésiques. Il en est déçu. Il s'attendait vraiment à ressentir des présences, comme une aura magique.

DIANE : C'est du solide. Tu peux monter.

Philippe sait que s'il monte la rejoindre, il va entrer dans une scène de théâtre en construction. Il sait que ce plancher est une scène. Il sait que Diane est un personnage de théâtre puisqu'elle n'existe que dans ce lieu et que par le dialogue qu'elle peut établir avec lui. C'est ainsi. Il sent la scène avant de la vivre. Ses instincts d'auteur dramatique ne l'ont pas quitté, surtout, ici, dans cet espace hors du monde. Ici, c'est une utopie, un microcosme à peine esquissé, un éden à venir dans lequel il est Adam et Diane est Ève, les premiers personnages, l'humanité résumée dans deux individus de sexe opposé. La première histoire commence par la première femme qui rencontre le premier homme. Elle était seule, nue, son vaste ventre luisant au soleil. Puis, il est arrivé, nu comme une feuille. Elle a éveillé en lui une force inquiétante. Ils étaient deux dans un seul désir. Elle l'a pris en elle. Il l'a pénétrée. Ils étaient un dans deux désirs esseulés. Un monde à naître. Éclosion. Friction. Fiction.

DIANE : Mes gars ont bien travaillé. Ça s'annonce bien pour la suite. On devrait pouvoir respecter l'échéancier... As-tu besoin d'un coup de main pour monter?

Philippe lui fait signe que non. Il se hisse finalement sur la plateforme, surmontant ses hésitations, en retenant son souffle. Il expire bruyamment en se relevant, comme pour

repousser les mauvais esprits, les mauvaises pensées. Il ne regarde pas Diane. Il jette ses yeux tout autour pour admirer la vue sur la rivière, la forêt et les collines au loin. Il ne veut pas penser à Adam et Ève, il ne veut pas imaginer les corps nus luisant au soleil. Il expire bruyamment une deuxième fois.

DIANE : Qu'est-ce qui ne va pas? Tu te sens malade?

Philippe secoue la tête, porte une main à son visage, se frotte le front, glisse ses doigts sur son crâne.

PHILIPPE : C'est magnifique.

DIANE : Du beau travail.

PHILIPPE : Vos fils travaillent bien. Je dois l'avouer. Vous m'impressionnez.

DIANE : Avec Lou, aux commandes, il n'y a pas d'inquiétude à avoir. Il est mon bras droit. Quand je vais prendre ma retraite, je pense bien que je vais le nommer à la tête de la compagnie.

PHILIPPE : Vous ne craignez pas les jalousies entre frères. L'aîné pourrait prendre ombrage de se voir supplanter par son cadet.

DIANE : C'est John, le plus jeune. Pour ce qui est de Fred, il le sait bien qu'il n'a pas la tête pour les affaires. C'est un gars physique, Fred. Il aime le travail de bras. C'est un gars de muscles, pas d'intelligence. Je ne veux pas dire qu'il n'est pas intelligent. Loin de moi, cette idée. Il a son intelligence à lui, Fred. Une intelligence qui passe par le corps. Lui, il faut qu'il touche, qu'il manipule pour comprendre. Il n'est pas capable de travailler avec le papier : les mots, les chiffres, ce n'est pas pour lui.

PHILIPPE : Vous connaissez le roi Lear de Shakespeare?

DIANE : Tu sais, la royauté pour moi...

PHILIPPE : C'est l'histoire d'un roi qui décide de diviser son royaume en trois parties égales pour ses filles. Mais, avant de leur donner leur part du royaume, il leur demande d'exprimer leur amour pour lui. Deux des filles, hypocrites, le flattent et lui disent ce qu'il veut entendre. La troisième refuse de jouer le jeu, elle n'exprime rien, même si elle aime son père. Le roi, fou de rage devant son refus, son silence, la chasse... L'histoire finit mal.

DIANE : Moi, je ne suis pas comme ton roi Lear. Je ne diviserai pas la compagnie. Je vais juste me faire remplacer par le plus méritant.

PHILIPPE : Vous allez réunir les conditions favorables pour une tragédie en bonne et due forme.

DIANE : Voyons donc. Mes gars sont raisonnables. Ils connaissent leur valeur. Ils savent que je les aime tous pour ce qu'ils sont individuellement. Ils vont comprendre ma décision. De toute façon, ils ne perdront rien. Je me ferai remplacer, c'est tout.

PHILIPPE : Vos fils vous obéissent parce que vous êtes leur mère. Lou est leur égal. Ils n'accepteront pas votre choix.

DIANE : Es-tu en train de vouloir mettre du trouble dans ma famille, toi, là?

PHILIPPE : Vous avez raison. De quoi je me mêle? Oubliez ce que j'ai dit.

Dans sa tête, Philippe voit la tragédie familiale se mettre en branle. Sur scène, il y a les trois fils. La mère vient de leur annoncer son retrait de la vie active et sa décision de confier les rênes de la compagnie au plus intellectuel de ses fils. Elle vient de quitter la scène. La tension monte entre les fils. L'aîné pique une colère. Le cadet le retient quand il voudrait se servir de ses poings pour faire comprendre sa position. Ils seront deux contre un. Tout est théâtre.

PHILIPPE : Shakespeare a écrit sa pièce en 1604. Ça fait plus de quatre cents ans. On a estimé que Galilée a écrit sa loi sur la chute des corps la même année. À la même époque, Malherbe publie ses *Commentaires sur Desportes*, qui fondent une nouvelle esthétique qui va inaugurer le classicisme français.

DIANE : Pourquoi tu me dis ça?

PHILIPPE : Il y a aussi le premier volume de *Don Quichotte*, de Cervantès, qui est publié en 1605. Certains considèrent que ce livre est le premier roman moderne.

DIANE : Je n'ai pas besoin d'un cours de littérature.

PHILIPPE : Dans ces temps-là, quelque chose a changé chez l'être humain, la variété européenne en tout cas. On a découvert le mouvement, la dynamique. Ce qui a vraiment aidé à faire cette découverte est l'invention du temps mathématisé. Galilée a été un des premiers à vouloir mesurer le temps dans une expérience. Il voulait savoir combien de temps prenait un corps en chute libre pour arriver au sol. C'est vouloir comprendre la vie, ça. Parce que la vie, c'est le mouvement vers le sol. Notre vie est une chute libre : de la naissance à la mort, nous tombons. Les secondes, les heures, les jours, les mois, les années marquent notre chute. À l'instar de Galilée, les poètes ont pris des mots pour étudier le même phénomène.

Philippe ne sait trop pourquoi il dit ce qu'il dit. Il s'imagine que l'auteur qui tente de le coincer dans une pièce de théâtre a ses raisons, insondables. Il regarde sa montre, car il sait que ce geste a le pouvoir de changer le mouvement des choses. Il tente de calculer sa chute. Il tombe. Un, deux, trois. Il tombe vers le vide sous ses pieds. Mais le plancher le

retient. Il reste debout au centre de la plateforme, les yeux rivés sur le bord du trou qui mène au vide sanitaire.

Scène 4

(manquante)

Scène 5

(manquante)

Scène 6

Le décor évolue. Il s'érige, il se complexifie. Des murs squelettiques entravent les mouvements sur la scène. Les poteaux corniers, les montants, les divisions, les trous de portes et de fenêtres : la maison prend forme. Les personnages s'activent sur la scène : un ballet de gestes de construction : on cloue, on scie. Les bruits retentissent tout autour. Ils sont trois, les trois frères, Fred, Lou et John. Ils gesticulent, ils bougent, ils se déplacent dans la structure érigée. Leurs gestes et leurs mouvements sont précis, synchronisés. Ils n'ont pas besoin de parler. Ils ne se parlent pas. La parole ne veut pas venir. Leur mutisme est dû à une colère non éteinte qui sourd en eux, qui voudrait surgir dans une grande violence, mais qu'ils retiennent par la concentration sur ce travail méticuleux qui les oblige, qui les enferme dans des fonctions élémentaires. Ils ne sont

que des corps de personnages, des figurants. Ils sont là pour exprimer la tension qui monte au sein de la compagnie Ursel et Fils Construction.

Lentement, Diane émerge des profondeurs du texte. Elle se hisse hors du trou qui mène au vide sanitaire. Dès qu'elle est debout, tout s'arrête. Ses trois fils restent figés, les bruits des outils électriques se taisent. Le temps change. Diane n'est pas dans le même temps que ses trois fils. Elle est dans un futur proche, quelques heures plus tard, alors que ses fils ont déserté le chantier. Elle semble parler dans le silence, dans le vide. Mais elle parle à Philippe qui est là sans être présent. Il est encore dans le même passé que les fils. Il est encore à l'université, en train de donner un cours. Diane parle, mais pour l'instant, on n'entend pas ce qu'elle dit. Ses lèvres bougent. On voit qu'elle raconte quelque chose. Peu à peu, la lumière se concentre sur elle. Peu à peu, son texte devient audible.

DIANE : C'est arrivé ce matin. À la pause. Les gars prennent une pause vers dix heures. Je leur apporte du café chaud. Je n'étais pas là aux premières heures du jour. Il s'était passé quelque chose avant que j'arrive. C'est sûr. Quand je suis arrivée, je sentais la tension dans l'air. C'était palpable. Tu pouvais y toucher. Personne ne disait un mot. Tout le monde travaillait. Il y avait comme une force que j'ai dû combattre pour pouvoir monter dans la maison.

JOHN : Après ce chantier-ci, je prends une pause, moi. Je vais faire un voyage.

FRED : Un voyage? On ne voyage pas, nous autres. On a trop d'ouvrage.

LOU : Où veux-tu aller, John?

FRED : Il va aller nulle part. Il ne peut pas partir. Il doit travailler.

LOU : Laisse-le donc parler.

FRED : Tu ne me diras pas quoi faire, toi.

LOU : Je ne te dis pas quoi faire. Je te demande seulement de laisser John nous expliquer son projet de voyage.

FRED : Il n'y en aura pas de voyage.

LOU : Ce n'est pas toi qui décides ces choses-là.

FRED : Ni toi.

LOU : Maman va prendre la décision.

DIANE : John voulait prendre de longues vacances. Il voulait voyager avec son amie en Europe. Son amie avait été invitée à faire une résidence d'écriture en France,

puis John voulait l'accompagner pour visiter différents lieux, différents pays. Ils avaient tous les deux le goût de l'aventure. John, c'est le plus sensible de mes fils. Il est un artiste dans l'âme. Quand il était petit, il me faisait toujours des beaux bricolages pour la Fête des Mères. Il aimait dessiner. Et il avait du talent. Il avait même fait un dessin de son amie qui avait l'air tellement réel que tu aurais pu croire que c'était une photo. John, il est vraiment gentil. Un doux.

FRED : Ce n'est pas à maman de décider. Elle ne devrait plus décider pour nous autres. On n'est plus des enfants. Il serait temps qu'elle prenne sa retraite. La compagnie ne devrait pas être dirigée par une femme. Ça nous empêche de prendre de l'expansion. Ursel Construction, ça pourrait devenir une grande entreprise.

LOU : La compagnie s'appelle Ursel et Fils. Pas Ursel Construction.

FRED : Ursel Construction, c'est le nom d'origine. C'est le nom que papa a donné à sa compagnie, qu'il a fondée tout seul.

LOU : C'est maman qui l'a continuée après le décès de papa.

FRED : Maintenant qu'on est des adultes, c'est à nous de la reprendre.

LOU : Maman décidera quand ce sera le temps de passer le pouvoir.

FRED : On le sait bien. Toi, tu te ranges de son côté. Tu es son préféré. Toi, elle te fait confiance. Elle est toujours en train de demander ton avis. Dans le fond, c'est toi qui décides tout.

LOU : Voyons donc, Fred.

FRED : Vous vous contentez de trop peu. Des petits contrats. Des petites affaires. Une maison. Un chalet. Une niaiserie comme ici. Il faut avoir plus d'ambition.

De fil en aiguille, d'une réplique à l'autre, la tension monte entre les deux frères. Mais on ne voit pas le coup de poing que Fred a asséné à Lou, on ne voit pas l'empoignade qui a suivi, on ne voit pas John qui tente d'intervenir, on ne voit pas Fred qui prend le dessus, qui serre le cou de son frère, une rage meurtrière dans les bras, on ne voit pas le visage de Lou passer au rouge, on n'entend pas John qui tente de ramener son frère aîné à la raison, on ne sent pas la panique écraser les poumons de Lou qui peine à respirer, qui va s'évanouir, on ne reste pas hébété de stupeur dans le silence quand Fred lâche prise finalement. On est dans le silence du temps arrêté que la voix de Diane tente de maîtriser.

DIANE : Quand je suis arrivée, mes fils travaillaient dans un silence troublant. Quand j'ai ouvert la bouche pour savoir ce qui s'était passé, Fred a rangé son marteau. Il m'a jeté un méchant regard puis il est parti. Il a sauté dans son camion. Il a fait rugir le

moteur avant de s'enfoncer à toute vitesse sur la route de terre battue. Lou se frottait la gorge. John gardait la tête baissée.

Le temps rattrape Diane, maintenant. Elle est seule au milieu du squelette de la maison en reconstruction. Dissipés, Fred, Lou et John. Flotte encore, le souvenir de leurs présences, alors que Diane achève de raconter les événements de la journée à Philippe.

DIANE : Tu comprends quelque chose à tout ça? Hé, je te parle!

Philippe est présent maintenant. Il regarde par le trou de la fenêtre absente. Il pose les mains sur l'appui de fenêtre, ne sachant trop quoi répondre à Diane. Oui, il l'écoute. Oui, il a tout entendu. Non, il n'y comprend rien. Il n'a pas de compréhension à lui offrir. Il ne souhaite pas s'engager dans une analyse de la situation, car il sait que cela le ramènerait dans la fiction. Il sait que tout cela n'est que du théâtre.

DIANE : Est-ce l'histoire de ton roi Lear qui va se répéter?

Philippe regarde sa montre pour échapper à la question.

PHILIPPE : Le XVII^e siècle a été le grand siècle, le siècle d'or du classicisme français. C'est le siècle du roi Soleil, de Louis XIV. C'est aussi le siècle des horloges et de la mécanique. On imaginait que la vie, les êtres, les astres pouvaient être démontés et remontés. On voulait découvrir les règles et les lois qui régissaient les êtres humains, la

nature et le cosmos. On croyait pouvoir tout comprendre, pouvoir tout résumer dans une belle expression mathématique ou une belle phrase bien faite.

DIANE : C'est quoi le rapport avec la chicane entre mes fils?

PHILIPPE : « Mais nous, que la raison à ses règles engage / Nous voulons qu'avec art l'action se ménage; / Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. » C'est de Nicolas Boileau. Dans son *Art poétique*.

DIANE : Qu'est-ce que tu essaies de me dire?

PHILIPPE : Vous voulez comprendre les actions de votre fils. Lisez donc Racine. Vous y trouverez peut-être des réponses, si vous cherchez une raison pour expliquer ce qui peut être trop compliqué pour une explication. C'est du théâtre! Du théâtre classique, rationnel et raisonnable! Tout peut s'expliquer! Les personnages sont pris dans les engrenages de l'action.

DIANE : Fred a failli tuer Lou! Le tuer! Et vous me parlez de théâtre?

L'éclairage tombe sur la forêt qui s'obscurcit. On devine un soleil qui se couche sur la scène à travers le feuillage noir des arbres. C'est la fin de la journée. Donc, la fin de la pièce. Les mots tombent en travers de la feuille blanche qui n'arrive plus à les aligner.

Philippe pense à cet auteur dramatique qui l'écrit, qui le décrit en train de penser. Diane reste avec ses questions sans réponses.

L'élan est venu pendant la nuit, quelques heures avant le lever du soleil. Elle dormait dans un lit troublé, agité, défait qu'elle avait tenté de préparer en absorbant quelques somnifères. Elle voulait dormir, arrêter la course de son esprit, alourdir son corps qui n'arrivait pas à se calmer. Les petites pilules ont fait leur effet. Elle a dormi d'un sommeil profond, mais une étrange sensation dans le bras l'a réveillée. Son bras la démangeait, comme s'il y avait des aiguilles qui lui transperçaient la main, la main gauche, la main qui peint, électrifiant tout son bras qui s'agitait tout seul. Elle s'est levée. Elle a secoué ce bras qui l'avait tirée de son sommeil, de son lit somnifère, pour se défaire de cette sensation électrique qui commençait à l'angoisser. Elle s'imaginait qu'il s'agissait d'un début de crise cardiaque. Ce n'était pas ça. Ça ne pouvait être ça. Pour se débarrasser du mal, elle lançait son bras dans les airs, roulant l'épaule, comme une nageuse manchote qui se noie. Elle commençait à désespérer. Elle marchait, énervée, de long en large dans l'appartement, le bras en l'air, devant elle, tremblant. Puis, petit à petit, les mouvements chaotiques sont devenus plus précis, des petites secousses, des petits gestes nets. C'était comme si sa main peignait dans le vide, dans l'obscurité de son appartement, la nuit. Des coups saccadés. Sa respiration s'alignait sur le même rythme que sa main. Elle avait l'impression que son cœur faisait de même. Des coups de pinceau invisibles, des battements inaudibles. Elle était hypnotisée par cette cadence qui la saisissait. Elle ne marchait plus maintenant. Elle peignait dans l'absence, muette. Il y avait une musique en elle, des rythmes, des mélodies, des airs, un refrain

lancinant, des échos de voix venus des profondeurs. Elle s'est assise sur son tabouret devant le chevalet, sous le charme de son bras possédé.

Maintenant, elle peint. Elle a un vrai pinceau dans la main. Elle applique des touches de couleurs sur la toile. Elle ne pense plus. Elle n'existe plus. Elle peint. Elle est la peinture. Elle est l'acte et la matière. Elle est calme maintenant, en harmonie avec son bras, sa main, en symbiose avec la toile. Puis, le geste arrête. Un point rouge. Madeleine reste longtemps dans cette position, la pointe du pinceau appuyé sur la toile, figée. Rouge. Elle est rouge, maintenant. Rouge comme le sang qui s'écoule d'une blessure fatale. Elle n'arrive pas à lever sa main ni à laisser tomber le pinceau. Son esprit s'interroge. Il cherche à comprendre ce qui se passe, ce qui ne se passe pas. Les yeux quittent la toile, cherchent par la fenêtre un signe, une lumière. Il fait jour maintenant.

Le soleil jette ses rayons sur l'édifice d'en face, créant des jeux d'ombres, aplanissant les surfaces, faisant scintiller les vitres silencieuses. Madeleine sent l'attraction de l'édifice. Elle entend un appel sourd provenant de là-bas. Une présence. Elle sait qu'il s'agit de sa mère. Sa main tombe. Elle regarde sa main tomber. La pointe du pinceau trace un dernier trait rouge sur la toile. Le pinceau tombe sur le plancher. Une goutte de peinture, un petite boule rouge.

Madeleine a traversé la rue. Elle est seule dans l'air silencieux du petit matin. Elle marche d'un pas décidé, convaincu, jusqu'à la porte de l'édifice d'en face. Elle se dirige vers le tableau des locataires. Elle cherche un nom, un nom qui serait le nouveau nom de sa mère, un nom d'emprunt, un pseudo nom, un nom menteur qui cache une vérité. Ses yeux courent sur le tableau, de long en large, de haut en bas, repassant plusieurs fois sur les mêmes noms. Nerveux, anxieux, ses doigts glissent sur les boutons

qui permettent de sonner à l'appartement. Son esprit procède par élimination. Éliminer les noms d'homme. Éliminer les noms étrangers. Éliminer les noms trop familiers. Éliminer les noms trop près d'elle, les noms de sa famille, de son village. Chercher le nom propre, sans souillure, le nom d'une personne ressuscitée. Le tableau s'embrouille. Les lettres s'entremêlent, cachant le nom recherché dans un cryptogramme insoluble. Mais la musique revient en elle. Elle entend de nouveau le refrain lancinant. Puis, il ne reste plus qu'un nom devant ses yeux. Elle voit le nom de sa mère en toutes lettres, net. Son doigt enfonce le bouton. Quelque part dans l'édifice, une sonnerie se fait entendre, une sonnerie qui sonne, qui sonne de nouveau, impatiente, pour réveiller une femme qui dormait paisiblement.

La voix de la femme est douce. Elle couple la musique en elle. Les mots et les notes s'accouplent. Pour Madeleine, il n'y a pas de doute, il s'agit de la voix de sa mère. Madeleine parle. Madeleine raconte.

Il était une fois. Elle parle dans l'interphone qui la relie à l'oreille de sa mère, la bouche tout près de la grille qui cache le micro. Il était une fois. « Rappelle-toi. » Elle cherche dans sa tête un souvenir. Mais elle n'en trouve aucun. Ses souvenirs ne sont pas dans sa tête. Ils ne sont pas dans son cœur. Ils sont dans les fibres de ses muscles. Elle sent une crampe dans son ventre qui la transfigure. Elle devient une petite fille, maintenant, la petite fille qu'elle a été. Il était une fois. Jadis. Autrefois. Avant. Elle s'amusait dans le boisé derrière la maison familiale. Elle jouait à cache-cache avec sa mère. Elle devait avoir cinq ans, peut-être moins que ça, peut-être plus. Les souvenirs ne sont jamais précis quand il est question d'âge. Un souvenir n'est pas un procès-verbal, un rapport d'autopsie, un document. C'est plus une sensation qu'un plan. Elle était

jeune, donc. Elle n'avait pas encore conscience du monde. Son monde se limitait à sa maison, son père et sa mère, ses amies, son village. Tout était au possessif. Sa mère comptait, le visage tourné vers son avant-bras appuyé sur le poteau de la corde à linge. Madeleine entendait le décompte. Vite, elle se cherchait une cachette. Là, là, derrière ces arbustes. Encore le décompte. Il semblait interminable. Madeleine se faisait toute petite derrière l'arbuste. Elle essayait de disparaître pour tromper sa mère. Puis, rien. Le silence, et le temps qui s'était arrêté. Ses oreilles s'étiraient dans toutes les directions à la recherche d'un bruit pouvant lui indiquer où se trouvait sa mère chercheuse. Ses yeux tentaient de percer les feuillages touffus. Rien. La panique montait.

La voix tremble à l'interphone. Madeleine parle sans cacher ses mots, ouvertement, dans sa douleur. Il y a un silence à l'autre bout. Madeleine pense que sa mère pleure en entendant la voix de sa fille. Mais la femme feint de ne pas comprendre. La femme lui dit qu'elle ne comprend pas. Madeleine répète le nom de sa mère dans l'interphone, son nom d'origine, son nom de mère, son nom d'épouse. La femme reste insensible. Madeleine hurle maintenant, mais elle ne sait pas qu'elle hurle, elle ne se rend pas compte que la rage et le désespoir ont déformé sa voix, qui sonne terrifiante désormais, la voix d'une démente. La femme dit qu'elle va appeler la police. Elle raccroche. Madeleine continue de crier dans le micro de l'interphone, tout en appuyant sans relâche sur le bouton qui la relie à sa mère. Elle implore sa mère de lui ouvrir la porte, de la laisser monter, de lui dire quel est le numéro de son appartement pour qu'elle puisse la revoir. Une violence monte en elle déchirant les muscles de sa gorge. Rupture de cordes vocales. Sa bouche reste grande ouverte, béante. Les cris meurent dans le fond du larynx, étouffés.

Au même moment, un homme sort pour promener son chien, un homme gros avec un petit chien au bout d'une laisse. Madeleine profite de l'ouverture de la porte pour pénétrer dans l'édifice. Elle agit sans réfléchir. Dans le hall d'entrée, elle cherche sans savoir ce qu'elle cherche, ni comment procéder. La cloche de l'ascenseur attire son attention. Elle se place devant la porte, les yeux rivés sur la suite de chiffres qui indique la descente de l'ascenseur. Encore le décompte. Voilà, là. La porte s'ouvre. Madeleine plonge à l'intérieur en bousculant une jeune femme avec des écouteurs sur les oreilles, vêtue d'un jogging. La porte se referme. Madeleine appuie sur un bouton, au hasard. Elle se laisse guider par le hasard. Elle sait que le hasard peut la conduire jusqu'à la porte de l'appartement de sa mère.

Dans le couloir, elle s'arrête. Des portes devant elle, derrière elle. Elle ne sait trop quelle choisir. Elle se met à frapper à une porte puis à une autre et à une autre, sans attendre qu'on réponde. Elle frappe à toutes les portes. Bientôt, des hommes, des femmes à moitié réveillés apparaissent dans l'entrebâillement de leur porte, confus. Tous regardent cette femme qui frappe aux portes comme une folle. Madeleine arrive au bout du couloir. Elle voit tous ces visages qui l'interrogent. Elle ne sait pas quoi leur répondre. Elle voudrait dire quelque chose, mais les mots ne veulent pas se former dans sa bouche. Les récriminations, les injures, les grognements des locataires se dissolvent dans son esprit. Soudain, la sirène d'une auto-patrouille de la police se fait entendre dans la rue. Il y a de la lumière dans la tête de Madeleine, une lumière stridente, des gyrophares bruyants. Sortir. Fuir. Elle pousse la porte menant aux escaliers. Elle se précipite dans les marches, les dévalant deux à deux, paniquée. Arrivée en bas, elle ouvre une porte marquée « Sortie d'urgence ». Une alarme retentit dans l'édifice.

Madeleine est saine et sauve. Elle se retrouve à côté d'une grosse benne à ordures. Il y a un boisé devant elle. Elle va s'y cacher pour se perdre. Dans sa tête, elle entend le décompte.

Le calme règne maintenant. Le temps a passé. Peut-être un mois. Pas plus. Peut-être moins. Septembre est aussi radieux que le mois de juillet. L'été semble vouloir s'éterniser. Madeleine regarde la vingtaine de croquis qu'elle a placés directement sur le plancher pour avoir une vue d'ensemble. Des personnages : des hommes, des femmes, des enfants. Debout, couchés, assis. Dans l'ombre ou dans la lumière. Des figures énigmatiques qui se présentent de profil. Des silhouettes, des formes, des masses, des présences. Madeleine respire calmement. Elle est en contrôle maintenant. Les jours de folie sombre qui la poussaient à s'enfermer dans son appartement, même en pleine canicule, sont derrière elle. Elle est sortie aujourd'hui. Elle est allée au parc.

Dans le parc, elle s'est assise au pied d'un arbre. Elle avait apporté un cahier à dessin, sans avoir l'intention de dessiner. Elle voulait simplement sortir. Elle avait assez sombré en elle-même, dans les zones inquiétantes de son âme. Il fallait remonter à la surface, à la vie quotidienne et ses obligations. Il fallait sortir, prendre de l'air, respirer à nouveau, voir des gens. Elle avait pensé trouver un heureux mélange d'activités humaines et de sérénité dans le parc qui longe la rivière, en ce dimanche radieux. Pour se remonter le moral et pour cacher les marques de sa descente aux enfers, elle avait décidé d'enfiler une robe d'été très colorée. Elle s'était même maquillée. Appliquer de la couleur sur son visage l'avait amusée : le rouge sur les lèvres, le fard sur les joues, le crayon noir sur l'œil, un peu de bleu sur la paupière. Elle était une toile. Elle s'est demandé si elle ne devait pas travailler à un autoportrait un de ces jours, comme une manière de mieux se comprendre. Peindre son visage, c'est donner des couleurs et des

formes à sa vie intérieure, sans distance, sans pudeur. C'est prendre la mesure de l'intensité de son regard.

De sa position, elle voyait toute l'agitation dans le parc : les enfants qui courent, les couples qui marchent main dans la main, les gens qui promènent leur chien, les sportifs qui font du jogging, les pensifs sur le bord de l'eau qui sondent la surface ondoyante, les femmes qui bavardent, les adolescents qui fument des cigarettes, les solitaires sur les bancs. Il y avait un homme seul sur un banc, à plusieurs mètres droit devant elle. Elle ne le voyait pas, tellement son regard cherchait à prendre tous les détails de la scène devant elle d'un seul coup. Pourtant, l'homme la regardait. Il était surpris de la voir là. Il était convaincu qu'elle le regardait à son tour. Quand elle a sorti son cahier à dessin, il a baissé les yeux, il a cherché à poser son regard ailleurs, il ne voulait pas établir de contact oculaire, il voulait disparaître. Madeleine dessinait avec férocité. Ses gestes étaient rapides, le crayon sautant d'une page à l'autre, sans hésitation. Elle ne dessinait pas ce qu'elle voyait, plutôt ce qu'elle ressentait : des formes, des figures, des compositions, des jeux d'ombre et de lumière, le soleil sur l'eau, des embarcations, les arbres, des ramifications, les textures de l'herbe. Elle souriait en s'abandonnant à cette impulsion créatrice nouvelle.

Les fragments de ce dimanche après-midi au parc étalés sur le plancher de son appartement ravivent sa mémoire, allument sa créativité. Ça bouillonne en elle. Elle sent poindre un nouveau projet sans que la chose soit encore assez précise pour porter un nom. Elle se laisse aller à cette douce sensation réconfortante. C'est chaud, c'est lumineux, c'est paisible. Elle aimerait connaître déjà le produit final, l'œuvre, mais il est

trop tôt. Il faut laisser l'œuvre la travailler de l'intérieur pour arriver au point où la création devient inévitable, la seule chose à faire, un impératif.

Elle s'assoit en tailleur au milieu des croquis. Elle en ramasse un pour l'étudier de plus près. Elle le dépose. Elle en prend un autre. Elle se laisse émouvoir. Le soleil de fin de journée tombe dans sa fenêtre. Elle est bien, au chaud, en sécurité. Il y a plusieurs figures féminines parmi ses croquis, des femmes, des filles, des fillettes. Elle pense à sa mère et elle se dit qu'elle n'a pas de mère, qu'elle est seule au monde. Cette pensée ne l'attriste plus. Au contraire, ça lui redonne un nouvel élan. Elle se dit qu'elle a peut-être une mère, après tout, une mère qui n'est pas de chair. Elle se dit que la peinture pourrait être sa mère. Car c'est la peinture qui l'a élevée, qui l'a menée de l'enfance à l'âge adulte. La peinture l'a nourrie, l'a protégée. L'a aimée? La peinture a toujours été là. En peignant pour combler une absence, Madeleine a peint pour s'entourer de présence. Ce qui n'est pas, elle l'a remplacé par ce qui est devant elle, des croquis, des toiles, des œuvres. Elle sait qu'un tableau, c'est toujours une partie d'elle et c'est aussi une mémoire du passé de la peinture, chaque œuvre est en relation avec d'autres œuvres, il y a des lignées comme dans une famille, quelque chose se transmet d'un artiste à l'autre, de génération en génération, l'art engendre l'art.

Cette pensée lui rappelle une série de tableaux qu'elle a peints ces derniers mois. Elle se relève. Les tableaux du projet *Picture Element* sont entassés dans un coin de l'appartement. Elle les place en ordre chronologique au pied d'un long mur pour mieux les étudier. Il s'agit de cinq tableaux. Elle remarque qu'il y a une progression d'un tableau à l'autre. Premièrement, au niveau du format : chaque tableau est plus grand que le précédent. Deuxièmement, au niveau du contenu : les tableaux deviennent de plus en

plus colorés. L'ensemble est resté abstrait, mais on a l'impression que quelque chose s'y dessine, cherche à se définir, une présence. Madeleine se demande s'il y a une filiation dans ce travail. Qui sont les grands artistes avec lesquels elle a cherché à dialoguer en peignant ces tableaux? Chagall, Picasso, Manet, Goya, Rembrandt? Elle se dit qu'elle devra en faire un sixième pour conclure la série et peut-être découvrir la peinture génitrice qui l'a engagée à son insu dans cette démarche.

Elle recule de quelques pas pour mieux voir, pour mieux ressentir la forme et le contenu du futur sixième tableau. Par mégarde, elle marche sur des croquis qui lui collent aux pieds un moment. Ça l'amuse. Elle trouve ça drôle. Elle est debout au centre de son appartement et elle rit d'un rire joyeux qu'elle n'arrive pas à retenir. Elle se sent folle et ridicule, mais elle s'en fout. Puis, une image attrape ses yeux. Par la fenêtre, elle voit une fillette vêtue tout en blanc sur le balcon d'un des appartements de l'édifice d'en face. L'image est floue comme si elle n'était pas au point. Madeleine avance plus près de la fenêtre pour mieux voir. Au même moment, une femme vient rejoindre la petite fille. Madeleine n'arrive pas à distinguer les traits des visages. Elle plisse les yeux pour remédier à la situation. Rien à faire. Puis, la femme fait un signe de la main, comme si elle saluait quelqu'un, comme si elle saluait Madeleine. La petite fille fait de même. Madeleine recule de plusieurs pas. Les croquis collent encore une fois à ses pieds. Elle reste figée un long moment entre les tableaux, les croquis et la fenêtre. Elle sait ce qu'elle doit faire maintenant. Peindre, oui. Un grand tableau dans un très grand format. Elle voit le tableau avant de le peindre. Elle sait, maintenant. Elle sait.

Picture Element # 3, juin 2007

59 x 89 cm

Huile sur toile

Des traits horizontaux de longueurs variables, larges et courts, minces et longs. Des courbes virevoltantes. Des serpentins colorés. Du jaune, du rouge et du bleu. Fluidité entravée. Mouvement qui se replie sur lui-même, qui se déploie vers l'extérieur, qui cherche et qui trouve. Des formes dansantes qui voudraient naître dans un chaos organique. Danse désordonnée de traits verticaux variés blancs et noirs qui s'éloignent et se rapprochent, qui s'ignorent et se marient. Épousailles rythmiques répétées, saccades et secousses. Polychromie jouissive. Emportement, abandon. Musique visuelle. Vibrations chromatiques extatiques. Joie.

Au tout début, il y avait le blanc et tout autour les couleurs du monde.

QUATRE

J'ai hâte de partir. Les voyages m'excitent toujours. Mais je dois patienter. Je patiente à l'aéroport. J'attends l'appel de mon vol. Dans une heure, je serai dans l'avion qui m'emmènera à Paris où je dois faire une communication sur mes plus récentes recherches. Pour passer le temps, je regarde le grouillement des passagers qui vont et viennent, pressés ou nonchalants, fatigués ou reposés, tristes ou heureux, anxieux. Tous ces gens qui se croisent sans se voir, c'est l'humanité. Ça bouge, ça grouille sans remarquer les autres, concentrés sur soi, enfermés dans son petit monde. Moi, par contre, dans les aérogares, j'essaie de m'ouvrir à tout ce qui m'entoure, je cherche à entrer dans les secrets des gens. C'est un exercice comme un autre pour passer le temps. Des fois, je me dis que je devrais emporter avec moi une petite caméra vidéo et enregistrer tout ce que je vois pour ensuite en faire un montage délirant sur lequel je collerai ma voix qui raconte les silences et les dialogues intérieurs de ces passagers devenus personnages de mon petit film sans prétention.

Je pense à la peintre. Je ne connais même pas son nom. Peut-être que je devrais chercher à le connaître, à la connaître. Elle est attirante. J'ai trouvé très difficile ce dernier mois sans elle. Un jour, je l'ai vu faire ses valises et partir. Puis, rien, pendant un long mois. Tous les jours, j'ai vérifié si elle était revenue. De jour en jour, son absence a creusé un trou en moi, un trou qui a pris la forme de son corps, un moule d'elle à l'intérieur de moi. Il est toujours là, ce moule de son absence, même si elle est revenue depuis. Son retour a été un grand moment de joie pour moi. J'ai crié, je crois, quand je l'ai aperçue à sa fenêtre de retour devant son chevalet. Je voulais lui souhaiter la

bienvenue. Mais ma joie naïve a été ternie par sa tristesse. Elle est revenue brisée, troublée de son voyage. Elle se cachait derrière un grand tableau. Ses gestes étaient lents, incertains. Elle tremblait. Elle se passait souvent les mains dans les cheveux, se prenant la tête, couvrant ses oreilles comme pour faire taire des voix intérieures qui la troublaient. Je pense à elle avec un pincement au cœur, une chaleur à travers mon corps. Elle m'excite. Un jour, je devrais traverser la rue, monter, frapper à sa porte, me présenter, la consoler, la prendre, lui faire l'amour, deux corps étrangers dans un désir étrange.

Je me lève pour marcher un peu, car ces pensées ont éveillé en moi des sensations intimes que je ne souhaite pas laisser paraître. Quelqu'un pourrait m'épier comme j'épie les autres. Je marche vers la grande fenêtre qui donne sur les pistes, tournant le dos au grouillement humain de l'aéroport. Devant moi, les avions se déplacent lentement et en silence dans l'aire de manœuvre pour se rendre sur la piste ou pour s'amarrer aux passerelles qui mènent aux quais d'embarquement. Il y a une certaine beauté dans ce ballet mécanique.

Des arrivées, des départs. Des entrées et des sorties. Je suis comme cette aérogare. En moi, il y a un flot continu d'information dans les deux sens, de l'information que j'emmagasine, que je traite, que j'utilise pour agir, que je renvoie dans des avions de papier, des pages de texte. Je suis une aérogare informationnelle. L'information me définit et ma définition change au gré du flot d'information. Est-ce qu'il y a un moi réel, fondamental, essentiel? Le moi, le vrai moi, ne peut être dans ce flot informationnel changeant. Il ne peut être réellement que dans le corps qui sent, qui ressent, qui respire, qui meurt. Mon corps qui a enregistré l'absence de la peintre. Mon

corps qui désire. Mon corps qui porte le matériel génétique, sa propre définition. Mon corps qui m'identifie. C'est mon corps que l'on décrit dans mon passeport. C'est mon corps qui fait de moi un citoyen de mon pays. Je suis la couleur de mes yeux, de mes cheveux. Je suis ma taille et mon poids. Je suis ma photo. Je suis mes empreintes digitales. Je suis les cônes et les bâtonnets de ma rétine. Je suis celui qu'on voit. Mon esprit n'est que la jonction des autres qui m'entourent, un ordinateur biologique qui fait le contact entre le monde et moi, mon corps, un flux d'information.

Dans la vitre, en regardant de plus près, j'arrive à décerner le reflet de mon visage, de mon corps, de mes mains. Le ballet des avions s'anime en arrière-plan. Je suis sur un écran, projeté. Je me vois tel que je suis, le corps et l'esprit. Je pense aux frontières, aux passeports, aux visas. Je pense à mon pays. Je suis d'un pays double et j'ai appris à naviguer efficacement dans la dualité. Je passe du pays intérieur au grand pays sans problèmes, m'adaptant aux circonstances, adoptant la langue d'usage, passant inaperçu, franchissant les frontières culturelles sans hésitation. Mon corps est un écran dans ce pays double sur lequel les autres peuvent projeter leurs visions étroites et nationalistes. Je vis dans la région de la capitale nationale, un pied dans chaque nation, mon appartement en ville et ma future maison sur le bord de la rivière, des espaces intimes pour que le corps puisse se reposer, se nourrir, se garder à l'abri. Mon pays est impossible. Il n'est pas possible. Il est virtuel parce qu'il n'existe que dans l'esprit. Il n'existe que par ses frontières virtuelles. Mon pays est un je. Un je qui écrit et qui ne peut se définir que par ce qu'il écrit : constitution, lois, procès-verbaux, rapports annuels. Moi, je n'écris plus, plus vraiment. Ce que j'écris maintenant n'est plus une

écriture du corps, ça vient de l'esprit et ça s'adresse à l'esprit : une écriture virtuelle, impossible, impuissante.

Je regarde mon corps dans la vitre et je voudrais refaire l'image soudainement. Soudainement, je reconnais dans cette réflexion des qualités, des signes, des codes qui me renvoient à ma mère. Je ressemble à ma mère au niveau des yeux, de la forme du visage, du nez, des mains, de là où ça compte, où ça définit le mieux le corps. Je revois ma mère malade. Elle est toujours à l'hôpital. Son médecin m'a appelé pour m'inciter à venir la voir. Je lui ai dit que je partais en voyage. Il m'a demandé de remettre ce voyage. Je lui ai dit que c'était impossible. Impossible. Je me détache de mon reflet dans la vitre. En me retournant, une jolie femme attire mon regard avide.

De retour, dans mon salon, entouré d'objets, la main dans le plâtre, je respire avec difficulté à travers un visage tuméfié. J'ai mal partout, mais je ne ressens rien à cause des calmants. Dans mon fauteuil de lecture, je ne lis pas, j'attends que ça passe. Mon voyage à Paris m'a laissé des souvenirs douloureux. J'aimerais bien en rire, mais je ne trouve pas ça drôle. Je ne peux même pas esquisser un sourire. J'ai dormi pendant deux jours dès mon retour. Maintenant, je peux me lever, je peux marcher, je pourrais sortir, mais je ne veux pas qu'on me voie dans cet état.

L'air au-dessus de la ville est jaune. On nous dit qu'il s'agit du smog, que le temps très chaud accentue le phénomène, que cette pollution vient des grandes villes de l'est des États-Unis. Je veux bien le croire. Les Américains sont responsables de mon inconfort physique. À Paris, je me suis fait prendre dans une manifestation antiaméricaine contre la guerre en Irak. Je n'étais pas partie prenante des discours enflammés, j'étais neutre, je n'étais qu'un touriste, je ne voulais pas être là. Mais j'étais sur le trottoir, le nez dans le plan de la ville de Paris, à chercher une adresse, quand la rue m'a happé, la foule de manifestants m'enserrant, m'entraînant malgré moi. Au début, j'ai offert une petite résistance polie, puis comprenant qu'il n'y avait rien à faire, j'ai suivi le groupe, timide, gêné, silencieux. J'ai pris mon mal en patience, tout en restant à l'affût d'une ouverture qui permettrait ma fuite. La foule était composée de gens de différents horizons, de différentes origines, avec une prépondérance arabe. Mon malaise a commencé à grandir lorsque des groupes de jeunes en périphérie de la manifestation se sont mis à crier plus fort que les autres, à faire plus de bruit, à renverser

des poubelles, à bousculer des piétons, à frapper sur des voitures stationnées. Puis, il y a eu une première altercation entre des jeunes et un homme qui voulait sortir de sa voiture. Puis, des coups sont donnés, puis la violence se répand sur les trottoirs, des jeunes s'en prennent aux commerces qui affichent des publicités de compagnies américaines, puis s'en prennent à tout, laissant déferler librement leur frustration et leur rage. Il était temps pour moi de sortir de là. J'ai donc joué du coude pour me frayer un chemin oblique à travers la foule de plus en plus agitée. Je voulais m'éloigner des casseurs et je suis tombé sur les forces de l'ordre qui repoussaient les manifestants avec violence, matraques, boucliers, bottes, chevaux. J'étais terrifié. Je ne savais plus où aller. Je ne pensais plus. Je me suis approché d'un agent tout de noir vêtu, menaçant avec tout son attirail. Je voulais simplement lui expliquer que je n'étais pas avec eux, que j'étais un étranger. Le mot a mal sonné dans sa tête. Il m'a asséné plusieurs coups de matraque, me repoussant au sol, pour ensuite me piétiner, lui et ses camarades. Je me suis mis en boule pour me protéger. Tout est devenu noir. Un cheval a marché sur ma main. J'ai crié. On m'a frappé de nouveau. Je suis resté là, inerte. J'ai perdu connaissance. Quand je me suis réveillé, j'étais à l'hôpital.

Je respire mal en me remémorant ces incidents. La qualité de l'air dans la ville n'est pas bonne. On respire du poison. La planète se meurt et nous continuons à nous agiter comme si de rien n'était. Depuis que nous savons que la Terre tourne sur elle-même autour du Soleil, nous avons abandonné nos responsabilités immémoriales envers la terre. Depuis, la Terre tourne sans l'intervention de Dieu, sans nos prières, malgré nous, un simple phénomène physique. La Terre tourne et nous ne sommes pas responsables de rien. La Terre tourne et nous avons appris à maîtriser la vie et le monde

physique pour tout transformer, transformer la chaleur en travail, transformer les champs en ville, transformer l'énergie, transformer les êtres, transformer le langage. Changer, tout change, tout doit changer. Par la révolte, par la révolution, par la guerre, par la technique, par la technologie, par la publicité, par la mode, par la littérature. Rien ne doit rester le même. Rien ne doit durer. Tout est jetable, transformable, possible. Je regarde ma montre et je me dis qu'il ne nous reste plus beaucoup de temps. Bientôt, nous aurons épuisé la planète. Plutôt, ce sera la planète qui nous aura épuisés. La Terre avalera ses enfants trop gourmands.

Ma mère est toujours à l'hôpital. Elle m'attend. Elle veut m'avalier avant de mourir, me prendre, m'engloutir, peut-être pour me susurrer à l'oreille un dernier message d'espoir : il y a la vie après la mort. Ma mère sera toujours là, entre le monde et moi, même après sa disparition, éternelle. J'irai manger un festin sur sa tombe.

Je me lève péniblement pour aller sur le balcon. J'ai besoin de voir la peintre. L'effort me coûte. Ça brûle dans mes poumons. Je pourrais cracher du feu, mais ma bouche s'est enferrée dans la douleur, elle reste fermée. Derrière mes yeux, le sang coule avec violence. Sur le balcon, l'air est encore plus terrible qu'à l'intérieur de mon appartement. Le soleil est de plomb. Derrière sa fenêtre, la peintre fixe un point dans ma direction. Je ne bouge pas. Elle semble très concentrée, un pinceau à la main. Je me dis qu'elle me voit sûrement, qu'elle se demande qui est cet homme qui la regarde ainsi. Elle laisse tomber le pinceau et disparaît. Elle m'a vu. Elle va appeler la police pour signaler un pervers qui l'épie. Elle a raison, je ne suis qu'un pervers, je tourne tout au mal, je ne suis pas du côté du bien, je suis du côté du renversement des valeurs. Je suis un homme de mon temps. Je suis un voyeur. Crevez-moi les yeux.

Soudainement, je vois la peintre sortir de son immeuble. Elle traverse la rue. Elle entre dans mon édifice. Ça y est. Elle va venir. Je rentre pour l'attendre.

Scène 7

(manquante)

Scène 8

(manquante)

Scène 9

(manquante)

Scène 10

C'est la nuit. La lune jette une lumière blafarde sur la scène, le chantier de construction dans le bois sur le bord de la rivière. Le calme règne sous ce ciel étoilé. Un calme trompeur. Un souffle haletant émane de la maison en reconstruction. On l'entend distinctement malgré les panneaux de copeaux de bois encollé, l'isolant de laine minérale et le plastique pare-vapeur qui recouvrent la charpente. Le souffle provient du vide sanitaire. Il a ralenti maintenant. L'effort est fini. Peu à peu, la respiration redevient normale, silencieuse, imperceptible. On entend des pas et des rires s'approcher. Un

couple avance vers la maison, se serrant l'un contre l'autre, imbu d'une joie éthylique qui l'empêche d'être attentif aux signes d'une autre présence en ces lieux. Le couple entre à l'intérieur. Le souffle dans le vide sanitaire se retient. Le couple s'embrasse, s'enlace, se laisse aller l'un vers l'autre. Ils dansent maintenant sans musique, maintenant l'autre dans le rythme du désir grandissant, une valse érotique. Bientôt, les vêtements tombent. Bientôt, les corps s'entrechoquent sur le plancher rude. Le souffle s'étouffe.

FRED : Tu veux le savoir, hein? Tu veux que je te dise comment ça s'est passé? Tu as beau garder le silence, je sais que c'est ce que tu veux entendre. Moi aussi, c'est ce que je veux m'entendre dire. J'ai besoin d'avouer. C'est fini, maintenant. Je ne peux plus courir. On m'a rattrapé. On m'a emprisonné. On va me juger.

Le souffle pleure dans le vide sanitaire, pendant qu'au-dessus de lui, l'homme et la femme baisent avec ardeur et abandon.

FRED : Ça a commencé au milieu de l'après-midi. La mère est arrivée sur le chantier en beau fusil. J'avais fait quelque chose que je n'aurais pas dû faire. J'avais parlé au nom de la compagnie, de notre compagnie, sans sa permission. J'ai des rêves, moi aussi. J'en avais, en tout cas, avant cette nuit-là. Puis, j'avais besoin d'en parler à quelqu'un à l'extérieur de la famille, quelqu'un qui pourrait devenir un associé, quelqu'un avec des moyens pour m'aider à transformer Ursel et Fils en Ursel Construction.

— Fred, tu n'avais pas le droit!

Elle me criait des bêtises, mais je ne l'écoutais pas. Je n'entendais pas les mots qu'elle me lançait par la tête, c'était comme des gifles que je recevais en pleine face, comme quand je n'étais qu'un enfant et qu'elle me disputait. Mais je ne suis plus un enfant. Je suis un homme. Je n'arrivais pas à former des mots pour lui répondre.

— Dis quelque chose pour ta défense!

Je formais des gestes que je me retenais de poser. Je serrais les poings. Je gardais la tête basse. J'encaissais. Puis. Elle a dit un mot de trop.

— Garde ta place!

Ma main est partie. Je l'ai atteinte au visage. Elle est tombée. Les autres, Lou et John, ont arrêté de travailler. Comme je ne bougeais pas, ils ne sont pas intervenus. Personne ne savait trop quoi faire. J'avais franchi une frontière. Sans qu'on le comprenne vraiment, je venais de me sortir de la famille.

— Fred?

Revenue du choc, elle a voulu réparer le tort, m'emmener sur la voie du pardon, le chemin de la réconciliation. Mais je lui ai répondu qu'elle devait se taire, que j'étais le fils aîné, que la compagnie me revenait maintenant. Elle a jeté un regard sur mes deux frères.

— Pourquoi vous n'êtes pas intervenus, vous autres? Ça ne vous fait rien que votre frère me frappe?

Comme seule réponse, ils ont baissé la tête lourde de honte. La mère a compris qu'elle n'avait plus le choix.

— Vous la voulez, la compagnie, c'est ça? Prenez-la. Je vous la donne. Faites ce que vous voulez. Écoutez-le, votre frère aîné. Laissez-le vous mener à votre perte. Lou, je te croyais plus intelligent. Et toi, John, plus sensible. Vous n'êtes plus les mêmes. Vous n'êtes plus mes fils.

Elle est partie sans regarder derrière elle. Elle n'a pas pu voir le début de la chicane qui naissait entre nous trois.

L'homme s'attarde sur la poitrine de la femme. Il caresse ses seins avec tendresse, faisant des cercles sur les aréoles avec le bout de ses doigts. La femme le laisse faire, même si elle voudrait passer aux choses plus pressantes. Elle serre les fesses pendant qu'il pose sa bouche sur le mamelon : ses lèvres, sa langue, ses dents. Elle voudrait qu'il en finisse et il s'éternise, gourmand.

FRED : C'est Lou qui a été le premier à parler. Il aime bien parler, lui. Il pensait qu'il pouvait me dominer avec ses belles paroles. Mais je lui ai fermé le caquet assez vite. C'est moi qui avais brisé l'étreinte de la mère qui nous gardait sous ses jupons pour nous empêcher de devenir des hommes. C'est donc à moi que revenait le pouvoir, la compagnie. John était inquiet. Il aurait été capable de pleurer, mais je ne l'ai pas laissé faire. J'ai pris le contrôle de la situation. J'ai donné des ordres. On s'est remis à l'ouvrage.

L'homme glisse sa main entre les cuisses de la femme. Elle la repousse. Elle le pousse tout en le retenant et l'oblige à changer de position. Maintenant, c'est elle qui est sur lui.

Elle ne veut pas caresser son corps. Elle ne veut pas lui faire une fellation. Elle veut le prendre en elle. Elle le prend, souveraine.

FRED : Tout aurait pu être correct. Il fallait juste passer au travers de la journée. Le lendemain, on aurait commencé à oublier. On se serait adaptés au changement. On l'aurait accepté. Ça n'aurait pas été difficile. Mais, ce soir-là, on devait souper ensemble au restaurant. Parce qu'on ne se voyait pas rentrer à la maison. On ne voulait pas voir la mère. Mais, à la dernière minute, Lou a changé d'idée. Lou, le petit gars à maman. Il a refusé de nous suivre au restaurant. John aurait aimé partir avec Lou, je pense, mais il est resté avec moi. On a mangé ensemble, sans parler, sans rien se dire. Après, je l'ai entraîné dans un bar parce que j'avais besoin de boire, puis je voulais qu'il boive lui aussi parce que j'avais besoin qu'on se parle.

La femme monte et descend sur le sexe de l'homme. Elle aime le mélange trouble de plaisir et de douleur.

FRED : On s'est parlé. Trop fort. Dans le stationnement, après la fermeture. On avait trop bu. On ne voyait pas clair. On disait des choses qu'on ne devait pas dire. Moi, je lui disais tout ce que j'avais sur le cœur par rapport à la mère. Lui, il chialait contre le père, qui ne l'avait jamais aimé. On ne comprenait pas ce que l'autre disait parce qu'on était trop enfermés dans notre propre rancœur. Puis, je ne sais pas trop comment c'est arrivé. John s'est lancé sur moi. Il m'a frappé avec toute la haine qu'il avait pour le père, comme si j'étais le père. Je me suis défendu. Je l'ai frappé plus fort, plusieurs fois. Les

coups volaient. J'étais déchaîné. C'était tout mon corps qui se laissait aller dans les coups. Je ne respirais plus.

La femme ne respire plus. L'extase lui coupe le souffle.

FRED : Quand c'était fini. Il y avait du sang partout. Puis, j'ai réalisé ce que je venais de faire... John, mon petit frère...

La femme se laisse choir sur le corps de l'homme, qui n'a pas joui encore, qui la renverse sur le côté. Il se retire d'elle. Il l'embrasse. Il lèche son corps couvert de sueur. Le goût salé l'excite. Il hume sa peau chaude. Les odeurs enflent ses narines.

FRED : Je pensais tout croche. Je pensais à moi. Juste à moi. Ma survie. Je n'ai pas pensé à toi, ni à Lou, ni à ma mère. J'ai pensé que je devais me débarrasser du corps le plus vite possible. Je l'ai embarqué dans la boîte de mon camion. Puis, j'ai filé dans la nuit. Je ne savais trop où aller. Mon esprit marchait à 140 kilomètres à l'heure. Je me suis retrouvé sur la route qui mène au chantier de la maison dans le bois sur le bord de la rivière. Là, c'est devenu plus clair dans ma tête. La lune brillait, pleine et belle. J'ai éteint les phares pour passer inaperçu. Je me faisais à la lumière de la lune. J'étais paranoïaque. Je réfléchissais comme un meurtrier d'une série télévisée. Arrivé près du chantier, j'ai décidé de me garer dans le bois, pour cacher mon véhicule, pour cacher ma présence. J'ai pris le corps de mon frère sur mon dos et j'ai marché jusqu'à la rivière. Je voulais le jeter à l'eau, le pousser dans le courant pour qu'il disparaisse plus loin, pour

qu'on le cherche longtemps. J'aurais eu le temps alors de disparaître à mon tour. Je me voyais fuir en douce en faisant semblant de chercher mon petit frère disparu.

L'homme profite de la langueur de la femme pour coller son visage à son ventre, pour glisser des doigts dans son vagin. Elle gémit doucement, pousse un petit cri entre ses lèvres. Il glisse sa langue sur son clitoris.

FRED : Mais quand je suis arrivé près de l'eau, j'ai aperçu un ours noir qui s'en venait dans ma direction. Il s'est mis debout, renflant l'air, agitant les pattes pour garder son équilibre. J'ai fait marche arrière, lentement, le corps de John toujours sur le dos. L'ours a continué à avancer vers moi. J'ai reculé. J'ai dû me résoudre à me mettre à l'abri dans la maison, traînant toujours le corps. Je ne pouvais pas le laisser à l'ours. À travers le trou d'une fenêtre, j'essayais d'effrayer la bête en brandissant un bout de bois. L'ours s'est mis à grogner. Puis, la lumière des phares d'une voiture a coupé à travers l'obscurité de la forêt. Quelqu'un venait. L'ours a entendu le bruit de la voiture qui freinait et il a pris la fuite. Je me sentais piégé. Il fallait trouver une issue rapidement. J'ai vu le trou qui mène au vide au sanitaire. Vite, je m'y suis glissé avec le corps de John.

La femme n'en peut plus de cette excitation trop intense de ses parties génitales. Elle tire les cheveux de l'homme pour l'arracher à son sexe et, tremblante, elle l'invite à la pénétrer de nouveau.

FRED : J'étais caché dans le vide sanitaire. Ils sont entrés dans la maison. Un homme et une femme. Au début, je n'ai pas reconnu leurs voix. Puis, j'ai réalisé qu'il s'agissait de ma mère et du propriétaire de cette maison en reconstruction. Ils ont fait l'amour sur le plancher. En dessous, moi, je me bouchais les oreilles pour ne pas les entendre. Je fermais les yeux pour ne pas voir le corps de mon frère. Je ne respirais plus.

Scène 11

(manquante)

Scène 12

(manquante)

Scène 13

(manquante)

Scène 14

C'est du théâtre. Ce n'est pas la réalité. Au théâtre, tout est plus grand que nature. Tout veut dire quelque chose. Le symbole est partout, dans les décors, dans les costumes, dans les dialogues, dans les personnages eux-mêmes. La maison en reconstruction dans le bois sur le bord de la rivière est calme dans la moiteur du jour naissant. Est-ce vraiment une maison? Ce pourrait être la représentation d'une autre chose, à vous de deviner. Je devrais vous donner des clés pour décoder les images coffre-fort, pour ouvrir les portes symboliques. Je ne le ferai pas. Je suis lasse de cette écriture dramatique. Je ne

devrais pas écrire ainsi, en me révélant dans ce qui devrait être une didascalie. Qu'est-ce qui m'arrive? Pourquoi ce dérapage? Mon projet d'écriture était pourtant très clair au début. Je voulais écrire une pièce inspirée d'événements réels pour me purger d'une peine. Je suis seule maintenant, seule devant mon ordinateur, les doigts sur le clavier, la tête dans l'écran. J'entre dans mon travail. L'ordinateur et moi, nous ne faisons plus qu'un : le courant passe.

Je voudrais donner la parole à Lou. Je le vois, je l'entends, je l'attends. Il est dans la maison. Il regarde les codes sur les fenêtres qui doivent être installées aujourd'hui. Je voudrais qu'il dise sa tristesse. Il a perdu deux frères : on a retrouvé le corps de John et Fred a été arrêté. Lou ne veut pas prendre la parole. Il aime mieux rester dans son désarroi. Des émotions contradictoires luttent en lui : colère, culpabilité, rage, honte couvrent une joie qui couve tout au fond de lui. Il a du mal à se maîtriser, à se concentrer. Il est venu ici pour travailler avec l'espoir que le travail lui ferait tout oublier. Mais il n'a oublié que la signification des codes qu'il a inscrits sur les fenêtres. Il continue de les fixer. La série de chiffres et de lettres ne veut plus rien dire pour lui. Dans sa tête, il fait des calculs simples pour réactiver ses facultés intellectuelles, des exercices de l'esprit. Mais tout se trouble et se mêle. Il abandonne. Il marche de long en large dans la maison, en essayant de trouver une cadence, un rythme régulier. Il se rappelle qu'il se calmait, enfant, au rythme du va-et-vient dans les bras de sa mère qui le berçait. Dans sa tête, il comptait les allers et les retours de la chaise berçante. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix...

Diane apparaît dans l'embrasure vide de la porte absente. Lou arrête de marcher. Il ne cherche pas sa mère des yeux. Il regarde dans un coin.

DIANE : Qu'est-ce que tu fais, ici, Lou? Tu devrais être à la maison.

Lou se demande aussi ce que sa mère vient faire ici.

DIANE : On devrait être à la maison, tous les deux. Mais si on est ici, c'est pour travailler, hein? Pas capable de rester sans rien faire. On a un travail à compléter.

Lou ne veut pas parler à sa mère. Il ne veut pas lui faire de mal, pas maintenant, c'est trop tôt. Il a tant de choses à lui dire. Il pense qu'elle est responsable de la tragédie. Depuis le décès du père, elle a trop protégé ses fils, elle les a liés trop fortement à elle, comme s'ils étaient elle, des prolongements de sa personne. Il comprend maintenant ce que voulait Fred et pourquoi John avait envie de faire un long voyage.

DIANE : C'est le temps de poser les fenêtres. On commence par laquelle.

Lou regarde par les trous de fenêtres. Il voit la rivière couler dans le cadre, avec le soleil qui jette ses rayons sur les flots embrumés. Il se dit que c'est beau. Il se dit qu'il aimerait voir de la beauté comme celle-là ailleurs dans le monde. Il a le goût de voyager, de voir d'autres levers de soleil en d'autres lieux. Déjà, il imagine regarder par d'autres fenêtres et sentir le monde renaître après la nuit.

DIANE : Lou?

Lou est venu me voir. Il a parlé toute la nuit. Je l'ai écouté. Il était transformé. Il n'était plus le même être arrogant qui dominait ses frères avec sa supériorité intellectuelle. Il était confus, défait. Il n'arrivait pas à comprendre ce qui lui arrivait. Il cherchait un sens, mais ce sens s'épuisait plus il tentait de répondre aux questions qui le tiraillaient de l'intérieur. Je ne savais trop quoi lui dire. Il me bousculait. J'avais encore la tête dans l'écriture de ma pièce de théâtre. Il m'arrachait à mon ordinateur et je me sentais désemparée.

DIANE : On commence par laquelle. C'est toi qui connais le code. C'est correct, Lou. Le travail va nous faire du bien. On va travailler ensemble. Ensemble, on va s'en sortir.

Lou est sorti. Il a quitté les lieux sans dire un mot, comme pour répondre à sa mère, qui l'a regardé disparaître dans la lumière tamisée du matin. Diane n'a rien dit pour le retenir. Elle savait qu'il était déjà trop loin d'elle. Philippe entre.

PHILIPPE : Qu'est-ce qui s'est passé? Il ne m'a même pas salué.

DIANE : Il ne veut pas travailler aujourd'hui. Ni demain. Ni jamais. Il est parti. Il ne reviendra pas.

PHILIPPE : Et ma maison? Excuse-moi, mais tu as signé un contrat. Je comprends que la situation est difficile, mais mets-toi à ma place.

DIANE : Je vais la finir, ta maison. Ne t'inquiète pas. Je suis capable toute seule. Le plus dur est fait. Il ne reste qu'à poser les panneaux de placoplâtre, poser les planchers, peindre, du travail de finition, du détail.

PHILIPPE : Je pourrais te donner un coup de main. Pour faire avancer le travail. Je peux être utile.

DIANE : Je n'ai pas besoin d'aide. Je suis bien capable de travailler toute seule.

PHILIPPE : J'insiste.

DIANE : Reste loin de moi, toi aussi. Ne va pas t'imaginer qu'il y a quelque chose entre nous deux parce qu'un soir on s'est laissés aller à nos désirs. Je ne t'aimais pas ce soir-là. Je ne t'aime pas plus aujourd'hui. J'avais juste besoin d'oublier mes fils, un moment. J'avais juste besoin de vivre un moment pour moi.

Philippe regarde sa montre comme pour préparer sa sortie. Il voudrait dire quelque chose, mais il sait que les mots seraient futiles. Il voudrait poser un geste, mais ses mains restent collées à son corps. Il aimerait bien que l'auteur dramatique lui trouve quelque

chose à dire, quelque chose de beau, une belle parole poétique. Je décide de le laisser là, en plan, au milieu de sa maison en reconstruction.

DIANE : Tu devrais rentrer. Tu as du travail à l'université. Moi, j'ai du travail ici. À chacun sa place.

C'est comme ça que la scène se termine. J'en ai décidé ainsi. Je reste seule avec Diane Ursel.

Scène 15

(manquante)

Scène 16

(manquante)

Scène 17

(manquante)

Scène 18

(avortée)

Diane est toujours là, grande et forte au milieu de cette maison en reconstruction, une truelle de plâtrier à la main, des éclats de plâtre sur le visage. Elle vient d'appliquer la dernière couche de plâtre et elle admire le travail bien fait. Elle reste très longtemps dans cette position. Une goutte de sueur glisse sur sa joue, le long de son cou. Le soleil brille, aveuglant, à travers les fenêtres. Elle se laisse aller à suivre le rythme de sa respiration qui s'approfondit de plus en plus.

À quoi penses-tu, Diane Ursel? Pourquoi restes-tu ainsi immobile? J'essaie de planter des questions dans son esprit pour qu'elle prenne la parole, mais je reste à la

surface de son être. Je vois les vêtements de travail salis. Je vois le visage neutre. Je vois le cou. Je vois les mains. Je devine le corps sous les vêtements. J'aimerais me glisser sous sa peau pour sentir ce qu'elle sent : la chaleur, la sueur, la fatigue, le mal dans le bas du dos, les douleurs aux épaules. Dis quelque chose, Diane Ursel. Parle.

Le silence grandit pour avaler toute la scène. L'action meurt dans l'œuf. Diane reste de marbre, souveraine dans son mutisme. Elle ne veut pas parler. Elle ne veut pas exister par un monologue. Elle comprend maintenant qu'elle est dans un roman. Elle est un personnage de roman, quelqu'un est en train de l'écrire.

Je suis en train de l'écrire. J'abandonne mon projet d'écriture dramatique. Je suis incapable de faire parler Diane Ursel, mon personnage de pièce de théâtre. J'admets ma défaite. Mais je ne veux pas abandonner mon personnage sur une page blanche. Alors, j'écris. Je continue à écrire comme si j'écrivais un roman sans dialogue.

Diane pense à ses trois fils, Fred, Lou et John. Elle pense à trois couleurs, rouge, bleu et jaune. Elle pense qu'elle n'a peut-être jamais eu de fils, que finalement ces trois êtres n'étaient que des aspects d'elle-même : le corps, la tête et le cœur. Elle pense qu'elle n'est pas réellement dans une maison en reconstruction, mais dans l'histoire de sa vie qu'elle tente de se raconter. Elle pense qu'elle est en train de devenir folle.

Je suis folle avec elle. Je suis dans sa folie comme elle est dans la mienne. Diane Ursel, c'est moi, c'est moi qui écris, c'est moi qui cherche par l'écriture à me dire. Je suis seule sur la page blanche de mon écran d'ordinateur et j'ai peur.

Diane a peur de faire un pas. Elle a peur d'avancer. Elle a peur que cette maison s'effondre sur elle. Elle a peur de perdre ses fils chéris, car elle les chérissait, ses beaux

garçons. Elle les revoit dans son esprit. Leurs visages apparaissent et disparaissent au gré de sa respiration. Elle respire de plus en plus rapidement. Elle pleure.

Je pleure de honte devant mon incapacité à rester en dehors de cette histoire que je tente d'inventer pour me consoler. J'aimerais tendre la main vers Diane, traverser l'écran pour la rejoindre dans cet espace-temps de mots. Malheureusement, les dictionnaires, les livres tout autour de moi ne me sont d'aucun secours.

Diane ferme les yeux comme pour rester en elle-même. Elle ferme les yeux pour mieux plonger au cœur de son être. Elle retrouve ses fils en fragments de souvenirs déconnectés, des bouts de film au ralenti ou en accéléré, des photos déchirées, des enregistrements pleins de parasites sonores. Elle lutte comme elle peut contre tout ce qui embrouille sa mémoire. « Fred, Lou et John. » Elle répète leurs noms comme pour les appeler. « Fred, Lou et John. » Elle les appelle pour continuer à exister. « Fred, Lou et John. » Ils ne viennent pas. Quelque chose est brisé. Le mécanisme ne fonctionne plus. Il n'y en elle qu'une mer agitée, des vagues énormes qui se fracassent contre des rochers, qui érodent les côtes de ses continents intérieurs.

Je me ronge les ongles dans l'attente, emportée à mon tour dans la tourmente de mon personnage.

Un bruit vient rompre le silence troublant. Un bruit sourd qui peu à peu se fait entendre. Un grognement répété. Il y a un ours dans la maison en reconstruction. Il se tient à quelques pas de Diane qui a ouvert les yeux maintenant, arrachée à sa rêverie par le bruit de la bête. L'ours grogne toujours, montrant ces grandes dents dans sa gueule béante. Diane expire bruyamment pour maîtriser sa peur. L'animal secoue sa tête de gauche à droite sans s'approcher. Puis, il se met en marche autour de Diane, le museau

reniflant l'air, cherchant son odeur. Diane ne le quitte pas des yeux. L'ours continue de faire des cercles autour d'elle. Les grognements deviennent de plus en plus forts. Diane laisse tomber la truelle de plâtrier. L'ours arrête sa marche. Il se met debout sur deux pattes et pousse un ultime grognement. Diane ne bouge plus. L'ours se rue sur elle, la plaquant au sol. La face de l'ours est à quelques centimètres du visage de Diane. L'ours est sur elle. Elle ne peut pas bouger. Diane voudrait s'évanouir, mais elle reste alerte. Quand ses yeux rencontrent finalement les yeux de l'ours, elle sait. L'ours, aussi, sait. Ils savent qu'ils sont des figures, des représentations. Il n'est pas un ours, il est une image de son défunt mari. La femme met ses bras autour de la bête. Le sang gicle partout.

C'est ainsi que je fais mourir Diane Ursel, tuée par un ours qu'elle a pris pour son mari. Je m'en veux de la faire disparaître ainsi, d'une manière si absurde. Je voulais qu'elle vive, mais finalement je voulais plus la voir mourir, tout au moins dans mon histoire. Dans la vraie vie, elle vit toujours, sans exprimer de remords, toujours au travail, insensible à la tragédie que nous avons vécue. C'est cela qui m'intrigue chez elle. C'est une femme extraordinaire. Moi, je n'ai pas sa force. Elle va compléter la maison de Philippe Pierre. Moi, je n'aurai pas réussi à écrire ma pièce de théâtre.

Scène 19

(pas écrite)

Diane travaille toujours dans la maison de Philippe. Moi, j'ai fermé l'ordinateur. Je suis sortie me promener. Ça faisait un mois que j'étais enfermée dans ma pièce de théâtre, refusant de sortir de la maison, sauf pour faire quelques courses nécessaires, m'obstinant à lutter contre les mots et l'inertie de mes personnages. Il faisait bon, maintenant, après la défaite, de goûter à l'air frais de l'automne, de voir les feuillages foudroyants de couleurs intenses dans la lumière vive d'un soleil équinoxial. Je marchais sans but précis, errant dans la ville, loin des boulevards, dans les rues tranquilles des quartiers résidentiels. J'essayais de ne pas penser. Je saluais les gens que je croisais avec beaucoup d'attention, en les regardant droit dans les yeux, plusieurs baissaient la tête ou détournaient leur regard craignant que je ne les sollicite pour une aumône ou une conversation incongrue, voire déplacée. Pourtant, j'étais sereine, heureuse. Peut-être que je souriais trop.

Mes pieds m'ont menée dans un parc qui longe la rivière. J'ai emprunté la voie pédestre, évitant de justesse un cycliste qui faisait la course contre lui-même. Je l'ai regardé filer, admirative devant la puissance de ses jambes, l'élégance de sa posture, les courbes sensuelles de son corps. Il m'a emportée ainsi pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'il disparaisse au loin, dans un boisé. J'aurais voulu avoir sa vitesse, sa forme

physique. Après ce mois d'inactivité, je me sentais brisée physiquement, mes muscles étaient raides, ankylosés. J'ai repris ma marche en accélérant le pas, en levant les coudes et en balançant les bras à la manière d'une athlète qui s'entraîne. Sur la rivière, des rameurs faisaient avancer leur chaloupe, des couples se laissaient bercer par les vagues dans des pédalos. Devant moi, des hommes et des femmes faisaient du jogging, des mamans promenaient leurs enfants. Je me sentais vivante.

À un certain point du sentier pédestre, le parc s'ouvre sur un grand espace parsemé d'arbres et de bancs. C'est à cet endroit que je l'ai aperçu. Il était assis sur un banc. Il regardait une femme assise plus loin, au pied d'un arbre, qui griffonnait quelque chose dans un cahier. C'était bien lui. Je l'avais entrevu à quelques reprises, mais nous ne nous connaissions pas. En l'apercevant, j'ai arrêté de marcher. Au début, je voulais m'assurer que mes yeux ne me trompaient pas. Après, j'ai hésité avant d'agir. J'aurais pu continuer mon chemin, marcher jusqu'à ce que la fatigue m'arrête. Plutôt, j'ai décidé de le rencontrer.

— Bonjour. Vous êtes bien Philippe Pierre?

Sans attendre d'invitation, je me suis assise à côté de lui sur le banc. Je fixais ses yeux qui restaient collés sur la femme qui griffonnait dans un cahier. Il a hoché de la tête comme pour reconnaître ma présence et confirmer son identité.

— Je m'appelle Élodie. Vous ne me connaissez pas, mais, moi, je vous connais.

Il restait de marbre. On aurait dit qu'il n'était pas tout à fait là.

— Je suis... J'étais l'amie de John, le fils cadet de Diane Ursel.

Cette fois, il s'est tourné pour me regarder. Il y avait une tristesse dans ses yeux qui m'a choquée. Son visage était éteint et je comprenais ce qu'il vivait sans savoir ce que c'était. Je reconnaissais cette tristesse, qui est une déchirure dans l'âme.

— J'écris des pièces de théâtre. Enfin, j'écrivais. Jusqu'à ce matin. Je n'écrirai plus, je crois. Pas du théâtre, en tout cas. Je n'arrive plus à faire parler les personnages.

J'ai attendu un moment pour lui laisser le temps de placer un mot. Il est resté muet, comme enfermé dans sa tristesse. J'aurais voulu mettre ma main sur son épaule comme le début d'une tentative de consolation. Mais je ne voulais pas le toucher. Alors, j'ai repris la parole.

— Vous étiez dans ma pièce, dans ce texte avorté qui ne sera jamais une pièce de théâtre. Vous étiez un personnage. Au début de l'écriture, je vous sentais bien. Je pouvais me glisser dans votre peau et parler pour vous, à travers vous. Les mots venaient facilement. Puis, peu à peu, j'ai perdu cette faculté. Je voulais écrire la tragédie de Diane et de ses fils, le drame de John et Fred. Il y avait tant de peine en moi. Les émotions devaient sortir de moi. Je voulais leur donner une forme sur le papier. Je croyais que je pouvais maîtriser ma peine ainsi. J'aimais John. Qu'est-ce que ça veut dire aimer? Ça veut dire être liée à quelqu'un, profondément liée, sentir l'autre en soi, dans son corps, sentir une trépidation à la surface de la peau en pensant à lui, sentir une chaleur dans le ventre quand il est là, le prendre tout entier dans ses yeux, rire, sourire, pleurer de joie. La mort de John a été comme une lame de rasoir froide qu'on a glissée sur ma peau pour me détacher de lui, de moi aussi. Après l'enterrement, je n'ai pas voulu des bras consolants ni des drogues calmantes, je suis restée nue dans ma souffrance et j'ai ouvert mon ordinateur.

— Je n'écris plus.

Les mots sont sortis de lui comme malgré lui, un à un, comme une phrase épelée, en syllabes détachées. Je me suis dit que j'étais peut-être au même point : à la fin de l'écriture.

Picture Element # 4, juillet 2007

89 x 133 cm

Huile sur toile

Du blanc dominant. Des traits horizontaux et verticaux disparates. Éclatement de couleurs sur fond blanc. Éparpillement dissolu. Taches informes. Mouvement déséquilibré. Chaos nerveux et tendu. Fuite par en avant. Répétition en couches successives d'un motif complexe qui se densifie au fur et à mesure de la progression d'une figure. Fugue expressive cadencée vers une issue dans le coin supérieur droit.

Des formes et des ombres. Tout commence par cette petite présence blanche au cœur de la peinture. Tout au début, il y avait le blanc et tout autour les couleurs du monde.

CINQ

Maman est morte. Depuis qu'elle est morte, je dis maman. Avant j'aurais dit ma mère. Elle est morte au téléphone, au bout du fil. Ce matin, elle m'a appelé. Il était tôt. Elle m'a réveillé. Je n'étais pas de bonne humeur parce que, pour moi, le dimanche est une journée sacrée, dédiée au farniente, à la douce somnolence matinale, aux rêveries, à la relâche, à l'oubli. D'habitude, je ne me serais même pas levé pour répondre au téléphone. Mais les drames entourant la reconstruction de ma maison de campagne m'avaient gardé dans un état nerveux tendu. J'ai soulevé le combiné sans réfléchir, m'imaginant que c'était une autre sombre nouvelle de Diane Ursel. Je m'attendais au pire, qu'elle m'annonçait qu'elle abandonnait le projet. Je me suis mordu la langue en entendant la voix au bout du fil.

— Ne raccroche pas, Philippe. C'est ta mère. Je vais mourir, là. C'est sûr. Je meurs dans l'heure. Mon temps est écoulé. Je n'ai pas besoin des médecins pour me le confirmer. Je le sais dans mon corps. Je sais qu'il s'agit juste, pour moi, de relâcher la tension qui me garde en vie depuis des mois. Quand je vais laisser aller, je vais partir. Mais je ne veux pas partir sans te parler, sans te dire certaines choses. Je sais que tu m'en veux.

Sa voix résonnait dans le combiné. Elle était claire, sans les aspérités que je lui connaissais, ni les chuintements râleurs qui l'accompagnent depuis sa maladie. J'entendais une autre femme. C'était la vraie voix de ma mère, sa voix du corps.

— Je n'ai pas toujours été une bonne mère. Je t'en demande pardon. Mais tu ne peux pas me pardonner. C'est correct ainsi. Tu n'as pas à me pardonner. Tu n'as pas

besoin de me parler. Reste dans ton silence, là où tu es le plus à l'aise. C'est bien le silence. Cette dernière semaine, j'ai gardé le silence. Ça n'a pas été facile. Moi, j'aime parler aux gens. Je me suis rendu compte, dans le silence, que je parlais pour ne pas mourir. Quand on parle aux autres, on ne peut pas mourir, on reste dans le jeu, on donne la réplique, on se sent utile, vivante. Dans le silence, tout s'efface peu à peu autour de toi. Il ne reste que toi, dans ton corps. Il ne reste que le bruit de ta respiration, les bruits de ta digestion, le battement de ton cœur. Je me suis écoutée vivre, dans mon corps : le sang qui coule dans les veines, la nourriture qui fait son chemin à travers le ventre, l'air dans les poumons qui entre et qui sort. Je me suis rappelé que la dernière fois que j'avais ressenti cela, c'était quand tu étais dans mon ventre. Quand j'étais enceinte, j'étais vivante dans mon corps, émerveillée par cette vie qui prenait place en moi, angoissée aussi, à l'idée de donner naissance, de souffrir. J'avais peur de toi. J'avais peur d'être avec toi. J'avais peur de moi, de manquer à la tâche. Je le savais que je n'allais pas bien faire les choses. J'étais une femme mal faite, vraiment. Je ne pouvais que devenir une mauvaise mère. Ton père ne le savait pas, cela. Il m'aimait parce que j'étais forte, mais il n'a jamais compris que ma force venait de mes faiblesses. J'étais dure pour cacher mes failles. Il prenait ma jalousie pour de l'amour. Je voulais juste le dominer. J'ai fait la même chose avec toi, Philippe. Je ne t'ai pas aimé. J'ai voulu te posséder. Tu n'étais qu'une marionnette entre mes mains. Mes ordres étaient les ficelles qui te retenaient, qui te faisaient bouger. Tu as été un bon fils quand tu étais jeune. Mais, à treize ans, tu as arrêté de l'être, tu as commencé à faire semblant. J'ai bien compris que tu ne voulais plus de moi, que tu voulais te libérer. Quand ton père est parti, je savais que tu voulais

partir avec lui. Mais une mère ne peut pas abandonner son enfant. J'aurais dû t'abandonner, te rendre à ton père. Ça aurait été mieux pour toi.

La voix ne tremble pas quand elle prononce ces mots. Elle enchaîne les phrases avec souplesse et régularité comme si elle égrenait un chapelet entre ses doigts.

— Ça ne sert à rien de ressasser ces vieux souvenirs. On reste dans notre honte parce qu'on ne peut jamais y échapper. J'ai honte de ne pas avoir été mieux dans la vie. Mais est-ce qu'on a nécessairement besoin d'être la meilleure personne que l'on puisse être? C'est vrai que j'ai l'impression que toute ma vie, j'ai été en dessous de moi, que j'aurais pu être une autre personne, qu'à la naissance, je devais être cette autre personne, mais que les événements de ma vie m'ont empêchée de me réaliser vraiment. Je crois que j'étais faite pour l'aventure, pour l'amour, pour le voyage, pour la joie. Mais, dès le départ, on m'a brisée.

Le combiné sur l'oreille, je suis une page blanche sur laquelle ma mère écrit sa dernière confession.

— Ma mère est morte en me donnant naissance.

Ma mère parle. Elle me raconte sa naissance, son enfance, sa jeunesse, sa vie. Dans ma tête, je traduis ses mots en d'autres mots, je réinvente son histoire. Je vois une femme dans un champ, la mère de ma mère. Elle sarcle la terre quand soudainement une chaleur foudroyante lui traverse le sein gauche aboutissant au bout rose du mamelon. Elle s'arrête un instant pour porter sa main à son sein. Puis, le monde s'écroule sous ses pieds qui s'enfoncent dans la terre noire et féconde. Elle émet un cri de rien du tout, un rien, à peine un hoquet. Et ses genoux plient et ses chevilles tremblent. Et elle sent son corps s'ouvrir, comme si un énorme couteau la coupait en deux. Elle se met à compter

dans sa tête. Rapidement, puis lentement. En essayant de faire suivre son souffle sur le rythme des nombres qu'elle égrène dans son esprit. Un, deux, trois, quatre. Pas trop vite. Plus lentement. Sauter le temps, les instants pour échapper à cette douleur, cette dure sensation d'épouvante. Tomber, sombrer dans le temps. Les souvenirs de la veille, du moment. La terre noire. Le souper. Le feu. Le poêle. Le tintement des assiettes qui s'entrechoquent. Respirer. Plonger. Retourner le temps sens dessous dessus. Elle se laisse filer dans sa mémoire. Elle découde la courtepointe. Elle se retrouve fille, femme, forte, faible dans des lumières sombres qui s'éteignent peu à peu, qui l'étreignent, lui ceignent le ventre. Elle saigne. Elle coule. Elle s'écroule. Écrouée. Trouée. Au trou. Il est là, maintenant. Dans la fraîcheur du matin, une forme sans monde glisse entre ses cuisses et tombe dans le rang de pommes de terre. Elle frémit. Elle gémit. La bêche à la main. Appuyée sur le manche, elle est haletante. Elle n'a plus le temps. Voilà. Juste le temps, le temps d'apercevoir la forme gluante gisante dans la terre noire. Quoi? Elle ne comprend pas. Elle ne peut comprendre. Un enfant? Comment? Ce n'est pas le temps. Pas le temps. Pas possible. Je n'étais pas enceinte. Pas hier. Pas aujourd'hui. Qu'est-ce que c'est? Pas un enfant! Sûrement pas un enfant! Une chose? Du sang? Une matière saignante? Un caillot? Une masse? Elle entend les pleurs du nouveau-né et elle sait tout de suite. Alors, elle se tait. Elle tombe dans le ciel bleu du matin dans la terre noire. Elle meurt en sachant qu'elle vient de donner naissance à une petite fille.

— Philippe, j'ai vécu sans mère. Avec le vide de ma mère.

Il y a un silence après. Je sais qu'elle n'est pas morte encore. J'entends sa respiration régulière à l'autre bout du fil. Je voudrais lui raconter l'histoire de sa naissance telle que je viens de la réécrire. Mais je sais que ces mots-là ne sont pas pour

elle. Ils sont pour moi. Maman m'a donné le goût de la page blanche. Je me vois noircir des pages blanches comme pour emplir un vide.

— ...

Il y a un dernier mot, mais je ne souhaite pas le retranscrire. C'est un mot secret que je vais garder pour moi.

J'étais mal dans mon corps après cela. Des picotements au bout des extrémités. Un froid dans le creux du ventre. Une pression derrière les yeux. J'ai cherché ma montre, mais je ne l'ai pas trouvée. Je me suis donc habillé pour sortir. Je ne pouvais plus rester dans mon appartement. J'avais besoin d'air. Je suis allé au parc.

Picture Element # 5, août 2007

133 x 200 cm

Huile sur toile

Foisonnement de très petits traits horizontaux et verticaux. Milliers de petits coups de couleur qui occupent tout l'espace blanc. Taches répétitives. Confettis multicolores qui laissent voir des formes dissipées qui veulent disparaître dans une lumière vive. Flux lumineux à travers toute la surface agitée. Mouvement frétilant. Chaos oscillatoire. Désordre vibratoire. Chromatisme complexe circonscrit. Emprisonnement de l'expression agitée. Délire visuel. Folie.

Au centre du tableau, une petite fille tout en blanc, autour, des formes et des ombres. Tout commence par cette petite présence blanche au cœur de la peinture. Tout au début, il y avait le blanc et tout autour les couleurs du monde.

SIX

Je suis seul maintenant. Seul dans un monde grouillant d'hommes, de femmes et d'enfants, grouillant de vie. Et moi, j'ai comme une mort dans l'âme. Depuis trois jours, je ne parle plus. J'attends que la parole revienne. Aujourd'hui, ma femme est là. Elle est assise devant moi. Elle porte une jupe crème et un cache-cœur rouge. Elle est belle et sa beauté me garde dans mon hébétude. Elle me parle tendrement. C'est la première fois depuis notre séparation que je la revois. Séparation? Je devrais dire départ, mon départ. Je l'ai quittée, comme ça, sur un coup de tête, pour échapper à ma vie d'auteur dramatique, de mari et de père. Ma fille est sur le balcon. Dans une jolie robe blanche, elle tente d'attraper les rayons du soleil. J'aimerais bien aller vers elle, mais je ne suis pas encore prêt.

— C'est ton père qui m'a annoncé la nouvelle. Il est inquiet. Il ne comprend pas pourquoi tu n'es pas à l'enterrement. Lui, il a traversé tout le pays pour la voir une dernière fois. Il m'a dit qu'il n'a jamais cessé de l'aimer.

Mon père dans l'embrasure d'une porte, sa figure en contre-jour, il me tend les bras. Il voudrait que j'aille vers lui, que je lui offre mon corps pour une dernière embrassade. Je refuse de le rejoindre. Il disparaît dans une lumière aveuglante.

— Qu'est-ce qui se passe, Philippe? Tu nous manques terriblement. La maison est vide sans toi. Je n'arrive pas à t'oublier. Je ne peux pas m'arrêter de t'aimer. Depuis ton départ, je m'accroche à l'idée que tu vas revenir. Je dis que tu traverses une crise et

que tu as besoin de la traverser seul, cette crise. Tu avais peut-être besoin de tout quitter pour te retrouver. Mais maintenant, ça a assez duré, tu ne trouves pas?

Elle me regarde droit dans les yeux. Je vois sa pupille noire. Je sais qu'une partie de moi entre en elle. Elle garde son regard dans le mien comme pour voir en moi, comme pour s'assurer que je suis toujours là. Mais mes yeux sont froids. Je ne sais plus où je suis. Ma femme prend mon visage à deux mains et dépose un baiser sur mes lèvres. Je n'offre aucune résistance et je ne peux répondre à son appel. Lasse, elle se lève et va rejoindre notre fille sur le balcon. Je les vois de dos à travers les rideaux de voiles. Elles envoient la main à une personne que je ne vois pas.

Je n'ai pas faim. Je n'ai pas soif. Mon corps est lourd. Je suis écrasé dans ce fauteuil depuis des jours, je crois. C'est comme si je n'existais plus, comme si j'étais entre la réalité et la fiction, coincé à la frontière du réel et du fictif. Je suis dans l'hésitation et le doute. Que faire, maintenant? Maman est morte. Il n'y a que du blanc devant moi. Quand je suis revenu du parc, je voulais me remettre à l'écriture, j'avais la sensation que je devais recommencer à écrire. De retour dans l'appartement, j'ai tout de suite cherché du papier et un stylo. Mais je n'arrivais pas à trouver les mots, à faire des phrases, tout était en désordre dans ma tête. Alors j'ai quitté la page blanche pour errer dans l'appartement, mes yeux sondant les murs, interrogeant les objets, s'accrochant à des détails. Je cherchais l'étincelle qui raviverait ma plume. En vain. Alors, je me suis assis dans ce fauteuil. C'était comme si je m'assois sur le banc dans le parc de nouveau. Je me rappelle maintenant. J'étais dans le parc, lesté d'une peine indicible. J'avais marché sans but dans les sentiers pédestres et je me suis arrêté à ce banc parce que mes jambes commençaient à me faire mal. Je suis resté longtemps assis, perdu dans

mes pensées. Je pensais à la chaleur. Il faisait très chaud pour un jour de septembre. On se croyait en plein été. Je pensais à la transformation de l'énergie. L'énergie et la matière. $E=mc^2$. Oui, l'énergie est dans la matière en mouvement. Je sentais les rayons du soleil tomber sur moi. Je fondais. À un moment donné, j'ai remarqué la peintre devant moi sous un arbre. Elle me regardait. Qui voyait-elle? Qui suis-je? Je suis dans de la matière en mouvement. Malgré le fait que je sois immobile dans un fauteuil, tout bouge en moi, autour de moi. Tout bouge. Sur le banc, dans le parc, je sentais le soleil qui faisait bouger les molécules qui composent mon corps, les molécules de l'air autour de moi, les molécules du banc. Tout s'agite dans un mouvement chaotique.

— Bonjour. Vous êtes bien Philippe Pierre?

Il y avait une jeune femme à côté de moi, sur le banc, dans le parc. Elle me parlait, mais je n'entendais pas très bien ce qu'elle me disait. J'étais perdu en moi-même, dans le mouvement chaotique des molécules. J'essayais de sentir ma peau, de sentir là où ma peau me sépare du monde pour me définir. Je sentais l'air sur les poils de mes bras, la sueur sortant de mes pores. Je voulais entrer dans les cellules de ma peau. Je voulais me coller aux membranes des cellules, me glisser entre les molécules, être là dans la guerre entre moi et le monde, là dans le vide dans lequel s'échange l'énergie des atomes et des particules subatomiques, dans le vide des probabilités, là où je n'existe plus, où le temps meurt avec l'espace, l'éternité.

Je suis seul dans mon appartement, assis dans un fauteuil. Sur le balcon, ma femme et ma fille envoient la main à une personne que je ne vois pas. Je suis là où je n'existe plus, dans le vide des probabilités. Je sens les atomes et les particules qui vibrent. Je suis fait de points et de traits de couleurs. Il n'y a plus de mots. Il n'y a plus

de lignes entre moi et le monde, plus de phrases. Je suis le monde et sa représentation. Je suis dans une peinture, une figure assise sur un banc.

...

Picture Element # 6, septembre 2007

200 x 300 cm

Huile sur toile

Des formes, des personnages debout, assis ou couchés dans l'herbe radieuse d'une journée ensoleillée. Des arbres, des branches, des feuilles. De l'eau qui coule. Des petites embarcations immobiles sur des ondes lumineuses. Arrêt du mouvement. Chaos figé. Désordre écroulé. Jeux d'ombres et de lumières. Points rouges, bleus et jaunes. Trichromie dynamique. Azur, banane, carmin, doré, émeraude, fauve, grenadine, herbe, indigo, jade, kaki, lavande, marron, noisette, ocre, pourpre, queue-de-renard, rouille, sauge, turquoise, urochrome, vanille, whisky, xanthine, yohimbehe, zinzolin. Abécédaire des couleurs. Calme expressif. Ils sont seuls, pas esseulés. Des personnages figés dans le temps. Des personnages d'autrefois aujourd'hui. Recomposition personnelle du *Dimanche à la Grande Jatte*, de Georges Seurat, 1884-1886, 207 x 308 cm, The Art Institute of Chicago, Helen Bartlett Memorial Collection.

Au centre du tableau, une petite fille tout en blanc qui fixe le spectateur, autour, des hommes et des femmes, des formes et des ombres. Tout commence par cette petite présence blanche au cœur de la peinture. Tout au début, il y avait le blanc et tout autour les couleurs du monde.

III. Théâtre au point critique
Réflexions sur la création littéraire

Introduction

Le texte de création est là, une étendue de papier ouverte aux lectures. À la fin d'un travail d'écriture, je suis toujours étonné de voir le résultat final, il me semble qu'un autre que moi a écrit ces mots, construit ces phrases, conçu ces personnages. Souvent, je ne me rappelle plus tellement bien comment j'ai fait pour écrire tout cela. Pour la rédaction de cette thèse, j'ai dû porter une attention particulière à cet aspect du travail. J'ai pris des notes, j'ai gardé les croquis des structures que j'ai imaginées pour supporter les différents éléments de cette histoire, j'ai documenté ma démarche. Maintenant, je peux retracer mon parcours de création afin de mieux comprendre la création littéraire.

Au départ, il me fallait définir une nouvelle posture d'écriture. Je voulais écrire autrement, sur de nouvelles bases. Pour ce faire, j'ai réfléchi sur les rapports entre la science et la littérature et j'ai analysé trois œuvres clés pour tenter de retracer une évolution possible des genres romanesque et théâtral au cours des deux derniers siècles. Armé de ce savoir, avec plusieurs concepts scientifiques en tête, je me suis donc lancé dans mon projet. En cours d'écriture, au gré des lectures et des réflexions, de nouvelles intuitions sur les rapports entre les idées scientifiques et la littérature ont commencé à émerger dans mon esprit. Au terme du projet, les germes d'une réflexion sur la création littéraire sont apparus, me poussant à revenir sur mes analyses précédentes et à tenter de concevoir ce qui pourrait être une théorie de la création littéraire, à partir des recherches de Gil Henriques et du groupe du Centre international d'épistémologie génétique, qui ont repris le dernier programme de recherche de Jean Piaget.

Donc, dans un premier temps, je retracerai mon parcours de création, pour ensuite approfondir mon travail sur Balzac et Beckett, à la lumière des théories de Gil Henriques sur l'épistémogénèse — j'ai décidé de ne pas traiter de Brossard, ici, à cause de sa contemporanéité qui, je le crois, ne me permettrait pas de dégager une réflexion probante sur le sujet.

Fractures du dimanche : roman. Parcours de création.

Introduction

À l'amorce de l'écriture de *Fractures du dimanche : roman*, j'avais en tête, bien sûr, les œuvres de Balzac, Beckett et Brossard que j'avais analysées précédemment. Dans mon esprit, les personnages et leurs actions formaient un ensemble de données que je pouvais utiliser, un terreau fertile pour mon imagination, des sources. Mais je ne voulais pas écrire une œuvre intertextuelle qui serait liée de trop près, de manière trop explicite, à *Louis Lambert*, à *En attendant Godot* et à *Hier*; ni pastiche ni travail référentiel appuyé, plutôt un travail ouvert sur de nouveaux possibles. Je voulais créer un texte personnel, qui pourrait s'inscrire dans l'ensemble de mon œuvre, tout en marquant une certaine rupture avec celle-ci.

Initialement, il n'y avait qu'un titre de travail, *Un dimanche à la Grande Jatte : roman*, qui suggérait, à la fois, un contenu et une forme. C'est au cours de nouvelles lectures scientifiques que j'ai décidé de changer le titre. En effet, l'élément « fractures » du titre fait référence aux objets fractals, une nouvelle géométrie de la nature et du chaos, conçue par Benoît Mandelbrot¹⁵⁴, qui s'intéresse aux figures mathématiques ou aux objets naturels ayant des propriétés d'autosimilarité, entre autres, des figures et objets rugueux, poreux ou fragmentés. Les objets fractals, ainsi que la théorie du chaos et les idées d'Ilya Prigogine, dans *La fin des certitudes*, ont contribué à transformer la vision initiale de mon projet d'écriture. Adoptant la position que mon projet d'écriture s'inscrivait dans le même paradigme scientifique que celui d'*Hier*, de Nicole Brossard,

¹⁵⁴ Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 301, 1995 [1975].

j'ai axé ma démarche autour de la cybernétique, puis je me suis laissé influencer par ces autres théories, plus récentes.

Pour présenter mon parcours, j'ai décidé de l'organiser selon les trois concepts de la cybernétique : l'information, l'entropie et la rétroaction, qui pourraient être les trois phases de la création de *Fractures du dimanche : roman*.

Information : la structure

Tout a commencé par un tableau. La première structure de mon texte a été le tableau de Georges Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*, peint de 1884 à 1885. J'ai choisi ce tableau pour plusieurs raisons. En premier lieu, la technique de peinture convenait parfaitement à ma recherche sur les rapports entre la science et la littérature. Le tableau offre, selon Françoise Cachin, « une réponse moderne à ce qui hantait les artistes du XIX^e siècle : conjuguer la création personnelle et les bénéfices du progrès¹⁵⁵ ». Cette conjugaison constitue un système qu'André Chastel¹⁵⁶ qualifie d'art-science, concept qui permet de lier Seurat à Léonard de Vinci et aux peintres et théoriciens de la peinture du Quattrocento, du XV^e siècle italien, et qui se conçoit comme une application de notions scientifiques à l'art. Seurat peignait par petites touches de couleurs fondamentales, qu'on voyait comme des points, ce qui a donné le terme pointillisme pour décrire sa méthode. Cette technique, conçue à partir de théories sur la couleur et l'optique, oblige le spectateur à regarder le tableau autrement. Ce dernier doit prendre du recul et mélanger les couleurs lui-même, par son regard, pour

¹⁵⁵ Françoise Cachin, *Seurat : Le rêve de l'art-science*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », n° 108, 1991, p. 50.

¹⁵⁶ André Chastel, « Le système de Seurat », *Seurat, tout l'œuvre peint*, Flammarion, 1973, cité dans Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 133.

voir ce qui est peint. La deuxième raison qui m'a poussé à choisir ce tableau est plus personnelle. Plus jeune, j'ai eu la chance de voir un autre tableau de Seurat, *Une baignade, Asnières*, lors d'un séjour à Londres. Ce fut un moment important, pour moi, un choc, la sensation d'être devant quelque chose de fascinant, de mystérieux, un moment qui m'a marqué d'une manière indéfinie, comme une porte qui s'ouvre sur quelque chose de merveilleux dont je n'ai pas osé traverser le seuil, trop jeune, trop obnubilé par la révélation qui s'offrait à moi. Ce tableau est aussi un précurseur d'*Un dimanche à la Grande Jatte*. Peint en 1883, il représente des baigneurs sur la rive opposée à l'île de la Grande Jatte. *Un dimanche à la Grande Jatte* a aussi eu une emprise sur moi par son sujet. Le tableau met en scène plus d'une quarantaine de personnages, dans diverses postures. Je voyais dans cet ensemble important de personnages un matériau potentiel varié qui pouvait servir à mon travail d'écriture.

Dès le début, je savais que je ne voulais pas reconstituer le célèbre tableau de Seurat pour le rendre vivant, je ne voulais pas animer la toile sous forme de pièce de théâtre ou de roman. L'auteur Stephen Sondheim s'est livré à une telle démarche en écrivant une comédie musicale pour Broadway, *Sunday in the Park with George*, en 1983. Je voulais que la présence du tableau soit plus discrète dans mon travail, voire dissimulée, en pointillé sous le texte. Dans un premier temps, il a servi de grande structure d'organisation de mon texte, une sorte de cadre de création. J'ai commencé par découper le tableau en six grandes sections, guidé par divers groupements de personnages pour faire mes choix. Je décidais ainsi que ma création comporterait six grandes parties, comme autant d'étapes des trajectoires de mes personnages. Puis j'ai réduit le tableau à une forme plus élémentaire, réduisant chaque personnage de Seurat à

une simple ligne, un bâtonnet à la verticale ou à l'horizontale, selon que le personnage est debout ou assis. J'avais remarqué que les personnages étaient disposés généralement en groupe de deux ou de trois, parfois ils étaient seuls, et que je pouvais donc créer trois sous-sections par sections de tableau, ce qui me donnait dix-huit scènes ou chapitres pour mon texte. Comme je voulais explorer l'hybridité générique, j'ai décidé, de manière complètement aléatoire, d'associer mes bâtonnets à des genres littéraires : les groupements de bâtonnets à la verticale seraient associés au théâtre et les groupements de bâtonnets à l'horizontale, à la narration romanesque à la première personne. Pour ce qui était des groupements mixtes, mélange de bâtonnets à la verticale et à l'horizontale, j'ai choisi de les identifier à la narration romanesque à la troisième personne. Je me suis donc retrouvé avec une structure qui avait la forme générale suivante :

1. 1. Théâtre.
1. 2. Narration à la première personne.
1. 3. Narration à la première personne.
- 2.1. Théâtre.
- 2.2. Narration à la première personne.
- 2.3. Narration à la troisième personne.
- 3.1. Narration à la troisième personne.
- 3.2. Théâtre.
- 3.3. Théâtre.
- 4.1. Narration à la troisième personne.
- 4.2. Narration à la troisième personne.
- 4.3. Narration à la première personne.

5.1. Narration à la première personne.

5.2. Théâtre.

5.3. Théâtre.

6.1. Théâtre.

6.2. Théâtre.

6.3. Narration à la première personne.

De plus, inspiré par la page d'un amour lesbien qui est répétée dans *Hier*, j'ai décidé d'insérer, moi aussi, un élément textuel qui se répéterait entre chaque section.

Entropie : la polyphonie

Une fois la structure définie, je me suis concentré sur les personnages. Qui seraient-ils? Quelles seraient leurs histoires? Y aurait-il un personnage principal? Pour m'aider à faire mes choix, je me suis tourné, encore une fois, du côté de la cybernétique. Ainsi, les trois principes de la cybernétique, l'information, l'entropie et la rétroaction, ont constitué la base des trois personnages principaux de mon texte. À chacun, j'ai associé un genre (théâtre, roman à la première personne et roman à la troisième personne), trois voies pour trois voix. Chaque personnage devait alors avoir son lieu, son espace de fiction. Peu à peu, l'identité de ces personnages a commencé à se constituer dans mon esprit. Peu à peu, ils ont émergé des profondeurs de mon imagination. J'ai vu un homme qui enseignait à l'université, incarnation de la rétroaction, un homme en mouvement, lié à la narration à la première personne. Puis, avant de voir une femme, j'ai vu une maison en reconstruction. Du mot « ouvrier », je suis allé à « ouvrière », qui m'a fait penser à « œuvre », à « ouvrir », à « celle qui ouvre ». Ce personnage incarnerait

l'information, ce qui se construit, s'érige. Son image serait l'horlogerie, la philosophie mécaniste de Descartes, et son mode serait le théâtre. Il me manquait alors une incarnation de l'entropie. Celle-ci serait liée à la peinture pour faire référence à l'œuvre de Seurat et pour ajouter une autre dimension artistique au texte, une dimension picturale. Ce serait une femme peintre. Elle serait observée par l'homme, à travers une fenêtre, comme si son histoire était autant d'images présentées à l'homme qui l'épie. Elle serait alcoolique, un être dans un désordre psychologique, affectif et artistique, menant une vie chaotique. Elle serait regardée, décrite à la troisième personne, se constituant ainsi en une toile de mots. Par la suite, il fallait trouver des noms à ces entités : Philippe Pierre pour l'homme de l'université, afin d'évoquer un autre personnage important dans ma dramaturgie, Pierre-Paul, l'homme au français châtié, un être presque entièrement circonscrit par la grammaire française, qui se suicide à la fin de *French Town* et qui trouve le repos de son âme dans *Requiem*, un homme de lettres, tendu entre ce qu'il est, ce qu'il a été et ce qu'il voudrait devenir; Diane Ursel pour l'ouvrière, une allusion évidente à la mythologie (Diane est la déesse romaine de la chasse et de la lune) et à la nature (Ursel est dérivé de « ours »), à ce qui pourrait s'opposer au monde citadin et moderne de Philippe Pierre; et, finalement, Madeleine Faivre, un nom composé à partir de références biographiques de Seurat : Madeleine étant le prénom de la maîtresse et du modèle de Seurat (Madeleine Knobloch) et Faivre, le patronyme de la mère de Seurat (Ernestine Faivre).

Comme chaque personnage évoluait dans un genre ou un mode de narration différent l'un de l'autre, il me fallait tracer leur parcours, leurs trajectoires dans la fiction. Compte tenu de la structure que j'avais adoptée, ces trois trames allaient avoir

des poids différents, seraient tissées ensemble, formeraient des nœuds, des points de jonction. J'ai donc défini chaque trame de façon indépendante des autres.

Pour commencer, la trame de Philippe, que je liais, dès le départ, au mouvement, a trouvé sa forme dans mes lectures de Mandelbrot. L'ouvrage de ce dernier est assez difficile à lire pour quelqu'un comme moi qui n'a pas toutes les connaissances mathématiques requises pour tout saisir. Mais la lecture a été stimulante et m'a permis d'imaginer une structure narrative pour mon personnage; comme quoi les artistes n'ont pas à être des scientifiques pour être stimulés par le langage et les idées scientifiques, leurs œuvres n'ont pas à être, non plus, des démonstrations précises de théories : l'artiste prend et utilise ce qui l'inspire.

Pour Mandelbrot, « entre le domaine du désordre incontrôlé et l'ordre excessif d'Euclide, il y a désormais une nouvelle zone d'ordre fractal¹⁵⁷ ». Ce qui m'a intéressé dans cette nouvelle géométrie est le concept de dimension. Pour résumer, dans la géométrie élémentaire, un point a une dimension zéro, une ligne une dimension un, un plan, deux et un cube, trois; les dimensions fractales peuvent aussi être des fractions, comprises entre zéro et un, entre un et deux, entre deux et trois. Ce qui a vraiment frappé mon imagination dans ces idées est que la valeur de la dimension dépend de l'observateur. Ainsi, un objet « possède, de façon en quelque sorte latente, plusieurs dimensions effectives distinctes¹⁵⁸ ». Comme l'illustre Mandelbrot, une boule de fil va apparaître différemment selon le degré de résolution : à très grande échelle, c'est un point de dimension zéro; à une échelle plus fine, c'est une colonne de dimension trois.

¹⁵⁷ Benoît Mandelbrot, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

J'ai donc imaginé mon personnage dans différents degrés de résolution, dans des « dimensions » différentes, et j'ai associé un lieu à chacune de ces dimensions : le condo, dimension trois; le quartier, dimension entre trois et deux; la ville ou la province, dimension entre deux et un; le pays, dimension un; la planète, dimension zéro; le corps, dimension deux; et les molécules, dimension zéro. Cette répartition m'a donné une série de mots clés qui sont devenus autant de thèmes des différents chapitres de cette trame narrative à la première personne : l'intimité, l'espace public, la citoyenneté, la politique, l'humanité, les sens et la philosophie. Comme je voyais Philippe en mouvement, j'ai attribué un lieu et parfois une présence à chaque chapitre : le salon et Philippe seul, le campus et une étudiante, la route et la mère, l'aéroport et des amis, le salon et un étranger, le parc et Philippe seul, la peinture et Madeleine. Ayant établi qu'il y aurait une « rencontre » ultime entre Philippe et Madeleine, j'ai voulu que chaque chapitre de la trame de Philippe contienne un regard sur la fenêtre de l'appartement de Madeleine. C'est ainsi que j'ai tracé grossièrement l'histoire de Philippe, que je voyais alors pleine de potentialités.

Pour ce qui est de la trame narrative de Diane, elle est construite à partir des phases de construction d'une maison : le lieu, la fondation, le plancher, les murs, le toit, les portes et fenêtres, le revêtement, la finition. Chacune de ces phases serait une scène du texte de théâtre dans laquelle allaient s'exprimer Diane et Philippe. Ces mots ont évoqué en moi des images, autant de thèmes dans lesquels ancrer l'action de chaque scène : espace, trou, horizontalité, verticalité, ciel, ouverture/fermeture, peau, fin. L'idée d'une maison à reconstruire m'est apparue comme riche de sens. Elle suggérait, pour moi, la philosophie de Descartes et la physique de Newton, des conceptions mécanistes

du réel, que le réel est un ensemble de lois et de principes qui peuvent être montrés, des mécanismes qui peuvent être démontés et remontés, dans un sens comme dans l'autre, telle une horloge, un univers parfaitement déterministe. Diane avait besoin de main-d'œuvre pour réaliser le projet de reconstruction. Alors, j'ai imaginé qu'elle avait trois fils. Pourquoi trois fils? Pour faire allusion aux trois couleurs primaires, le rouge, le jaune et le bleu, ce qui établissait un autre lien avec la peinture et me donnait les noms des trois fils : Fred, à partir de « *red* », rouge en anglais; John, à partir de jaune; et Lou, à partir de « *blue* », bleu en anglais. Les couleurs ont par la suite donné un tempérament propre à chaque frère : Fred, violent et intempestif; John, doux et sensible; Lou, cérébral et scientifique; le corps, le cœur et la tête. Déjà des bribes de leurs histoires commençaient à prendre forme. Un univers théâtral était sur le point de se constituer. Je voyais comment l'action entre Diane et ses fils pouvait évoluer, mais j'ai résisté à l'envie d'écrire un premier scénario. Je voulais me ménager des ouvertures sur les deux autres trames.

La conception de la trame de Madeleine a été plus difficile à faire. Je suis retourné à la toile de Seurat pour trouver une solution à mon problème. J'ai regardé mes six divisions du tableau. Peu à peu, une idée s'est dessinée dans mon esprit. J'ai commencé par décrire succinctement chaque groupement de personnages dans les six sections. Un semblant de scénario m'est alors apparu, dont je devinais les contours, les buts et les fins. J'ai donné un titre à chaque section : la rupture, le trouble, la fête, la fuite, la folie et le retour. J'ai décidé que l'histoire de Madeleine se déroulerait sur six mois. Puis j'ai puisé dans la biographie de Seurat pour imaginer certains éléments de la vie de Madeleine. Elle aura été élevée par une tante et par son père, sa mère ayant quitté

le domicile familial. Je reprenais ainsi, à ma façon, un élément de la vie de Seurat : enfant, il vivait avec sa mère et une tante, tandis que son père habitait ailleurs « ne rendant visite à sa famille [...] qu'une fois par semaine¹⁵⁹ ». Je voyais, dès lors, que la quête de la mère serait une dimension importante du personnage de Madeleine; quête qui se retrouverait sous une forme inversée chez Philippe, lui qui voudrait faire l'impossible rupture du lien maternel. Identifiée à l'entropie, Madeleine peindrait des tableaux dont le thème serait le chaos.

Après avoir construit les trames narratives de mes personnages principaux, leur associant chacune un genre ou un mode narratif, j'ai décidé de m'imposer des règles d'écriture formelles. Je voulais repousser chaque genre dans ses frontières. Ainsi, je me suis donné comme consigne initiale de ne pas inclure de dialogues dans les trames narratives romanesques et de traiter les didascalies du texte théâtral comme des éléments textuels de type roman, c'est-à-dire, sans faire appel à l'italique et en laissant le texte décrire non seulement les entrées et les sorties des personnages, mais les lieux, les sentiments, les pensées comme on le ferait dans un roman. Je devinais alors qu'il y aurait glissement dans cette trame du théâtre vers le roman.

L'idée d'embrouiller les frontières génériques rejoignait aussi la technique de peinture de Seurat et certaines notions fractales. Chez Seurat, aux limites des formes des personnages, il y a des points qui confondent le personnage et son environnement, il n'y a pas de lignes, de frontières nettes entre eux. La géométrie fractale s'intéresse à des phénomènes similaires, comme le montre Mandelbrot dans son exemple de la description de la côte de la Bretagne. Dans cet exemple, il fait référence au pointillisme :

¹⁵⁹ Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 15.

« on imagine une carte, tracée par un peintre pointilliste, utilisant de gros “points” de rayon η , en d’autres termes on recouvre la côte au mieux, par des cercles de rayon égal à η ¹⁶⁰ ». Ainsi, selon le degré de résolution, un objet va nous apparaître comme étant lisse ou rude. La côte d’un pays peut être représentée par des lignes à une certaine échelle et plus on augmente le degré de résolution plus on constate les multiples irrégularités qui constituent la côte, les différentes baies et anses, les péninsules et les presqu’îles, cette fragmentation se constate jusqu’à la dimension microscopique, voire atomique. Je voulais aussi, en adoptant cette stratégie, créer des possibilités de jonctions entre les trois trames, des nœuds génériques, qui permettraient d’activer l’ensemble en un « système dynamique ».

Rétroaction : un système dynamique évolutif

Comme la reproduction du « feuillet dactylographié » dans *Hier*, j’ai imaginé un texte intercalaire répété systématiquement tout au long du texte. Au début, je pensais que ce texte resterait le même, la répétition du même, comme dans le roman de Brossard. Puis en étudiant plus profondément la notion de rétroaction, notamment les boucles de rétroaction, j’ai voulu dynamiser le procédé. Dans une boucle de rétroaction, des facteurs agissent sur un effecteur qui produit un effet qui agit sur un servomécanisme pour permettre à celui-ci d’annuler ou d’amplifier l’action des facteurs. J’ai pensé que mon texte intercalaire pourrait être comme un servomécanisme qui transformerait la lecture de mon texte. Dans cette conception, le texte est un effecteur qui reçoit les actions des lecteurs/facteurs, donc le texte reçoit la lecture qui devient une réécriture.

¹⁶⁰ Benoît Mandelbrot, *op. cit.*, p. 21.

Dès lors, j'ai développé une stratégie qui ferait du texte intercalaire un servomécanisme d'amplification. J'avais déjà décidé que ce texte serait une description d'un tableau, comprenant un titre, des dimensions et le médium utilisé. J'imaginai six tableaux sur le thème du chaos. Pour rendre l'ensemble plus dynamique, j'ai défini une progression ascendante tant au niveau des dimensions du tableau que de sa description, de petit à grand format, de quelques phrases simples à des phrases plus complexes, toujours en reprenant certains mots. Le tableau de Seurat mesure 207 cm par 308 cm. Je me suis dit que le tableau final de Madeleine aurait des dimensions similaires, soit 200 cm par 300 cm. Après, j'ai trouvé un facteur de réduction, une fois et demi, qui me permettait d'arriver à un format initial de 26 cm par 39 cm.

Pour la partie descriptive du tableau, j'ai adopté une autre stratégie. J'ai écrit un premier texte, puis j'ai gardé la forme générale de ce premier texte et certains mots pour les reproduire dans le tableau suivant, mais en faisant des ajouts et des modifications. Je voulais qu'il y ait nouveauté et répétition, une amplification qui se complexifie. À chaque tableau, j'ai associé les mots clés que j'avais imaginés pour définir les six phases de Madeleine : rupture, trouble, fête, fuite, folie et retour. Dès lors, j'ai compris que la première toile serait abstraite en noir et blanc et que la toile finale, toute en couleur, ferait allusion, voire serait une reproduction, de la toile de Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*. L'idée de donner le titre de *Picture Element* aux toiles venait de mon désir d'évoquer le terme « pixel », qui vient justement de « picture element », comme une allusion à l'informatique et à la constitution d'images numériques à partir de « points » de couleur qui évoque la technique de Seurat.

Je concevais alors mon texte comme étant un « système dynamique évolutif », pour reprendre une expression d'Ilya Prigogine : « système » parce qu'il constitue un tout fermé ayant un début et une fin, « dynamique » parce qu'il s'y déroule des actions et s'y crée des interrelations et « évolutif » parce que non-déterministe et autogénérateur. Inspiré de certaines notions de la pensée de Prigogine, j'ai décidé d'introduire du chaos dans mon texte, malgré les contraintes d'écriture que j'avais mises en place. Je voulais créer une dynamique « des corrélations », à l'opposé d'une dynamique « des trajectoires », que j'associe aux écritures conventionnelles, voire classiques. Pour Prigogine, la description du monde en terme de trajectoires, telle qu'adoptée par la physique newtonienne, est moins pertinente que celle en terme d'ensembles, qui s'appuie sur la statistique et la théorie du chaos. De plus, il pense que « la description en termes de trajectoires devient inadéquate lorsqu'il s'agit de l'évolution temporelle de systèmes chaotiques, même si ceux-ci sont régis par des équations déterministes¹⁶¹ ». Appliquée à la littérature, cette phrase signifie, selon moi, qu'une écriture « chaotique », qui chercherait à appliquer des principes liés aux fractales et à la théorie du chaos, permettrait de décrire la réalité telle qu'elle est vraiment, complexe et désordonnée, même malgré l'adoption de stratégies visant à maîtriser la forme et le contenu.

Donc, en créant, au sein même de ce chaos littéraire circonscrit, des fréquences, par la répétition d'un texte, on peut provoquer des résonances qui ouvrent de nouveaux espaces de liberté, donc de créativité. Selon Prigogine, « [l]es fréquences, et en particulier la question de leur résonance, sont au cœur de la description des systèmes

¹⁶¹ Ilya Prigogine, *op. cit.*, p. 109.

dynamiques¹⁶² ». Entre deux ou plusieurs fréquences, il peut y avoir couplage ce qui va produire une résonance, une amplification. C'est cette amplification qui va donner un caractère évolutif au système dynamique. J'avais imaginé que mon texte intercalaire pourrait avoir cette fonction. Ma compréhension des idées de Prigogine m'a poussé à mettre en place un tel dispositif, un mécanisme analogue, soit la description des tableaux. En répétant certains mots, en reproduisant la même forme du texte, je croyais pouvoir créer des résonances, chez moi comme chez lecteur, qui donnerait à mon texte un caractère évolutif. D'ailleurs, c'est cette stratégie qui a mené à l'apparition d'un quatrième personnage important, Élodie, l'amoureuse de John, une autre figure du créateur avec Philippe et Madeleine. En effet, on apprend, finalement, qu'Élodie est l'auteure de la trame théâtrale bancale qui présente Diane et la reconstruction de la maison. Les scènes manquantes, avortées ou non-écrites, qui ponctuent la trame théâtrale, servent à montrer la frustration grandissante que ressent l'auteure dans l'écriture de sa pièce de théâtre. Je n'avais pas prévu cette évolution, mais la volonté de mettre en place une boucle de rétroaction dans mon texte a fait émerger la voix d'Élodie à partir des didascalies du texte théâtral. Son nom est constitué de l'union de deux mots : « mélodie » et « élider ». Je voulais qu'elle soit celle qui harmonise les différentes résonances du texte en les liant.

¹⁶² *Ibid.*, p. 46.

Écologie, géométrie et création

Selon Prigogine, « [l]a science dialogue avec la nature¹⁶³ ». J'ajouterais que la science dialogue avec l'art, que les savoirs dialoguent entre eux. Mes lectures scientifiques et mes analyses littéraires ont grandement influencé l'écriture de *Fractures du dimanche : roman*. Écrire un texte, c'est toujours une aventure, comme la découverte d'un continent inconnu. Inévitablement, on apprend de nouvelles choses, on approfondit nos connaissances.

Réfléchir sur les rapports entre la science et la littérature, en compagnie d'Honoré de Balzac, de Samuel Beckett et de Nicole Brossard avec Nicolas Sadi Carnot, Albert Einstein et Norbert Wiener, m'a emmené à me poser de nouvelles questions et à formuler de nouvelles hypothèses. En fait, j'arrive au constat que notre monde actuel arrive au bout de l'expansion thermodynamique, puisque nous retrouvons partout sur la planète la culture et les valeurs de la « transformation de la chaleur en travail », culture et valeurs exaspérées par la pollution, couplées à la cybernétique qui offre un cadre pour organiser le travail par le contrôle de l'information. La thermodynamique et la cybernétique sont liées par le second principe duquel découle le concept de l'entropie. Certes, techniquement, l'entropie thermodynamique n'est pas la même que l'entropie de la théorie de l'information, mais, sur le plan conceptuel, elles sont équivalentes. Depuis le milieu du XIX^e siècle, le concept d'entropie a grandement influencé les idées scientifiques et littéraires (la décadence, le surréalisme, le nouveau roman, l'absurde, entre autres). Fait intéressant, depuis l'avènement de la géométrie des fractals et de la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 181.

théorie du chaos, dans les années 1970, une conscience écologique a pris de plus en plus forme dans les sociétés occidentales et influence aujourd'hui les grands débats sur l'avenir de l'humanité. Nous comprenons, de plus en plus, que nous habitons un espace fini, un système thermodynamique fermé, donc sujet à l'entropie. La pollution nous assaille, nous force à trouver de nouvelles façons d'être. Il n'y a plus d'Amérique, pour reprendre un vers de la chanson de Jacques Brel, « Voir un ami pleurer », plus d'espace nouveau dans lequel le progrès (tel qu'on le concevait dans la modernité) pourrait s'enfoncer. Nous sommes condamnés à vivre avec nos héritages, à l'intérieur de nos limites, avec nos déchets. Cependant, la façon de vivre cette expérience n'est pas par le nihilisme qu'on retrouvait pendant et après la Seconde Guerre mondiale, pendant et après la catastrophe de la modernité. Les nouvelles théories scientifiques nous offrent des idées qui pourraient nous aider à traverser cette période. Il nous faut embrasser la complexité pour arriver à une vision du monde qui pourrait nous faire voir de vraies solutions à nos problèmes. Je crois que c'est en explorant, par la littérature, et les arts en général, les frontières, soit les dimensions fractales, les espaces entre les dimensions habituelles de la géométrie euclidienne, qu'on atteindra cette vision des choses. Quand l'art dialogue avec le réel, il le représente. Les modes de représentation ont évolué, au gré de l'évolution des idées scientifiques, prenant appui sur les géométries euclidiennes à l'époque classique, sur les géométries non euclidiennes au XX^e siècle, à la suite des théories de la relativité, et, finalement, aujourd'hui, sur la géométrie fractale et les représentations mathématiques du chaos.

Les artistes sont confrontés à cette nouvelle géométrie, cette nouvelle « mesure du monde », ils l'abordent en explorateurs, en créateurs aventuriers à la recherche d'un

nouveau langage pour dire le monde. Chaque démarche est individuelle et personnelle, car le temps n'est plus à la rédaction de manifestes et à la présentation de programmes artistiques pour rallier un groupe d'artistes, comme on pouvait encore le faire au milieu du XX^e siècle. Chacun avance à tâtons, maintenant, dans un monde cybernétique, qui réduit, souvent, l'œuvre d'art à une marchandise, à un produit, mais ce monde cybernétique a aussi atteint ses limites, il est en mutation, comme le décrit Céline Lafontaine; d'une « seconde renaissance humaniste », il s'est engagé dans des voies contraires, l'idéalisme initial a été englouti dans un chaos d'idées et d'idéologies anti-humanistes, voir anti-humaines.

L'écriture de *Fractures du dimanche : roman* a commencé par une quête vers le réel à partir d'enquêtes épistémocritiques, pour déboucher sur une démarche réalisée en fonction d'une nouvelle géométrie fractale. Mais au-delà du parcours, après l'écriture, des questions m'ont engagé dans de nouvelles réflexions. J'ai voulu comprendre comment se faisaient les passages, d'une ère à l'autre, de la thermodynamique à la cybernétique, de la géométrie euclidienne à la géométrie fractale, du classicisme à la littérature contemporaine. Les travaux du Centre international d'épistémologie génétique m'ont poussé dans de nouvelles pistes de réflexions qui m'ont amené à approfondir mon travail sur Balzac et Beckett.

Épistémogénétique et création littéraire

Introduction

Quand on veut retracer l'histoire de la littérature française, on évoque les différents courants qui la jalonnent. Le tout semble alors se constituer en une entité cohérente, une évolution des genres et des formes littéraires qui suit une certaine logique. J'ai avancé, dans cette thèse, que les idées scientifiques ont influencé la littérature, que les révolutions scientifiques, en transformant des notions fondamentales comme le temps et l'espace, ont poussé les écrivains à revoir leurs façons d'écrire. Les courants qui traversent l'histoire littéraire sont ainsi autant de révolutions esthétiques liées aux révolutions scientifiques. Pour comprendre ces phénomènes, on pourrait faire appel au modèle théorique développé par Thomas Kuhn qui explique la structure des révolutions scientifiques, mais j'ai trouvé chez Gil Henriques, un psychologue de l'école piagétienne, un modèle plus utile pour mes besoins. D'ailleurs, les deux théories sont apparentées comme le constate Jacques Grinevald : la « perspective [de Kuhn] "internaliste" [est] proche de l'épistémologie génétique de Piaget¹⁶⁴ ».

Gil Henriques a repris les travaux de Jean Piaget sur l'épistémologie génétique, ou l'épistémogénèse, donc sur la formation des raisons, pour reprendre le titre de l'ouvrage qu'il a dirigé sur cette question. Il a élaboré des concepts à partir des idées et des notions ébauchées par Piaget, entre 1979 et 1981, qui tentent de répondre à la question : par quels processus le savoir se constitue-t-il? Pour illustrer une application de

¹⁶⁴ Jacques Grinevald, « La révolution carnotienne. Thermodynamique, économie et idéologie », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 36, 1976, p. 48.

la théorie de l'épistémogénèse dans une perspective historique, Henriques retrace, dans le chapitre 3.1 de son livre, l'histoire des idées en sciences et en mathématiques. Comme cette proposition rejoignait mon sujet de thèse, elle m'a beaucoup intéressé. Après la lecture de ce chapitre, je me suis demandé si cette théorie pouvait s'appliquer à l'histoire littéraire. Ne peut-on pas considérer un genre littéraire comme étant un savoir qui se transforme, qui évolue selon les mêmes processus identifiés par Henriques?

Deux processus constituent le fondement de la théorie de l'épistémogénèse, la reconstitution fondative et la reconstruction rationnelle, auxquels se greffent les concepts de suffisance, d'insuffisance, de réduction et de déduction. Pour résumer, à un moment donné, un savoir est perçu comme insuffisant par un individu, alors celui-ci reconstitue ce savoir en le réduisant à des principes fondamentaux, à partir desquels il va déduire de nouveaux principes plus satisfaisants qui vont lui permettre de reconstruire le savoir en question. Ainsi, « [l]e passage de la suffisance à l'insuffisance est la règle constante de l'épistémogénèse à longue échelle, aussi régulier que le passage compensateur, à plus courte échelle, de l'insuffisance à la suffisance¹⁶⁵ ». Ces passages compensateurs sont l'affaire d'individus qui s'opposent alors au groupe qui défend le paradigme dominant, pour reprendre la terminologie de Kuhn. Selon Henriques, « [l]'histoire montre que tous les grands (et moins grands) réducteurs épistémogénétiques ont été des individus¹⁶⁶ ». On peut donc considérer qu'Honoré de Balzac et Samuel Beckett ont été, à leur époque respective, de grands réducteurs épistémogénétiques en littérature. Leurs œuvres sont suffisamment reconnues et éloignées dans le temps par rapport à aujourd'hui que les

¹⁶⁵ Gil Henriques, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 177.

études ne manquent pour appuyer cette affirmation. M'appuyant sur certaines de ces études, j'avance même que *Louis Lambert* et *En attendant Godot* sont des démonstrations de leur travail respectif de réduction et de reconstruction générique. Dans les prochains chapitres, je vais tenter de montrer le processus épistémogénétique en action dans l'écriture de ces deux œuvres afin de mieux comprendre le processus créateur qui le sous-tend.

L'épistémogénèse chez Balzac

Introduction

Il y a eu sept éditions de *Louis Lambert* entre 1832 et 1842. De plus, les chercheurs ont trouvé quatorze états du texte. C'est dire à quel point ce roman occupe une place particulière dans l'œuvre de Balzac. C'est durant cette période, pendant ces dix années, que Balzac a, peu à peu, mis en place la structure maîtresse de *La comédie humaine*. En effet, c'est en 1842 qu'il rédige un plan détaillé de *La comédie humaine*, dont il a trouvé le titre en 1840. Dès 1830, il avait imaginé rassembler certains écrits dans des séries, dont *Les scènes de la vie privée*. En 1836, il utilise pour la première fois, dans *Le père Goriot*, le retour des personnages créés dans des œuvres précédentes pour tisser des liens entre ses romans. Je vois dans ce parcours créateur un exemple d'épistémogénèse et *Louis Lambert*, en tant qu'œuvre cathartique personnelle pour Balzac, est un témoin de ce processus de formation du savoir.

Louis Lambert met en scène les différents savoirs de l'auteur qui lui ont permis de résoudre les problèmes du roman auxquels il faisait face, lui, qui était, pour reprendre une phrase d'Henriques, « confronté à une totalité insuffisamment structurée pour les besoins de la tâche qu'il se propos[ait]¹⁶⁷ ». En somme, le roman tel qu'il existait avant Balzac ne convenait pas pour dire ce qu'il avait à dire. Les solutions de Balzac ont eu un impact profond et durable sur la conception même du roman moderne, à un point tel qu'on a utilisé l'épithète « balzacien » pour qualifier le type même du roman réaliste. Selon moi, les savoirs dans lesquels puise Balzac pour écrire *Louis Lambert* peuvent être

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 152.

regroupés en trois grandes catégories : le roman, le théâtre et la science. Ici, le roman est la forme même de l'œuvre, le théâtre et la science, pour leur part, sont incarnés respectivement par les deux protagonistes, Le Poète et Pythagore — tout comme la science repose sur les mathématiques, le théâtre se fonde sur la poésie, surtout au début du XIX^e siècle, période durant laquelle le théâtre est le lieu physique du prestige littéraire, un héritage concret du classicisme; comme l'écrit Victor Hugo, le drame est « la poésie complète¹⁶⁸ ».

La dimension biographique de *Louis Lambert* jette un éclairage précieux sur Balzac, tel qu'il était dans ses années de formation et tel qu'il se voit à cette époque plusieurs années plus tard. Dans ce roman, le passé est transformé par le présent. Balzac y effectue une synthèse de certains aspects de son parcours intellectuel, amplifiant ceci, effaçant cela. Madeleine Fargeaud considère que « sur le plan autobiographique, c'est surtout le narrateur de *Louis Lambert* qui représente Balzac à Vendôme; Louis Lambert, lui, s'il doit quelques traits au jeune écolier d'alors, représente plutôt un Balzac plus mûr [...] un double plus âgé¹⁶⁹ ». De son côté, Henri Evans voit, dans *Louis Lambert*, « un dialogue entre le passé et l'avenir, une assurance d'avenir que lui donne [à Balzac] le passé¹⁷⁰ ». De ce fait, en écrivant *Louis Lambert*, Balzac ouvre la porte qui mènera à *La comédie humaine*.

Les critiques divisent la vie de Balzac en plusieurs périodes, selon différents critères. Pour ma part, j'ai entrepris l'exercice en fonction des phases du processus épistémogénétique, ce qui me donne le découpage suivant : l'insuffisance, de 1820 à

¹⁶⁸ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Michel Cambien (éd.), Paris, Librairie Larousse, 1976.

¹⁶⁹ Madeleine Fargeaud, *Balzac et La recherche de l'absolu*, Paris, Librairie Hachette, 1968, p. 118.

¹⁷⁰ Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 12.

1824; la réduction, de 1825 à 1829; la reconstitution fondative, de 1830 à 1840; et la reconstruction rationnelle, de 1841 à 1850. Ainsi, dans un premier temps, entre 1820 et 1824, Balzac prend conscience de l'insuffisance des savoirs littéraires pour mener à bien ses projets. En effet, il a amorcé sa carrière d'écrivain par l'écriture d'une tragédie en vers, *Cromwell*, en 1820. Le projet fut un échec, recevant un jugement défavorable tant de la famille que de lecteurs spécialisés, dont François Andrieux, qui était professeur au Collège de France¹⁷¹. Alors, pour survivre en tant qu'écrivain, Balzac se met à écrire des romans populaires, sous les pseudonymes de Lord R'hoone et d'Horace de Saint-Aubin : « pour construire des œuvres possibles, il va s'amuser d'abord à inventer des auteurs¹⁷² ». Cette période de littérature alimentaire le met en contact avec une certaine forme d'écriture romanesque, mais Balzac espère faire mieux, car il a de grandes ambitions littéraires. Découragé, en 1824, Balzac aurait songé au suicide¹⁷³. L'année suivante, il met un terme temporairement à son travail d'écrivain pour devenir éditeur. Commence, alors, la deuxième phase de son parcours. J'associe cette phase à la réduction épistémogénétique, elle durera de 1825 à 1829. En abandonnant l'écriture pour se tourner vers l'édition, l'imprimerie puis la fonderie de caractères, Balzac réduit la littérature à son expression la plus élémentaire, la plus technique, la moins littéraire. Il devient « l'homme de lettres de plomb¹⁷⁴ ». Quand il renoue avec l'écriture, en publiant *Le dernier Chouan* et *La physiologie du mariage*, en 1829, il signe, pour la première fois, ses textes de son vrai nom. Ainsi commence la troisième phase de son parcours, la

¹⁷¹ Olivier Bara, « Le champ théâtral sous la Restauration », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006, p. 128.

¹⁷² José-Luis Diaz, « Imaginaires littéraires du jeune Balzac », *ibid.*, p. 61.

¹⁷³ François Taillandier, *Balzac*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2005, p. 61-62.

¹⁷⁴ Lettre à Loève-Véimars, en 1827. Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris, Éditions Garnier Frères, tome I, 1960, p. 317.

reconstitution fondative. De 1830 à 1840, il prend sa place dans le monde littéraire et pose les bases de son œuvre. En 1841, avec la signature d'un contrat de publication de la future *Comédie humaine* avec Furne, il inaugure la dernière phase, la reconstruction rationnelle. Désormais, il a un plan d'ensemble, il sait ce qu'il lui reste à faire. Désormais, il exploitera son savoir avec créativité et détermination.

Essai d'analyse épistémogénétique de *Louis Lambert*

Morphismes réductifs

Selon Gil Henriques, « [I]es processus de reconstitution entraînent une réorganisation des réseaux de significations sur le nouveau plan auquel on les transpose¹⁷⁵ ». Il appelle « morphismes réductifs » les instruments de cette réorganisation. Essentiellement, il s'agit de structures existantes, mais insuffisantes, qui servent de bases, une fois réduites, à la construction d'une nouvelle structure plus satisfaisante. Il y a donc une forme d'organisation qui sera transportée à une autre forme. En littérature, ceci pourrait correspondre à un genre littéraire déjà bien structuré et défini, possédant un art poétique donc, qu'un écrivain juge insatisfaisant pour exprimer ce qu'il souhaite dire. Alors celui-ci réduit le genre à sa plus simple expression pour transporter des éléments de cette structure simplifiée à une nouvelle structure qui satisfait mieux ses besoins. L'écrivain réducteur épistémogénétique (ou tout autre esprit créateur artistique ou scientifique) se servira de plusieurs structures pour en imaginer une nouvelle. Il sera capable, par un long processus tendant vers une plus grande satisfaction, d'unifier différents savoirs, différentes structures cognitives, afin de créer une nouvelle structure originale. L'écriture de *Louis Lambert* se situe dans les débuts de ce long processus de transposition et d'unification de diverses structures. Quels sont les morphismes réductifs qui ont pu contribuer à la constitution du roman balzacien? De toute évidence, ils proviennent du théâtre, de la science et du roman.

¹⁷⁵ Gil Henriques, *op. cit.*, p. 145.

Insuffisances du théâtre

Selon Isabelle Michelot, « l'école de l'écriture théâtrale est fondamentale pour la génétique de l'écriture du père de la future *Comédie humaine*, tant sur le plan des matrices imaginaires que sur celui de la composition du drame¹⁷⁶ ». Ces « matrices imaginaires » sont autant de morphismes réductifs. Comme je l'ai mentionné plus haut, Balzac a inauguré sa carrière d'écrivain par l'écriture d'une tragédie en vers. À cette époque, il est « encore sous le joug d'un modèle hérité des Lumières, et pour une part aussi de l'âge classique¹⁷⁷ ». Quelle est la situation du théâtre en France au moment de l'écriture de *Louis Lambert*? Quelle est la structure épistémique de ce genre littéraire? Un aperçu historique permettra de saisir la situation.

La Révolution a provoqué des césures tant sociales et politiques que culturelles dans la société française. Ainsi, le théâtre, durant cette période, se libère de plusieurs contraintes et entre dans une dynamique de libre concurrence entre les salles, caractérisée par l'hybridation des genres théâtraux¹⁷⁸. Sous Napoléon, un cadre législatif est mis en place pour régir les théâtres. Plus tard, la Restauration « l'a assoupli et élargi sans jamais le briser¹⁷⁹ ». Ainsi les différents lieux théâtraux se spécialisent. Dans les années 1820 et 1830, les pièces de théâtre prenaient différentes formes selon les publics pour lesquels elles étaient destinées qu'on peut regrouper dans trois grandes catégories : l'esthétique classique, le drame romantique et le mélodrame. L'esthétique classique, avec la tragédie, pouvait faire figure de référence prestigieuse : le jeune Balzac, en 1820,

¹⁷⁶ Isabelle Michelot, « De l'essai à l'échec : Les errances d'un rêveur de théâtre », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, p.109.

¹⁷⁷ José-Luis Diaz, *loc. cit.*, p. 48.

¹⁷⁸ Olivier Bara, *loc. cit.*, p. 123-138.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

admirait Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon. « [L]a tragédie classique résiste à l'usure et survit grâce à [l'acteur François-Joseph] Talma [...] jusqu'à sa mort en 1826¹⁸⁰. » En opposition au classicisme, le drame romantique se proposait comme un nouveau modèle plus actuel et le mélodrame offrait un théâtre plus populaire (et aussi plus lucratif). Stendhal contestera l'esthétique classique et en revendiquera une nouvelle qu'il qualifiera de « romantisme », dans *Racine et Shakespeare*¹⁸¹, dont la première version paraît en 1823. Un peu plus tard, en 1827, Victor Hugo proposera un programme pour le drame romantique dans sa préface de *Cromwell*¹⁸². Si le drame romantique s'érige directement contre le classicisme, le mélodrame, issu de la Révolution, « est l'aboutissement, la forme parodique sans le savoir de la tragédie classique¹⁸³ », selon Patrice Pavis. Autre forme dramaturgique dans le champ théâtral de cette période, le vaudeville, représenté par Scribe, et plus tard par Labiche et Feydeau, est un théâtre comique, léger et divertissant. On peut aussi ajouter à ce tableau les « scènes historiques », de Vitet et Mérimée, un théâtre pour la lecture qui refuse la scène.

À l'image des turbulences politiques de la première moitié du XIX^e siècle, qui a connu l'Empire, la Restauration, des épisodes révolutionnaires et autres troubles politiques divers, le théâtre de cette période est en crise, tendu entre le passé et le présent, entre l'idéal classique et le réalisme naissant, dans une dynamique ouverte sur l'avenir. Le théâtre est aussi un lieu de débat (la bataille d'*Hernani*) parce que c'est un art public et collectif, « il est le seul espace public où les classes sociales se mêlent et où

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸¹ Stendhal, *Racine et Shakespeare, 1818-1825, et autres textes de théories romantiques*, Michel Crouzet (éd.), Paris, Champion, 2006.

¹⁸² Victor Hugo, *op. cit.*

¹⁸³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 235.

le peuple peut s'exprimer¹⁸⁴ ». Le théâtre peut être dangereux, mais la censure se charge d'y faire taire les voix jugées contraires à l'ordre social et politique. C'est aussi un lieu d'affaires, où il est possible de faire de l'argent en proposant des textes qui correspondent aux goûts et aux attentes d'un public. D'ailleurs, Balzac, après l'échec de son *Cromwell*, fera des tentatives du côté du mélodrame et même du vaudeville pour rembourser les dettes qu'il a encourues à la suite des échecs de ses entreprises d'édition et d'impression. Aucune de ses tentatives théâtrales ne lui permettra de connaître le succès. Il se tournera alors vers le roman populaire. Selon Olivier Bara, « [I]es cabinets de lecture étaient des citadelles plus aisées à prendre que les théâtres parisiens¹⁸⁵. »

Dans *Louis Lambert*, le théâtre, comme je l'ai écrit plus haut, est le lieu qui marque le début de la chute du personnage éponyme. Le théâtre, dans sa forme classique, est aussi un genre littéraire auquel aspirent les jeunes écrivains en quête de reconnaissance, comme Balzac quand il écrit son *Cromwell*. Pour écrire du théâtre, à l'époque, il fallait être poète. C'est pourquoi, dans le roman, le narrateur, c'est-à-dire le Poète, ainsi surnommé « en dérision de [s]es essais [poétiques]; mais les moqueries ne [l]e corrigèrent pas » (LL, p. 45), représente le savoir théâtral de Balzac. Vu sous cet angle, le collège de Vendôme devient un microcosme dans lequel les savoirs sont en compétition et, clairement, dans ce lieu, on se moque de la poésie. La composition de rimes, sujette à des règles précises, est ainsi dévalorisée par Balzac, qui fait ici écho à son échec à l'écriture de sa tragédie en vers. Même après la mort de Louis, alors que le

¹⁸⁴ Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, « XIX^e siècle », Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 486, 2007, p. 332.

¹⁸⁵ Olivier Bara, *loc. cit.*, p.138.

Narrateur ressent « des troubles extraordinaires », celui-ci préfère « rendre compte de [s]es impressions que de faire une œuvre plus ou moins poétique » (LL, p. 175). La poésie ne suffit pas à la tâche. Le savoir poétique, et du théâtre dans son esthétique classique et dans ses formes opposées, légitimes ou parodiques, le drame romantique et le mélodrame, est insuffisant en soi pour exprimer la réalité que Balzac souhaite représenter.

Un savoir scientifique insuffisant

Si le théâtre a toujours intéressé Balzac tout au long de sa carrière littéraire, inaugurée par l'échec de sa tragédie *Cromwell* et prolongé par un succès posthume avec la comédie *Le faiseur* (*Mercadet*), la science est un autre volet important de sa formation intellectuelle et artistique. Selon Madeleine Fargeaud, « les grands thèmes de *La comédie humaine* sont nés, au cours de ces promenades dans les champs de la science¹⁸⁶ ». Ce sont les thèmes de « l'énergie, de son utilisation, et de l'usure vitale qui en résulte¹⁸⁷ », en d'autres mots, de la chaleur, de la puissance et de l'entropie, les termes élémentaires de la thermodynamique. Mais la thermodynamique n'était pas encore une science à cette époque. Le nom sera proposé par William Thompson (lord Kelvin), vers 1850. Dans les années 1820-1830, les sciences qui ont frappé l'imagination de Balzac sont l'anatomie comparée de Cuvier, l'électrodynamique d'Ampère et de Faraday, le magnétisme de Mesmer, la phrénologie¹⁸⁸ de Gall et la physiognomonie¹⁸⁹

¹⁸⁶ Madeleine Fargeaud, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁸ La phrénologie est l'étude du caractère d'un individu d'après la forme du crâne.

¹⁸⁹ La physiognomonie est une science qui a pour objet la connaissance du caractère d'un individu d'après sa physiognomie.

de Lavater. Plus tard, s'ajoutera le système d'unité de composition de Geoffroy Saint-Hilaire, à compter de 1835. Ces savoirs sont visibles dans *Louis Lambert*. Les références y sont directes. La même année que Balzac se met à l'écriture de *Louis Lambert*, en 1832, il songe à écrire un grand texte, un *Essai sur les forces humaines*, qui aurait été sa contribution à l'histoire des idées scientifiques. Selon Madeleine Fargeaud, il est probable que cet essai représentait le projet primitif du *Traité de la Volonté* de Louis Lambert¹⁹⁰. Balzac a abandonné ce projet vers 1834, peut-être parce qu'il « a pris conscience de l'insuffisance de ses connaissances scientifiques¹⁹¹ ». Le projet n'aura été finalement qu'un titre. Mais ce titre peut être vu comme une description de la vie de Balzac, qui a déployé toutes ses énergies et mobilisé toutes ses forces pour produire son œuvre, comme pour montrer ce dont les « forces humaines » étaient capables.

Comme son personnage, Louis Lambert, Balzac se sert de son savoir scientifique pour élaborer une métaphysique plus qu'une physique. Manifestement, Balzac s'intéresse aux forces invisibles (électricité et magnétisme) et au potentiel du cerveau, des concepts qu'il lie à l'idée de la puissance de la pensée. C'est un intérêt sincère chez lui. Il croit vraiment qu'il est possible de comprendre ces phénomènes (et de les exploiter), à un point tel qu'il ambitionne de rédiger un essai sur le sujet. Mais, comme à la fin du roman, quand Louis Lambert, le scientifique, devient aphasique et meurt, Balzac semble reconnaître qu'il est impossible de transmettre un tel savoir, trop complexe pour l'esprit humain. Pourtant, les sciences vont lui offrir des structures

¹⁹⁰ Madeleine Fargeaud, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 159.

cognitives qu'il va intégrer dans sa démarche littéraire en les liant à son savoir théâtral et à son savoir romanesque.

Le roman : vers la suffisance

Selon Tim Farrant, « [l]e roman de *Louis Lambert* est une tentative pour englober le pluralisme romanesque dans un seul individu, pour faire du protagoniste une espèce de “miroir concentrique” susceptible d’embrasser et de transcender la totalité de l’expérience¹⁹² ». Le roman, en ce début du XIX^e siècle, est un genre libre, sans art poétique, malléable, perméable aux influences étrangères, ouvert aux expérimentations et aux mélanges des genres. Dans la hiérarchie des genres littéraires reconnus par les institutions, il arrive bon dernier, derrière la poésie et le théâtre. Pour toutes ces raisons, le roman devient le véhicule idéal pour intégrer les structures du savoir théâtral, scientifique et romanesque de Balzac.

Sur le plan du savoir romanesque, Balzac a pu puiser dans diverses pratiques d’écriture romanesque pour créer son style et sa manière. De sa formation scolaire, il a hérité des modèles des écrivains français du XVIII^e siècle, qui privilégiaient la forme du roman épistolaire. De l’étranger, de l’Allemagne et de l’Angleterre, de nouvelles écritures romanesques issues du romantisme devenaient de plus en plus disponibles en traduction et frappaient l’imagination d’une jeunesse désireuse de changement. Sur le plan de la pratique, Balzac s’est fait la main pendant la période de littérature alimentaire alors qu’il signait ses œuvres sous des pseudonymes. Le roman historique sur le modèle de Walter Scott l’intéressait grandement. Il voyait en ce dernier un « trouveur (trouvère)

¹⁹² Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », *L'Année balzacienne*, n° 1, 2000, p. 115-116.

moderne¹⁹³ » et il lui reconnaissait un génie créateur qu'on pourrait assimiler à la réduction épistémogénétique :

[Walter Scott] y mettait [dans le roman historique] l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages¹⁹⁴.

Malgré son admiration pour Walter Scott, Balzac trouve que le roman historique pose plusieurs problèmes, qu'Aude Déruelle¹⁹⁵ résume ainsi : l'histoire dans la fiction, l'insertion de figures historiques et l'écriture du passé. Pour résoudre ces difficultés, « Balzac historicisera sa fiction [...] Balzac inventera une vérité qui se déploie dans la recherche des causes, des principes, dans la mise en avant des lois régissant les actions humaines¹⁹⁶ ». Balzac est un continuateur de Walter Scott, mais par le dépassement. Il s'intéresse à l'histoire au présent, avec un regard tourné vers l'avenir, dans l'esprit du temps (au diapason avec Sadi Carnot qui découvre les processus irréversibles de la thermodynamique).

Louis Lambert emprunte à l'esprit de synthèse de Walter Scott l'intégration des différents savoirs romanesques de Balzac, le roman épistolaire et le roman historique. En 1824, Balzac a renoncé à écrire un roman « à la Walter Scott », *L'excommunié*. En cette même année il arrête d'écrire, pour un temps. Étrange coïncidence, mais c'est aussi en 1824 que meurt Louis Lambert (LL, p. 175). Cette année marque le constat par Balzac de l'insuffisance du roman tel qu'il était à ce moment-là. Il lui faudra cinq ans pour

¹⁹³ Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », vol. 1, 1976, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁵ Aude Déruelle, « *L'excommunié* ou Les apories du roman historique », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, p. 139-152.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 152.

reconstruire une forme romanesque qui lui conviendra mieux et qu'il pourra perfectionner.

1832 : choléra, révolution, amour

Pourquoi est-ce que Balzac écrit *Louis Lambert* en 1832? Quelles sont ses conditions d'écriture? L'écriture de *Louis Lambert* s'est faite de juin à juillet. Balzac y a travaillé « jour et nuit¹⁹⁷ ». C'est « une œuvre où j'ai voulu lutter avec Goethe et Byron, avec *Faust* et *Manfred*¹⁹⁸ », écrit-il dans une lettre à sa sœur Laure Surville. Il prétend même que son roman « jettera peut-être, un jour ou l'autre, la science dans des voies nouvelles¹⁹⁹ ». Ainsi, Balzac est motivé par des aspirations tant littéraires que scientifiques.

L'année 1832 est marquée par une épidémie de choléra à Paris, qui va durer de mars à septembre et fera 18 500 morts. Paris est aussi le théâtre d'une insurrection républicaine les 5 et 6 juin. L'état de siège s'étire jusqu'au 29 juin. Au théâtre, pendant le mois de juin, Victor Hugo commence et termine l'écriture du *Roi s'amuse*. La pièce est présentée le 22 novembre et interdite dès le lendemain. Le jeune mathématicien Évariste Galois meurt à la suite d'un duel, le 31 mai, à l'âge de vingt ans. En juin, Sadi Carnot tombe malade et meurt finalement du choléra, le 24 août : « [l]a maladie l'ayant rendu fou, il finit ses derniers jours hurlant d'angoisse, entravé dans une camisole de

¹⁹⁷ Lettre à sa mère, le 23 juin. Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris, Éditions Garnier Frères, tome II, 1960, p. 30.

¹⁹⁸ Lettre à sa sœur Laure, le 20 juillet. *Ibid.*, p. 62.

¹⁹⁹ Lettre à sa sœur, août. *Ibid.*, p. 89.

force²⁰⁰ ». Il a trente-six ans. Cette période est donc bouillante sur plusieurs plans. Balzac lui-même n’y échappe pas. Pendant l’épidémie de choléra, en avril, il est malade, « depuis huit jours au lit, et dans un état qui ne [lui] permet pas de sortir²⁰¹ », cependant il ne s’agit pas du choléra bien que l’épidémie fasse des victimes parmi les grandes figures de l’époque, dont Cuvier et le général Lamarque.

La mort d’Évariste Galois et la folie de Sadi Carnot font étrangement écho à Louis Lambert. La chute de Louis commence à la suite d’un coup de foudre au théâtre, qui le poussait à vouloir tuer l’amant de la femme qui avait allumé sa passion (LL, p. 106). Mais Louis, contrairement à Galois, ne va pas se battre en duel, il reste replié sur lui-même. La vie parisienne le décourage et il va se réfugier en Touraine, à Blois, chez son oncle, où il rencontre Pauline de Villenoix, pour sombrer par la suite dans la folie, une folie silencieuse à l’opposé de la folie fiévreuse des derniers jours de Sadi Carnot (qui avait aussi souffert d’un premier accès de fièvre scarlatine avec délires, en 1831). D’ailleurs, blessé à la suite d’une chute à cheval, Balzac fuira Paris, sous l’état de siège, le 6 juin, et s’installera à Saches, en Touraine, jusqu’au 16 juillet, pour y écrire *Louis Lambert*. Est-ce que les deux jeunes scientifiques ont pu servir de modèles pour Louis Lambert? Peut-être. Je n’ai pu trouver de preuves pour appuyer cette idée. Par contre, Galois et Carnot étaient certainement connus. Il est donc probable que Balzac, familier du monde scientifique, était au courant, au moment de l’écriture de *Louis Lambert*, de la fin tragique du premier et de l’état psychique du second, et qu’il aurait pu s’inspirer de ces événements, en partie, dans son roman.

²⁰⁰ T. Thomas, « Tout sur les unités de mesures », portail électronique, onglet « Les Hommes... », entrée « S. Carnot », <http://www.utc.fr/~tthomass/Themes/Unites/index.html>, consulté le 14 mars 2009.

²⁰¹ Lettre au Docteur Chapelain. Honoré de Balzac, *Correspondance*, tome 1, *op. cit.*, p. 694.

Sur le plan amoureux, en 1832, Balzac reçoit sa première lettre, datée du 28 février, de Madame Hanska, la femme qu'il épousera à la fin de sa vie. À cette même date, Balzac répond par lettre à une autre inconnue, qui s'avérera être la marquise de Castries, qu'il va courtiser au cours de l'année, allant même la rejoindre à Aix-les-Bains. Mais la marquise lui résiste, tout en l'encourageant à la suivre en Suisse et en Italie. À la fin, en octobre, « elle lui fait brutalement et définitivement comprendre qu'elle ne sera jamais à lui²⁰² ».

Telles sont les conditions dans lesquelles se trouve Balzac quand il écrit le roman qui évoque ses années de jeunesse, tout en retraçant et synthétisant son parcours intellectuel. Balzac veut se mesurer aux grands romanciers et aux grands scientifiques. Pour ce faire, il ambitionne d'écrire une œuvre qui réunira tous ses savoirs. Ce travail sera un exemple du processus de reconstitution fondative et un des points de départ de la reconstruction rationnelle du genre romanesque.

Réductions

Un des éléments du processus de reconstitution fondative est la réduction épistémogénétique. Selon moi, Balzac a fait une réduction unificatrice de ses savoirs pour s'engager dans un processus de reconstitution qui fondera le roman moderne. Dans *Louis Lambert*, ces réductions se retrouvent dans l'agencement d'éléments narratifs hétérogènes qui constituent l'œuvre : la narration de la vie du héros, les lettres et les descriptions. Il y a du Walter Scott dans la reconstitution de la vie de Louis Lambert, de sa naissance à sa vie dans au collège de Vendôme, un roman historique réduit à l'histoire

²⁰² François Taillandier, *op. cit.*, p. 93.

d'un homme contemporain. La vie de Louis Lambert rappelle aussi la vie de Faust, personnage tiré de la pièce éponyme de Goethe, mais sans l'artifice de Méphistophélès et du pacte qui lie le savant et le diable. Tout comme Faust, Louis Lambert est un assoiffé de savoir et de pouvoir. De plus, il tombe amoureux d'une jeune femme pure et innocente, Pauline de Villenoix, une relation amoureuse qui évoque l'amour de Faust pour Marguerite. Les lettres de Louis, tout particulièrement les lettres à Pauline, font penser au roman épistolaire, mais dans une forme plus concise (cinq lettres et deux fragments). La science se retrouve un peu partout dans le roman, dans la méthode, la manière d'écrire et de décrire. À l'instar de Cuvier, avec son anatomie comparée et sa loi de corrélation des formes, Balzac à travers le personnage du Narrateur tente de reconstituer la vie de son ami de jeunesse à partir de fragments. La description de lieux et d'objets, qui se veulent des représentations des personnages, participe aussi de cette même stratégie héritée des naturalistes : le milieu conditionne l'être vivant, le définit. Cette technique deviendra peu à peu une des marques de commerce de Balzac. Tout comme le fait que la physionomie d'un personnage symbolise sa personnalité, stratégie d'écriture empruntée à la physiognomonie de Lavater et à la phrénologie de Gall : Louis Lambert a « une tête de grosseur remarquable » (LL, p. 48), symbole de sa puissance intellectuelle et psychique.

Conclusion

Face à l'insuffisance des formes des genres littéraires qui l'intéressaient et à l'insuffisance de ses connaissances scientifiques, Balzac crée un nouveau type de roman. Il y déploie « une inventivité et une ingéniosité constantes; il varie sans arrêt, d'un

roman à l'autre, ses approches, ses perspectives, ses points de vue²⁰³ ». À sa mort, il laisse une œuvre monumentale dont l'impact se fait sentir depuis. Selon Henriques, « [l]es conséquences nécessaires d'une raison périmée au cours de l'histoire continuent donc d'en être des conséquences nécessaires, quand bien même la prétendue suffisance de la raison en cause se soit évanouie, s'étant avérée illusoire²⁰⁴ ». Le roman balzacien demeure toujours un modèle pour certains, malgré l'insuffisance de sa structure parce qu'il offre des conditions satisfaisantes pour des écrivains et des lecteurs. Après Balzac, les grands romanciers français du XIX^e siècle ont souvent écrit contre lui pour approfondir le savoir romanesque en se servant de l'héritage balzacien comme modèle et contre-exemple, que ce soit Flaubert et l'exigence du style ou Zola et le roman expérimental. Zola dira, d'ailleurs, que le roman englobe tout : « Il est la poésie et la science²⁰⁵ ». Mais le roman réaliste sera remis en question au XX^e siècle dans le cadre de la révolution scientifique qu'inaugure la théorie de la Relativité d'Einstein. Dans la première moitié du XX^e siècle, avec la Relativité, de nouvelles techniques narratives se mettent en place, selon Antoine Compagnon²⁰⁶ : le monologue intérieur, le point de vue et le relativisme, qu'illustrent Joyce, Gide et Proust, entre autres. C'est ce nouveau savoir romanesque que Beckett épuise en écrivant sa trilogie et qui le mène à refonder le théâtre sur de nouvelles bases.

²⁰³ *Ibid.*, p. 126.

²⁰⁴ Gil Henriques, *op. cit.*, p. 178.

²⁰⁵ Émile Zola, « Les romanciers contemporains », *Le Messager de l'Europe*, septembre 1878, cité dans Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 165.

²⁰⁶ Antoine Compagnon, « XX^e siècle », Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, p. 628.

L'épistémogénèse chez Beckett

Samuel Beckett, le grand réducteur épistémogénétique

Toute l'œuvre de Samuel Beckett est une grande entreprise de réduction. Peut-être a-t-il fait sienne cette phrase de Descartes : « il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues jusques alors en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements²⁰⁷ ». Déjà, dans son essai sur Proust, en 1931, il écrivait : « la seule recherche féconde est une excavation, une immersion, une concentration de l'esprit, une plongée en profondeur²⁰⁸ ». Ce grand mouvement de réduction qui s'étend sur toute une vie comprend aussi des phases de reconstitution fondative et de reconstruction rationnelle.

Ludovic Janvier résume ainsi l'œuvre de Beckett : « la mise en écoute du sujet sur le trajet de la langue²⁰⁹ ». Le rapport à la langue est fondamental chez Beckett. Il a commencé à écrire en anglais, pour ensuite passer au français et enfin adopter une approche bilingue, passant d'une langue à l'autre, tout en se traduisant. La question « Qui parle? » est au cœur de ses préoccupations littéraires, tant dans le roman qu'au théâtre.

De 1930 à 1945, Beckett écrit principalement en anglais des ouvrages en prose (essais, nouvelles et romans). Il est fortement influencé par Joyce, adoptant un style exubérant et une manière d'écrire qui met en évidence son érudition. Mais l'ombre de

²⁰⁷ René Descartes, *Méditations métaphysiques 1, 2 et 3*, Paris, Gallimard, coll. « folio plus philosophie », 2006, p. 9.

²⁰⁸ Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Éditions du Minuit, 1990 [1931], p. 77.

²⁰⁹ « Double, écho, gigogne. Entretien Ludovic Janvier/Bruno Clément », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 71^e année, n^o 770-771, juin-juillet 1993, p. 67.

Balzac plane au-dessus de cette période. « Qu’il s’agisse des personnages, de l’intrigue, de la composition [...], la volonté semble systématique de démanteler le roman et “l’univers chloroformé” de Balzac²¹⁰ », écrivent Bruno Clément et François Noudelmann. L’expression « univers chloroformé » est d’ailleurs tirée d’un passage du premier roman de Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* — écrit en 1932, mais publié seulement en 1992 — dans lequel il critique la conception du roman de Balzac. Vraisemblablement, Balzac est « un contre-exemple²¹¹ » sur lequel Beckett peut prendre pied pour se pousser, un repoussoir qui va lui permettre de trouver sa voie, bien au-dessus de Balzac. Pour Beckett, le roman balzacien est insuffisant pour dire le monde.

Pourtant, selon Brigitte Le Juez, Balzac était très apprécié en Irlande au début du XX^e siècle, plus que Flaubert — tout le contraire des opinions en France sur ces deux écrivains, à cette époque — et « Beckett l’a donc découvert de bonne heure²¹² ». Mais d’après les notes de cours d’une étudiante, Rachel Burrows, qui a eu Beckett comme professeur de littérature française à l’Université de Dublin, en 1930-1931, Beckett reconnaissait Stendhal et Flaubert comme étant les « véritables ancêtres du roman moderne, pas Balzac²¹³ ». En cela, il se distinguait de ses compatriotes.

Malgré son opinion négative de Balzac, Beckett a quand même laissé des allusions à celui-ci dans son œuvre. Outre le passage dans *Dream of Fair to Middling Women*, il y a, bien sûr, le Godot qu’attendent Estragon et Vladimir qui rappelle le Godeau attendu de la pièce *Le faiseur* de Balzac. Dans *Malone meurt*, deuxième roman

²¹⁰ Bruno Clément et François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, Adpf Ministère des Affaires étrangères, 2006, p. 26.

²¹¹ Brigitte Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Paris, Grassert, 2007, p. 43.

²¹² *Ibid.*, p. 43.

²¹³ *Ibid.*, p. 47.

de la trilogie de Beckett — qui m'intéresse plus particulièrement parce que ce texte a été écrit peu avant *En attendant Godot* — le personnage principal raconte l'histoire de Sapo qui rend visite à une famille à la campagne, les Louis, dans le texte en français, mais les Lambert, dans le texte en anglais. L'allusion à *Louis Lambert* est évidente comme l'a fait remarquer le biographe de Beckett, James Knowlson²¹⁴. Je pense que le personnage de Sapo pourrait être une forme dégénérée de Louis Lambert, le héros intellectuel de Balzac. Sapo a le même trait marquant que le personnage balzacien : une « grosse tête ronde²¹⁵ ». Mais contrairement à Louis Lambert, Sapo n'est pas intelligent. Si pour Louis Lambert, « [p]enser, c'est voir! » (LL, p. 63), Sapo « ne savait pas regarder ces choses [animaux, plantes, ciel], les regards qu'il leur prodiguait ne lui apprenait rien sur elles [...] il acceptait avec une sorte de joie de ne rien y comprendre²¹⁶ ». Sapo vient de Saposcat, son nom de famille, qui serait un jeu de mots, selon James Knowlson, l'union de *sapiens* et *skatos*, donc des notions de sagesse et d'excréments. Ici, Beckett critique le roman balzacien et sa prétention de pouvoir représenter le monde et de nous le faire comprendre. « Rien ne me ressemble moins que ce gamin raisonnable et patient, s'acharnant tout seul pendant des années à voir un peu clair en lui, avide de la moindre lueur, fermé à l'attrait de l'ombre », précise Malone. Beckett s'intéressait à l'ombre qui s'ouvre sur les profondeurs et reprochait à Balzac de se contenter de la surface illuminée des choses, qui masque la complexité du réel. Dans l'histoire de Sapo et de ses visites chez les Louis/Lambert, Beckett parodie la description balzacienne. Comme Balzac, il

²¹⁴ James Knowlson, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 337.

²¹⁵ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1971 [1951], p. 26.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

décrit les lieux avec minutie s'attardant aux objets. L'histoire est racontée de manière fragmentaire, entrecoupée de retours à la voix du narrateur, Malone, dans sa chambre. Dans ces dernières interventions au sujet de cette histoire, Malone en parle en ces termes : « Quel ennui²¹⁷ » et « Mortel ennui²¹⁸ ». En somme, la narration balzacienne ennuie Beckett. L'ennui pourrait certes être une expression d'un sentiment d'insuffisance face à ce type de roman. Beckett trouvera chez Joyce des techniques plus satisfaisantes, une manière de s'élever au-dessus de cet ennui. Il écrira *Murphy* et *Watt*, des romans nettement influencés par son admiration pour Joyce. L'écriture de *Murphy* est une reconstruction rationnelle de ce savoir. *Watt* poussera le processus encore plus loin (peut-être même à son terme). Selon moi, ces textes « joyciens » sont construits sur les bases du roman balzacien parce qu'il y subsiste des éléments fondamentaux du roman tels qu'une intrigue, des personnages, des dialogues, des descriptions, mais ces éléments sont trahis, dénaturés, sublimés par l'excès d'érudition et une expansivité littéraire. La véritable voie de Beckett ne sera pas au-dessus, mais en-dessous de Balzac. Cela, il le découvrira après la guerre, quand il adoptera une nouvelle langue d'écriture.

En 1946, après la guerre, pendant une visite chez sa mère, à Foxrock, en Irlande, Beckett a une « révélation ». Il comprend qu'il doit rompre avec l'esthétique de Joyce et quitter l'Irlande (et sa mère) afin de pouvoir se découvrir en tant qu'écrivain. Il y a là un second constat d'insuffisance et une volonté de s'engager dans une nouvelle reconstitution fondative. Selon Hugh Kenner, « *Beckett in the same way abandoned English after Watt, having carried as far as he could an English much indebted to the*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

*Ithaca episode of Ulysses, and conceived his trilogy with the assistance of French.*²¹⁹ ».

De retour à Paris, avec la ferme intention d'y vivre de manière permanente, Beckett se remet à l'écriture, se tournant vers le français, pour écrire « sans style », comme il l'expliquait. Je dirais qu'il se donne ainsi la possibilité de reprendre l'écriture à partir des fondements même de la littérature, soit à partir des mots eux-mêmes.

C'est pendant cette période française que Beckett va épuiser la forme romanesque. Le passage à une langue seconde lui permettra de prendre ses distances par rapport aux influences de la littérature anglaise, Joyce notamment, tout en s'engageant dans de nouvelles voies. Sur la page, les mots français sont neufs, naïfs, des structures fondamentales à investir de sens nouveaux par l'écriture. Il peut désormais s'attaquer à la profondeur du roman, en faisant éclater les surfaces, voire les bases, balzacienne. C'est par l'écriture de sa trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*) qu'il arrivera à ses fins. Ici, la narration, pour la première fois, est à la première personne. Mais ce « je » se défait d'un roman à l'autre, fond et disparaît finalement dans « l'innommable ». En voulant reconstituer un nouveau savoir romanesque, Beckett aboutit à une prise de conscience de l'insuffisance même du roman, voire de l'écriture : « ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais²²⁰ ».

Au milieu de cette descente dans les dessous du roman, Beckett ouvre une petite fenêtre qui s'avérera être une ouverture sur un nouveau rapport à l'écriture : le théâtre. Entre l'écriture de *Malone meurt* et de *L'innommable*, il écrit *En attendant Godot*.

²¹⁹ Ma traduction : « Beckett, de la même manière, a abandonné la langue anglaise après *Watt*, ayant poussé aussi loin qu'il le pouvait une langue anglaise qui devait beaucoup à l'épisode d'Ithaque dans *Ulysse* et a conçu sa trilogie avec l'aide de la langue française. » Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 103.

²²⁰ Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 [1953], p. 212.

Quand la pièce sera produite, en 1953, elle connaîtra un succès retentissant qui fera connaître son auteur et son œuvre, en France et à l'étranger. Beckett s'engagera dès lors dans l'écriture pour le théâtre avec un même sens de l'épuration, de l'évidement de la forme. Selon Stanley E. Gontarski : « Pour une large part, son apport [celui de Beckett] au théâtre moderne réside justement dans cette façon résolue de le dépouiller et de le déthéâtraliser²²¹ ». Le théâtre deviendra, lui aussi, un genre, un savoir, à reconstituer, à reconstruire par un processus de réduction constant.

Dès 1956, Beckett écrira des textes soit en anglais ou en français, tout en les traduisant lui-même. Également, dans les années 1960, il s'engagera de plus en plus dans la mise en scène de ses pièces. Il privilégiera des formes littéraires de plus en plus courtes. Peu à peu, les personnages perdront leur corps, leur identité, se résumeront à des voix. Il poussera même l'audace jusqu'à écrire des pièces sans paroles. Les dialogues finiront en monologues. « Dans l'esthétique développée après *Comédie* [en 1964], Beckett explora — parfois en l'effaçant — la frontière ténue qui sépare les monologues de la scène de ceux des livres; ainsi s'estompait la différence entre théâtre et roman²²² ». Beckett aura trouvé dans l'entre-deux, dans la frontière des genres et des langues, une position d'écriture satisfaisante pour poursuivre son travail d'excavation dans les profondeurs de l'écriture.

« Contrairement à une idée assez largement reçue, le lieu beckettien par excellence n'est pas l'Enfer, mais le Purgatoire²²³ ». Le Purgatoire, selon George

²²¹ Stanley E. Gontarski, « Beckett à travers Beckett », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 71^e année, n° 770-771, juin-juillet 1993, p. 97.

²²² *Ibid.*, p. 93.

²²³ Bruno Clément et François Noudelmann, *op. cit.*, p. 22.

Steiner, « est le lieu naturel des arts²²⁴ ». Toute l'œuvre de Beckett est marquée par des oppositions, la recherche d'une position mitoyenne, dans une sorte d'équilibre précaire entre des forces antagonistes, entre le Ciel et la Terre. Il a recherché la profondeur dans le roman pour ensuite découvrir de nouvelles possibilités littéraires sur les surfaces qu'offre la scène de théâtre. Mais la profondeur ultimement se trouvait dans la zone grise. Les mots, eux-mêmes, sont à la fois des surfaces et des profondeurs, le silence et la voix. « [I]l n'a pas été donné encore d'établir avec le moindre degré de précision ce que je suis, où je suis, si je suis des mots parmi des mots, ou si je suis le silence dans le silence²²⁵ », constate le narrateur de *L'innommable*.

²²⁴ George Steiner, *op. cit.*, p. 126.

²²⁵ Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 170.

Essai d'analyse épistémogénétique d'*En attendant Godot*

En attendant Godot est une œuvre charnière dans le parcours littéraire de Samuel Beckett. Écrite au milieu d'une période d'écriture intense, de 1945 à 1950, cette pièce est au cœur d'un processus de réduction épistémique dans lequel s'est engagé Beckett en écrivant sa trilogie romanesque qui se voulait une entreprise de reconstruction rationnelle du roman. C'est aussi le début d'une reconstitution épistémogénétique d'un savoir littéraire par la voie du théâtre. Dans les décombres du roman (tant balzacien que joycien), Beckett se découvrira en tant qu'auteur dramatique.

Quels sont les morphismes réductifs dans *En attendant Godot*? En mettant la pièce en rapport avec les autres œuvres de Beckett écrites pendant cette période, notamment la trilogie, il sera possible de dégager certaines pistes de réflexion à ce sujet.

Au sortir de la guerre, Beckett rentre à Paris après des années à l'abri dans le Roussillon. Pendant cet exil, il a écrit un roman en anglais *Watt*. Sa première tentative en français est un essai critique d'art visuel, *La peinture des van Velde ou Le monde et le pantalon*²²⁶, en 1945. De février à décembre 1946, il écrit *Suite*²²⁷ (une nouvelle, qui s'intitulera plus tard *La fin*), *Mercier et Camier*²²⁸ (un roman), *L'expulsé* (une nouvelle), *Premier amour* (une nouvelle), *The Capital of Ruins*²²⁹ (un texte pour la radio irlandaise) et *Le calmant* (une nouvelle). En janvier et en février 1947, il écrit sa première pièce de

²²⁶ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

²²⁷ On retrouve *L'expulsé*, *Le calmant* et *La fin* réunis dans Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 [1958].

²²⁸ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

²²⁹ Une traduction de *The Capital of Ruins*, *La capitales des ruines*, a paru dans un numéro de la revue *Europe*, consacré à Samuel Beckett, n° 770-771, juin/juillet 1993, p. 10-12.

théâtre, *Eleutheria*²³⁰ (mot grec qui veut dire « liberté »). Puis, de mai 1947 à janvier 1950, il s'engage dans un projet d'écriture décisif qui prendra la forme d'une trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*). *En attendant Godot* a été écrit d'octobre 1948 à janvier 1949, entre l'écriture de *Malone meurt* et de *L'innommable*.

Il est fascinant de remarquer le processus de réduction à l'œuvre dans la trilogie. De narrateurs nommés, qui donnent leur nom à leur roman, Beckett aboutit à un narrateur innommable qui n'est finalement qu'une voix, une volonté, voire une obligation d'écrire. Le « je » narratif se fractionne, se multiplie pour se dissoudre dans le texte lui-même. De plus, tous ces personnages narrateurs écrivent, ce qui permet de mettre en scène l'acte d'écrire et de mettre sur le dessus ce qui est dans les dessous. D'un roman à l'autre, l'intrigue se dénoue, s'effiloche en de multiples fils conducteurs qui ne conduisent plus, coupés dans des élans avortés. Des pérégrinations de Molloy et Moran, aux élucubrations solitaires de Malone, l'action s'arrête avec Mahood et Worm, pour s'effacer dans l'innommable, sans âme et sans corps; le mouvement cède le pas à l'immobilité narrative. De la même façon, les lieux de parole s'amenuisent, de la chambre de la mère à la maison délabrée, à la chambre d'hôpital, à une jarre, à un point immobile dans l'espace-temps du roman autour duquel tournent dans des orbites des personnages chargés de leur histoire : « Ils étaient quatre ou cinq à me harceler, sous le prétexte de me faire leur rapport²³¹ ». Le texte romanesque devient autre chose. Déshabillé de ces parures habituelles, nu, il se fait poésie.

²³⁰ Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

²³¹ Samuel Beckett, *L'innommable*, p. 19.

C'est dans cette nudité littéraire que Beckett se lance dans l'écriture d'*En attendant Godot*, apportant à ce travail, le savoir acquis au cours de l'écriture des deux premiers romans de la trilogie. Selon James Knowlson, « *Beckett's own solution with his postwar play Waiting for Godot was to reduce the conventional dramatic action to near stasis and to create, in Artaud's sense, a poetry of the theatre rather than poetry in the theatre*²³² ». Ainsi, Beckett passe de la poésie du roman à la poésie du théâtre. « Dans la perspective esthétique beckettienne, la distinction entre la poésie et la prose semble d'ailleurs s'effacer, le fond s'identifie avec la forme : ce qui se passe dans son œuvre c'est du langage²³³ ».

Ceci n'est pas un roman

L'écriture d'*En attendant Godot* est une brèche dans la monumentale trilogie, une fenêtre qui s'ouvre sur de nouvelles dimensions scripturales. Inévitablement, Beckett y apporte son savoir romanesque qu'il conjugue avec son savoir théâtral émergent. Beckett a expliqué qu'il s'est tourné vers le théâtre pour s'amuser, pour se divertir parce que l'écriture de romans l'épuisait. Comme pour lui faire écho, Malone, dans son lit, lance : « Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer²³⁴ ». Au théâtre, littéralement, on joue.

²³² Ma traduction : « La solution de Beckett pour sa pièce d'après-guerre EAG a été de réduire l'action dramatique conventionnelle à un état d'arrêt et de créer, comme l'entendait Artaud, une poésie du théâtre au lieu de la poésie dans le théâtre. » James Knowlson, *op. cit.*, p. 230.

²³³ Stefano Genetti, *op. cit.*, p. 123.

²³⁴ Samuel Beckett, *Malone meurt*, p. 9.

Selon Alain Satgé : « Pour Beckett enlisé dans le ressassement silencieux de l'écriture romanesque, le théâtre représente l'expérience du dehors²³⁵ ». L'écriture dramatique offre des défis et des possibilités particulières, qu'on ne retrouve pas dans l'écriture de nouvelles ou de romans. Le théâtre est un lieu dans lequel le texte devient une parole offerte à un public. Dans ce sens, il est une sorte d'entre-deux qui joint l'écriture en prose et les arts visuels, la profondeur d'un roman et la surface d'un tableau. Ce jeu de profondeur et de surface a dû intriguer Beckett. Au théâtre, il a pu mettre à l'épreuve et jumelé ses conceptions de l'art visuel et du roman, le statisme représentatif propre au premier et le dynamisme narratif caractéristique du second.

Beckett a périodiquement fait des essais théâtraux. En 1931, il a collaboré avec Georges Pelorson à l'écriture de *Le Kid*, une parodie du *Cid* de Corneille, que Beckett voyait comme un mélange de Corneille et de Bergson²³⁶, à cause de l'importance accordé au temps. En 1937, il amorce un projet d'écriture intitulé *Human Wishes* d'après le poème *The Vanity of Human Wishes* de Samuel Johnson. Ce projet n'aboutira jamais. Puis, en 1947, il écrit *Eleutheria*. La pièce a failli être produite, mais comme elle nécessitait une grande distribution, l'obtention de financement a été difficile, puis, après l'écriture d'*En attendant Godot*, Beckett a réalisé qu'*Eleutheria* n'était pas du même calibre que sa nouvelle pièce. Il l'a donc abandonnée et a refusé qu'on la produise, résistant même à sa publication toute sa vie. Ces essais ont certes contribué à façonner son savoir théâtral.

²³⁵ Alain Satgé, « De *Eleutheria* à *En attendant Godot*. Le théâtre ou l'expérience du dehors », *Magazine littéraire*, vol. 372, janvier 1999, p. 48.

²³⁶ James Knowlson, *op. cit.*, p. 126.

Pour tenter de découvrir les morphismes réductifs qui auraient pu servir de bases à l'écriture d'*En attendant Godot*, il peut être utile d'étudier les structures présentes dans la pièce. Trois éléments structuraux ressortent de prime abord : la structure en deux actes, le traitement de l'espace et du temps, et la répartition des personnages en duos.

Une source possible de ces structures se trouve dans la tragédie classique, l'œuvre de Racine en particulier. C'est du moins ce qu'avance Vivian Mercier qui consacre un chapitre à la question dans *Beckett/Beckett*²³⁷. Elle affirme que « Beckett avait étudié l'œuvre de Racine plus que toute autre œuvre dramatique, y compris celle de Shakespeare²³⁸ ». Jeune professeur, Beckett montrait à ses étudiants comment Racine était aussi moderne au théâtre que Gide l'était au roman. Selon Vivian Mercier, les premiers critiques qui ont analysé *En attendant Godot* se sont trompés sur la nature de la pièce, confondant réalisme et néo-classicisme.

Deux actes égalent cinq

« Ce qui intéresse Beckett avant tout, dans le théâtre de Racine, c'est que peu de choses s'y passent²³⁹ », affirme Brigitte Le Juez, reprenant les thèses de Vivian Mercier, à partir de l'analyse des cahiers de notes d'une ancienne étudiante de Beckett. On constate la même chose dans *En attendant Godot*. Il ne s'y passe rien. Deux fois plutôt qu'une. Selon moi, bien que la pièce ne comporte que deux actes, la structure classique en cinq actes est pourtant présente. Les cinq actes classiques sont généralement identifiés ainsi : l'exposition, l'événement perturbateur, le sommet, le nœud et le

²³⁷ Vivian Mercier, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press, 1977.

²³⁸ Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 97. Citation traduite par Brigitte Le Juez, tirée de *Beckett/Beckett* de Vivian Mercier.

²³⁹ *Ibid.*, p. 90.

dénouement. On retrouve une division en cinq parties, dans *En attendant Godot*, à l'intérieur de chaque acte, qui est essentiellement une répétition du même :

- I. Estragon et Vladimir attendent Godot.
- II. Ils entendent un bruit et s'imaginent que ce pourrait être Godot. Il s'agit plutôt de Pozzo et Lucky.
- III. Ces derniers quittent la scène. Estragon et Vladimir retournent à leur attente.
- IV. Le garçon arrive, apportant un message : Monsieur Godot « ne viendra pas ce soir mais sûrement le lendemain » (EAG, p. 71).
- V. Aussitôt, le garçon parti, la lune se lève. Estragon et Vladimir songent à arrêter leur attente, en se séparant ou en se suicidant.

Dans la tragédie classique, malgré des péripéties visant à la faire dévier, la trajectoire du héros ne change pas. Ici, Estragon et Vladimir sont condamnés à attendre. Pourquoi Beckett reprend-il la même structure dans le deuxième acte? Une solution à cette énigme se trouve peut-être dans l'essai sur Proust. Dans un passage, Beckett explique que pour « échapper à ce monstre agile ou cette divinité, ce Janus à trois faces [le temps, l'habitude et la mémoire] [...] l'esprit se tourne vers l'unique compensation, la seule évasion miraculeuse [...] quand l'action de la mémoire involontaire est stimulée à un moment où l'habitude néglige sa tâche ou bien se meurt²⁴⁰ ». Par la répétition du même, Beckett veut activer la mémoire involontaire chez le spectateur pour l'amener à une plus profonde compréhension de l'œuvre : la « lumière [de la mémoire involontaire

²⁴⁰ Samuel Beckett, *Proust*, p. 46.

révèle] ce que la fausse réalité de l'expérience ne peut et ne pourra jamais révéler : le réel²⁴¹ ».

Décor : « une route nue »

« Le décor racinien, selon Beckett, fournit au lecteur une toile de fond en dégradé. [...] Tout cela sert à créer une ambiance, pas à expliquer, comme chez Balzac²⁴². » Le décor d'*En attendant Godot* se résume à une route, un arbre et une pierre. La présence de l'arbre et la pierre est une réduction, comme je l'ai souligné plus haut, d'une image récurrente dans *Finnegan's Wake*, de Joyce. La lune vient compléter le tableau à la fin de chaque partie. Cette image vient de deux tableaux de Caspar David Friedrich — peintre cité dans *Malone meurt*²⁴³ —, *Mann und Frau in Betrachten des Mondes* (Homme et femme observant la lune) et *Zwei Männer in Betrachten des Mondes* (Deux hommes contemplant la lune)²⁴⁴. Fait intéressant, ces tableaux comprennent aussi un arbre et une pierre, en plus de deux personnages de dos regardant la lune. Dans *Molloy*, Beckett décrit une scène qui évoque le décor d'*En attendant Godot* : « C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. C'était sur une route d'une nudité frappante. [...] C'étaient deux hommes, impossible de s'y tromper, un petit et un grand²⁴⁵ ». Ce décor, cette toile de fond, arbre, route et pierre, rappelle l'unité de lieu du théâtre classique. Il s'agit bien d'un lieu unique dans lequel les personnages peuvent vraisemblablement se rencontrer.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

²⁴² Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 105.

²⁴³ Samuel Beckett, *Malone meurt*, p. 39.

²⁴⁴ James Knowlson, *op. cit.*, p. 342.

²⁴⁵ Samuel Beckett, *Molloy*, p. 9.

Mais cette « route nue » n'est pas un décor classique, car celui-ci se résumait, généralement, à une antichambre ou un vestibule dans un palais dans lequel des personnages de haut rang pouvaient se trouver et se croiser. Beckett en choisissant un lieu ouvert créé une ambiance inquiétante, incertaine, énigmatique. C'est un lieu de passage dans lequel les unités du théâtre classique ne seront respectées qu'en apparence, car ici le temps est disloqué, l'espace incertain et l'action niée. Rien ne se passe. Tout se répète. Tout change sans changer. La mémoire fait défaut. La raison se cherche.

Corps : « des avatars accomplis »

Une autre caractéristique du théâtre de Racine, et de la tragédie classique, est que les personnages « fonctionnent souvent deux par deux²⁴⁶ ». Les personnages principaux y sont habituellement jumelés à un confident. « Type même du personnage “double” (situé à la fois dans la fiction et hors d'elle), le confident devient parfois le substitut du public (pour lequel il règle la bonne circulation du sens) et le *double* de l'auteur²⁴⁷ ». Étrangement, un passage dans *L'innommable* fait écho à cette définition : « c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans [...] je suis une cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur²⁴⁸ ». Serait-ce une définition des personnages doubles de Beckett, des cloisons entre l'œuvre et le public, des surfaces donc, pour ne pas dire des faces, les facettes d'une unique entité énonciative qui n'est jamais nommé?

²⁴⁶ Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 91.

²⁴⁷ Patrice Pavis, *op. cit.*, entrée « Confident », p. 93.

²⁴⁸ Samuel Beckett, *L'innommable*, p. 160.

Selon Beckett, « l'usage de confidents [chez Racine] dans les dialogues avec les personnages principaux permet d'exprimer la division dans l'esprit des personnages²⁴⁹ ». Il y voit une manière de rendre compte de la complexité des individus, de leurs pensées souvent contradictoires, tendus entre le désir et son contraire. Selon Patrice Pavis, « [l']homme classique est d'abord une conscience inaliénable et indivisible que l'on peut réduire à un sentiment, une propriété, une unité²⁵⁰ ». Beckett rejette cette vision unitaire. Estragon, Vladimir, Pozzo et Lucky ne peuvent être réduits très facilement à un trait de caractère, à une valeur précise. Ils sont remplis de potentialités antagonistes et résistent à la simplification, tout en étant ouvert à diverses interprétations. Ainsi, ils sont des êtres polysémiques.

De la même manière que le confident et son personnage principal correspondant ne font finalement qu'un dans le théâtre classique, tel que le conçoit Beckett, je persiste à croire que tous les personnages d'*En attendant Godot* ne constituent qu'un seul être. Cet être serait celui qu'on attend, c'est-à-dire Godot, lui-même. Ou son contraire (ce qui revient à dire la même chose) : c'est-à-dire « ce qui n'est pas », le néant, l'innommable. « C'est plutôt le même sale individu s'amusant à paraître multiple²⁵¹ », écrit Beckett dans *L'innommable*, qualifiant ses multiples incarnations de « consanguins²⁵² », de « fantômes parlants²⁵³ » et « [d']avatars accomplis²⁵⁴ ». Ce roman, écrit tout de suite après *En attendant Godot*, explore la décomposition d'un narrateur en plusieurs voix.

²⁴⁹ Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁰ Patrice Pavis, *op. cit.*, entrée « Unités (trois) », p. 431.

²⁵¹ Samuel Beckett, *L'innommable*, p. 108.

²⁵² *Ibid.*, p. 60.

²⁵³ *Ibid.*, p. 146.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

Déjà, dans *Malone meurt*, le narrateur s'identifiait aux personnages qu'il créait. Il est donc probant d'interpréter *En attendant Godot* de cette façon.

Le spectre visible

Il y a sept personnages dans *En attendant Godot*, dont cinq sont présents. Chaque personnage présent est lié à un double, sauf le garçon dont le frère n'apparaît pas. Un morphisme réductif possible pour cet agencement est le spectre visible de la lumière qui est constitué traditionnellement de six couleurs (Newton a ajouté une septième couleur, l'indigo, pour établir un lien entre les sept couleurs et les sept planètes connues à son époque, les sept jours de la semaine et les sept notes de musique). Chaque couleur primaire, le rouge, le jaune et le bleu, est lié à une couleur secondaire, l'orangé, le vert et le violet. Chaque duo de personnages pourrait être identifié à un couple couleur primaire/couleur secondaire, l'ensemble formant le spectre visible, ce qui revient à dire, qu'ils sont les formes concrètes d'un spectre invisible, donc d'un fantôme, de Godot, qui pourrait être Dieu, mais plus précisément le Créateur, ce qui crée, ce qui écrit, l'innommable, ce qui ne peut être nommé comme l'était le Dieu de l'Ancien Testament. Ce principe créateur serait à la fois lumière et obscurité, nommé et innommable, surface et profondeur. Godot serait l'ombre et la lumière, et les personnages les six couleurs du spectre. Des indices onomastiques m'amènent à proposer des correspondances entre les personnages et les couleurs : Pozzo serait le rouge, son nom évoquant *rosso*, « rouge » en italien; Lucky serait l'orangé, son nom rappelant Lucifer, l'ange déchu, celui qui « porte la lumière », un dieu de la connaissance; Estragon serait le jaune, son nom serait l'union de *aster*, « étoile », et *agon*, « lutter », il représente donc la lutte de l'humain

contre le divin, je l'identifie au jaune aussi parce que ses chaussures sont jaunes dans le deuxième acte (EAG, p. 95); Vladimir serait le vert parce que son nom serait une construction de mots allemands, *Wald* et *Meer*, « forêt » et « mer » (il affirme également que les chaussures d'Estragon sont vertes); le garçon serait le bleu, la couleur du ciel le jour, et son frère serait le violet, la couleur du ciel à la tombée de la nuit, parce que les deux garçons sont près de Godot, identifié, lui, à Dieu, au Créateur, ils sont donc une représentation de la dualité divine, l'être et le néant, la lumière et l'ombre. Je pense qu'Estragon est le personnage central de la pièce (le jaune étant la couleur primaire centrale du spectre) parce que la pièce s'ouvre sur lui « assis sur une pierre » (EAG, p. 9) — comme Belacqua, qui « était assis et embrassait ses genoux », derrière une « grande pierre », dans *La divine comédie*²⁵⁵ de Dante; Beckett affectionnait beaucoup ce personnage, donnant ce nom à un de ses personnages²⁵⁶ — et, au deuxième acte, Estragon est présent dès le début par son absence, représentée par ses chaussures « talons joints, bouts écartés » (EAG, p. 79).

Toute cette hypothèse sur l'équivalence entre les couleurs et les personnages peut paraître extravagante. Mais il faut garder à l'esprit que Beckett a étudié Descartes et que Descartes a étudié la lumière (*La dioptrique*) formulant des lois sur la réfraction de la lumière. Dans *Les météores*, Descartes consacre même un chapitre à l'arc-en-ciel (le huitième discours). Beckett aurait pu y trouver son inspiration. De plus, un extrait de *La divine comédie*, tout de suite après la rencontre avec Belacqua, semble annoncer ce

²⁵⁵ Dante Alighieri, « Le purgatoire, Chant IV », *La divine comédie*, Lucienne Portier (trad.), Éditions du Cerf, édition électronique : <http://bibliotheque.editionsducerf.fr>, consulté le 15 juin 2008.

²⁵⁶ Samuel Beckett, *More Pricks Than Kicks*, London, Calder & Boyars, 1970 [1934] (*Bande et sarabande*, en français).

phénomène de décomposition : « Je tournai les yeux au son de ces paroles et les vis regarder [les paresseux comme Belacqua, dans l'ombre de la grande pierre], s'émerveillant, moi et encore moi et la lumière brisée²⁵⁷ ». Cette « lumière brisée » peut être le spectre visible dans lequel on voit de multiples « moi ». La scène de théâtre serait donc un prisme qui brise la lumière en ses diverses composantes colorées. D'ailleurs, la lumière et les jeux de couleurs étonnent dans les tableaux de Caspar David Friedrich qui ont inspiré Beckett. Malgré un sujet nocturne, ces tableaux ne sont pas sombres. Ils irradient de couleurs.

Ces duos de personnages sont aussi une réduction d'un savoir philosophique de Beckett. Le dualisme corps-âme de Descartes paraît évident. Mais on peut pousser la réflexion plus loin et trouver chez l'Occasionalisme de Geulincx, un philosophe néocartésien, une autre structure identifiable à ces trois couples. Geulincx affirmait que le mouvement a trois tendances : *abitus*, *transitus* et *aditus*²⁵⁸, quitter un lieu, traverser un lieu et aller vers un lieu. Dans *En attendant Godot*, Estragon et Vladimir voudraient aller vers un lieu (chez Godot), Pozzo et Lucky sont de passage sur la route, et le garçon arrive d'un lieu (chez Godot). Ces trois duos arrêtés dans un lieu représentent ces trois tendances du mouvement. Poussant la réflexion plus loin, j'avancerais que les duos de personnages forment des coordonnées sur un plan cartésien et que la pièce finalement est une équation algébrique. D'ailleurs, Beckett commençait son étude sur Proust par une allusion mathématique : « L'équation proustienne n'est jamais simple²⁵⁹ ». Dans *En attendant Godot*, les deux axes des coordonnées, sont le temps et l'espace, représentés

²⁵⁷ Dante, *La divine comédie*, « Le purgatoire, Chant V ».

²⁵⁸ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 88.

²⁵⁹ Samuel Beckett, *Proust*, p. 21.

par la pierre et l'arbre; concrètement, le rapport entre le temps et l'espace est la vitesse, donc le mouvement. La géométrie analytique de Descartes serait un autre morphisme réductif constitutif de l'œuvre. Dans ce sens, la pièce est une étude du mouvement de la vie, une sorte d'arrêt sur image. Bergson se demandait « si l'intelligence humaine peut appréhender le mouvement²⁶⁰ ». Beckett a tenté de lui répondre.

Cette pièce est un tableau

Raymond Federman a donné une communication en février 2000, à Vienne, dans le cadre d'une exposition sur Beckett et Bruce Nauman, « The Imagery Museum of Samuel Beckett²⁶¹ », dans laquelle il soutient que l'œuvre de Beckett ne peut être comprise par la pensée mais par la vue. Pour arriver à comprendre Beckett, il dit qu'il ne faut pas « chercher un sens dans l'œuvre mais regarder la forme du récit, l'aspect des phrases, le mouvement du langage ». Pour lui, les œuvres de Beckett sont des tableaux. Il divise le parcours de Beckett en trois périodes qu'il lie aux grands courants en arts visuels : « le mensonge de la réalité », de 1929 à 1945, période pendant laquelle Beckett sape les conventions du réalisme; « la vérité de la fiction », de 1945 à 1965, où les œuvres deviennent de plus en plus autoréflexives et non-référentielles; et « l'impossibilité de la fiction », de 1965-1989, marquée par le conceptuel et la dissolution du sujet.

Dans une lettre à Michel Polac, en janvier 1952, Beckett écrivait pour expliquer

En attendant Godot :

²⁶⁰ Jean Milet, *Bergson et le calcul infinitésimal ou La raison et le temps*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1974, p. 53.

²⁶¹ Raymond Federman, « The Imagery Museum of Samuel Beckett », <http://www.samuel-beckett.net/imagery.html>. Consulté le 30 juin 2008. C'est moi qui traduis.

Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirai même que je me serais contenté de moins.

Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.

Je n'y suis plus et je n'y serai plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes.²⁶²

Beckett nous invite à chercher du côté de la forme et non du contenu, de la « choseté » donc. Selon Raymond Federman, le contenu chez Beckett est à la surface, bien évident. Le sens, par contre, est dans la sensation du texte, ses formes et ses structures, son architecture, ses couleurs, sa lumière et ses ombres. Mon travail sur les morphismes réductifs dans *En attendant Godot* m'aura guidé dans cette voie. Il ne s'agit pas ici d'identifier des sources (elles sont innombrables, tellement la culture de Beckett est grande), mais de percevoir des formes qui peuvent nous donner une meilleure appréciation de l'œuvre. Selon François Noudelmann, « [l]a dramaturgie sans drame se concentre sur la composition d'une image instable, oscillatoire²⁶³ ».

Conclusion

En écrivant *En attendant Godot*, Beckett pensait prendre une pause de l'écriture de sa trilogie. Je crois que la pièce constitue, au contraire, un quatrième moment dans ce travail d'écriture, dans cette « plongée en profondeur ». Pour se distraire, il ravive son intérêt pour Racine, y incorpore tout son savoir accumulé, réduit en des formes et des images simples, que ce soit l'esthétique romanesque de Joyce, les idées philosophiques

²⁶² Samuel Beckett, Lettre à Michel Polac, janvier 1952, consultée dans le site des Éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.com/l/index.php?sp=liv&livre_id=1502, le 3 juin 2008.

²⁶³ François Noudelmann, *op. cit.*, p. 144.

de Descartes et Geulincx, les tableaux de Friedrich, les routines des duos comiques du cinéma muet ou des numéros de music-hall. Inévitablement, le savoir romanesque qui se constitue avec l'écriture de *Molloy* et de *Malone meurt* entre aussi en jeu. On remarque que les dialogues dans les romans se confondent avec le corps du texte, ils ne sont pas démarqués par un tiret ou des guillemets, par exemple : « Il peut rester, dit Gaber. Je ne veux pas qu'il reste, dis-je. Et me tournant vers mon fils je lui dis à nouveau d'aller se préparer²⁶⁴ ». Le texte ne forme qu'un seul matériau. La voix du narrateur, sa description des lieux, de l'action, de son état, se mêle aux voix des personnages. À l'inverse, les dialogues des personnages de théâtre peuvent paraître distincts les uns des autres. Mais comme l'écrivait Geulincx, « les corps particuliers ne sont tels que par une détermination de l'esprit²⁶⁵ ». Ultimement, il n'y a qu'un seul corps, qu'une seule voix qui parle. Beckett abordera cette question dans *L'innommable*. L'écriture d'*En attendant Godot* mène Beckett à écrire *L'innommable*, qui devient comme un aboutissement d'un savoir romanesque, l'atteinte d'une insuffisance. La pièce ouvre, chez Beckett, la voie à un travail sur la surface et la profondeur, dans les frontières des genres littéraires et des savoirs artistiques, philosophiques, mathématiques et scientifiques, qui l'occupera tout le reste de sa vie et marquera la littérature et les arts.

²⁶⁴ Samuel Beckett, *Molloy*, p. 128.

²⁶⁵ Arnold Geulincx, *Arnold Geulincx*, Arnold de Lattre (trad.), Paris, Seghers, coll. « Philosophes de tout les temps », vol. 69, 1970, p. 133.

Conclusion

La frontière comme lieu de refondation constitutive

Ces deux essais d'analyse épistémogénétique avaient pour but d'approfondir ma compréhension du processus créateur en littérature. L'application du modèle développé par Gil Henriques me semble utile et probante. Cette façon de voir la création littéraire est éclairante et rejoint, par certains aspects, des théories littéraires contemporaines, comme l'intertextualité. « Écrire, c'est donc récrire²⁶⁶ », affirme Tiphaine Samoyault, dans son ouvrage sur l'intertextualité, ce qui revient à dire que le texte contient d'autres textes, d'autres formes, des fragments ou des échos distants, des morphismes réductifs donc. Dans son travail, l'écrivain met en jeu tous ses savoirs, littéraires et autres. Je crois qu'au moment d'une « révolution littéraire », les réducteurs épistémogénétiques littéraires trouvent souvent dans les frontières entre les genres l'espace nécessaire pour la refondation de leurs savoirs, car la réduction morphique les y amène. Les frontières génériques sont semi-perméables, des lieux d'échanges de bons procédés, un milieu fécond quand l'insuffisance des modes d'expressions devient de plus en plus évidente et insoutenable, quand l'écrivain ne peut plus jouer selon les règles communes du jeu pour atteindre son but.

Je continue de penser que ce sont les révolutions scientifiques qui poussent, voire qui jettent, ces écrivains dans ces frontières. Mais les révolutions scientifiques, elles-mêmes, ne naissent pas du néant. Dans les exemples que j'ai étudiés, les cas de Carnot,

²⁶⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 2001, p.57.

d'Einstein et de Wiener, des constantes émergent. Chacun a conçu sa théorie scientifique en réaction à un problème technique. Carnot voulait améliorer le rendement des machines à vapeur, Einstein a été stimulé par les problèmes de la synchronisation des horloges et Wiener travaillait à perfectionner les dispositifs servomécaniques de tir aérien. La machine est ici comme une structure physique de la pensée, sortie de l'esprit pour être manipulée, vue, contemplée, interrogée. Elle devient un puzzle quand ses insuffisances deviennent plus apparentes, une question concrètement posée, voire exposée. Les insuffisances machiniques agiraient donc sur l'esprit du scientifique comme des métaphores énigmatiques ouvrant de nouvelles perspectives sur des problèmes d'ordre plus théorique.

Peut-être qu'il en est de même pour les écrivains, les machines seraient des médiations par lesquelles les idées scientifiques pénètrent leur esprit. Ce qui permet d'aborder certaines des questions que pose Michel Pierssens en conclusion à son ouvrage *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, notamment sur la pénétration des savoirs dans les textes littéraires.

Balzac et Carnot, simultanément, se penchaient, chacun à sa façon, sur la relation générale entre le travail et la chaleur, entre l'action et la volonté. La machine à vapeur qui transformait la réalité de leur monde a dû s'imprégner dans les couches profondes de leur esprit comme une image paradoxale, en conflit avec les valeurs d'un passé qui n'arrivait pas à se remettre dans le présent; l'Ancien régime était une structure insuffisante pour un tel monde transformé par la thermodynamique. Il a quand même fallu plus de vingt-cinq ans avant que les idées de Carnot soient redécouvertes. Pendant cette période, l'œuvre de Balzac s'est développée au vu et au su de tous, pour finalement

définir la forme même du roman moderne. Vers 1850, la thermodynamique se définissait et devenait une nouvelle science. La machine à vapeur était alors omniprésente, notamment sous la forme du train à vapeur.

Il est vrai, qu'entre *En attendant Godot* de Beckett et les théories de la relativité d'Einstein, il y a un décalage de quarante ans, et que les problèmes de synchronisation des horloges rapprochent beaucoup plus Proust et Einstein, qui sont des contemporains, mais Beckett pour le traitement du temps s'inscrit dans la continuité des modernistes, tels que Proust, et tente de répondre à certaines questions suscitées par les théories de la relativité qui découlent de la synchronisation des horloges, problème posé par l'expansion des chemins de fer et l'utilisation de la télégraphie, deux modes de transport et de communication encore en vogue au moment où Beckett écrivait sa trilogie et sa plus célèbre pièce de théâtre; deux machines qui sont aussi de puissants symboles de son époque, de la Seconde Guerre mondiale en particulier (n'oublions pas que Beckett a fait partie de la Résistance qui utilisait la télégraphie et attaquait souvent le système ferroviaire pour déranger l'Occupation allemande). En poussant plus loin la réflexion sur les liens, sur le plan de la pensée, qui pourrait unir Beckett et Einstein, je trouve que l'écrivain est arrivé à un constat qui fait écho à la célèbre équation du scientifique, $E=mc^2$ — équation qui a pris tout son sens dans l'explosion des bombes à Hiroshima et Nagasaki, en 1945. L'équation d'Einstein établit la relation entre l'énergie (E) et la matière (m) par une constante (c), la vitesse de la lumière. Beckett, de son côté, découvre dans sa trilogie romanesque et dans *En attendant Godot* la relation entre l'innommable et les personnages, entre la lumière blanche sans nom et le spectre visible

de la lumière, entre l'énergie brute au cœur de la création et la matière fondamentale de l'écriture romanesque et théâtrale, c'est-à-dire les personnages.

Pour ce qui est de Nicole Brossard, elle n'a certes pas été en contact avec des dispositifs servomécaniques de tir antiaérien, comme l'a été Norbert Wiener, mais le monde occidental après 1950 a été pénétré de plus en plus par des machines automatiques, par des machines avec des boutons, boutons et cadrans qui permettent de contrôler automatiquement des moteurs et autres mécanismes, ou des sources d'énergie ou de courant. La robotisation industrielle a marqué l'imagination de toute cette génération. Selon le *Petit Robert*, le mot robotisation a pris le sens d'une « action de transformer en robot, de faire perdre la liberté d'action à (qqn); son résultat », en 1967. Et c'est en 1968 qu'une certaine jeunesse refusait de vivre une vie de robots, résignée à obéir docilement aux ordres et aux exigences d'une société tournée vers l'industrie et la consommation, la société de la phase initiale de la cybernétique.

Aujourd'hui, l'asservissement à la machine est passé du côté de l'informatique. L'ordinateur, sous toutes ses formes, semble brouiller de plus en plus la frontière entre l'homme et la machine, s'intégrant dans nos vies, devenant subrepticement sous différentes formes comme des extensions de notre être. *Hier*, le roman de Nicole Brossard, tout comme mon texte, *Fractures du dimanche : roman*, reflètent ce monde dans lequel le chaos est créateur et la complexité génératrice de sens : des toiles d'histoires enchevêtrées, des fragments liés, une structure à multiples entrées et aux sorties équivoques, dans une dégénérescence des genres.

Fait à noter, dans tous les textes que j'ai étudiés et même dans mon texte, les machines ne sont pas évoquées, leur présence est en filigrane, tissée entre les lignes, dans la matrice créatrice elle-même du texte.

Si, comme je le pense, la nouveauté, en science et en littérature, naît du constat, dans la conscience ou dans le subconscient, des insuffisances mécaniques, quelles sont les insuffisances de nos machines actuelles? Ces insuffisances sont-elles perceptibles ou sommes-nous toujours ébahis par l'éclat aveuglant de leur puissance? Une machine est toujours un objet sorti du passé qui se propose comme une ouverture sur l'avenir. Elle efface le présent et fait oublier le passé en ouvrant les portes du futur. Le progrès technologique est tel de nos jours que les objets tombent en désuétude à un rythme ahurissant, encombrant le monde de plus en plus. Peut-être que la crise, le sentiment d'insuffisance, se trouve de ce côté, dans la question des déchets? Les plus grands problèmes du monde actuel sont certes d'ordre environnemental et les solutions se trouvent dans les trois R (récupération, réduction et recyclage).

L'autofiction et autres fictions autobiographiques qui dominent la littérature contemporaine sont-elles des expressions de cet état du monde? Je voudrais laisser la question ouverte parce qu'elle risque de m'entraîner trop loin de mon sujet. Mais je suis tenté d'y répondre parce qu'elle m'amène à d'autres réflexions sur mon texte. Je suis conscient qu'il y a dans *Fractures du dimanche : roman* des éléments fortement biographiques et que finalement l'ensemble de ce que j'ai écrit jusqu'à maintenant pourrait être vu comme une autobiographie constituée d'éléments de ma vie récupérés, réduits ou recyclés par la fiction. La fiction est « une construction de l'imagination », selon le dictionnaire. De la même façon, une machine est une construction sortie de

l'imaginaire. Alors, en étant de plus en plus intégré à la machine, il serait peut-être inévitable que la fiction aboutisse à soi : nous sommes ce qui est construit, l'écrivain-fiction est l'écho de l'homme-machine.

Certains critiques, dont Marthe Robert et Milan Kundera, affirment que le roman moderne naît avec la publication de *Don Quichotte* de Cervantès. Au même moment, Galilée étudie le mouvement des pendules, ce qui va le mener dans la voie d'une nouvelle science : la mécanique. De plus, le pendule a servi comme régulateur du mouvement de l'horloge qui est le symbole de cette période de l'histoire. C'est dans cette période également que le classicisme français prend forme, principalement au théâtre. Selon Gil Henriques, « le mouvement devenait, d'un coup, objet de représentation des choses et du monde²⁶⁷ », à partir de Newton et de Leibniz, avec le calcul infinitésimal. Pour ma part, je trouve que cela commence avec Galilée et que Newton, avec sa seconde loi (souvent représenté par l'équation $F=ma$) qui définissait mathématiquement la notion de force, ouvre la voie qui va mener aux premiers balbutiements de la thermodynamique.

D'autres critiques situent la naissance du roman moderne au XIX^e siècle, à l'ère des machines à vapeur. Une machine à vapeur est, avec tous ses rouages, essentiellement une horloge animée par un feu qui la met en mouvement. Le roman pourrait donc être une autre façon d'étudier le mouvement. Sur le plan philosophique, le monde, à la suite de la révolution copernicienne, se met littéralement en mouvement : en adoptant l'héliocentrisme, la terre, jusque-là fixe, s'est mise à tourner autour du soleil. La révolution carnotienne, de son côté, voit les machines elles-mêmes se mettre en

²⁶⁷ Gil Henriques, *op.cit.*, p. 171.

mouvement, rapprochant l'homme et la machine, établissant une relation de plus en plus étroite, qui deviendra presque symbiotique. Le roman réaliste du XIX^e siècle raconte, dans ses formes, cette relation changeante. La puissance de l'écrivain est décuplée par cette association homme-machine qui brise les distances et étend les limites du monde. Plus tard, la révolution einsteinienne ouvre les portes des temps multiples pour plonger le roman dans l'impasse, en un lieu où le mouvement est relatif et contradictoire : tout bouge, même l'observateur (le narrateur), mais celui-ci peut, par contre, choisir de se considérer stationnaire par rapport au système qu'il observe. Le télégraphe et les autres appareils de télécommunications symbolisent cette période : des chemins de fils qui se joignent aux chemins de fer.

Aujourd'hui, aux réseaux ferroviaires et aux réseaux médiatiques s'ajoute le réseau des réseaux, Internet, la toile informatique mondiale, toute en virtualité numérique, sans fil et en temps réel. Ainsi, le monde est à la portée des doigts. Il bouge à la vitesse de la lumière sur des signaux électriques. Et l'écrivain est chez lui, dans l'instantané de sa création. La distance entre lui et le monde devient nulle, au-delà des genres et des formes. Il est le monde. Le monde est lui. Il écrit fiction. Il est fiction. Comme le dit Gérard Genette : « Tout se passe [...] comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours²⁶⁸ ». Le critique parle du roman de la fin des années 1960, mais le constat peut s'appliquer au roman contemporain.

Dans les frontières génériques, ou peut-être même épistémologiques, là où les savoirs se définissent vêtus de leurs plus simples définitions, tout devient possible : une

²⁶⁸ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », n° 106, 1979 [1969], p. 68.

équation mathématique peut épouser une structure dramatique et mettre au monde un roman nouveau, ou l'inverse, l'image d'un poème peut pénétrer une géométrie pour donner une nouvelle théorie de la lumière. L'avenir est dans les frontières.

Point de départ II

Il n'y a rien sur le papier : la page blanche. Elle est blanche comme le début de quelque chose de nouveau. Suis-je à la lisière d'une dense forêt qui me sépare d'un autre pays, là où je pourrai reconstruire mon art? Cette déchéance qui m'a tant habité ces dernières années, depuis le début de mes études supérieures, en fait, quand est apparu en moi l'idée d'une fin de l'écriture, à la suite de la lecture de *Le sourire d'Anton ou L'adieu au roman*²⁶⁹ d'André Major, n'était peut-être finalement qu'une démarche de réduction. J'avais fait miens les mots de Major : « Écrire m'aurait donc convaincu que de l'inutilité radicale de toute aventure imaginaire²⁷⁰? » Pour moi, cette question voulait être une affirmation. J'avais la tentation d'arrêter d'écrire. Finalement, cette attitude n'était que l'expression de ma frustration face à une forme d'écriture insuffisante et cette thèse m'aura, donc, mis sur la voie d'une reconstitution fondative. Il me resterait, alors, à m'engager dans une reconstruction rationnelle.

Là, devant la page blanche, une autre manière d'aborder l'écriture. Je prends position.

²⁶⁹ André Major, *Le sourire d'Anton ou L'adieu au roman. Carnets 1875-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

Bibliographie

Corpus :

Balzac, Honoré de, *Louis Lambert*, édition critique établie par Marcel Bouteau et Jean Pommier, Paris, Librairie José Corti, 1954.

_____, *Louis Lambert. Les proscrits. Jésus-Christ en Flandre*, préface de Raymond Abellio, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1968].

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1976 [1952].

Brossard, Nicole, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001.

Œuvres de Balzac :

Balzac, Honoré de, « Avant-Propos », *La comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 10, 1990, p. 7-20.

_____, *Correspondance*, tome I (1809-juin 1832), Paris, Éditions Garnier Frères, 1960.

_____, *Correspondance*, tome II (juin 1832-1835), Paris, Éditions Garnier Frères, 1962.

_____, *Écrits sur le théâtre*, anthologie établie, présentée et annotée par Stéphane Vachon, Paris, Livre de poche, coll. « Références », 2000.

_____, *Illusions perdues : Un grand homme de province à Paris*, Antoine Adam (éd.), Paris, Garnier Frères, 1956.

_____, *Œuvres diverses*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », n° 364, vol. 1, 1990.

_____, *Théâtre*, vol. 2, Paris, Ernest Flammarion, 1928.

Œuvres de Beckett :

Beckett, Samuel, *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

_____, « Lettre à Michel Polac », http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1502, consulté le 3 juin 2008.

- _____, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 [1953].
- _____, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- _____, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1971 [1951].
- _____, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1971 [1951].
- _____, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 [1958].
- _____, *Proust*, Paris, Éditions du Minuit, 1990 [1931].
- _____, « Whoroscope », *Collected Poems in English and French*, London, John Calder, 1977.

Littérature :

Sur Balzac :

- Barbéris, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Kimé, 1999 [1976].
- Bara, Olivier, « Le champ théâtral sous la Restauration », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006, p. 123-138.
- Barel-Moisan, Claire et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006.
- Berthier, Patrick, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001, p. 7-30.
- Brudo, Annie, *Le langage en représentation : essai sur le théâtre de Balzac*, Fasano et Paris, Schena Editore, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- Dargan, Joan, *Balzac and the Drama of Perspective. The Narrator in Selected Works of La comédie humaine*, Lexington, French Forum Publishers, 1985.
- Del Panta, Elena, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004, p. 101-112.
- Déruelle, Aude, « L'excommunié ou Les apories du roman historique », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006, p. 139-152.
- Descaves, Pierre, *Balzac dramatisse*, Paris, La Table ronde, 1960.

- Diaz, José-Luiz, « Imaginaires littéraires du jeune Balzac », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006, p. 57-62.
- Dickinson, Linzy Erika, *Theatre in Balzac's La comédie humaine*, Amsterdam, Atlanta, Éditions Rodopi, 2000.
- Dupuis, Daniel, « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien », *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001, p. 83-98.
- Evans, Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Corti, 1951.
- Fargeaud, Madeleine, *Balzac et La recherche de l'absolu*, Paris, Librairie Hachette, 1968.
- Farrant, Tim, « Balzac et le mélange des genres », *L'Année balzacienne*, n° 1, 2000, p. 109-118.
- Grange, Juliette, *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris, La Différence, coll. « mobile matière », 1990.
- Jeannelle, J.-L., « En attendant Godeau : blague et crise de la représentation au XIX^e s. », <http://www.fabula.org/revue/cr/299.php>, consultée le 18 octobre 2007.
- Lefebvre, Anne-Marie, « Balzac et les médecins du XVIII^e siècle », *L'Année balzacienne*, 1997, p. 193-219.
- Michelot, Isabelle, « De l'essai à l'échec : Les errances d'un rêveur de théâtre », Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2006, p. 139-152.
- Milatchitch, Douchan Z., *Le théâtre inédit de Honoré de Balzac*, Paris, Librairie Hachette, 1930.
- Noiray, Jacques, « Images de la machine et imaginaire de la femme chez Balzac », *L'Année balzacienne*, n° 1, 1999, p. 177-189.
- Prévost, Maxime, « Les savants et les sachants. L'engagement scientifique chez Balzac et Dumas », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 1, Québec, Nota Bene, 2006, p. 97-113.
- Taillander, François, *Balzac*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2005.

Sur Beckett

- Acheson, James, « Beckett, Proust and Schopenhauer », *Contemporary Literature*, vol. 19, n° 2, printemps 1978, p. 165-179.
- Alexandre, Didier et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- Badiou, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2006 [1995].
- Barré, Marina, « L'innomable de Beckett et *Les méditations sur la philosophie première de Descartes* », *Das gefrorene meer/La mer gelée*, n° 1, « Le réel », 2001.
http://www.dasgefrorenemeer.de/no1/bd_fr.html (consulté le 3 septembre 2007).
- Boulais, Véronique, « Samuel Beckett : une écriture en mal de je », *Poétique*, n° 17, 1974, p. 114-132.
- Bousquet, Mireille, « “Faire un petit monde” : Le mot et l'innommable dans l'œuvre de Beckett », *Le texte étranger*, n° 5,
<http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/5/bousquet2.html>, consulté le 12 juin 2008.
- Brinkley, Edward S., « Proustian Time and Modern Drama : Beckett, Brecht, and Fugard », *Comparative Literature Studies*, vol. 25, n° 4, 1988, p. 352-366.
- Bryden, Mary, « Pozzo in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », *Notes and Queries*, mars 1996, vol. 43, n° 1, p. 60-61.
- Busi, Frederick, « Joycean Echoes in *Waiting for Godot* », *Research Studies*, vol. 43, n° 2, juin 1975, p. 71-87.
- Chevillot, Frédérique, *La réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*, Saratoga, Anma Libri, 1993.
- Clément, Bruno et François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, adpf (Association pour la diffusion de la pensée française) Ministère des Affaires étrangères, 2006.
- Connor, Steven, « Slow Going », <http://www.bbk.ac.uk/english/skc/slow.htm>, consulté le 12 juin, 2008.
- Culik, Hugh, « Mathematics as Metaphor : Samuel Beckett and the Esthetics of Incompleteness », *Papers on Language and Literature*, n° 29, 1993, p. 131-151.
- Engelberts, Matthijs, *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, Genève, Librairie Droz, 2001.

- Federman, Raymond, « The Imagery Museum of Samuel Beckett », <http://www.samuel-beckett.net/imagery.html>, consulté le 30 juin 2008.
- Garric, Henri, « Les poches de Molloy : pour une lecture burlesque de la littérature », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement), *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Garric.html>.
- Gauer, Denis, « Le discours de la première personne dans les textes en prose de Samuel Beckett », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, études anglaises, 1996.
- Genetti, Stefano, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Fasano, Schena Editore, 1992.
- Headlam, A. M., *Le décor dans l'œuvre de Samuel Beckett*, livre électronique, Oxford, Oxford Brookes University, 2001 : <http://solinux.brookes.ac.uk/beckett>, consulté le 11 juin 2008.
- Hedberg, Johannes, *Samuel Beckett's Whoroscope : a Linguistic-Literary Interpretation*, Saltsjö-Duvnäs, Suède, Tidskriften Moderna Sprak, 1972.
- Hesla, David H., *The Shape of Chaos : An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
- Kaddour, Hédi, « Lefty, le cochon et le misanthrope. Notes sur les premiers instants d'*En attendant Godot* », Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 87-95.
- , « Un théâtre mauvais genre. *En attendant Godot et Fin de partie* », *Les Temps Modernes*, n° 604, juin 1999.
- Kenner, Hugh, *Samuel Beckett, A Critical Study*, London, John Calder, 1961.
- Knowlson, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.
- Le Juez, Brigitte, *Beckett avant la lettre*, Paris, Grassert, 2007.
- Lieber, Jean-Claude, « Pensée la mort, mort de la pensée », Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 75-85.
- Lukehart, Robert, « Waiting for Godot : A Synchronicity of Opposites », <http://www.fornutecity.com/victorian/brambles/143/beckett2.html>, consulté le 3 novembre 2006.

- Mercier, Vivian, « Poet and Mathematician », *Hermathena*, n° 141, janvier 1986, p. 66-71.
- _____, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press, 1977.
- Montague, John, « Beckett, inconnu et inconnaissable », *Magazine Littéraire*, n° 35, décembre 1969, p. 9-12.
- Noudelmann, François, *Beckett ou La scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp », n° 75, 1998.
- Rigway, Keith, « Knowing me, Knowing you », *The Guardian*, section « Features and Reviews », samedi le 19 juillet, 2003, p. 28.
<http://www.guardian.co.uk/books/2003/jul/19/featuresreviews.guardianreview19>, consulté le 16 juin 2008.
- « Samuel Beckett », *Europe : revue littéraire mensuelle*, numéro spécial, 71^e année, n° 770-771, juin-juillet 1993.
- Santerre, Jean-Paul, *Leçon littéraire sur En attendant Godot de Beckett*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Sarrazac, Jean-Pierre, « Samuel Beckett (1906-1989) », *Dictionnaire du théâtre, Encyclopædia Universalis*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 102-110.
- Sastre, Alfonso, « Avant-garde et réalité », dans Tom Bishop et Raymond Federman (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 239-248.
- Satgé, Alain, « De *Eleutheria* à *En attendant Godot*. Le théâtre ou l'expérience du dehors », *Magazine littéraire*, vol. 372, janvier 1999, p. 48-51.
- Schlossberg, Edwin, *Einstein and Beckett. A Record of an Imaginary Discussion with Albert Einstein and Samuel Beckett*, New York, London, Links Books, 1973.
- Silverman Zinman, Tony, « Lucky's Dance in *Waiting for Godot* », *Modern Drama*, vol. 38, n° 3, automne 1995, p. 308-323.

Sur Brossard :

- Boulangier, Ghislaine, « Nicole Brossard : de nouvelles lectures critiques », *@analyses*, recensions, printemps 2006, 2006-03-18,
<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=109>, consulté le 15 mars 2008.
- Brossard, Nicole, *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2004.

- Drapeau, Renée-Berthe, *Féminins singuliers : pratiques d'écriture : Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986.
- Dupré, Louise, *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989.
- Forsyth, Louise (dir.), *Nicole Brossard : Essays on her Work*, Toronto, Guernica, 2005.
- Havercroft, Barbara, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 22-37.
- Knutson, Susan Lynne, *Narrative in the feminine : Daphne Marlatt and Nicole Brossard*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2000.
- Laillou Savona, Jeannelle, « Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (86), hiver 2004.
- Parker, Alice, *Liminal visions of Nicole Brossard*, New York, Peter Lang, 1998.

Littérature et théorie littéraire :

- Arsac, Louis, « L'échec au théâtre de Chateaubriand, Balzac, Stendhal et Flaubert : de l'émergence d'un espace littéraire », thèse de doctorat, Caen, Université de Caen, Littérature française, 1994.
- _____, *Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1996.
- Astier, Pierre A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme : essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1969.
- Aziza, Claude et Annie Collognat, *Littérature française. Mouvements, modes, manifestes*, Paris, Pocket, coll. « Les guides Pocket classiques », 2003.
- Badré, Frédéric, *L'avenir de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2003.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 120, 1987 [1978].
- Barthes, Roland, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 142, 1982.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. « Points Essais », n° 35, 1972.

- Bersani, Leo, *Balzac to Beckett. Center and Circumference in French Fiction*, New York, Oxford University Press, 1970.
- Bessières, Jean et Gilles Philippe (dir.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Alain Schaffner, Agnès Spiquel, Franck Thibault (coll.) et le soutien du Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Paris, Champion, 1999.
- Best, Janice, « Dégradation et génération du récit. Entropie et chronotopes littéraires », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 21, n° 84, novembre 1990, p. 483-498.
- Bloom, Allan, *L'âme désarmée*, Paris, Julliard, 1987.
- Budor, Dominique et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 206, 1992 [1960, 1964].
- Catulle, « Catullus 16 », http://en.wikipedia.org/wiki/Catullus_16, consulté le 8 novembre 2006.
- _____, *Poésie*, « XVI : À Aurelius et Furius », <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/CAT/Cat1-60.html#XVI>, consulté le 15 mars 2009. Traduction de Maurice Rat, tirée de *Catulle. Œuvres*, Paris, 1931.
- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- Compagnon, Antoine, « XX^e siècle », Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 486, 2007, p. 543-802.
- Dante Alighieri, *La divine comédie*, Lucienne Portier (trad.), Éditions du Cerf, édition électronique : <http://bibliotheque.editionsducerf.fr>, consulté le 15 juin 2008.
- Dantec, Maurice G., *Le théâtre des opérations. Journal métaphysique et polémique 1999*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3611, 2000.
- Debaene, Vincent et Jean-Louis Jeannelle, « Où est la littérature? », *L'idée de littérature dans les années 1950*, <http://www.fabula.org/colloques/documents66.php>.
- Desrochers, Nadine, « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, lettres françaises, 2001.
- Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1998.

- Dion, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points 107 », 1979 [1965].
- Études françaises*, « Le personnage de théâtre », vol. 41, n° 1, 2005.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, coll. « Tel », n° 166, 1990 [1966].
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Gauvin, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28.
- _____, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 512, 2004.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 511, 2004.
- _____, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 74, 1976 [1966].
- _____, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 106, 1979 [1969].
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Gil, Marie, « Foucault invente l'histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, « Théorie et histoire littéraire, juin 2005, <http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html>.
- Glasheen, Adaline, *Third Census of Finnegans Wake. An Index of the Characters and their Roles*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- Hamon, Philippe et Denis Roger-Vasselin (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nota Bene, 1997.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Colin, 2003.

- Hugo, Victor, *Préface de Cromwell*, Michel Cambien (éd.), Paris, Librairie Larousse, 1976.
- Hunkeler, Thomas (dir.), *Le drame du regard : théâtralité de l'œuvre d'art ?*, Berne, New York, Peter Lang, 2002.
- Impossibles théâtres. XIX^e siècle – XX^e siècle*, Paris, Éditions Comp'Act, coll. « L'acte même », 2005.
- Joyce, James, *Finnegan's Wake*, « *Finnegans Wake Concordex* », <http://mv.lycaem.org/Finnegan/>, consulté le 19 décembre 2008.
- _____, *Finnegan's Wake*, Philippe Lavergne (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- _____, *Ulysse*, Anguste Morel (trad.), Paris, Gallimard, 1972.
- Kokis, Sergio, *Les langages de la création*, Québec, Nota Bene, 2006 [1996].
- Lojkine, Stéphane, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin/VUEF, coll. « U Lettres », 2002.
- Lukacs, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 144, 1989 [1968, 1920].
- Major, André, *Le sourire d'Anton ou L'adieu au roman. Carnets 1875-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Mauguière, Bénédicte, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-80) », *The French Review*, vol. 63, n° 4, mars 1990, p. 632-641.
- Méchoulan, Éric, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- Mélonio, Françoise, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, « XIX^e siècle », Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 486, 2007, p. 295-501.
- Mercier, Andrée, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 461-480.
- Miguet-Ollagnier, Marie, *Le théâtre des romanciers*, Paris, Belles Lettres, 1996.
- Moser, Walter, « Garbage and Recycling : From Literary Theme to Mode of Production », *Other Voices*, vol.3, n° 1, mai 2007, <http://www.othervoices.org.proxy.bib.uottawa.ca/3.1/wmoser/index.php>.

- _____, « Mélancolie et nostalgie : affects de la Spätzeit », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 83-103.
- Moss, Jane, « Le corps spectaculaire : le théâtre au féminin », *Modern Language Studies*, vol. 16, no 4, automne 1986, p. 54-60.
- Ouellet, François, « De l'adaptation comme re-création. À propos de *L'embarquement de la reine de Saba*, de Michel Butor », dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota Bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 1999, p. 111-137.
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Éditions du Septentrion, Limoges, PULIM, 2000.
- Ozouf, Mona, *Les aveux du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 329, 2004 [2001].
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.
- _____, *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002.
- Peterdon, Michel, « Ulysse, de Joyce : une logique de la sensation », *Nuit Blanche*, n° 102, p. 57-60.
- Pierssens, Michel, « Les études littéraires et la fin de l'Histoire », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 157-173.
- _____, « Le temps des groupes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, p. 789-797.
- Pignarre, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 160, 16^e édition, 1999 [1945].
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1964 [1949].
- _____, *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1964 [1952].
- _____, *Le point de départ*, Paris, Plon, 1964.
- Rieger, Dietmar, *Dynamique sociale et formes littéraires : de la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, G. Narr, 1997.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Robert, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 13, 1977 [1972].

- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur, 1997.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 2001.
- Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon : essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- Smith, Peter D., « German literature and the scientific world-view in the nineteenth and twentieth centuries », *Journal of European Studies*, XXVII (1997), p. 389-415.
- Steiner, George, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, coll. « folios essais », n° 505, 2001.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Le livre de poche, coll. « classique », 1997.
- _____, *Racine et Shakespeare, 1818-1825, et autres textes de théories romantiques*, Michel Crouzet (éd.), Paris, Champion, 2006.
- Tadié, Jean-Yves (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 486, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- Tremblay, Francis, *La fiction en question : essai*, Montréal, Balzac-LeGriot, 1999.
- Tristan, Marie France, « La poésie scientifique du Cavalier Marin », dans Luigi De Poli et Yves Lehmann (dir.), *La naissance de la science dans l'Italie antique et moderne*, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2004, p. 229-250.
- Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000.
- Vizinczey, Stephen, *Vérités et mensonges en littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 4436, 2006 [1986].
- Weinstein, Mark, *Tynianov, ou, La poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- Zola, Émile, *Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « références », 2004.

Science et littérature :

Abrioux, Yves (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Littérature et théorie du chaos », n° 12, 1994.

Batt, Noëlle (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Épistémocritique et cognition 1 », n° 10, 1992.

_____, *Théorie Littérature Enseignement*, « Épistémocritique et cognition 2 », n° 11, 1993.

_____, « Que peut la science pour l'art? De la saisie du différentiel dans la pensée de l'art », dans Christian Doumet *et al*, *L'art et l'hybride*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 73-82.

Carroll, Joseph, « Evolutionary Approaches to Literature and Drama », dans Henry C. Plotkin (dir.), *Necessary Knowledge*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, p. 637-645.

Chassay, Jean-François, *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1999.

_____, *La science des écrivains ou comment la science vient à la littérature*, Montréal, La Science se Livre, 2003.

_____, *Le scientifique, entre Histoire et fiction*, Montréal, La Science se Livre, 2003.

Clarke, Bruce et Linda Dalrymple Henderson (dir.), *From Energy to Information : Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

Craige, Betty Jean, *Literary Relativity*, London, Toronto, Associated University Presses, 1982.

Dahan-Gaida, Laurence, « Du Savoir à la fiction : les phénomènes d'interdiscursivité entre science et littérature », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 18, n° 4, décembre 1991, p. 471-487.

Daly, Nicholas, *Literature, Technology, and Modernity. 1860-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Duszenko, Andrzej, « The Joyce of Science : New Physics in *Finnegans Wake* », <http://duszenko.northern.edu/joyce/intro.html>, 1997, consulté le 25 octobre 2007.

- Garbagnati, Lucile (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral*, Besançon, Centre régional de documentation pédagogique de Franche-Comté, 2001.
- Guédon, Jean-Claude, « L'instrument dans les textes de fiction », Noël Batt (dir.), *Théorie Littérature Enseignement*, « Épistémocritique et cognition 2 », n° 11, 1993, p. 87-107.
- Hallyn, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1987.
- Hawkins, Harriett, *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*, London, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Hayles, N. Katherine, *The Cosmic Web : Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 287-303
- Luckhurst, Nicola, *Science and Structure in Proust's À la recherche du temps perdu*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000.
- O'Neill, Patrick, *The Comedy of Entropy : Humour, Narrative, Reading*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.
- Paquin, Jacques, « Variations sur la pente du langage : le poème comme simulacre du raisonnement », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, (84) 2003, p. 31-43.
- Pierssens, Michel, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- Robin, Régine, « Le texte cyborg », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 143-155.
- Serres, Michel, *Hermès, ou, La communication*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- _____, *Le parasite*, Paris, B. Grasset, 1980.
- Smith, Peter D., « German literature and the scientific world-view in the nineteenth and twentieth centuries », *Journal of European Studies*, vol. 27, 4, n° 108, 1997, p. 389-417.
- Snow, Charles Percy, *Les deux cultures. Suivies de Supplément aux Deux cultures*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968 [1964].
- Thiher, Allen, *Fiction Refracts Science.*, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 2005.

_____, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 2001.

Valtat, Jean-Christophe, *Culture et figures de la relativité. Le temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.

Virilio, Paul, *L'art du moteur*, Paris, Galilée, 1993.

White, Kenneth Steele, *Eintein and Modern French Drama : An Analogy*, Washington D.C., University Press of America, 1983.

Science et philosophie :

Aczel, Amir D., *Le carnet secret de Descartes. Une histoire véridique où il est question de mathématiques et de la quête de la vérité ultime sur l'Univers*, Paris, JC Lattès, 2007.

Allègre, Claude, *Un peu de science pour tout le monde*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

Anders, Günther, *Le temps de la fin*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers », 2007.

Barreau, Hervé, *L'épistémologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1475, 1990.

Barrow, John D., *Pourquoi le monde est-il mathématique?*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches », 2003.

Beecher, Donal, « Mind, Theater, and the Anatomy of Consciousness », *Philosophy and Literature*, n° 30, p. 1-16.

Berg, Jan Hendrik van den, *The Changing Nature of Man. Introduction to a Historical Psychology*, New York/London, W. W. Norton and Company, 1983 [1961].

_____, *The Two Principal Laws of Thermodynamics. A Cultural and Historical Exploration*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1999.

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 [1922].

_____, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1900].

Berteval, W., « Bergson et Einstein », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 132, janvier-juin 1942-1943, p. 17-28.

- Bitbol, Michel, *Mécanique quantique : une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.
- Bordo, Susan (dir.), *Feminist Interpretations of René Descartes*, University Park, Pennsylvania State University Press, coll. « Re-Reading the Canon », 1999.
- Boucher, Claude, *Une brève histoire des idées de Galilée à Einstein*, Montréal, Fides, 2008.
- Breton, Philippe, *L'utopie de la communication : l'émergence de l'homme sans intérieur*, Paris, Éditions de la découverte, 1992.
- Campbell, Jeremy, *Grammatical Man : Information, Entropy, Language and Life*, New York, Simon and Schuster, 1982.
- Carnot, Nicolas Sadi, *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, London, Dawsons of Pall Mall, 1966 [1824].
- Cassou-Noguès, Pierre, « Compte-rendu de : Isabelle Stengers, *Penser avec Whitehead*, Paris, Seuil, 2002, 582 p. », *Methodos : Savoirs et textes*, n° 6, 2006. <http://methodos.revues.org/document527.html> (consulté le 3 septembre 2007).
- _____, « Histoires d'hommes-machines », *Cycnos*, vol. 23, n° 1, 2006. <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=533> (consulté le 3 septembre 2007).
- Couffignal, Louis, *Les machines à penser*, Paris, Minuit, coll. « Grands documents », 1964.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, Hatier, coll. « Les classiques Hatier de la philosophie », 1999 [1637].
- Descartes, René, *Lettre-préface des Principes de la philosophie*, Denis Moreau (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF Philosophie », n° 975, 1996.
- _____, *Méditations métaphysiques 1, 2 et 3*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus philosophique », 2006.
- Djebbar, Ahmed, *Une histoire de la science arabe. Entretiens avec Jean Rosmorduc*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », n° S144, 2001.
- Durant, Daniel, *La systématique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1795, 1979.

- During, Élie, « Bergson et la métaphysique relativiste », http://ciepfc.rhapsodyk.net/article.php3?id_article=168, consultée le 28 mai 2008.
- Einstein, Albert et Léopold Infeld, *L'évolution des idées en physique*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1978.
- Einstein, Albert, *Conceptions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 214, 1990 [1952].
- _____, *La relativité*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1956].
- François, Arnaud, *Bergson*, Paris, Ellipses, coll. « philo-philosophes », 2008.
- Galison, Peter, *L'empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », n° 476, 2006.
- Geulincx, Arnold, *Arnold Geulincx*, Arnold de Lattre (trad.), Paris, Seghers, coll. « Philosophes de tout les temps », vol. 69, 1970.
- Giusti, Enrico, *La naissance des objets mathématiques*, Paris, Ellipses, coll. « L'esprit des sciences », 2000.
- Gleick, James, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », no 219, 1991 [1987].
- Gould, Stephen Jay, *Aux racines du temps*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1997.
- Goux, Jean-Joseph, « Descartes et la perspective », *L'esprit créateur*, vol. 25, n° 1, printemps 1985, p. 10-20.
- Grimaldi, Nicolas, *Descartes et ses fables*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2006.
- Grinevald, Jacques, « La révolution carnotienne. Thermodynamique, économie et idéologie », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 36, 1976, p. 39-79.
- Guillebaud, Jean-Claude, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° P1027, 2002.
- Hallyn, Fernand, *Descartes. Dissimulation et ironie*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », n° 35, 2006.
- Haraway, Donna, *The Haraway Reader*, New York, Routledge, 2004.

- Hawking, Stephen, *Une belle histoire du temps*, Paris, Flammarion, 2005.
- Henriques, Gil, *La formation des raisons. Étude sur l'épistémogénèse*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004.
- Herrenschmidt, Clarisse, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.
- Holton, Gerald, *L'imagination scientifique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1981.
- Jacquard, Albert, *La science à l'usage des non-scientifiques*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [2001].
- Klein, Étienne, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004.
- Kojève, Alexandre, *Le Concept, le Temps et le Discours. Introduction au Système du Savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque du philosophe », 1990.
- Koyré, Alexandre, *De la mystique à la science. Cours, conférence et documents 1922-1962*. Pietro Redondi (éd.), Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1986.
- Kuhn, Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 115, 1983 [1962].
- Lafontaine, Céline, *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.
- Lalonde, Michel, *La reconnaissance du temps. Des sociétés archaïques à la société moderne*, Westmount, Éditions Robert Davies, 1996.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été moderne. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1997.
- Leroux, Jean, « "Picture Theories" as Forerunners of the Semantic Approach to Scientific Theories », *International Studies in the Philosophy of Science*, vol. 15, n° 2, 2001, p. 189-197.
- Lévy, Pierre, *La machine univers : création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Science et société », 1987.
- Lévy-Leblond, Jean-Marc, « Bergson, Einstein et la Relativité », *Magazine littéraire*, n° 386, avril 2000.
- Marsonet, Michele, *Science, Reality and Language*, Albany, State University of New York Press, 1995.

- Metz, André, *Science et réalité*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1964.
- Milet, Jean, *Bergson et le calcul infinitésimal ou La raison et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1974.
- Moatti, Alexandre, *Les indispensables mathématiques et physiques pour tous*, Paris, Odile Jacob, coll. « science », 2006.
- Newton, Isaac, *De la gravitation* suivi de *Du mouvement des corps*, présentation de François De Gandt, Paris, Gallimard, coll. « Tel », no 255, 1995.
- Overt, Willis F., « The Arrow of Time and Cycles of Time : Implications for Change in Cognitive Development », dans Jacques Montangero *et al.*, *Conceptions of Change Over Time*, Genève, Fondation archives Jean Piaget, 1993, p. 160-180.
- Papert, Seymour, « McCulloch et la naissance de la cybernétique », dans Guy Céliier *et al.*, *Cybernétique et épistémologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études d'épistémologie génétique », vol. 22, 1968, p. 133-142.
- Pierce, John Robinson, *Science, Art and Communication*, New York, C. N. Potter, 1968.
- _____, *Symboles, signaux et bruit : introduction à la théorie de l'information*, Paris, Masson, 1966 [1961].
- Poincaré, Henri, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. « Science », 1968.
- Pracontal, Michel de, *L'homme artificiel. Golems, robots, clones, cyborgs*, Paris, Denoël, coll. « Impacts », 2002.
- Prigogine, Ilya, « Time, Structure and Fluctuations », http://nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1977/prigogine-lecture.html, consultée le 12 janvier 2008.
- _____, *La fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », n° 54, 2001.
- Reboul, Sylvain, « La vérité dans les sciences chez Bergson », <http://sylvainreboul.free.fr/ber2.htm>, consultée le 2 novembre 2006.
- Schopenhauer, Arthur, *Philosophie et science*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 2001
- Serres, Michel (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1991.
- _____, « Espace et temps », dans Jean-Louis Ferrier (dir.), *Sur l'aménagement du temps. Essais de chronogénie*, Denoël/Gonthier, coll. « Méditations », 1981, p. 13-29.

- _____, *Hominescence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2001.
- Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel philosophie », 2001.
- Swedenborg, Emanuel, *Du commerce établi entre l'ame et le corps, ou Traité de la liaison qui subsiste entre le spirituel et le matériel. Édition augmentée du discours préliminaire de Th. Hartley*, Londres/La Haye, 1785.
Eighteenth Century Collections Online, Gale Group.
<http://galenet.galegroup.com.proxy.bib.uottawa.ca/servlet/ECCO>. Numéro du document: CW3318864950.
- Taylor, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998.
- Thomasset, T., « Tout sur les unités de mesures », portail électronique, onglet « Les Hommes... », entrée « S. Carnot »,
<http://www.utc.fr/~tthomass/Themes/Unites/index.html>, consulté le 14 mars 2009.
- Trinh, Xuan Thuan, *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Ullmo, Jean, *La pensée scientifique moderne*, Paris, Flammarion, 1958.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, London, M. I. T. Press, John Wiley & Sons, 1961 [1948].
- _____, *Cybernétique et société : l'usage humain des êtres humains*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », n^{os} 569-570, 1971.
- _____, *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, Garden City (New York), Doubleday Anchor Books, 1954 [1950].
- Wilson, S., « Sadi Carnot », *Pour la science*, n^o 48, octobre 1981, p. 52-62.
- Zambrano, Maria, *Notes pour une Méthode*, Paris, des femmes – Antoinette Fouque, 2005 [1988].

Divers :

- Cachin, Françoise, *Seurat : Le rêve de l'art-science*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », n^o 108, 1991.

- Caratini, Roger, *Tout en un. L'encyclopédie des connaissances essentielles*, Paris, France Loisirs/Hachette, 1992.
- Castel, André, « Le système de Seurat », *Seurat, tout l'œuvre peint*, Flammarion, 1973.
- Chevrier, Marc, *Le temps de l'homme fini*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2005.
- Comte, Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, coll. « Compact », 1988.
- Hagen, Rose-Marie et Rainer, *Les dessous des chefs-d'œuvre, tome 1*, Cologne, Taschen, 2003.
- Hobsbawm, Eric J., *L'ère des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- _____, *L'ère des révolutions. 1789-1848*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2002.
- _____, *L'ère du capital. 1848-1875*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2002.
- Quiviger, Pascale, *Un point de chute*, Montréal, Bayard Canada Livres, coll. « Les Inclassables », 2007.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Point de départ	13
I. Balzac, Beckett, Brossard : entre théâtre et roman Une enquête sur les rapports entre la science et la littérature	16
Introduction	17
Balzac et Carnot : la thermodynamique	20
Introduction	20
<i>Louis Lambert</i> : le roman comme un moteur	28
Le théâtre : une machine désuète ?	35
Beckett et Einstein : la relativité	38
Introduction	38
Il ne se passe rien	43
Ils sont deux	44
Bergson et Beckett	49
Le deuxième acte : l'alpha et l'oméga	54
« On n'est pas liés? » (EAG, p. 25)	57
Brossard et Wiener : la cybernétique	60
Introduction	60

<i>Hier</i> : une structure déstructurée	61
Le lion de l'entropie	69
La Vénus de Prusse : l'information est une urne	72
Le revers du miroir en argent de la niche numéro 7 : derrière la rétroaction	74
Le chaos créateur : au-delà de la cybernétique	84
Conclusion	87
Au point de synthèse : Descartes	87
Brossard : l'agonie de Descartes	90
Beckett : entre l'arbre et la pierre	93
Balzac : la carte brûle	99
Brossard, Beckett, Balzac : écrire	103
II. Fractures du dimanche : roman	105
III. Théâtre au point critique Réflexions sur la création littéraire	228
Introduction	229
<i>Fractures du dimanche</i> : roman. Parcours de création.	231
Introduction	231
Information : la structure	232
Entropie : la polyphonie	235
Rétroaction : un système dynamique évolutif	241
Écologie, géométrie et création	245
Épistémogénétique et création littéraire	248
Introduction	248
	321

L'épistémogénèse chez Balzac	251
Introduction	251
Essai d'analyse épistémogénétique de <i>Louis Lambert</i>	255
Morphismes réductifs	255
Insuffisances du théâtre	256
Un savoir scientifique insuffisant	259
Le roman : vers la suffisance	261
1832 : choléra, révolution, amour	263
Réductions	265
Conclusion	266
L'épistémogénèse chez Beckett	268
Samuel Beckett, le grand réducteur épistémogénétique	268
Essai d'analyse épistémogénétique d' <i>En attendant Godot</i>	275
Ceci n'est pas un roman	277
Deux actes égalent cinq	279
Décor : « une route nue »	281
Corps : « des avatars accomplis »	282
Le spectre visible	284
Cette pièce est un tableau	287
Conclusion	288
Conclusion	290
La frontière comme lieu de refondation constitutive	290

Point de départ II	298
Bibliographie	299
Table des matières	320