

Entretiens réalisés et édités par
Thomas **Carrier-Lafleur**

Projections croisées

Dialogues sur la littérature,
le cinéma et la création
avec Andrée A. Michaud
et Simon Dumas



Entretiens réalisés et édités par

Thomas Carrier-Lafleur

Projections croisées

Dialogues sur la littérature,
le cinéma et la création avec
Andrée A. Michaud et Simon Dumas

Collection « Photons », n° 2

ÉDITIONS FIGURA – 2021

La collection « Photons » jette un nouvel éclairage sur l’imaginaire contemporain, sur ses archéologies et sur les pratiques de la création. Elle propose des écrits vifs alliant rigueur, liberté et audace, qui contribuent à ouvrir des pistes de recherche et à explorer des pratiques actuelles. Tout comme le photon, qui présente à la fois des propriétés d’onde et de corpuscule, la collection est définie par sa dualité : elle réunit de courts essais et des entretiens.

Direction : Cassie Bérard et Sophie Marcotte

1. Philippe St-Germain, *Lexode des cerveaux*, 2020
2. Thomas Carrier-Lafleur, *Projections croisées*, 2021

Thomas Carrier-Lafleur souhaite remercier Marie-Ève Hamel et Joël Lehmann de l’équipe du Laboratoire CinéMédias (Université de Montréal) pour leur aide à l’enregistrement et à la retranscription des entretiens.

Dans un souci de privilégier l’écriture inclusive, les ouvrages de la collection « Photons » adoptent la forme épïcène lorsque c’est possible. Puisqu’il s’agit ici d’entretiens, il est à noter que ce choix éditorial a pu entraîner quelques changements mineurs aux propos rapportés.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre : Projections croisées : dialogues sur la littérature, le cinéma et la création / avec Andrée A. Michaud et Simon Dumas ; entretiens réalisés et édités par Thomas Carrier-Lafleur.

Noms : Michaud, Andrée A., 1957- interviewé. | Dumas, Simon, 1976- interviewé. | Carrier-Lafleur, Thomas, intervieweur.

Description : Mention de collection: Photons ; 2

Identifiants : Canadiana 2021005347X | ISBN 9782923907918 (PDF) | ISBN 9782923907925 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM: Michaud, Andrée, 1957—Entretiens. | RVM: Dumas, Simon, 1976—Entretiens. | RVM: Écrivains québécois—21e siècle—Entretiens. | RVM: Littérature. | RVM: Cinéma. | RVM: Création (Arts)

Classification : LCC PS8131.Q8 P76 2021 | CDD C840/.6—dc23

Mise en page : Elaine Després

Révision linguistique et correction d'épreuve : Émilie Bauduin

Dépôt légal : 2^e trimestre 2021

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2021

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de Regroupement stratégique du Fonds de Recherche du Québec - Société et culture (FRQSC).

**Fonds de recherche
Société et culture**

Québec 

PRODUIT AU CANADA

Sommaire

Introduction. Une projection peut-être	7
La littérature sous influences.	
Entretien avec Andrée A. Michaud	18
1. Je me passionnais pour la photographie et les arts visuels	19
2. Je voudrais vivre dans ce travelling	33
3. Un certain rythme	40
4. Je me sers du code pour mieux le déconstruire	43
5. Une parenté avec le cinéma	55
6. J'ai été exclue du processus	75
7. L'art du mensonge par excellence	79
L'amour des processus.	
Entretien avec Simon Dumas	81
8. Le grain de sa voix	82
9. Un métier qui n'existe pas	87
10. Le matériau « langage »	93
11. J'ai d'abord voulu être poète	100
12. Tisser des liens entre ce navet génial et plusieurs autres films que j'admire	104
13. La rencontre des arts	113
14. Je ne « signe » pas une mise en scène	120
15. Tout fait image	124
16. Un texte qui appelait le cinéma	131
Principales œuvres	139

Il arrive qu'une image se multiplie, engendre sa propre descendance, quelquefois à rebours du temps. Le texte, alors, se construit à partir de la génération des images, de l'enracinement du mot dans la mémoire visuelle.

— Andrée A. Michaud, *Projections*, p. 19.

Quelque chose en plus aussi. Une projection peut-être.

— Simon Dumas, *Mélanie*, p. 56.

Introduction.

Une projection peut-être

Ce livre est l'histoire d'un croisement. « Croisement », premièrement, au sens de jonction, de *rencontre*. « Action par laquelle deux choses se croisent », dit Littré. Croisement de deux chemins de fer, par exemple, en raison du passage diagonal d'une voie sur une autre. Croisement de routes, de rues et de destins : point d'intersection où le hasard advient. Généralement positive, ouverte sur le possible, cette rencontre peut aussi être une mise en garde, comme le rappelle le terme d'escrime « croiser le fer ». De nos jours, il semble plutôt que nous ayons besoin de rencontres heureuses, décomplexées — déconfinées. Ce livre, donc, se veut l'espace d'une rencontre libre avec deux artistes : l'une est romancière (mais pas seulement), l'autre est poète (et beaucoup plus). Sans doute peut-on dire qu'ils sont écrivaine et écrivain, surtout si l'on voit ce terme comme l'occasion d'une réflexion intranquille, comme tout ce qui est véritablement passionné, et non comme un refuge abritant l'inertie ou l'hégémonie. Rencontre entre deux écritures, croisement de deux œuvres, recherche d'alliances et de conjonctions, voilà d'abord ce dont il sera question.

La notion de « croisement » est également à entendre dans ses dimensions génétique et biologique : *hybridation* des espèces, *métissage* culturel, *mélange* des genres. Tout ce qui est véritablement digne d'intérêt est croisement. À l'origine ne se trouve pas l'unique, mais le multiple, à l'image du livre de sable décrit par Borges, qui n'a ni commencement ni fin. À travers la rencontre tangible d'une créatrice et d'un créateur ayant travaillé ensemble par le passé et qui partagent toujours une

sensibilité commune quant à leurs pratiques respectives, nous tenterons de cerner un croisement plus diffus, plus profond : l'interrelation grandissante des médias et leur impact sur l'écosystème de la création. Car notre créatrice et notre créateur, nous ne l'avons pas encore précisé, sont épris de cinéma. Par des voies complémentaires, leurs œuvres s'écrivent au miroir d'un imaginaire partagé, dans lequel le média cinématographique est à la fois vecteur narratif, machine à souvenirs et motif poétique. Tremplin permettant la déterritorialisation de l'acte littéraire, dans l'espoir de mieux en comprendre la singularité à l'ère de la création en réseau, le cinéma sera au cœur de notre histoire de croisements.

Le point de départ de ce livre est le séminaire intitulé « Littérature, cinéma et médias », donné à l'Université de Montréal à l'automne 2018. À partir des nouveaux enjeux intermédiaires qui, quotidiennement, émergent de notre contemporanéité numérique (crise ou convergence des médias, poétique des supports, questions liées aux droits d'auteur, mémoire des œuvres, éthique des interfaces et des plateformes, etc.), ce séminaire amenait les étudiantes et les étudiants à réfléchir, d'une part, à la problématique de l'*adaptation* (le passage d'un contenu narratif ou esthétique d'un média à un autre) et, d'autre part, à la notion d'*imaginaire médiatique* (la représentation, documentaire ou fictionnelle, d'un média dans un autre). Par des enquêtes dans le corpus littéraire et cinématographique québécois, de l'adaptation édifiante de *Maria Chapdelaine* par Julien Duvivier (1934) à la remédiation autobiographique du

film culte de Ridley Scott par Martine Delvaux dans *Thelma, Louise & moi* (2018), ce séminaire a donné lieu à des études de cas portant sur le passage du texte à l'écran et, inversement, sur celui de l'écran au texte. Andrée A. Michaud et Simon Dumas, les deux protagonistes de ce livre, ont fait partie des cinéastes, écrivains et écrivaines à y avoir participé.

Connue internationalement pour son travail de romancière, Andrée A. Michaud est également l'auteure de *Projections* (2003), un récit hybride, mélangeant fragments littéraires et images photographiques, qui explore les aléas de la mémoire cinéphilique et audiovisuelle. Publié aux Éditions J'ai VU, dans une collection qui encourage la collaboration entre des artistes de différentes disciplines, ce texte de commande témoigne d'une démarche créatrice singulière. Devant écrire sur des photographies prises par Angela Grauerholz qui représentent des espaces vides, dépouillés d'éléments concrets et en cela complètement disponibles pour l'imagination, Michaud « recadre » ces images et les met en mouvement à partir du souvenir des films qui s'offrent aléatoirement à la pensée de sa narratrice. La création littéraire est ainsi placée dans un double jeu de médiation entre l'image fixe de la photographie et l'image animée de la réminiscence cinématographique, où le souvenir de tous les films vus se mélange en un seul flux d'écriture. Ne cachant pas leur héritage littéraire, celui du Nouveau Roman — que l'on appelle également l'« École du regard » —, les récits antérieurs de l'écrivaine, notamment *Portraits d'après modèles* (1991) et *Alias Charlie* (1994), anticipaient déjà le dispositif mis à l'œuvre dans *Projections* par leurs nombreuses descriptions d'images fixes ou animées. Les romans ultérieurs de Michaud, en particulier *Mirror Lake* (2006) et *Lazy Bird* (2009), prolongent ce recours à la mémoire cinématographique et l'inscrivent dans l'imaginaire,

éminemment visuel, du polar — un genre dans lequel l'écrivaine excelle et qui lui a conféré ses lettres de noblesse —, dont les codes sont constamment repris, détournés et réinventés par une quête identitaire plus souterraine. Le cinéma y est au cœur d'un réseau de références qui permettent à la littérature de trouver sa voie et son originalité, tout en questionnant l'identité respective des deux médias.

Lazy Bird, en particulier, s'attarde à définir la spécificité de la prégnance de la mémoire des images filmiques, « à ce qui fait que le cinéma est ce qu'il est » (2009: 59), dira le narrateur. Mais ce roman s'inscrit également dans les balbutiements d'un type de récits qui va se multiplier au cours des années 2010. Il s'agit d'une littérature cinématographique où, selon un schéma autofabulatoire, un personnage interloqué par un élément de son passé effectue un examen de conscience en plongeant dans ses souvenirs d'une œuvre cinématographique à laquelle il voue une obsession, comme si cette œuvre lui avait secrètement toujours été destinée. Pensons notamment à *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Léger, 2012), *Ma vie rouge Kubrick* (Roy, 2014), *À ce stade de la nuit* (de Kerangal, 2014), *Toutes les femmes sont des Aliens* (Rosenthal, 2016) et *Cinéma Royal* (Lessard, 2017).

Dans *Lazy Bird*, Michaud ne jette pas son dévolu sur un film consacré, dont l'aura serait trop mythique — même si l'on apprendra dans ces entretiens qu'elle rêve d'écrire sur *The Shining* (Kubrick, 1980) —, mais pour une œuvre davantage marginale : *Play Misty for Me* (1971), premier effort de Clint Eastwood derrière la caméra. À l'inverse des chefs-d'œuvre de l'histoire du septième art qui peuvent nous intimider en raison de la pléthore de discours et de récits auxquels ils ont déjà donné naissance, ce film « mineur » d'un jeune réalisateur (qui s'imposera plus tard comme l'un des maîtres du néoclassicisme hollywoodien)

dien) laisse place à l'imagination et à la créativité littéraire de l'écrivaine. Le personnage principal de *Lazy Bird*, lui, ne minimise d'ailleurs pas l'importance de ce film :

[J]'avais revu *Play Misty for Me* au moins une dizaine de fois. C'était plus fort que moi [...]. Avec le temps, j'en étais venu à m'identifier à Eastwood, qui tenait dans cette histoire le rôle du gars traqué par la folie. [...] *Play Misty for Me* était devenu une obsession et j'avais l'intime conviction qu'un jour ou l'autre, une femme nommée Misty entrerait dans ma vie. (2009: 33)

Roman policier qui plonge dans les racines de l'Amérique, *Lazy Bird*, après *Projections*, montre la capacité qu'a Michaud d'écrire avec le cinéma, dans un rapport d'horizontalité entre le texte, l'image et le son. De cette coexistence des matériaux et des modes d'expression ressortent la qualité *cinématographique* de l'écriture ainsi que la dimension *littéraire* du cinéma, qui en viennent à former, au moins dans l'imaginaire, un seul et même média.

Avec l'adaptation de *Mirror Lake*, rebaptisé pour l'occasion *Lac Mystère* (Canuel, 2013), le cinéma a tenté de rendre à la romancière le vif intérêt que celle-ci lui porte depuis le début de sa carrière (elle a fait des études universitaires sur l'histoire du cinéma et a été correctrice pour une revue scientifique en études cinématographiques) et à partir duquel elle a maintes fois su faire œuvre. L'entreprise, malheureusement, fut un échec. Plutôt que de rechercher le point de contact entre l'univers de l'écrivaine et le langage du média cinématographique, *Lac Mystère* ne conserve que vaguement la lettre du roman, et rien de son esprit, lui préférant une histoire caricaturale, quasi incompréhensible, de même que, sur le plan du style, une juxtaposition hétéroclite de clins d'œil adolescents à la filmographie de Tarantino, de Lynch et des frères Coen. Exclue de l'écriture du scénario comme du tournage du film, Michaud garde

un souvenir plutôt amer du processus, sur lequel, malgré tout, elle accepte ici de revenir. Par son exploitation du thème du double, par son traitement des lieux (la route, le lac, la forêt), par son rapport duel à la culture américaine et à l'imaginaire de la frontière, *Mirror Lake*, s'il avait trouvé un lecteur ou une lectrice sensible à la dimension intrinsèquement cinématographique de ces aspects, avait tout pour donner un grand film. Cela est d'autant plus clair que le roman, dans un mélange d'humour et de folie, déploie déjà son histoire à partir de l'imbrication de nombreuses références cinématographiques dans le monologue intérieur auquel laisse libre cours le personnage principal, du début à la fin du récit. Même si le roman a fait les premiers pas vers le cinéma, la rencontre n'a donc pas eu lieu, et le croisement entre les deux médias est resté stérile. Malgré cette déception, l'imaginaire du cinéma continue néanmoins d'irriguer l'écriture de Michaud, comme le montre bien le bouleversant *Tempêtes* (2019), son plus récent roman, dans lequel la scène inaugurale de *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) — son film « de chevet », apprendra-t-on ici — revient de manière fantomatique. Heureusement, *Lac Mystère* n'est pas la seule adaptation cinématographique de son œuvre.

Artiste interdisciplinaire et multimédiateur, poète et metteur en scène, réalisateur et monteur, fondateur et directeur artistique du centre de production Rhizome à Québec, Simon Dumas, dont le travail n'est pas facile à résumer tellement il est vaste et implique une conception élargie de la littérature et du fait d'être écrivain, est aussi un lecteur de longue date de l'œuvre d'Andrée A. Michaud, qu'il a adaptée sous différents médias. D'abord, comme on le verra dans ces entretiens, il adapte le roman *Le ravisement* (2001) sous la forme d'un spectacle littéraire hybride mélangeant lecture scénique, ambiance

sonore et projections vidéo qui s'inspirent de l'imaginaire cinéphilique (notamment du cinéma d'horreur) déjà présent en puissance dans le texte de l'écrivaine. Le spectacle *Le ravissement* (Rhizome, série « Phonèmes ») connaîtra deux versions au début des années 2000, l'une en 2002 (voix et mise en scène de Marc Doucet) et l'autre en 2005 (version accompagnée d'une vidéo de Dumas). Puis, en 2010, Dumas revisite l'univers de Michaud avec un court métrage intitulé *Projections*, qui se veut l'adaptation et la continuation du texte éponyme. Travaillant notamment les questions du hors-champ, du fragment et des récits parallèles, ce film, très dense malgré sa courte durée (un peu moins de vingt minutes), prolonge une œuvre littéraire déjà complexe en raison de ses ramifications intermédiaires qui la situent au croisement de la littérature, de la photographie et du cinéma. Œuvre intimiste, *Projections* est un film qui illustre les processus d'écriture à travers un travail anamorphique sur l'image photographique et une réflexion sur l'expérience temporelle des œuvres audiovisuelles. À la fois film d'art et film-portrait, *Projections* propose une lecture très fine du texte qu'il adapte et tente de reconstituer un récit unificateur, sans pour autant être limitatif, entre les différents embryons de récits qui, grâce au cinéma, prenaient déjà forme dans le livre. Inspiré notamment de *Providence* (Resnais, 1977) et de *La petite Lili* (Miller, 2003), pour les images de nature et de quiétude, *Projections* est un des rares films qui arrivent à capter l'essence du travail d'une écrivaine à travers la matérialité de la littérature, son rapport aux objets et la place que l'écriture occupe dans l'espace. On y voit donc Andrée A. Michaud qui, par moments, prête sa voix à la narration, assise à sa table de travail, fenêtre ouverte sur un monde de verdure et de soleil. Feuilletés et photographiés couvrent les surfaces, comme des points séparés que l'image

cinématographique, par le mouvement ou par le montage, doit arriver à concilier. Une association se crée aussi entre, d'une part, les gestes de l'écriture, qui tracent des signes sur la feuille blanche pour mieux les raturer, et, d'autre part, les gestes, éminemment ordinaires, de la manipulation des clichés photographiques, qui sont constamment déplacés pour être observés dans un certain ordre par l'écrivaine, à la recherche d'un effet ou d'une histoire. Activité si difficile à capter à l'écran, la création se trouve quelque part dans la complémentarité de ces gestes, rarement filmés — dans le cinéma documentaire, le cinéma de fiction ou le cinéma expérimental — avec autant de soin. Attentif au moindre mouvement de l'écrivaine et à la reconfiguration de l'espace mi-mental mi-réel que ceux-ci instaurent, Dumas a également construit son carrousel d'images au moyen de deux motifs cinématographiques, qui sont autant de déclinaisons de la figure du croisement : la surimpression, un effet spécial qui offre une valeur esthétique à l'hybridité grâce au chevauchement poétique des plans, et le travelling, une figure temporelle immersive qui vise à connecter deux points de l'espace dans un même bloc de sens et d'affects. *Connecter, lier, lire, rapprocher*, voilà autant de verbes qui décrivent le travail de Dumas, poète transfuge qui cherche à créer une communauté d'expériences artistiques intermédiaires, dont *Projections* (de sa conception en tandem avec Michaud, son tournage avec une équipe élargie aux aléas de la postproduction pour trouver la vérité du texte comme celle du film) a tout d'une matrice et d'un moment charnière, comme on le lira bientôt. Sans excès théoriques ou didactiques, *Projections* est une œuvre qui, par la force transversale de la poésie, rend sensible la nécessité de penser dans un même geste les modes d'expression et les univers artistiques.

Auteur d'une œuvre poétique considérable — *Pastels fauves* (2001), *Petites îles de soif* (2003), *La chute fut lente, interminable, puis terminée* (2008), *Mélanie* (2013), *Révélation. Poésie, fiction, apocalypse* (2016) —, Dumas est toutefois davantage connu à titre de metteur en scène ou de producteur grâce aux spectacles littéraires qu'il organise depuis une vingtaine d'années. Pour un livre d'entretiens qui traite des rapports, explicites ou souterrains, que la littérature entretient avec les médias qui l'entourent tel que celui que nous vous offrons à lire ici, le travail de Dumas est tout simplement incontournable. Rares sont les artistes dont la démarche incarne de manière aussi incontestable l'intermédialité et l'interdisciplinarité. Dans ses ouvrages poétiques, déjà, il décrit avec minutie les artefacts et les dispositifs médiatiques (en particulier les films et les photographies) pour penser les thématiques du double, de la mémoire et de la trace. Dans ses spectacles avec *Rhizome*, il rassemble une communauté de créateurs et de créatrices aux horizons variés qui pourront, d'abord en tant que lecteurs et lectrices, puis en tant qu'artistes, mettre en commun leur bagage, leur vécu et leurs langages de création afin de traduire l'expérience propre au texte littéraire qui est au cœur du spectacle. Vivre l'intermédialité et l'interdisciplinarité comme le fait Dumas, c'est chercher à comprendre l'autre, vouloir se mettre dans sa peau, voir le monde avec ses yeux, l'entendre avec ses oreilles. L'art est un processus infini qui permet la rencontre de différents langages autour d'un noyau dur en transformation constante nommé « œuvre ». Ayant choisi la scène comme théâtre des opérations, Dumas instaure une pratique transversale de la littérature — dénominateur commun de tous ses spectacles — et des productions artistiques connexes (cinéma, vidéo, musique) qui l'amène à réfléchir à la thématique de l'espace comme milieu

hétérogène qui structure les signes (corps, images, bruits, objets, voix) et qui, en retour, se fait restructurer par eux.

Dans « D'où je viens » (2020), un texte rédigé pour le vingtième anniversaire de Rhizome — et dont le présent entretien développe les thématiques et les enjeux —, Dumas définit ainsi son travail : « Mon métier n'existe pas puisqu'il est volontairement situé dans une sorte de *no man's land* disciplinaire. Mon office est décalé, c'est-à-dire qu'il a élu domicile dans la case d'à côté. Il n'est pas chez lui, ce ne sont pas ses affaires. Il manipule des outils qui ne sont pas les siens. » Pourtant, entre la page et l'écran, le texte et l'image, la voix et le corps, la projection et l'immersion, le flux et le fixe, le travail solitaire et la formation d'une communauté, existe-t-il vraiment un plus beau métier que celui-là ?

Par ces entretiens, je souhaite présenter ces deux profils de créatrice, créateur, à la lumière des affinités électives qu'ils entretiennent avec l'imaginaire du cinéma et les enjeux médiatiques de notre contemporanéité. Le point de touche entre leurs œuvres est le spectacle littéraire autour de *Ravissement* et l'adaptation en court métrage du texte de *Projections*. Nous ferons toutefois bien d'autres rencontres, à travers d'autres œuvres et projets. Nous nous demanderons ce qu'est la littérature et nous remettrons en question le statut d'écrivaine et d'écrivain. Nous explorerons la mémoire des films et des textes. Nous verrons comment certaines œuvres peuvent nous bouleverser. Nous prendrons conscience du temps et de la dévotion qu'exige tout processus de création, dans lequel, heureusement, nous ne sommes jamais vraiment seuls, mais toujours déjà plusieurs.

Sur le plan formel, ces entretiens sont également le fruit d'un croisement de l'écriture et de la parole, de la spontanéité et de la réflexion de longue durée. Andrée, Simon et moi livrons le résultat d'un dialogue commencé lors du séminaire mentionné plus haut, qui comprend plus d'une dizaine d'heures d'enregistrements audio, de nombreuses conversations téléphoniques et correspondances par courriel, de même qu'une réécriture patiente du texte issu de ces échanges. Les questions ont été réduites au minimum, afin de laisser toute la place à la créatrice et au créateur qui nous accueillent avec générosité dans leur atelier, dans lequel nous pourrions mener une archéologie du présent. Certaines des images reproduites sont inédites ; les autres servent à illustrer les œuvres citées, afin de donner corps au travail de la mémoire et de montrer la complémentarité de l'image et du texte. *Projections croisées*, ce livre sur l'horizon intermédiaire et interdisciplinaire de la création littéraire, s'est donc écrit, comme il se doit, à plusieurs mains, avec différents regards et de nombreuses voix.



Andrée A. Michaud et Simon Dumas lors du tournage de *Projections* (Dumas, 2010)

La littérature sous influences

**Entretien avec
Andrée A. Michaud**

1.

Je me passionnais pour la photographie et les arts visuels

Thomas Carrier-Lafleur : Je te propose de commencer en parlant de l'expérience Projections.

Andrée A. Michaud : Ce livre est le résultat d'un projet lancé par les Éditions J'ai VU, sous la direction du centre VU, un centre de diffusion et de production de la photographie ayant pignon sur rue à Québec. On m'avait demandé de participer à une nouvelle collection, « L'image amie », dont le principe était de faire dialoguer des images et des textes, soit de réunir un écrivain ou une écrivaine et un ou une artiste en arts visuels. C'est ainsi que j'ai décidé de me pencher sur le travail d'Angela Grauerholz, une artiste de renommée internationale pour qui j'avais déjà une grande admiration.

Avant de me lancer dans le projet, je me suis replongée dans son œuvre, puis je suis allée la rencontrer dans son studio, à Montréal, pour qu'elle me parle de sa démarche. Je suis repartie chez moi avec plusieurs catalogues d'exposition et livres d'artiste, de même qu'avec des articles et des études portant sur son travail. J'ai fouillé là-dedans jusqu'à trouver une ligne directrice, qui serait le cinéma, des souvenirs de films ou de scènes qui m'avaient marquée.

T. C.-L. : *Il y a un jeu entre la dimension évanescence de la mémoire et le retour à une certaine forme d'actualité. Le livre est très inventif sur le plan temporel.*

A. A. M. : Mon rapport au cinéma et son emprise sur mon imaginaire ayant été le point de départ de cette aventure, il allait de soi que l'empreinte de la mémoire allait influencer mon écriture et, du même coup, la temporalité de l'ensemble du recueil, puisque la mémoire appartient à un temps indistinct, élastique, qui admet ou se nourrit de la superposition, de l'entrelacement des images, de leur surgissement à partir d'un détail qui retrace son chemin jusqu'au souvenir.

Plus concrètement, j'ai fait un montage à partir des photos qui me semblaient les plus évocatrices pour y trouver une progression, des liens qui me permettraient de construire un ensemble où les images se répondraient sans pour autant former la trame d'une histoire, car il ne me semblait ni utile ni pertinent qu'elles s'inscrivent dans une ligne temporelle donnée. Je n'entrevois pas cette série de textes comme des fictions, mais plutôt comme des textes de prose poétique dont la poésie prendrait sa source dans l'image. Ils sont unis par un fil conducteur, à savoir l'émergence du souvenir devant certains objets, devant la lumière qui les enveloppe, à partir duquel il est possible d'imaginer différents scénarios. C'est d'ailleurs ce qu'a fait Simon Dumas, qui a construit une nouvelle histoire à partir de sa lecture.

Comme tu le soulignes dans ta question, je me suis permis des références à l'actualité, qui s'entremêlent avec des images plus lointaines se perdant elles-mêmes dans l'aspect brumeux de certaines des photographies d'Angela. À cette époque, par exemple, Marie Trintignant venait de mourir de façon brutale

et je n'ai pu m'empêcher de faire allusion à sa fin tragique en mettant entre autres en parallèle la chute fatale de cette jeune femme et des escaliers photographiés en plongée par Angela, autrement dit, en insérant un événement d'actualité au cœur d'une série de textes qui font davantage appel au travail de la mémoire, à la nécessaire reconstruction des souvenirs évoqués.



Angela Grauerholz,
Sententia I-LXII no 19 (1998)

« ...j'y ai vu quelque chose
de très hitchcockien, qui
me rappelait *Vertigo*... »

T. C.-L. : *Le dispositif d'écriture que tu élabores dans Projections n'est pas très loin de ce que tu avais déjà fait avec Portraits d'après modèles. On y trouvait déjà l'idée de décrire des images fixes afin de constituer un récit à partir de fragments épars.*

A. A. M. : *Projections* a en effet constitué un retour au type d'écriture qui domine dans mes premiers romans, qui sont fortement teintés par mon rapport à l'image fixe et qui peuvent être considérés, d'une certaine manière, comme des romans picturaux, puisque la trame narrative — je pense particulièrement ici à *Portraits d'après modèles* — découle directement des images décrites dans le roman.

Dans *Portraits d'après modèles*, j'exploite mon double rapport à la photographie et à la peinture à travers la relation qui s'établit entre un peintre et son modèle. En d'autres termes, je voulais parler de ces deux médias en adoptant le point de vue du peintre et en essayant d'analyser sa propre réflexion sur l'image. Il est également question dans ce roman de l'identité et de la perte d'identité possible du modèle au cours d'un processus de figuration où il est entièrement soumis à la vision de l'artiste et où il devient, en quelque sorte, un objet qui peut être manipulé et recréé par le regard de celui-ci.

T. C.-L. : Dans *Portraits d'après modèles*, on lit ceci : « puis il lui dit de prendre une photographie, celle qui lui plaira et de lui en décrire l'image » (1991: 31). C'est littéralement ce que tu feras ensuite avec *Projections*.

A. A. M. : Le processus diffère tout de même, car, dans *Projections*, je ne procède pas à une description fidèle de l'image, mais à la description de ce que cette image évoque pour moi. Nous sommes donc davantage dans le domaine de l'évocation, de la lecture libre, que sous l'emprise d'une volonté d'exactitude. De toute façon, la description de toute image,

peu importe son degré de précision, ne peut échapper à la subjectivité.

T. C.-L. : *Sur la quatrième de couverture de Portraits d'après modèles, il est écrit : « Andrée A. Michaud, passionnée de cinéma et de photographie ».*

A. A. M. : Au début de ma carrière d'écrivaine, je fréquentais beaucoup de galeries d'art et de centres d'artistes, dont le centre Vu. Cette affinité avec les arts visuels a certainement influencé mon travail. Je m'intéresse encore à cette forme d'art, de façon plus distante toutefois, de sorte que son influence sur mon travail est sûrement moins palpable. En l'espace de quelques romans, je suis passée de l'image fixe à l'image animée, si bien que mes plus récents romans sont plus étroitement liés au cinéma, non seulement parce qu'ils sont truffés de références à celui-ci, mais parce que j'entrevois les décors et les atmosphères qui enveloppent mes récits et, souvent, les déterminent, comme on peut entrevoir une image à travers un écran où celle-ci s'animerait. Il y a depuis quelques années quelque chose de plus dynamique, je crois, de plus proprement cinématographique dans mon écriture.

Si je reprends toutefois l'extrait de la quatrième de couverture de *Portraits d'après modèles* que tu as cité, on constate qu'il y est d'abord question de mon rapport aux sens en général : « Andrée A. Michaud, passionnée de cinéma et de photographie, *donne à voir, à sentir et à entendre.* » Et c'est là-dessus que j'insiste toujours : la littérature est un média qui doit certes nous permettre de voir et de réfléchir, mais aussi de sentir,

d'entendre, de palper. La littérature, telle que je la conçois et la pratique, doit convoquer tous les sens.

T. C.-L. : Dans *Lazy Bird*, tu investis complètement l'univers d'un film par un système assez complexe de références et de renvois. On peut y voir un prolongement de *Portraits d'après modèles et de Projections*, à ceci près que le dispositif est encore plus immersif, plus narratif. Dans les deux cas, il s'agit d'une tentative d'ekphrasis, que tu adaptes en fonction de différents médias. Après ces expériences, crois-tu que l'on puisse décrire « entièrement » une image, qu'elle soit photographique ou cinématographique ? N'y a-t-il pas toujours quelque chose qui résiste dans l'acte de description ?

A. A. M. : Non, je ne crois pas que ce soit possible. On ne peut prétendre à l'exhaustivité dans la description d'une image. Saisir une image dans son entièreté impliquerait, d'une part, qu'on possède tous les éléments nous permettant de connaître son origine, de savoir dans quel contexte et pour quels motifs elle a été conçue, de remonter jusqu'à l'intention de la personne qui l'a créée, etc. D'autre part, aucune image n'est immuable. Quelle que soit l'image, elle va se modifier de jour en jour selon l'humeur ou l'état d'esprit de qui la regarde ; elle nous révélera un détail que nous n'avions pas remarqué ou auquel nous n'avions pas accordé d'importance et qui, soudain, nous semble primordial dans sa constitution. Si je prends l'image qui apparaît sur la page couverture de *Projections*, par exemple, avec la cage d'escalier vue en plongée extrême, je suis persuadée que je pourrais la décrire différemment de nombreuses fois selon ce qu'elle m'évoque au moment où je la regarde. Quand j'ai écrit *Projections*, j'y ai vu quelque chose de

très hitchcockien, qui me rappelait *Vertigo* (Hitchcock, 1958). Aujourd'hui, cette image pourrait cependant m'évoquer un autre film, voire un univers apocalyptique qui s'est vidé de la présence humaine.

De toute façon, la description exhaustive de l'image ne m'intéresse pas vraiment. C'est ce qui surgit de l'image, c'est le lieu où elle m'entraîne qui m'interpelle en tant qu'écrivaine. En tant que lectrice, par contre, j'ai particulièrement apprécié le travail de Nathalie Sarraute, qui fait partie de ces écrivaines qui sont allées très loin dans leur expérience de la description en s'attachant parfois à un objet en apparence banal pour le détailler sur des pages entières. Accède-t-elle pour autant à la vie interne de l'objet, à son histoire, à ses origines ? Il y a trop longtemps que j'ai lu Sarraute pour répondre à cette question. Je n'en crois pas moins que l'objet existe par lui-même et qu'il y a dans cette existence un aspect de la vie de l'objet qui nous est inaccessible.

Il faut également tenir compte du fait que la description d'un objet a toujours un ou une destinataire, que je ne décris pas un objet pour moi, mais à l'intention de quelqu'un à qui je veux le faire voir. Or, si précise ma description sera-t-elle, le ou la destinataire ne verra jamais l'objet tel que je le vois. Mon bleu nuit prendra pour cette personne d'autres nuances, la courbe que je décris se déploiera différemment dans son esprit. Le court métrage de Simon repose précisément sur cette multiplicité de lectures et d'interprétations possibles. Les images qu'il a créées ont pris le relais des images d'Angela que j'avais moi-même préalablement recréées.



Projections (Dumas, 2010)

T. C.-L. : *Referais-tu un texte comme Projections, avec d'autres photos d'Angela ou en collaboration avec un ou une autre artiste ?*

A. A. M. : Oui, ce serait possible. Il faudrait toutefois pour cela que j'aie devant moi le temps nécessaire et que je sois dans une disposition d'esprit propice à cette approche très introspective, qui demande que l'on pénètre dans l'image et que l'on ne fasse qu'un avec elle. Comme j'aime bien me renouveler, je préférerais me pencher sur quelque chose de différent, explorer des médias qui me sont étrangers ou que je n'ai expérimentés que de loin.

T. C.-L. : *Par exemple ?*

A. A. M. : Je pense à la poésie. Cela dit, puisque je me suis toujours sentie plus à l'aise dans la prose, dans la constitution d'univers plus concrets, qui supposent une forme de narrativité dont la poésie s'est dépouillée, j'ignore si je parviendrais à me placer dans cet état d'esprit qu'exige le poème. Peut-être ma pensée est-elle devenue trop cinématographique, trop

cinématique pour cela. Écrire de la poésie serait, en somme, revenir non pas à l'image fixe, mais à une forme d'image qui peut s'accommoder de la fixité, je dirais même de la stagnation, au profit d'une progression, d'un travail d'excavation ou d'exhumation à la verticale, et non à l'horizontale, comme le demande généralement la fiction. On peut bien entendu procéder à ce creusage dans la fiction, toutefois seulement par petites touches, qui s'inscriront dans le flux du récit. C'est probablement ce qui m'intéresse dans ce genre : la possibilité d'y procéder au maillage de différents genres.

J'ai néanmoins commencé une suite poétique très ambitieuse, il y a deux ou trois ans, en hommage à Sissy Morgan et à Zaza Mulligan, deux jeunes filles auxquelles je ne réserve pas un sort très enviable dans *Bondrée* (2014). Je dois l'idée de départ à certaines phrases plus poétiques que je mets dans la bouche de Sissy ou de Zaza dans le roman, soit quand Zaza est sur le point de mourir, soit quand Sissy s'adresse à son amie morte, qui m'auraient menée à une forme de fresque naïve des états qu'elles traversent.

Pour diverses raisons, j'ai dû mettre ce projet sur la glace. L'idée a fait son chemin depuis et il est possible que je m'y remette quand j'aurai terminé le roman auquel je travaille actuellement, pour consacrer cette suite poétique non seulement à Sissy et à Zaza, mais à Jude, Abe et Alex, car j'ai fait d'autres victimes depuis *Bondrée*. Qu'on ne me méprenne cependant pas, si ce projet voit le jour, il ne s'agira pas de la confession d'une écrivaine repentante : ce serait une façon, comme je le disais, de rendre hommage à mes personnages, de manifester, dans une forme littéraire autre, l'attachement que je leur porte

et d'aborder leur existence, de même que leur expérience de la douleur ou de la peur, sous un angle nouveau.

T. C.-L. : *Prends-tu des notes pour préparer tes romans ? As-tu des carnets ? Le cas échéant, est-ce que ceux-ci contiennent aussi des photographies ? Les lieux étant si importants dans ton œuvre, l'idée de faire un « repérage », comme lors de la préproduction d'un film, semble assez logique.*



Photographie prise par
Andrée A. Michaud (2000)

« ...un paysage à la fois magnifique et troublant, où le vivant lutte constamment pour échapper à l'un des principes mêmes de la vie... »

A. A. M. : J'ai quelques carnets de notes, carnets de jour, carnets de nuit, carnets de sac à main ou carnets de sacoche, si l'on préfère, dans lesquels je consigne des idées qui me passent par l'esprit, que je trouve géniales sur le moment et qui s'avèrent plutôt décevantes après coup. Ces carnets sont une façon d'organiser certaines idées, d'évacuer le trop-plein. Je ne m'en sers

néanmoins que très rarement dans la pratique : ça représente un tel fouillis que j'ai peine à m'y retrouver.

En revanche, oui, il y a eu une époque où je prenais beaucoup de photographies des lieux qui m'inspiraient. Je l'ai fait entre autres pour *Le ravissement*, dont j'ai commencé l'écriture dans une maison de campagne que j'avais louée près de Montmagny, un lieu superbe qui ne m'a pas tout de suite inspiré mais qui, dès que j'ai commencé à le voir comme un ensemble, s'est tout de suite paré des couleurs qui allaient être celles du *Ravissement*. J'ai donc pris beaucoup de photos de la maison où j'habitais, surtout du verger qui s'étalait derrière la maison, de la petite route qui serpentait jusqu'au fleuve entre les arbres, des arbres eux-mêmes. C'est le décor qui entoure cette maison qui m'a vraiment servi de modèle et, comme je savais que je n'y étais que de passage, les photographies me semblaient nécessaires pour me replonger plus tard dans l'ambiance du lieu.

J'ai aussi eu recours à la photographie pour d'autres projets, notamment pour *Le pendu de Trempe*s (2004), dans lequel je m'inspire d'une rivière qui coule près de mon village et que je nomme, dans le roman, « la rivière aux arbres morts ». Il s'agit d'un cours d'eau très méandreux, jonché d'arbres noyés. Cela forme un paysage à la fois magnifique et troublant, où le vivant lutte constamment pour échapper à l'un des principes mêmes de la vie, à savoir l'eau. J'ai pris de nombreuses photos de cette rivière, que je laissais sur le coin de mon bureau et que je regardais parfois, quand j'avais besoin de comparer l'image réelle à celle que j'avais reconstituée dans le roman.

Aujourd'hui, plutôt que de photographier les décors dont je m'inspire, je retourne m'y promener, y méditer, m'imprégner de l'esprit des lieux, car c'est bien cet esprit que je tente de décrire

dans mes romans, cette force vitale qui émane de certaines rivières ou montagnes par lesquelles je peux me sentir aspirée.

T. C.-L. : *Ce sont uniquement des photos de lieux, des photos « vides ». Il n'y a pas d'êtres humains ?*

A. A. M. : Je n'appellerais pas précisément ces photos des « photos vides », car pour moi, la présence de l'humain n'est pas nécessaire pour remplir un paysage. Le paysage est primordial ; il existe sans l'humain. Ce n'est pas l'humain, dans mes romans, qui va modifier le paysage, mais bien le paysage qui va influencer sa façon d'être et sa destinée. Je ne vois jamais personne quand j'entreprends l'écriture d'un roman. Je vois un lieu, vide de toute présence humaine, qui va peu à peu se remplir, comme une scène au théâtre, avant le début de la représentation.



Angela Grauerholz, *Sententia*
I-LXII no 41 (1998)

« ...le lieu m'impressionne,
presque au sens
photographique du terme... »

T. C.-L. : D'où ton intérêt pour les photos d'Angela.

A. A. M. : En effet, c'est probablement pour cette raison que j'ai choisi ces photos. Dans ce cas, cependant, la présence de l'humain y est parfois visible, seulement à l'état de traces, d'empreintes laissées au moment de l'action ou du drame que j'imagine s'y être déroulé. C'est systématique chez moi : le lieu m'impressionne, presque au sens photographique du terme, comme la montagne qui constitue l'épicentre de *Tempêtes*. Chaque fois que je passe devant cette montagne, j'en ressens la puissance magnétique jusqu'au creux du ventre. C'est cette impression que j'ai tenté de transmettre aux personnages qui ont à affronter les tourments de ce massif dans le roman.

Je précise d'ailleurs que mes personnages ne commencent à exister qu'au moment précis où ils entrent dans le décor. Je ne cherche pas à leur imaginer un passé ou à refaire leur biographie, sauf dans certains cas où il me faut expliquer ou justifier tel ou tel aspect de leur identité. De même, ils cessent d'exister quand ils sortent du décor ou quand le paysage les rejette. Je le dis d'ailleurs textuellement au début de *Routes secondaires* (2017) : « Tous les personnages de ce roman ont vécu entre le 1er mars 2014 et le 19 janvier 2017 », soit durant les quelques mois que m'a pris l'écriture de ce texte.

C'est justement ce qui m'a dérangée avec l'adaptation de *Mirror Lake* au cinéma (on y reviendra). Les producteurs voulaient absolument qu'on invente un passé à Bob Moreau, le narrateur du roman, qu'on explique pourquoi il avait besoin de se réfugier dans un lieu isolé. Pour moi, ces considérations sont secondaires, voire inutiles. Tout ce que nous avons besoin de savoir, c'est que nous nous trouvons devant un homme qui, de toute évidence, souhaitait quitter sa vie d'avant et trouver

la paix, un point c'est tout. Quand on commence à expliquer pourquoi Bob, Jeff ou Bill aboutissent en pleine brousse, on tombe dans la banalité. Ce ne sont pas les antécédents du narrateur qui importent, c'est son besoin irrépissible de tranquillité, qui sera malheureusement saboté par le voisin d'en face.

T. C.-L. : *Crois-tu que ce soit l'exigence du cinéma d'être plus narratif?*

A. A. M. : Je crois que le cinéma, toutes proportions gardées, possède une très grande marge de manœuvre, que ce soit sur le plan narratif ou sur quelque autre plan. Je ne crois pas, cependant, qu'il doive être plus narratif que la littérature. Je dirais même le contraire, puisque la narration peut ici s'appuyer sur une image immédiatement donnée, qui permet l'économie d'une description à laquelle la littérature doit parfois s'astreindre. Bien entendu, il y a des aspects d'une œuvre littéraire qu'il est impossible de reproduire au cinéma. Je pense, par exemple, à tout ce qui a trait à la réflexion des personnages. Toutefois, le cinéma jouit d'une immense liberté, ne serait-ce qu'en raison des dispositifs qui rendent possibles des jeux sur la temporalité, sur l'éclairage, sur les couleurs que l'on veut donner à l'atmosphère, sur le son ambiant, etc. Le cinéma peut aussi avoir recours à la musique, aux effets sonores, aux effets spéciaux. À l'écrit, il faut évoquer tout cela, éclairage, son, ambiance, couleurs. Le cinéma permet également un montage des images et des scènes qui est parfois impossible en littérature et qui n'appartient pas nécessairement à la narrativité, c'est-à-dire au récit, mais à la constitution d'une atmosphère, d'un point de vue qui devient la signature de l'œuvre.

2. Je voudrais vivre dans ce travelling

T. C.-L. : *Quels films ont été marquants pour toi, notamment pour leur atmosphère ou pour leur traitement poétique d'un lieu ?*

A. A. M. : Le premier titre qui me vient à l'esprit est *Providence* d'Alain Resnais. Il y a très longtemps que j'ai vu ce film. Je me souviens néanmoins d'un fabuleux travelling à travers la verdure, que ma mémoire a peut-être en partie reconstitué. C'est une image du bonheur tel que je le conçois — même si le film de Resnais n'est pas précisément un film sur le bonheur —, en ce qu'elle nous présente un espace où on se sent à la fois libre et protégé, empli des bourdonnements de l'été et de sa lumière. « Je voudrais vivre dans ce travelling », voilà ce que je me suis dit la première fois que je l'ai vu, et je crois que je pourrais le dire encore si on me présentait ce travelling aujourd'hui. Je me souviens par ailleurs de certaines images de *L'année dernière à Marienbad* (1961), encore un film de Resnais, dans lequel une partie de l'action se déroule dans un jardin très aride où s'alignent des statues de pierre. Les images de ce jardin, pour d'autres raisons, m'ont beaucoup impressionnée. J'ai longtemps vu des jardins de pierre, avec la régularité des jardins français, dans les rêveries relatives à certains de mes premiers projets romanesques ; ces jardins n'ont jamais vu le jour, probablement parce que je n'arrivais pas à cerner le type d'angoisse mêlée de sensualité que je leur associais. Peut-être y reviendrai-je, car je

me souviens avoir pris en photo quelques édifices, à Québec, dont le côté mystérieux m'attirait. Je n'ai plus ces photos, mais comme l'aura de mystère que je tentais de capter est encore vive dans mon esprit, je parviendrais probablement à placer quelqu'un à l'une des fenêtres de ces édifices, une femme aux airs évanescents, par exemple, et dont il faudrait se méfier.

Pour le projet sur lequel je travaille présentement, des images de *Deliverance* (Boorman, 1972) me sont revenues en tête, à cause de la rivière, de ce lieu très sauvage où quatre pêcheurs se retrouvent piégés. Les personnages de mon roman seront aussi piégés en forêt, près d'une rivière. Toutefois, la ressemblance avec le film s'arrête là, si j'exclus les quelques allusions que je me permets à la musique jouée au banjo par un petit aveugle au début du film, et qui poursuit le spectateur et la spectatrice jusqu'à la fin.



Providence (Resnais, 1977)

« ...une image du bonheur... »

T. C.-L. : Tu parles du bonheur de vivre dans un travelling et dans une œuvre d'art. C'est un des thèmes que je voulais aborder, notamment en raison de la fin de *Mirror Lake*, où l'on atteint une sorte d'état de grâce après une série de péripéties presque burlesques. La fin du roman légitime aussi la référence à *Walden* (Thoreau, 1854), en ouverture, qui est un grand livre sur la quiétude. C'est important le bonheur dans l'écriture ? Est-ce possible de décrire un bonheur parfait ?

A. A. M. : L'état de grâce continu que pourrait représenter le bonheur n'existe pas et, en cela, il n'est pas descriptible. Il me semble par contre possible d'approcher ces instants fugaces qui sont tout ce à quoi nous pouvons aspirer en matière de bonheur. Il m'arrive dès lors d'essayer de capter ces instants en décrivant des images qui représentent cette idée du bonheur dans la tête de mes personnages. Je parle ici d'images, de souvenirs, de sensations qui peuvent nous donner l'impression que le bonheur serait possible si cette image, ce souvenir ou cette sensation perdurait. Dans la plupart des cas, ces images correspondent bien entendu à ma propre perception du bonheur.

Je pense entre autres à un passage de *Bondrée* dans lequel je prête l'un de mes plus beaux souvenirs d'enfance à Stan Michaud. Michaud se remémore ce moment passé dans un champ d'herbe jaunie, à la fin du mois d'août, au centre duquel s'élève un pommier solitaire. Pour Michaud, comme pour moi, ce souvenir constitue un moment de plénitude auquel rien ne peut être ajouté ni retranché. Il m'arrive encore, quand la lourdeur d'août est à son paroxysme, de m'asseoir sous les nuages, de fermer les yeux et de revoir ce champ, son pommier, la couleur de la lumière. Quand j'y parviens, pendant quelques secondes, c'est comme si j'avais accès au paradis.

T. C.-L. : Puisqu'il s'agit également d'images, est-ce qu'il y a des souvenirs de cinéma que tu chéris ainsi ?

A. A. M. : Le jardin de *Marienbad*, le travelling de *Providence*, la rivière de *Deliverance*, serais-je tentée de répéter... Je pourrais quand même allonger la liste, rien qu'un peu, car ces moments où on se sent en parfaite adéquation avec une image ou une atmosphère sont plutôt rares. La plupart de ces moments appartiennent pour moi à un cinéma plus formel, qui date d'une autre époque. J'inclurais dans ma liste certaines scènes d'*India song* (Duras, 1975), un film magnifique dont la langueur et la beauté, entre autres portées par la lancinante musique de Carlos d'Alessio, nous happent d'emblée. Et pourtant, malgré leur force, ces images n'évoquent en rien le bonheur. Elles évoquent plutôt l'incroyable torpeur des nantis, à laquelle font contrepoint les cris de la pleureuse du Gange. Ce qui fait l'attrait de ces images, c'est qu'une fois qu'elles m'ont happée, je ne peux plus m'en délivrer.



Lise Castonguay et Andrée A. Michaud pendant le tournage de *Projections* (Dumas, 2010)

T. C.-L. : Tu as fait des études en cinéma, notamment avec André Gaudreault, pour qui tu as été assistante de recherche alors qu'il était professeur à l'Université Laval. Tu as donc une connaissance technique du cinéma et de son langage et, à mon sens, elle transparait dans ton travail d'écrivaine. Est-ce que tu penses explicitement au langage cinématographique quand tu écris ? Dans *Alias Charlie*, par exemple, tu décris en détail des bobines d'un film amateur. Or, même si ce film est fictif, on a l'impression de l'avoir sous les yeux.

A. A. M. : Le travail de recherche que nous faisons, à l'époque, consistait à décrire des films de quelques secondes à quelques minutes à peine : description du décor, des personnages, de leurs mouvements dans l'image, de la position de la caméra, etc. Ce contact très intime avec les débuts du cinéma, où il s'agissait d'analyser la constitution d'un nouveau langage, celui des images animées, à travers des films des frères Lumière, d'Edwin S. Porter, de Thomas Edison ou de Georges Méliès, pour ne nommer que ceux-là, a sûrement eu des effets sur mon écriture, puisque je devais m'astreindre à une description très minutieuse de ce que l'écran nous donnait à voir. Dans quelle mesure, il m'est difficile de le dire. Il est néanmoins certain que le cinéma, dans son ensemble, a eu un impact sur mon travail. J'ai d'ailleurs publié mon premier roman, *La femme de Sath* (1987), à l'époque où je travaillais avec André. Cela dit, ce n'est pas tant le cinéma qui a influencé ce premier roman que l'univers de Marguerite Duras, qui avait déteint sur moi pendant mes études de maîtrise à l'UQAM.

Dans le cas précis d'*Alias Charlie*, j'ai voulu me servir du langage cinématographique pour décrire certaines scènes, pour voir le monde à travers les yeux de Charlie qui, dans sa folie, n'a de contact avec le réel que par le truchement de l'objectif de

sa caméra. Après m'être attardée aux images fixes, peinture et photographie, dans *Portraits d'après modèles*, il s'agissait maintenant pour moi de décrire l'univers de Charlie en me servant d'images animées, ce qui suppose une tout autre approche, beaucoup plus dynamique, facilitée par le langage cinématographique et par la succession rythmée des scènes, qui se présentent comme une sorte de montage de moments volés par Charlie à Amelia Landberry et Emily Eversley, deux femmes dont il tombe amoureux, mais également de moments volés par moi, l'auteure, à Charles T., alias Charlie.



Deliverance (Boorman, 1972)

« ...ce lieu très sauvage où quatre pêcheurs se retrouvent piégés... »

T. C.-L. : *Alias Charlie se déroule en partie à Venise, qui possède un vaste héritage cinématographique. Ton choix a-t-il été influencé par la dimension artistique de cette ville ?*

A. A. M. : Ce sont d'abord deux brefs séjours à Venise qui m'ont donné envie d'y situer l'action d'*Alias Charlie*. Je ne connais pas intimement cette ville. Par contre, j'en ai suffisamment arpenté les *calli*, les *campi* et les *corti* pour en saisir le séduisant et parfois troublant mystère. Deux films ayant Venise pour point central m'ont également beaucoup marquée : *The Comfort of Stran-*

gers (Schrader, 1990) et *Don't Look Now* (Roeg, 1973). Dans ces films, nous nous retrouvons face à une Venise d'abord accueillante qui devient ensuite de plus en plus hostile. Dans le film de Schrader, Christopher Walken et Helen Mirren, qui sont frère et sœur, forment un duo plutôt dépravé qui, peu à peu, attirera à lui un jeune couple d'Anglais, joués par Rupert Everett et Natasha Richardson, dans un jeu de séduction fatal. Le titre français du film, *Une étrange séduction*, nous donne d'ailleurs un indice sur l'étrangeté de la relation scabreuse qui s'établira entre ces deux couples.

Dans le film de Roeg, Donald Sutherland tient le rôle d'un architecte engagé pour procéder aux travaux de rénovation d'une église vénitienne. Il se rend donc à Venise en compagnie de son épouse, où il sera confronté à des visions pendant que son épouse, Laura (Julie Christie), rencontrera deux femmes plutôt inquiétantes qui lui diront pouvoir entrer en contact avec sa petite fille, morte récemment. Je résume, car il s'agit d'un film très complexe, mais le charme envoûtant du film de Roeg, comme celui de Schrader, repose sur la façon dont ces deux réalisateurs abordent Venise. Le côté carte postale de cette ville y est complètement évacué pour faire place à son aspect labyrinthique, à la grisaille s'élevant de ses canaux ou à ses quartiers qui se vident la nuit venue. Dans les deux cas, on aboutit à une finale tragique qu'on ne peut s'empêcher de mettre en parallèle.

Je fais d'ailleurs allusion à *Don't Look Now* dans *Alias Charlie* ; comment faire autrement quand on prend Venise pour toile de fond d'une folie s'exprimant par l'intermédiaire de l'image ?

3.

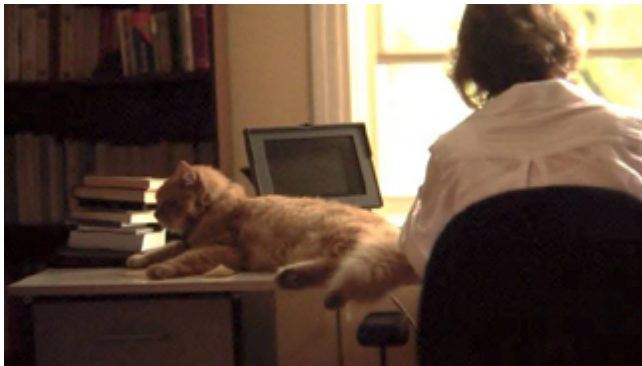
Un certain rythme

T. C.-L. : *Alias Charlie est le texte qui suit Portraits d'après modèles. Après la peinture et la photographie, comme tu le mentionnais plus haut, tu souhaitais t'attaquer aux images en mouvement.*

A. A. M. : Au moment où j'entrevois l'écriture d'*Alias Charlie*, sans pourtant connaître encore Charlie, j'avais pour projet d'intégrer le langage cinématographique dans la construction d'une trame romanesque. Je ne savais pas encore où l'histoire se déroulerait, quelle serait cette histoire ni comment je l'aborderais, sauf qu'il était clair dans mon esprit que je voulais tenter d'imprimer le rythme de l'image animée dans le cours du récit.

Dans *Portraits d'après modèles*, je m'intéressais à un modèle qui ne bougeait pas, je scrutais son immobilité, les réflexions que pouvait entraîner cette immobilité, tout en explorant la relation que ce modèle entretenait avec le peintre qui tentait d'imprimer son image sur la toile. Dans *Alias Charlie*, j'ai tenté de suivre un objet constamment en mouvement, ce qui, comme je l'ai dit plus haut, a pour résultat un montage syncopé où les passages s'enchaînent comme les scènes d'un film. Ce parti pris m'a amenée à utiliser dans le roman des termes propres au langage cinématographique, soit à décrire les images filmées par Charlie — de même que celles montrées par la narratrice omnisciente, en l'occurrence celle qui écrit — en fonction de leur cadrage, de la profondeur de champ, des mouvements de la caméra, de la musique qui pouvait accompagner ces mouvements, etc.

C'était d'ailleurs l'époque où je pensais mes textes à voix haute et où la phrase devait répondre à un certain rythme, à une certaine modulation. Phrase après phrase, je récitais. J'ai même un voisin qui m'a dit un jour : « Madame Michaud, je vous entends écrire » ! Cette obsession du rythme, cette scansion de la phrase m'a évidemment servie dans *Alias Charlie*, puisqu'elle correspondait à la structure, à l'architecture du roman lui-même. Cela dit, je suis soulagée d'avoir pris du recul par rapport à ce calcul quasi métrique de la phrase. Je suis encore sensible à la pulsation du texte, à sa musicalité, mais je n'écris plus comme si mon travail était rythmé par un métronome et devait répondre au dictat de l'oralité.



Projections (Dumas, 2010)

« Phrase après phrase, je récitais. »

T. C.-L. : *Labandon de cette méthode représente-t-il un tournant dans ton écriture ? Au début de ta carrière, on voit assez clairement l'influence de Duras et du Nouveau Roman, une pratique plus formaliste. Puis il y a un travail sur la forme longue, plus narrative. Est-ce que tu distingues clairement ces deux périodes dans ton œuvre ?*

A. A. M. : En fait, j'en distingue trois. La première période comprendrait *La femme de Sath*, *Portraits d'après modèles* et *Alias Charlie*, soit mes livres sur l'image, plus formels, auxquels j'ajouterais *Les derniers jours de Noah Eisenbaum* (1998), un roman dans lequel mes préoccupations formelles sont encore très présentes. Je considère ma deuxième période, dans laquelle je place *Le ravissement* et *Le pendu de Trempes*, comme une période charnière, où je me libère peu à peu des contraintes formelles qui caractérisent mes premiers romans. Avec *Le ravissement*, qui constitue en quelque sorte mon « proto-polar », je me rapproche du roman policier, puisque j'y mets en scène un homme qui tente de mener une enquête sur la disparition récurrente d'enfants, à dix années d'intervalle, dans un lieu nommé les Bois noirs, avant de tomber sous l'influence de ce lieu. À partir de *Mirror Lake*, qui forme le premier volet de ce que j'appelle ma trilogie états-unienne, j'entre dans une troisième phase de mon travail, où l'aspect formel est davantage lié à la structure et où je vais ouvertement, avec *Lazy Bird*, emprunter aux règles du polar.

4.

Je me sers du code pour mieux le déconstruire

T. C. -L. : *Quelle est l'importance du roman policier et de son imaginaire singulier pour ton œuvre ?*

A. A. M. : Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été fascinée par le roman policier. Quand j'étais adolescente, j'ai dévoré en peu de temps tous les romans d'Agatha Christie, ce que je ne serais plus capable de faire aujourd'hui, car son écriture, sauf le respect que je lui dois, est plutôt rudimentaire. Agatha Christie mérite sa place au Panthéon du genre policier parce qu'elle est une pionnière et qu'elle a rejoint un nombre incroyable de lecteurs et de lectrices. Je pense toutefois qu'il est préférable de la lire quand on a quatorze ou quinze ans. Je suis tout de même fière de dire que ses romans font partie de mon bagage intellectuel et qu'ils m'ont permis, alors que j'étais toute jeune, de m'initier au jeu du *whodunit*.

Les œuvres qui m'ont vraiment marquée et m'ont peu à peu amenée à vouloir inscrire certains de mes romans dans ce genre très vaste qu'est le roman noir sont celles de Raymond Chandler, Davis Goodis, Dashiell Hammett, James Hadley Chase et, particulièrement, William Irish, avec, entre autres, *La mariée était en noir* (1940) et *La sirène du Mississippi* (1947), des romans qui ont d'ailleurs été adaptés de façon remarquable au cinéma par François Truffaut. Irish, dont la qualité d'écriture

est remarquable, a été pour moi une révélation. Avec lui, je suis entrée dans un univers dont l'intensité et la complexité m'ont tout de suite captivée. La fatalité y est à l'œuvre dès le départ, comme dans l'univers du noir en général. Pourtant, on poursuit sa lecture, sous l'emprise de ce sentiment de condamnation qui nous happe et qui s'orchestre autour de la déchéance du personnage et de son entourage. La noirceur du genre nous entraîne dans un labyrinthe où il n'y a pas d'issue possible, où le destin va inéluctablement frapper et où il faut se soumettre à ses lois.

T. C.-L. : *Et lis-tu toujours du polar aujourd'hui ?*

A. A. M. : Oui, mais je suis la plupart du temps déçue dans ma recherche de nouvelles voix, de nouvelles façons d'aborder le genre. Le problème, avec le polar, c'est que son succès multiplie les publications sans réel intérêt où on a la plupart du temps affaire à des scénarios prévisibles, sans originalité, sans voix ni style qui se démarquent, et qui se présentent ni plus ni moins comme du copier-coller. Il ne faut toutefois pas désespérer et, si nécessaire, retourner vers les classiques. Une librairie, par exemple, m'a récemment fait découvrir l'œuvre de William R. Burnett, qui s'étale des années 1940 à la fin des années 1960. Je n'avais jamais entendu parler de cet écrivain qui vaut sincèrement le détour, là encore, pour la richesse de son écriture, mais aussi parce que Burnett se place du point de vue de petits malfrats qui n'ont aucune chance de s'en sortir, eux non plus, en exposant leurs désirs et leurs tourments ; il en fait des êtres sensibles et non seulement des criminels sans scrupule.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que tous les textes que j'ai nommés situent leurs intrigues dans des milieux très urbains, ce qui constitue l'une des particularités de la première vague du

roman noir, de ses œuvres fondatrices, alors que je me situe pour ma part en rase campagne, comme le font de plus en plus d'auteurs et d'auteures de polars, que ce soit en Amérique, en Europe occidentale ou en Europe du Nord. Avec les années, il semble que le terrain du noir s'est en partie déplacé de la ville à la campagne, probablement pour explorer un territoire relativement vierge dans ce genre.

T. C.-L. : *Dans le milieu littéraire, es-tu généralement perçue comme une écrivaine de polars ?*

A. A. M. : Je le suis de plus en plus. Au départ, je trouvais cela un peu étrange : j'avais écrit un seul polar et tout à coup, je devenais « une auteure de polars ». Dans deux critiques de *Tempêtes*, on a d'ailleurs dit de moi que j'étais « la reine du polar québécois », ce qui me fait surtout rire, même si ce type de catégorisation peut parfois être réductrice. Cela dit, une part du lectorat a besoin d'être située, particulièrement si le travail de tel écrivain ou telle écrivaine lui est inconnu. Et je serais bien malvenue de m'en plaindre, car c'est depuis que je suis associée au polar que ma carrière a pris son envol et que mon public s'est élargi, entre autres avec la publication de *Bondrée* chez Rivages, en France, où ce roman, comme au Québec, a connu un très grand succès. Devant ce succès, Rivages a d'ailleurs décidé de publier *Rivière Tremblante* (2011), qui n'est pas à proprement parler un polar, même s'il y est question de disparitions d'enfants et qu'une enquête, plutôt marginale par rapport à l'ensemble du roman, y est menée. On l'a publié dans la même collection et le succès a également été immédiat. Même chose pour *Tempêtes*, qui ne répond pourtant pas aux codes du polar traditionnel.

D'une certaine façon, c'est très réjouissant, parce que cela signifie que les lecteurs et les lectrices ont envie qu'on leur

propose quelque chose de différent, de nouveau. Et c'est ce que je fais en me servant des règles du polar pour mieux les déconstruire, pour les adapter à mon univers et tenter de sortir des ornières du polar trop codifié. Bien sûr, il y aura toujours un lectorat qui sera dérouté et qui préférera se tourner vers le polar plus conventionnel. Je crois toutefois qu'en général, les lecteurs et les lectrices ont envie qu'on les surprenne et qu'on les amène là où ils et elles ne prévoyaient pas aller.

T. C.-L. : *Et toi, te considères-tu comme une écrivaine de polars ?*

A. A. M. : Je me considère comme une écrivaine, un point c'est tout, une écrivaine qui aime entourer ses intrigues de mystère et qui, pour cette raison, va chercher dans le polar, le policier ou le roman noir, peu importe comment on nomme le genre, des éléments qui pourront servir cette intrigue. Et s'il y a un aspect du roman par rapport auquel je ne fais aucune concession, c'est son aspect littéraire, qui n'entre aucunement en contradiction avec l'univers dépeint, car le polar, comme on l'a longtemps cru et proclamé, n'est pas un sous-genre littéraire. Il y a de la sous-littérature dans tous les genres, quels qu'ils soient, et cela, on ne le dit pas assez.

T. C.-L. : *Est-ce que tu joues avec cet horizon d'attente (celui du polar, du policier ou du roman noir) quand tu commences un nouveau projet d'écriture ?*

A. A. M. : Avant les fêtes, en 2019, j'ai eu un blocage qui, selon moi, était directement lié à ce succès inattendu, en partie lié au fait qu'on m'associe au polar. La publication de *Bondrée*, de *Rivière Tremblante*, de *Lazy Bird* et de *Tempêtes* en France, et dans plusieurs autres pays dans le cas de *Bondrée*, a créé un horizon d'attente dans lequel je me suis sentie prise au piège. Pour la

première fois dans ma carrière, j'ai ressenti — et ressens toujours — le poids du succès, et cela, même si mon œuvre avait auparavant été récompensée par des prix littéraires importants.

Dois-je répondre à cette attente ou, comme je l'ai toujours fait, aller là où j'ai envie d'aller ? Je crois simplement que je dois me fier à mon instinct et écrire ce que j'ai envie d'écrire, car la contrainte ne peut d'aucune façon mener à de bons résultats. À la base de l'écriture, il y a pour moi le principe de plaisir : si je m'impose des contraintes qui me privent de ce plaisir, je me tire droit dans le pied, car l'ennui que je ressentirai en écrivant sera immédiatement perceptible dans le roman. C'est pour cette raison que j'ai volontairement pris un risque en écrivant *Routes secondaires* tout de suite après *Bondrée*. Je savais pertinemment que ce n'était pas ce qu'on attendait de moi. Or j'avais besoin d'écrire ce roman qui, malgré qu'il y soit avant tout question d'écriture, réunit tous les éléments sur lesquels reposent mes précédents romans, à la différence que, cette fois, je les aborde du point de vue de l'écrivaine.

T. C.-L. : *Est-ce que tu vois une démarcation claire entre le « roman noir » et le « film noir » ?*

A. A. M. : Non, j'y vois plutôt un lien très fort. Ce que j'aime, dans le film noir, c'est justement qu'on y retrouve l'ambiance du roman noir. Par contre, un film noir, pour moi, c'est inévitablement un film d'une autre époque. Ce monde en noir et blanc, dominé par la fatalité, où le sort des personnages se règle dans des bars à l'aspect louche, des ruelles désertes, des postes de police où on tape encore à la dactylo, où ça sent l'alcool, la poussière et le sexe, n'appartient plus à l'esthétique actuelle et ne peut s'incarner que dans la reconstitution parfois amusée d'un

temps révolu, comme l'a brillamment fait François Truffaut dans *Vivement dimanche!* (1983).

T. C.-L. : *Est-ce que Sunset Boulevard, un film important pour toi, entre dans cette catégorie ?*

A. A. M. : Est-ce vraiment un film noir ? Je considère d'abord et avant tout *Sunset Boulevard* comme un film sur le cinéma, un film autoréférentiel, comme un film littéraire également, ne serait-ce qu'en vertu de la qualité de ses dialogues. Je dois tout de même avouer qu'on y trouve des éléments qui appartiennent au noir, principalement à cause du personnage de Joe Gillis, interprété par William Holden. Gillis, comme beaucoup de protagonistes du noir, est un être frappé par le destin, un homme déchu qui va jusqu'au fond de sa déchéance. La scène de la piscine, d'ailleurs, qui ouvre et referme le film, et dans laquelle son cadavre flotte dans une eau glauque où se reflète l'image des policiers penchés sur lui, est une scène digne des meilleurs films noirs. Cette image cristallise tout le genre du film noir, tout en étant complètement nouvelle. Je conclurai donc en disant qu'il s'agit d'un film hybride, qui a emprunté au noir ce qu'il a de meilleur à donner.

Quoi qu'il en soit, j'ai probablement une conception trop étriquée de ce que doit être le film noir. Appelons ça de la nostalgie, car plus j'y pense, et plus me reviennent en mémoire des films qui peuvent être associés à ce genre.

T. C.-L. : *Tu peux nommer certains de ces films ?*

A. A. M. : Plusieurs des films d'Alfred Hitchcock, par exemple, peuvent être considérés comme des films noirs en raison de cette fatalité à l'œuvre dès le départ, de cette dimension

spiroïdale, qui va entraîner la chute de personnages ayant perdu le contrôle de leur vie. Prenons *Psycho* (1960), qui peut en partie être vu comme un film noir si on examine le début du film, qu'on a tendance à oublier au profit de l'action qui se déroule au motel Bates. En effet, les quinze ou vingt premières minutes du film nous montrent une femme qui, après avoir volé son patron, se voit forcée de fuir parce que la police est à ses trousses. Cette femme, qui a mis les pieds dans un engrenage infernal dès qu'elle a eu l'idée de frauder son patron, va aboutir dans ce motel désolé, tenu par un jeune homme à l'apparence inoffensive, et y payer de sa vie le crime qu'elle a commis. On pourrait associer la mort de Marion Crane, la jeune femme en question, à la morale sous-jacente à plusieurs films américains voulant que le crime soit toujours puni d'un juste châtement. Le génie d'Hitchcock, ici, est de renverser cette morale en l'opposant à la folie de Norman Bates, le tenancier du motel, et de faire de la coupable la victime d'un crime atroce.

J'évoque les films d'Hitchcock, qui forment à eux seuls une catégorie à part, mais le noir, dans sa plus pure acception, se manifeste dans des films comme *Detour* (1945) d'Edgar G. Ulmer, adapté du magnifique roman du même nom de Martin Goldsmith (1939) où, encore une fois, la grande roue de la fatalité se met en branle quand un homme prend en stop dans sa luxueuse voiture un musicien en route pour Los Angeles, où il va rejoindre sa fiancée. Or ce musicien ne sait pas que l'homme va mourir et que sa vie basculera à partir de là.

Il me faudrait aussi parler de *The Maltese Falcon* (Huston, 1941), une histoire de vengeance et de meurtre tournant autour du vol d'une précieuse statuette, de *D.O.A.* (Maté, 1949), où un homme à qui il ne reste que vingt-quatre heures à vivre enquête

sur son propre assassinat, *d'Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1958), dans lequel un homme qui croit avoir commis le crime parfait se retrouve coincé dans un ascenseur. Je pourrais en outre rappeler *La mariée était en noir* et *La sirène du Mississippi* (Truffaut, 1968 et 1969) que j'ai évoqués plus haut, mais je m'arrêterai ici, car même si je suis amatrice du genre, je suis loin d'être une spécialiste et je préfère ne pas trop m'aventurer sur un terrain dont je ne connais pas bien la topographie. Je noterai toutefois que plusieurs de ces films constituent l'adaptation d'un roman, comme quoi le cinéma noir est en partie indissociable du roman noir.



Sunset Boulevard (Wilder, 1950)

« Dans mon esprit, Julian n'était jamais sorti de sa piscine. Il y dérivait parmi les feuilles mortes et y dériverait jusqu'à la fin des temps. »

(*Tempêtes*, p. 50)

T. C.-L. : Parmi tous ces films, *Sunset Boulevard* occupe une place spéciale dans ton panthéon personnel. C'est entre autres un film que tu as déjà présenté à la Cinémathèque québécoise. Ta fascination pour ce film te permet aussi de théoriser et de mettre en image ton propre travail d'écrivaine.

A. A. M. : *Sunset Boulevard* est une œuvre d'une infinie richesse qui permet de s'y projeter en tant qu'artiste et de mieux comprendre ce qu'on tente de faire soi-même. Quand j'ai présenté le film à la Cinémathèque, c'était dans le cadre d'une série de projections où on demandait à des écrivains et à des écrivaines de parler d'un film ayant influencé leur travail. J'avais choisi *Sunset Boulevard* parce qu'il fait partie de mon panthéon personnel, mais aussi parce que j'y fais allusion, parmi plusieurs autres films, dans *Mirror Lake*, pour y reproduire sur un ton burlesque ce que je nomme « la grande scène de l'escalier », où on voit Norma Desmond (Gloria Swanson) faire une sortie apothéotique sous l'œil de la caméra, qui constitue le seul miroir dans lequel elle puisse se reconnaître.

Il est impossible de résumer en quelques mots un film de la richesse de *Sunset Boulevard* qui, comme tous les chefs-d'œuvre, se révèle sous un nouveau jour chaque fois qu'on le revoit. Outre la performance magistrale de Gloria Swanson, ce film aborde un nombre incroyable de sujets liés au passage du temps, à l'évolution des techniques cinématographiques, au conflit opposant deux générations d'artistes, au virage qu'ont dû opérer les studios au moment de l'apparition du parlant et à la déchéance des stars du muet. Ce dernier sujet forme le noyau de ce film, qui revient sur le drame qu'a constitué pour plusieurs le passage du muet au parlant en magnifiant, par l'entremise du personnage de Norma Desmond, la primauté de l'image sur le

texte, alors que *Sunset Boulevard*, paradoxalement, est truffé de dialogues et de passages en voix off où la qualité du texte et, j'oserais dire, sa nouvelle essentialité s'imposent. La dimension autoréférentielle nous amène d'ailleurs à nous interroger sur l'évolution des modes et des goûts, sur la domination des nouvelles esthétiques et sur l'oubli dans lequel tombe rapidement ce qui hier avait encore la faveur du public.

Il faut également parler de l'audace de *Sunset Boulevard* sur le plan narratif, où Billy Wilder parvient à boucler la boucle de telle façon qu'on accepte implicitement le fait que l'histoire soit narrée par un homme, à savoir Joe Gillis, que l'on sait mort dès le début du film puisqu'on a vu son cadavre flotter dans la piscine de l'autrefois somptueuse demeure de Norma Desmond. Quand je pense à ce procédé narratif, j'aime bien paraphraser le *Macbeth* de Shakespeare pour dire que *Sunset Boulevard* « is a tale told by an idiot, but a dead idiot ».

T. C.-L. : Est-ce ce motif qui explique le mort dans la piscine de *Tempêtes* ?

A. A. M. : La première fois qu'on s'est rencontrés, lors de ton séminaire à l'Université de Montréal, je t'avais dit que je n'avais absolument pas pensé à cette scène en écrivant le passage de la piscine dans *Tempêtes*. Toutefois, en y réfléchissant bien et en remontant le fil de l'écriture, j'ai revu le cadavre de Joe Gillis se superposer à celui de Chris Julian, l'écrivain qui se tire une balle dans la tête dans *Tempêtes* et qui va échouer dans l'eau trouble de sa piscine, et je me suis dit qu'il était impossible que je n'aie pas fait le lien, la scène de la piscine de *Sunset Boulevard* étant trop bien ancrée dans ma mémoire. Gillis m'est sûrement apparu quand j'ai écrit ce passage, mais le personnage de Julian,

le trou qui lui a arraché une partie du crâne, sa chemise blanche qui se tache peu à peu de rouge, ont pris le dessus, et j'ai escamoté Gillis. J'en conclus que le processus de l'écriture peut parfois fonctionner comme la mémoire et substituer au modèle la nouvelle image créée par ou pour la fiction.

T. C.-L. : *Tu viens de parler d'Hitchcock. Il me semble que c'est un artiste important pour ton univers personnel.*

A. A. M. : Sincèrement, je ne sais pas si son univers a influencé le mien. Je sais, par contre, qu'il m'a beaucoup marquée — de même qu'il a dû marquer plusieurs créateurs ou créatrices. Je pense entre autres à *Vertigo*, dans lequel le traitement de la question du double ne pouvait me laisser indifférente, puisque j'exploite ce thème dans la majorité, pour ne pas dire dans la totalité, de mes romans. Ce qu'il y a de particulier avec *Vertigo*, c'est que le double se pare ici d'un second double, grâce à un jeu de réflexions où les diverses images d'une même femme, qu'elles soient réelles ou usurpées, se donnent à nous à travers des miroirs ou à travers le portrait de la grand-mère de Madeleine (Kim Novak), à laquelle celle-ci s'associe. La complexité de ce film est à proprement donner le vertige.

T. C.-L. : *Marnie (Hitchcock, 1964) est une œuvre importante pour toi ? Je pose la question, car plusieurs de tes personnages féminins se prénomment Marnie...*

A. A. M. : Je donne en effet ce prénom à l'une des narratrices de *Ravissement*, de même qu'à la narratrice qui prend la première la parole dans *Rivière Tremblante*, probablement parce qu'elles me semblent avoir le même type de fragilité que la Marnie du film. Et il est vrai que j'ai été en quelque sorte envoûtée par

ce personnage que j'ai connu bien après avoir découvert une grande partie de l'œuvre d'Hitchcock. C'est Tom Gunning, professeur en études cinématographiques à l'Université de Chicago, qui m'a le premier parlé de ce film, beaucoup moins connu que d'autres films d'Hitchcock, en faisant d'abord allusion au roman de Winston Graham (1961) dont il est assez fidèlement inspiré. J'ai alors dévoré et le film, et le livre, en me demandant comment j'avais pu passer à côté de ce personnage dont la duplicité est troublante. En somme, c'est peut-être le côté très littéraire de l'œuvre d'Hitchcock, dont plusieurs films sont des adaptations de romans, qui fait que je me sens des affinités avec ce cinéaste.

5.

Une parenté avec le cinéma

T. C.-L. : *Quel serait le bon mot pour définir ta relation au cinéma ?*

A. A. M. : Je pense d'abord à *convivence*, même si ce n'est sans doute pas le bon terme. En fait, je ne sais pas si je peux définir ma relation avec le cinéma par un seul mot. Je dirais plutôt que je me sens une parenté avec le cinéma, un peu comme si nous avions grandi ensemble, ou comme si j'avais grandi à côté de ce grand frère qui avait toujours une histoire à me raconter et qui, surtout, le faisait à l'aide d'images qui sont demeurées imprimées dans mon esprit. La relation de mon écriture avec le cinéma en est une d'interpénétration, en ce sens que le cinéma, tout comme la littérature, a nourri mon imaginaire, et que tout ce dont est constitué cet imaginaire s'infiltré nécessairement, d'une façon ou d'une autre, dans mon travail.

T. C.-L. : *Crois-tu que tes lecteurs et tes lectrices soient cinéphiles ?*

A. A. M. : Il y en a qui le sont sans doute, mais je n'ai pas l'impression que c'est pour cette raison que mes romans les attirent. Bien entendu, les lecteurs et les lectrices qui savent à quel film, à quelle scène ou à quel personnage je fais allusion dans tel ou tel de mes romans peuvent en retirer un plaisir de lecture supplémentaire. Cela dit, il n'est pas nécessaire d'avoir vu les films que j'évoque, car le contexte est assez clair pour qu'on sache

de quoi je parle. Il suffit d'aimer le mystère, les atmosphères troubles et la littérature.

T. C.-L. : *Dans le séminaire « Littérature, cinéma et médias », je me souviens que tu as mentionné avoir eu une période plus « référentielle » avec Mirror Lake et Lazy Bird, et que tu as ensuite souhaité en sortir.*

A. A. M. : Je pense que cette période référentielle commence avec *Le ravissement*, un roman dans lequel j'ai recours, pour la première fois, à des références culturelles très marquées, qu'il s'agisse de références au baseball, au cinéma ou à la littérature. Par la suite, j'ai multiplié les références dans *Lazy Bird*, *Mirror Lake* et *Rivière Tremblante*, pour enfin me dire qu'il fallait que j'élague un peu, parce que ce jeu référentiel devenait trop facile, presque mécanique, et que ça pouvait devenir lassant pour mon lectorat. Il faut dire qu'à l'époque où j'écrivais ces romans, j'avais la manie de tout référencer, de tout ramener à une scène de film ou de série télé, parfois à une pièce musicale ou à un roman. Mon esprit fonctionnait ainsi : aussitôt qu'une situation me faisait penser à une scène déjà vue dans un film ou dans une série, j'y faisais systématiquement référence (appelons cela le syndrome Tarantino), ce qui pouvait également devenir agaçant pour mon entourage. Aujourd'hui, cette manie m'est passée ; je me contente de fredonner intérieurement la chanson que m'évoque telle phrase ou telle situation ou de me repasser mentalement en boucle la scène qui surgit à mon esprit.

Pour en revenir à mes romans, je dois avouer que je n'ai pas abandonné le recours aux références culturelles, puisqu'elles rendent possible l'ancrage du texte dans une époque ou rendent plus concret le quotidien de mes personnages. C'est le cas dans

Bondrée, où les références sont assez peu nombreuses, mais où elles situent clairement l'intrigue dans les années 1960. À un autre niveau, ce recours aux références culturelles m'a permis, dans ce que j'appelle ma trilogie états-unienne (formée de *Mirror Lake*, *Lazy Bird* et *Bondrée*), de parler de la culture nord-américaine dans son ensemble et d'exposer nos ressemblances et nos différences culturelles avec nos voisins du sud.

Parmi ces trois romans, *Lazy Bird* est probablement celui dans lequel je suis allée le plus loin dans l'utilisation des références, allant jusqu'à m'approprier certains des éléments qui forment la trame de *Play Misty for Me*, le premier film réalisé par Clint Eastwood. Ici, la référence est claire et je ne m'en cache pas, puisque mon narrateur y renvoie également. Je me suis bien entendu demandé si j'allais trop loin dans cette appropriation, mais j'ai conclu que ce n'était pas le cas, sinon, j'aurais abandonné ce projet. Les références au film, en somme, se limitent au personnage qui appelle mon narrateur durant la nuit pour lui demander de lui faire jouer *Misty* (1954), d'Errol Garner, et qui est en quelque sorte un *copycat* du personnage d'Evelyn dans le film d'Eastwood. Mon intention, au départ, était avant tout de créer un *copycat* de cette femme aux pulsions meurtrières, car ce phénomène d'imitation dans le crime me fascine : pourquoi, en effet, se dissimuler derrière les méthodes d'un autre meurtrier pour perpétrer ses crimes ? En créant ce *copycat*, je me voyais par la même occasion forcée de faire de mon narrateur un animateur de radio. Or là s'arrête la comparaison, car je situe mon intrigue dans un tout autre contexte : j'y fais évoluer de nombreux personnages qui n'ont aucun lien

avec ceux du film et j'en arrive à une conclusion totalement différente.

Ces références ne sont toutefois pas les seules convoquées dans le roman. Les références musicales, de même que les références littéraires, y abondent. J'y fais pareillement allusion à d'autres films, dont *Singin' in the Rain* (Kelly et Donen, 1952) et *Duel* (Spielberg, 1971), pour ne nommer que ceux-là, qui me permettent d'imager certains passages, de leur donner une couleur particulière.



Play Misty for Me (Eastwood, 1971)

« Et voilà, j'avais rejoint les rangs du personnel de WZCZ, la radio des solitaires et des cinglés. »
(*Lazy Bird*, p. 25)

T. C.-L. : *Et pourquoi as-tu choisi d'investir à ce point une œuvre cinématographique dans Lazy Bird ?*

A. A. M. : Il y a plusieurs raisons. Comme je viens de le dire, j'avais le projet de créer un personnage de *copycat* et, puisque j'avais beaucoup aimé *Play Misty for Me* qui, sans être un chef-d'œuvre, est particulièrement efficace, je me suis tournée vers

ce film. J'ajouterai à cela que, puisqu'il s'agit de l'un des premiers films à mettre en scène une psychopathe, et que je souhaitais moi-même représenter un personnage tel qu'Evelyn, le film et sa protagoniste étaient pour moi les modèles parfaits.

J'avais aussi envie d'écrire un livre où la musique serait omniprésente, ce qui constituait pour moi un défi, puisque je ne suis pas une spécialiste de la musique et que je ne sais pas vraiment en parler. Il fallait ici que je réussisse ce tour de force de parler de musique comme si cela était naturel chez moi. J'étais par ailleurs fascinée par *Blow Out* (1981), de Brian De Palma, qui est un peu un amalgame de *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, et de *The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola. Je voulais que mon narrateur soit un mélange du personnage interprété par Travolta dans *Blow Out* et de celui interprété par Eastwood dans son propre film, soit un homme qui se retrouve à la fois dans le rôle du harcelé et dans celui de l'enquêteur qui, avec ses propres moyens, doit traquer le mal.

T. C.-L. : *Es-tu satisfaite du résultat ?*

A. A. M. : Tu sais, un livre n'est jamais totalement satisfaisant. Enfin, je vais parler pour moi : je ne suis jamais totalement satisfaite du résultat, parce que tout objet, quel qu'il soit, est toujours perfectible, et parce que ce n'est qu'avec le recul qu'on peut voir les failles d'un roman. Dans le cas présent, et c'est ce qui nous intéresse ici, je demeure assez satisfaite des emprunts faits à *Play Misty for Me*, car l'expérience m'a permis de mesurer les difficultés que peut comporter le recours à de tels emprunts, dont la principale demeure le dosage entre l'emprunt et son adaptation au contexte d'une autre fiction. C'est une

opération très délicate, qui exige que la mention des sources soit claire, car il ne s'agissait pas pour moi de récrire *Play Misty for Me*, mais de voir en quoi ce film avait pu laisser des traces dans l'esprit de mes personnages et de quelle façon ces traces allaient se manifester dans leur comportement. De ce point de vue, on pourrait considérer *Lazy Bird* comme un roman portant entre autres sur l'influence d'une œuvre cinématographique donnée sur l'imaginaire de certaines personnes et sur les effets concrets de cette influence. Le phénomène est bien réel. On n'a qu'à penser à l'impact qu'a eu *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) sur John F. Hinckley Jr. qui, complètement obnubilé par ce film, s'est identifié au personnage joué par Robert DeNiro et a tenté d'assassiner le président Ronald Reagan, cela sans compter son obsession pour Jodie Foster, qui tient dans le film le rôle d'une très jeune prostituée.

T. C.-L. : Dans *Mirror Lake*, il y a une référence à *The Shining*. Quel est ton rapport à ce film, dont le sujet premier est l'écriture (ou la panne d'écriture) ?

A. A. M. : C'est une œuvre qui m'a bouleversée, au point que je suis littéralement restée sans voix pendant une heure ou deux après mon premier visionnement, principalement à cause de la folie du personnage interprété par Jack Nicholson, peut-être l'écrivain fictif le plus marquant de l'histoire du cinéma. Quand on découvre que, pendant toutes les heures qu'il passe devant sa dactylo, il récrit sans cesse la même phrase, « *All work and no play makes Jack a dull boy* », et qu'on est soi-même obsédée par la répétition, on se sent blêmir, car toutes les obsessions de l'écrivain me semblent contenues dans le simple fait que

Jack Torrance récrit en boucle la même phrase. Et s'il m'arrivait à moi, se dit-on, de récrire la même phrase sans m'en rendre compte? Et s'il m'arrivait de croire que j'écris un roman alors que ma page est couverte de mots incompréhensibles? Et si tout ce que je crois avoir écrit n'existait pas? Il y a de quoi, je te le jure, être secouée.



Projections (Dumas, 2010)

T. C.-L. : *Dans la littérature de fiction qui porte sur le cinéma, il y a notamment Ma vie rouge Kubrick de Simon Roy, qui orchestre une sorte de délire autofabulatoire et herméneutique autour de The Shining. Dans le même genre, il y a Thelma, Louise et moi de Martine Delvaux, qui décrit merveilleusement la place qu'une œuvre peut occuper dans une vie. Si tu avais à proposer un récit dans cette veine, c'est-à-dire un mélange de souvenirs cinéphiliques et d'écriture autobiographique ou autofictionnelle, quel film choisirais-tu ?*

A. A. M. : *Là encore, c'est une question qui demande réflexion, car je n'ai jamais sérieusement envisagé un tel projet, si j'exclus les films que j'ai déjà évoqués dans mes romans ou dans Projec-*

tions. Si j'y allais spontanément, je dirais *The Shining*, même si le travail a déjà été fait de façon remarquable par Simon Roy, dont j'ai adoré le livre. Mon approche serait évidemment différente, mais j'aurais l'impression d'explorer un territoire déjà conquis ou d'opposer mon travail à celui de quelqu'un d'autre, ce qui ne m'intéresse absolument pas. Je pense également à *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979), à cause de la folie qui traverse de part en part ce film, de la chaleur étouffante qui va jusqu'à écraser le spectateur et la spectatrice, des effets sonores qui nous restent longtemps en tête après le visionnement : je ne peux plus entendre un hélicoptère, même après des années, sans être immédiatement transportée sur les plages du Viêt Nam telles qu'on nous les montre dans le film. Cela demanderait toutefois un travail colossal, car on ne se confronte pas à un tel chef-d'œuvre sans être prête à s'y investir totalement.

Après réflexion, je me pencherais peut-être sur *Gerry*, de Gus Van Sant (2002). Cela peut sembler étonnant, puisque ce film se situe très loin de mon univers, que ce soit à cause du lieu, en l'occurrence le désert, de l'intrigue ultra minimaliste ou de la quasi-absence de dialogues. Mon attachement à ce film tient peut-être justement à son dépouillement, au fait qu'il m'entraîne sur un terrain qui n'est pas le mien. Nous y suivons deux jeunes hommes, Casey Affleck et Matt Damon, qui se surnomment mutuellement Gerry, ce qui n'est pas sans déplaire à quelqu'un qui, comme moi, s'interroge sur la question de l'identité. *Gerry and Gerry*, si on me passe l'expression, partent donc pour une simple randonnée dans le désert. Ils se perdent rapidement sans savoir où ni comment ils ont bifurqué, à quel endroit ils se sont écartés du sentier, en proie à la faim, à la soif,

à la chaleur du soleil qui tape sur leurs crânes. Puis, après la soif, après l'épuisement, quand ils doivent se rendre à l'évidence qu'ils vont probablement périr dans ce désert, viennent la peur, l'accablement, la hantise de la mort. La fin de ce film, que je ne révélerai pas, est à couper le souffle, et me semble l'une des meilleures illustrations que je connaisse de l'implacabilité de la fatalité, de son irréversibilité, de l'impuissance devant laquelle elle nous place. Cet élément, on s'en doutera, n'est pas étranger à la fascination qu'a exercée sur moi ce film dont je pourrais parler longuement en cherchant désespérément autour de moi de quoi étancher ma soif, en fouillant l'horizon pour y déceler le signe d'une présence humaine. Quoi qu'il en soit, plutôt que de leur consacrer un ouvrage, je préfère évoquer dans mes fictions les films qui ont laissé en moi une trace indélébile. Je suis avant tout romancière, ne l'oublions pas, et c'est dans l'univers du roman que mon plaisir trouve sa pleine mesure.

T. C.-L. : *Est-ce que certains films ont été importants pour toi dans ton approche du thème de la folie, qui revient dans plusieurs de tes romans ?*

A. A. M. : Ce qui est embêtant, avec les influences, c'est qu'elles agissent généralement de façon souterraine et qu'il est difficile de les retracer. Certaines sont tout de suite visibles (je pense ici à l'influence qu'a eue Marguerite Duras sur mon premier roman); les autres se font sentir de façon plus subtile, sans qu'on en soit conscient ou consciente la plupart du temps. Je dis souvent, et je ne suis sûrement pas la seule à le penser, que les écrivaines et les écrivains sont non seulement la somme de leurs lectures, mais aussi la somme de toutes les œuvres qu'ils et elles ont pu consommer, qu'il s'agisse d'arts visuels, de cinéma, de musique, etc., ce à quoi il faut ajouter la somme de

leurs expériences personnelles. Le total de ces sommes donne un résultat assez complexe où il est difficile de départager la part qui revient à l'une et à l'autre.

Il y a sûrement plusieurs lectures, plusieurs films, plusieurs peintures ou photographies qui ont influencé ma vision et mon approche de la folie dans mes romans. Pourtant, je suis incapable de déterminer dans quelle mesure je suis redevable à telle ou telle œuvre. J'ai bien entendu été marquée par certains personnages d'Hitchcock que j'ai nommés précédemment, Norman Bates dans *Psycho*, Marnie Edgar dans *Marnie*. Toutefois, je suis davantage touchée par les manifestations moins immédiatement perceptibles de la folie, quand elle devient le fait de gens en apparence normaux, et je ne peux m'empêcher de penser ici à Brandon Shaw et Philip Morgan dans *Rope* (1948), un autre film d'Hitchcock. Shaw et Morgan, on s'en rend vite compte dans le film, sont deux êtres méprisables qui, pour le simple plaisir de relever un défi et de mettre à profit les enseignements d'un professeur qu'ils admirent, et qu'ils ont de toute évidence mal compris, ont assassiné un de leurs compagnons de classe. C'est ce type de folie qui me déroute et à propos de laquelle je tente de m'interroger. On a affaire au même type de folie dans *Crime* (1958), de Meyer Levin, roman adapté au cinéma par Richard Fleischer sous son titre original anglais, *Compulsion* (1959). Dans le film, deux jeunes hommes de bonne famille qui se croient au-dessus des lois et, surtout, qui croient en leur supériorité (de la même manière que les protagonistes de *Rope*) en viennent à assassiner un jeune garçon.

Ce sont ces histoires sordides, dont on ne peut logiquement comprendre les motifs, davantage que les crimes crapuleux du monde de la mafia ou les crimes n'ayant pour motif que l'appât du gain, qui m'ont amenée à m'interroger sur la folie. Je m'inté-

resse en particulier à cette folie sourde, insidieuse, qui s'installe sous la pression de l'entourage de la personne touchée, ainsi que ça se produit dans *A Woman Under the Influence* (Cassavetes, 1974). Dans une scène inoubliable, Gina Rowlands demande à son père de l'aider : « stand up for me, dad », lui dit-elle à plusieurs reprises, mais celui-ci ne comprend pas, ne peut comprendre, parce que sa fille vit dans un monde auquel il n'a pas accès. Les manifestations de la folie, de même que ses causes, sont tellement nombreuses, et elles forment un matériau tellement riche pour la fiction, que je pourrais encore multiplier les exemples.

Avant de terminer, j'ajouterai que je suis particulièrement touchée par ces drames qu'on nomme tristement « faits divers », minimisant ainsi leur importance, par ces tragédies où il est question de disparitions d'enfants, sujet que j'ai abordé dans *Rivière Tremblante*, de même que par les documentaires ou les essais sur les criminels en série et, parallèlement, par les œuvres de fiction traitant de ces sujets, qui sont trop nombreuses pour que je m'y attarde ici.

T. C. -L. : *Pour renverser la perspective, la littérature est-elle selon toi un « bon sujet » pour le cinéma ? Crois-tu que le cinéma arrive à représenter le travail de création littéraire ?*

A. A. M. : Le cinéma peut représenter à peu près n'importe quoi si tous les éléments sont réunis pour donner un bon film : réalisation, montage, éclairage, scénario, distribution, etc. Il faut cependant distinguer les films sur l'écriture des films qui mettent en scène un écrivain ou une écrivaine. La plupart des films qui me viennent à l'esprit sont des films comportant un personnage qui écrit, mais dont le sujet principal n'est cependant pas l'écriture.

À ce propos, je reviens encore à *The Shining*. Jack Torrance est écrivain, on l'a dit, et le film nous donne une assez bonne idée de ses problèmes d'écriture. Ceux-ci sont en fait liés à la folie qui s'empare de lui, mais son statut d'écrivain, bien qu'il l'amène à s'isoler avec sa famille, n'est pas le sujet central du long métrage ni l'élément déclencheur de sa folie. Parmi les adaptations d'œuvres de Stephen King, qui nous a donné plusieurs personnages d'écrivains, *Misery* (Reiner, 1990) me semble toutefois un excellent exemple de film où le processus d'écriture est abordé, dans des conditions très particulières, soit, mais qui nous montre un écrivain soumis à une insoutenable pression et en quelque sorte victime de l'univers qu'il a créé. Pour terminer avec King, l'adaptation de sa formidable novella *Secret Window, Secret Garden* (1990) par David Koepp (*Secret Window*, 2004) n'est malheureusement pas ce qu'il y a de plus réussi. On y aborde des sujets liés à l'écriture, la panne sèche et le plagiat. Or le problème se situe ici sur le plan de la réalisation, qui n'a pas su rendre la force de la novella.

Barton Fink (Coen et Coen, 1991) offre aussi une très intéressante vision de l'écrivain aux prises avec ses démons. On se souviendra par ailleurs que le personnage principal de *Providence* (l'excellent John Gielgud) est écrivain et que les nombreux « délires » qui l'atteignent peuvent être associés à son imaginaire d'écrivain. En fait, nombreux sont les films dont l'un des personnages, sinon le personnage principal, est écrivain ou écrivaine, ce qui n'en fait pas pour autant des films sur l'écriture. Le film doit excéder le geste d'écrire, il doit mettre en scène un univers ou montrer en quoi l'écriture peut avoir des répercussions sur la vie de l'écrivain ou de l'écrivaine ainsi que sur son entourage.

Cela peut sembler présomptueux, mais l'adaptation de *Routes secondaires*, mon onzième roman, pourrait d'après moi combiner ces deux aspects, soit aborder le processus d'écriture tout en situant celui-ci dans un contexte fictif, puisqu'on y suit au jour le jour une écrivaine confrontée au destin de ses personnages et à l'intrigue qu'elle met peu à peu en place à travers sa relation avec ceux-ci.



Gerry (Van Sant, 2002)

« ...mon attachement à ce film tient peut-être justement à son dépouillement, au fait qu'il m'entraîne sur un terrain qui n'est pas le mien... »

T. C.-L. : *Dans ton imaginaire, le cinéma est-il associé à un espace en particulier? Existe-il des lieux qui soient proprement cinématographiques?*

A. A. M. : J'éprouve une attirance particulière pour le cinéma qui se déploie dans de grands espaces, qui nous entraîne en plein désert, en pleine forêt ou sur des routes désolées. C'est le cas, par exemple, de *Paris Texas* (Wenders, 1984), de *Thelma et*

Louise (Scott, 1991), de *Deliverance*, d'*Into the Wild* (Penn, 2007) et de *Gerry*. Ces films, que je peux revoir sans me lasser, ont tous en commun les grands espaces, pour la plupart des espaces sauvages où l'humain est confronté à sa nature et à sa fragilité, ou alors des espaces qui impriment dans l'esprit des personnages leur désolation ou leur aspect grandiose. Les paysages dans lesquels se déroulent mes romans, si on exclut la première partie de *Tempêtes*, sont des paysages plus domestiqués, à proximité des lieux d'habitation de l'humain, et qui se situent davantage dans la *wildness* que dans la *wilderness*. Cela dit, il n'est pas exclu qu'un jour, je me dirige vers ces régions désertiques, ou qu'alors je sorte du bois pour aller faire un tour en ville.

T. C.-L. : *On parle beaucoup de films américains ou européens. Quel est cependant ton rapport au cinéma québécois ?*

A. A. M. : Mon rapport au cinéma québécois est très sélectif et je ne m'impose pas de visionner des films québécois sous le simple prétexte qu'ils sont réalisés ici, de la même manière que je ne lirai pas un roman simplement parce qu'il a été publié au Québec. Cela dit, il est certain que, à qualité égale, je vais me diriger d'abord vers un film ou un roman québécois, puisqu'il y a de fortes chances qu'il aborde une réalité à laquelle je suis particulièrement sensible.

Les propositions esthétiques du cinéma québécois ne me rejoignent pas toujours, peut-être parce que j'appartiens à une génération qui s'est nourrie du cinéma de la Nouvelle Vague et du cinéma européen des années 1970 et 1980.

Je considère par ailleurs que le cinéma québécois actuel souffre d'une importante lacune en ce qui concerne les dialogues, qui sont parfois d'une désolante banalité. J'ai l'impression

que les cinéastes, scénaristes ou dialoguistes ne savent plus ce qu'est un bon dialogue. Enfin, il est possible que je généralise simplement à cause de deux ou trois films dont les dialogues m'ont laissée perplexe et que, conséquemment, mon jugement soit faussé. C'est le problème avec les mauvais films, de même qu'avec les mauvais romans : ils nous donnent une impression qui nous fait redouter la production dans son ensemble.

T. C.-L. : *Historiquement, l'âge d'or du cinéma québécois concerne surtout le documentaire ou, à tout le moins, le maillage d'une approche fictionnelle avec les pratiques du documentaire. Pour la suite du monde (Perrault, Brault et Carrière, 1963) et Les raquetteurs (Brault et Groulx, 1958), en effet, ne semblent pas vraiment des œuvres avec lesquelles ton travail dialogue...*

A. A. M. : Même si j'ai une grande admiration pour les œuvres de Pierre Perrault, de Michel Brault, de Gilles Groulx et d'autres documentaristes, je dois en effet avouer qu'elles ne m'ont pas marquée comme elles ont pu marquer une autre catégorie de spectateurs et de spectatrices, qui ne sont pas comme moi sous l'emprise de la fiction, de ce qui s'écarte du réel ou nous en donne une autre représentation.

T. C.-L. : *Et le cinéma de Robert Morin ? Ça me semble un univers plus compatible avec le tien, puisqu'il aborde les thèmes de la folie, du double, de l'enquête, de l'horreur et une réflexion formelle constante.*

A. A. M. : J'adore le travail de Robert Morin, entre autres parce qu'il s'agit d'un cinéaste d'une intégrité rare, qui ne fait aucune concession à la bien-pensance, aux modes passagères ou à la rectitude, qu'elle soit politique, sociale ou autre. Morin a un talent fou et je trouve dommage qu'il ne rejoigne pas davantage

le grand public. Certes, son cinéma n'est pas facile, il demande que l'on soit disposé à s'ouvrir à des propositions différentes, mais, de mon point de vue, il est l'un de nos cinéastes dont le style, le discours et la vision sont les plus singuliers et les plus riches.

T. C.-L. : *Est-ce qu'autre chose t'interpelle, dans le répertoire québécois, si l'on demeure du côté de la fiction ?*

A. A. M. : Il serait trop long de parler ici de tous les films québécois qui ont laissé des traces dans mon imaginaire. Me viennent toutefois à l'esprit et dans le désordre : *La femme qui boit* (2001) et *La neuvaïne* (2005), de Bernard Émond, *Les bons débarras* (1980), de Francis Mankiewicz, *À tout prendre* (1963) et *Kamouraska* (1973), de Claude Jutra, *Le déclin de l'empire américain* (1986), de Denys Arcand, et *La moitié gauche du frigo* (2000), de Philippe Falardeau. Je pourrais allonger la liste ainsi pendant encore un certain temps.

Spontanément, je pense encore à deux films réalisés par des femmes, soit *Mourir à tue-tête* (1979), d'Anne-Claire Poirier, et *Sonatine* (1984), de Micheline Lanctôt. Ce sont deux films très durs, qui nous mettent devant des réalités qu'il est impossible d'ignorer, soit le viol, dans le cas de *Mourir à tue-tête*, et la détresse de deux jeunes filles qui ont décidé de mettre fin à leurs jours dans *Sonatine*. Je me souviens, dans les deux cas, être ressortie de la salle de cinéma totalement bouleversée, pour ne pas dire déchirée, par la violence du viol dans le film de Poirier, et par la délicatesse avec laquelle Micheline Lanctôt aborde, pour sa part, la question du suicide chez les jeunes. Que ce soit dans l'un ou l'autre film, l'approche des réalisatrices est d'une justesse à donner la chair de poule, à tel point que je me suis

demandé, après avoir vu *Mourir à tue-tête*, si la carrière de Germain Houde, qui tient le rôle du violeur, n'allait pas s'arrêter là. Dans mon esprit, l'image du violeur qui va jusqu'à uriner sur sa victime resterait collée à sa propre image et ne le quitterait plus. Heureusement, cela n'a pas été le cas, mais ma réaction prouve à quel point des images choquantes peuvent s'imprimer dans la mémoire.

T. C.-L. : *On vient de nommer beaucoup de titres. Or on ne visionne jamais un film dans l'absolu : l'expérience du cinéma a toujours un lieu précis. J'aurais donc envie de te demander si tu as des souvenirs marquants liés à un cinéma, à un contexte de « spectature » (pour reprendre le terme de Martin Lefebvre).*

A. A. M. : Je n'oublierai jamais le cinéma Cartier, à Québec. Pendant quelques années, ce cinéma a été un lieu de rendez-vous pour mon entourage. On pouvait y aller deux ou trois fois par semaine pour discuter ensuite du film qu'on venait de voir (la plupart des gens que je retrouvais là étudiaient ou avaient étudié avec moi en cinéma). Le cinéma provoquait une telle effervescence, un tel engouement, à l'époque. Tous les soirs, la salle était comble et il fallait invariablement faire la file, sous la pluie ou dans le froid mordant, pour s'assurer d'avoir une place. Comme le cinéma Cartier présentait des films de répertoire, j'y ai découvert plusieurs des réalisateurs européens auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure : Bresson, Bergman, Wenders, Bertolucci, Truffaut, Buñuel, Fellini, Antonioni, Wertmüller, Fassbinder, Godard, etc. Le cinéma Cartier demeurera pour moi associé à l'époque où le cinéma a acquis une importance primordiale dans ma vie, autour des années 1975-1980, quand tout n'était que découverte et passion.

Avant le cinéma Cartier, il y a eu la cuisine de la maison familiale, dans les années 1960, où on se réunissait autour de mon père le samedi soir pour écouter *À la brunante*, au canal 4 (Télé-Métropole, devenu TVA), qui présentait principalement des westerns, me semble-t-il. C'est du moins le souvenir que j'en conserve. Quoi qu'il en soit, le western étant un genre assez prolifique à l'époque, *À la brunante* demeure pour moi entouré d'un halo de poussière, de bruits de sabots traversant des lieux désertiques, de détonations de fusils ou de revolvers. Comme tout cela date d'il y a plus de cinquante ans, il m'est difficile de me souvenir d'un film en particulier, mais j'ai l'impression de revoir la gueule de John Wayne, de Robert Mitchum ou du jeune Steve McQueen chaque fois que j'évoque *À la brunante*.

T. C.-L. : *Et quel est ton premier souvenir de cinéma ?*

A. A. M. : Il date à peu près de la même période. Je me souviens de mon excitation à l'idée d'aller voir un film sur grand écran pour la première fois de ma vie. Ça se passait au cinéma de Lambton, le village voisin du mien — comme la plupart des cinémas régionaux, cette salle n'existe plus aujourd'hui, elle a été remplacée par un restaurant et une salle de quilles. Avec ma grande sœur Viviane, j'étais allée voir *Les dix commandements* [*The Ten Commandments*] (B. DeMille, 1956), qu'on projetait invariablement à Pâques. La scène dont je me souviens le plus clairement est celle de Moïse fendant les eaux de la mer Rouge. J'ai été éblouie par cette scène dans laquelle le cinéma nous offrait probablement ce qui se faisait de plus audacieux à cette époque en matière d'effets spéciaux. Je garde toutefois des souvenirs moins vifs de ce film que j'en garde de *L'homme qui rétrécit* [*The Incredible Shrinking Man*], un film fantastique

américain réalisé par Jack Arnold en 1957. Pendant longtemps, après avoir vu ce film, mon frère et moi prenions nos jambes à notre cou chaque fois qu'il y avait de la brume, de peur de rétrécir comme le personnage de Scott (Grant Williams), qui doit affronter mille dangers compte tenu de sa petite taille.

T. C.-L. : *Aujourd'hui, je crois que les séries sont non moins importantes pour toi que le cinéma.*

A. A. M. : Je crois que nous traversons en effet l'âge d'or des grandes séries et, à l'instar de plusieurs spectateurs et spectatrices, je me suis laissée séduire par ce genre qui, sur le plan technique, a fait des bonds énormes au cours des dernières années. C'est principalement sur le plan narratif que le cinéma et la série se distinguent, la durée de la série permettant un étalement de la narration qui échappe au cinéma. Puisqu'elle œuvre dans le temps long, la série peut installer le récit plus lentement, y insérer des récits parallèles, creuser l'histoire sans nécessairement devoir passer par l'ellipse. Qu'on me comprenne bien, je ne fais pas l'apologie de la série au détriment du cinéma, qui demeure à mes yeux un art que rien ne peut supplanter. Toutefois, j'ai trouvé dans l'univers de la série de quoi satisfaire mon besoin de me plonger dans la durée. En tant que romancière, soit en tant qu'adepte du récit long, je ne peux m'empêcher de faire le parallèle entre mon engouement pour la série, qui se présente comme autant de chapitres nous révélant le cours d'une ou de plusieurs destinées, et ma prédilection pour le roman.

Il faut ajouter à cela que, parmi la profusion de séries produites au cours des vingt dernières années, nous avons eu droit à des séries d'une qualité remarquable, tant au point de

vue narratif que technique. Je mentionnerai en premier lieu *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013), dont le traitement, avec ses longs plans totalement muets dont on attend anxieusement le dénouement, se rapproche du traitement cinématographique. Je ne suis pas une spécialiste de la technique, mais je crois que l'audace dont on a fait preuve dans la réalisation de cette série prouve également que la série peut produire des images, un climat, une ambiance du même calibre que ce que nous offre le cinéma.

Avant *Breaking Bad*, nous avons également eu droit à des séries qui ont en quelque sorte réinventé le genre et lui ont donné ses lettres de noblesse, avec en premier lieu *Twin Peaks* (Frost et Lynch, 1990-2017), suivie des *Sopranos* (Chase, 1999-2007) et de *Six Feet Under* (Ball, 2001-2005), trois séries remarquables qui vont rester imprimées dans la mémoire des sériephiles.

6. J'ai été exclue du processus

T. C.-L. : *J'aimerais maintenant que l'on aborde plus spécifiquement la question de l'adaptation cinématographique de Mirror Lake, réalisée par Érik Canuel, qui s'intitule Lac Mystère. Je crois que cela n'a pas été un processus facile.*

A. A. M. : C'est-à-dire que j'ai été exclue du processus, c'est aussi simple que ça !

T. C.-L. : *Il n'y a pas eu coécriture du scénario ?*

A. A. M. : Absolument pas. Je n'avais même pas droit de regard ! J'ai quand même eu la chance de rencontrer à quelques reprises la scénariste du film, Diane Cailhier, qui est malheureusement décédée récemment. Diane n'était pas tenue de me rencontrer, mais, comme c'était une femme d'une incroyable générosité, qui toute sa vie s'était battue pour les droits des artistes, elle a immédiatement répondu à mon appel de détresse, si je puis dire. En effet, puisqu'on me tenait dans l'ignorance quant à l'évolution du projet, je suis entrée en contact avec Diane, et nous nous sommes retrouvées quatre ou cinq fois au café Cherrier. J'ai pu, de cette façon, avoir un aperçu du déroulement du projet, des exigences scénaristiques de l'équipe de production, des réactions des sociétés de financement. Sans Diane, je serais demeurée dans l'ombre jusqu'à la sortie du film.

La situation a été tout à fait différente avec Simon qui, dès qu'il a conçu le projet d'adapter *Projections*, a tenu à ce que je collabore étroitement au processus, que ce soit en commentant les différentes étapes de la scénarisation, en participant au tournage ou en tenant mon propre rôle dans la trame narrative qu'il avait imaginée.



Lac Mystère (Canuel, 2013)

« ...une espèce de *patchwork* plus ou moins bien cousu... »

T. C.-L. : *C'est une adaptation qui ne conserve ni la lettre ni l'esprit du roman. Difficile aussi à expliquer pourquoi le voisin américain devient un Français...*

A. A. M. : Je ne comprends pas non plus comment on en est arrivé à un tel résultat. Toute l'histoire de *Mirror Lake* repose en effet sur la relation entre Bob Moreau, le narrateur, et Bob Winslow, qui habite de l'autre côté du lac où Moreau vient se réfugier. Cette relation se fonde entre autres sur l'antagonisme des deux personnages et sur le fait que l'un est Québécois et l'autre États-Unien. Or, dans le film, on a rebaptisé Winslow pour le nommer Philippe Morel et on lui a donné la nationalité française, ce qui change complètement la donne. Ce n'est d'ailleurs pas le seul élément d'importance qui a été évacué dans le film. Ce n'est pas un mauvais film : c'est un film assez

quelconque, sans véritable fil narratif, parce qu'on y a gommé, modifié ou atténué tout ce qui fait l'intérêt du roman, si bien qu'on se retrouve devant une œuvre complètement démantelée, une espèce de *patchwork* plus ou moins bien cousu dont on se demande comment et pourquoi on l'a assemblé ainsi.

Je suis bien entendu consciente du fait qu'il est quasi impossible d'adapter littéralement un roman à l'écran et que le travail d'adaptation, le mot le dit bien, exige des modifications et des remaniements. Or quand une œuvre est à peine reconnaissable au bout de la ligne, on se demande pourquoi diable on a voulu l'adapter.

T. C.-L. : *Si c'était à refaire, exigerais-tu un droit de regard et une coécriture ?*

A. A. M. : Sans hésitation. J'exige un droit de regard ou vous allez vous faire voir ailleurs. Je trouve d'ailleurs incompréhensible et tout à fait inadmissible qu'on veuille écarter l'auteure d'un roman du processus d'adaptation de celui-ci. C'est tout à fait illogique, car qui, mieux que son auteure, connaît le roman en question ? Qui peut mieux répondre aux interrogations de l'équipe qui scénarise et qui réalise le film ? Qui peut mieux parler de l'atmosphère du roman ? Là encore, je ne dis pas qu'il faut laisser toute la place au créateur ou à la créatrice de l'œuvre originale, car cinéastes et scénaristes ont aussi une vision personnelle de l'œuvre qu'ils ou elles désirent mettre en scène. J'estime toutefois qu'un travail de collaboration est bénéfique pour tout le monde.

À ce propos, j'ai été approchée par un réalisateur polonais, qui vit actuellement en Suisse, pour l'adaptation de *Tempêtes*. J'ignore si le projet va aboutir, car nous n'en sommes qu'à nos

premiers échanges, mais j'ai tout de suite été séduite par l'attitude de ce réalisateur qui, sans même que j'aie à le demander, a exprimé le souhait que je donne mon point de vue sur sa vision du film, sur le scénario et sur tout autre élément relatif à l'adaptation, exactement comme l'a fait Simon pour *Projections*.

Depuis l'expérience « Lac Mystère », j'exige un droit de regard, sans pour autant aller jusqu'à exiger une coécriture, car je ne suis pas certaine que j'aurais la compétence pour m'atteler à une telle tâche, ni même si j'en éprouverais le désir. Récrire pour un autre média une œuvre sur laquelle on a planché pendant des mois, voire des années, et y consacrer encore plusieurs mois, n'est pas une expérience qui m'attire d'emblée : *been there, done that*. De toute façon, l'écriture scénaristique est une spécialité en soi et demande une formation que je ne possède pas pour le moment.

T. C.-L. : *De tous tes livres, lequel, crois-tu, a le meilleur potentiel d'adaptation cinématographique ?*

A. A. M. : Je suis toujours d'avis que *Mirror Lake* aurait pu faire un très bon film. Sinon, il me semble qu'à peu près tous mes romans pourraient être portés à l'écran, non parce qu'ils sont meilleurs que d'autres, mais en raison du type de récit que j'y aborde, du rythme, des atmosphères que j'y installe et de leur côté très imagé. D'ailleurs, au moment où *Lac Mystère* est paru, deux autres de mes romans étaient sous option pour une adaptation cinématographique et, bizarrement, les deux producteurs intéressés se sont désistés dans les deux semaines suivant la sortie du film, comme si ce n'était pas le film de Canuel qui posait problème, mais l'adaptation de mes romans. Inutile de dire que ce contrecoup m'a laissé un goût très amer.

7.

L'art du mensonge par excellence

T. C.-L. : *En somme, comment définirais-tu le cinéma ? Pour une écrivaine qui travaille le thème du double, c'est un média qui semble parfait pour illustrer tes propres recherches esthétiques.*

A. A. M. : Vaste question que celle-là ! Je ne me risquerai pas à définir le cinéma. Par contre, il est clair qu'on peut considérer le cinéma comme l'art du simulacre, l'art du mensonge par excellence, je ne suis pas la première à le dire. Rien, ou à peu près, n'est vrai dans le cinéma : le temps y est manipulé à l'aide du montage et du découpage, les éclairages ne sont pas naturels, des décors qu'on jurerait être vrais ne sont en réalité que des décors de carton-pâte, le personnage qu'on croit aux commandes d'un vaisseau spatial est installé dans un décor vide qu'on meublera par la suite, la voix qu'on entend a été rajoutée au montage, la musique qui accentue la tension dramatique est un élément extradiégétique qui n'appartient pas au récit : dans le réel, quand un homme en poignarde un autre, aucune musique n'accompagne son geste. Même les films qui en apparence répondent à l'unité de temps, de lieu et d'action ne s'y conforment pas tous. Le fameux *Rope* d'Alfred Hitchcock en est un exemple, puisqu'il s'agit d'un faux plan séquence. Le cinéma, en somme, est un art de la dissimulation qui se donne pour vrai. Et je ne déplore pas ce fait, bien au contraire, car c'est le propre de la fiction que de nous faire croire à une réalité inexistante ou en partie trafiquée.

T. C.-L. : *Et quel est l'art de la littérature ?*

A. A. M. : Je parlerai ici de la littérature de fiction, et du roman en particulier, car la littérature en tant que telle excède de beaucoup la fiction. En tant que matériau fictionnel, la littérature, comme le cinéma, peut être considérée comme un art du mensonge. Je dirais toutefois que le mensonge, en littérature, demande la complicité du lecteur ou de la lectrice, en ce sens que tout ne lui est pas immédiatement donné et qu'il lui faut reconstituer les paysages décrits, se faire une idée de la gueule des personnages, se représenter l'intensité de la lumière qui filtre à travers la fenêtre près de laquelle se tient le narrateur ou la narratrice, s'imaginer le parfum dont il est fait mention. Le spectateur et la spectatrice de cinéma sont des êtres passifs, à qui tout est donné et qui n'ont pas, ou si peu, à faire appel à leur imagination. Par contre, la littérature, qui est en soi moins directive, exige la présence active de la personne qui lit. Nous demeurons bien entendu dans la fiction, c'est-à-dire dans l'invention, dans un mensonge qui, tout comme au cinéma, peut nous amener vers une plus grande compréhension du réel, pourvu qu'on admette que celui-ci existe.



Fade Out (2008) de et avec Simon Dumas,
avec les voix d'Andrée A. Michaud et de Nicole Brossard

L'amour des processus

**Entretien avec
Simon Dumas**

8.

Le grain de sa voix

Thomas Carrier-Lafleur : On pourrait commencer par évoquer les spectacles littéraires que tu as élaborés avec Andrée et la période de ta carrière à laquelle correspondent ces projets.

Simon Dumas : C'étaient parmi les tout premiers. Rhizome a fait ses débuts avec un spectacle annuel intitulé *Formes*, en 1999, puis *Formes 2*, en 2000, et jusqu'au cinquième du nom en 2003. Cette série était en quelque sorte notre laboratoire, notre école. Par nous, je veux dire Yannick Renaud, Marc Doucet (avec qui j'ai fondé la compagnie) et moi. À cette époque, les rôles n'étaient pas attribués ; nous touchions tous un peu à tout. Nos métiers se sont imposés plus que nous ne les avons choisis nous-mêmes. Dans le cas de Marc, c'est le travail du son qui a rapidement capté son intérêt. Je crois que *Le ravisement* fut l'une de ses premières créations, tout de suite après *Elle, parfois* (2001) de Dominic Gagné (que Dominic publiera sous le titre *Alejandra, parfois* [Triptyque, 2013]). Marc voulait réaliser une mise en scène sonore — à la manière d'une radiofiction — et c'est avec ces textes, de poésie puis de roman, qu'il s'est lancé. Je ne sais plus comment *Le ravisement* fut choisi. Contrairement à Dominic, qui était un ami, nous ne connaissions pas Andrée. Puisque le roman venait de remporter le prix du Gouverneur général, le visage d'Andrée, photographié par Antoine Tanguay, était affiché partout en ville. Andrée habitait à Québec, à quelques rues de chez moi, encore plus près de chez Marc. Il me semble me souvenir qu'elle a hésité avant d'accepter de participer à cette aventure, puis elle a finalement dit oui et la mouture initiale du spectacle, présenté en

2002, a pris la forme d'une radiofiction de cinquante minutes produite devant public. Il y avait un narrateur et une narratrice, une voix *off* masculine et une voix féminine ; celle d'Andrée étant *live*. C'était tout un défi : sur les cinquante minutes du spectacle, on compte au moins vingt-cinq minutes de lecture. Andrée a une belle voix, unique en son genre. Une voix à la fois rauque et particulièrement douce. Ce fut agréable et enrichissant de travailler avec elle.

T. C.-L. : *Tu te souviens d'un élément en particulier ?*

S. D. : De sa voix, justement. C'est Andrée qui, la première, m'a donné l'intuition qu'il existe un lien particulier entre un texte et son auteure. Oui, il y a le timbre et le grain de sa voix, proche de celle de Jeanne Moreau ; or je fais ici référence à une musique, j'ai envie de dire à une syntaxe. Tout lecteur et toute lectrice, peu importe ses habiletés, finit par cafouiller et doit se reprendre de temps à autre. J'ai remarqué que, quand Andrée doit le faire, elle reedit toujours le texte exactement de la même façon, avec la même musicalité, les mêmes intonations, les mêmes toniques. C'est que, je crois, elle lit le texte comme elle l'a entendu dans sa tête au moment où elle l'écrivait. Il y a une connexion entre les syntaxes orale et écrite, un lien entre ces modalités. Même transféré sur la page, le texte garde un lien singulier avec la personne, le corps même de son auteur ou de son auteure.

L'autre chose que je retiens de cette expérience mémorable avec Andrée, c'est qu'il convient d'adapter la démarche et la forme finale de la proposition aux forces, aptitudes et désirs de l'écrivain ou de l'écrivaine. Andrée n'est pas à l'aise en lecture publique, m'avait-elle confié. J'aurais dû l'écouter et me douter qu'un bloc de vingt-cinq minutes de lecture soutenue dans un spectacle d'une durée de cinquante minutes serait trop exigeant.

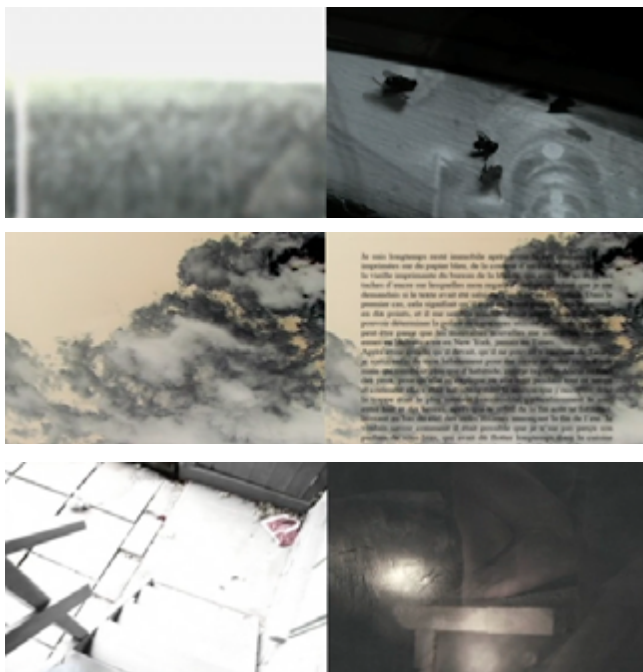
Que faire alors d'une si belle voix, si porteuse et révélatrice ? On l'enregistre. Dans le confort d'un studio, Andrée n'avait maintenant plus à s'inquiéter du public et elle savait que la magie de la postproduction rendrait hommage tant aux qualités du texte qu'à celles de sa voix.

T. C.-L. : *Dans tes spectacles, il n'y a pas que des voix et des lectures. On y trouve aussi des éléments sonores très variés.*

S. D. : Oui, l'univers des sons a toujours été important dans mon travail. Et c'est d'ailleurs *Le ravissement* qui va lancer la série intitulée *Phonèmes* qui, comme je le disais, s'inspire directement des techniques et des pratiques de la fiction radiophonique. Ces mises en scène sonores de textes littéraires mêlaient les sons intradiégétiques (bruits de pas, portes qui claquent, cigarettes qui s'allument, etc.) aux sons extradiégétiques (musique, effets, etc.). De 2001 à 2006, nous en avons produit treize.

C'est d'ailleurs une rencontre fortuite qui va accoler des images aux univers sonores de la série *Phonèmes*. Éric Proulx, un vidéaste, s'est proposé pour ajouter une bande vidéo aux créations sonores de Marc. C'est intéressant parce que, d'habitude, les sons viennent s'ajouter aux images. Dans ce cas, c'était le contraire : la création sonore précédait celle des images. De 2004 à 2006, Éric va ainsi réaliser la vidéo de sept des treize *Phonèmes*, mais *Le ravissement* ne faisait pas partie du lot. Pourtant, c'est un texte très riche en images. En 2005, j'ai eu envie de les créer. J'ai transféré les bandes audio du spectacle sur mon iPod et j'ai commencé à écouter en boucle ce texte qui nous plonge dans un huis clos à aire ouverte, où les branches des ormes barrent un ciel menaçant. L'ambiance est glauque à souhait. C'est de la belle matière pour faire ses premières armes en images. Il ne s'agissait pas tant d'un récit cinématographique que d'une série de

vignettes inquiétantes battant au rythme, tout aussi inquiétant, de la mise en scène sonore de Marc. C'est ce battement qui va m'inspirer une vidéo se relayant sur deux écrans placés l'un en face de l'autre. Le premier est suspendu en avant-scène et il est translucide, alors que le second couvre tout le mur du fond. Les plans alternent rapidement, on les voit rarement les deux à la fois. Je voulais que l'instabilité des images reflète celle qui gagne petit à petit les personnages de *Ravissement*.



Images vidéo tournées par Simon Dumas pour la seconde version du spectacle *Le ravissement* (2005)

Le reste demeure inchangé par rapport à la version précédente du spectacle : même mise en scène sonore, même mise en espace minimaliste où Andrée et Marc partagent le plateau. Ce fut ma première vidéo en tant que réalisateur. Pour me préparer et me mettre dans l'ambiance du roman, j'avais écrit une série de haïkus d'horreur (je trouvais l'idée très drôle quoique les textes se voulaient sérieux). *The Ring* (Verbinski, 2002) venait de sortir. La facture visuelle du film-dans-le-film — la courte vidéo d'art se trouvant sur la cassette maudite — m'a beaucoup intéressé. J'y ai vu plusieurs motifs qui ont inspiré mon lexique et la facture visuelle du projet, même si ce film n'a aucun rapport direct avec *Le ravissement*. J'ai voulu tourner des images vidéo qui seraient les plus dérangeantes possible. Le tournage a duré huit mois, pendant lesquels je me suis constamment promené avec une caméra. J'ai ensuite fait le montage moi-même. Je n'avais aucun budget ; j'ai demandé à mes nièces de jouer les fillettes disparues. On voit ma tante descendre l'escalier très rustique de sa cave en terre battue. Je tenais la caméra et la lampe torche qui l'éclairait en même temps. Dans la démarche même, il s'agissait vraiment de vidéo et non de cinéma : je tournais beaucoup et je créais au montage, lequel appelait de nouvelles images que je sortais tourner avec les moyens du bord, toujours en écoutant en boucle le texte d'Andrée mis en son par Marc. Rétrospectivement, je me rends compte que c'est un moment important de ma carrière.

9. Un métier qui n'existe pas

T. C.-L. : *Pourrais-tu expliquer davantage la démarche de Rhizome et le genre d'événements que vous y produisez? Je me souviens que, lors du séminaire où notre dialogue a commencé, tu t'étais présenté aux étudiants et aux étudiantes comme ayant « un métier qui n'existe pas ».*

S. D. : Nous avons célébré le vingtième anniversaire de Rhizome, donc peut-être que mon métier existe, finalement! Si je dis « nous », c'est que je compte sur une solide équipe, qui a néanmoins bien changé depuis l'époque de nos premières armes. Quant à la création sonore et vidéo, nous avons collaboré avec une trentaine d'artistes dont le créateur audio Erick d'Orion (*Atomes* [2008], *Para quedar / Pour rester humain* [2009], *La chute du piano* [2012]) et le vidéaste Marco Dubé (*Le désert mauve* [2018]).

Le point de départ de la démarche de Rhizome demeure toutefois la lecture publique : je me suis demandé si elle répondait essentiellement d'une activité promotionnelle (du livre) ou d'une pratique artistique. S'il s'agit d'art, alors il faut le questionner dans sa forme, le faire bouger, le sortir de ses gonds, le déboulonner de son socle. Bref, lui faire subir, à la pratique, un certain « stress », le faire sortir de l'inertie, de l'habitude, afin de détacher la lecture publique de l'industrie du livre, tout en renouvelant les limites de sa forme.

À force de travailler avec différents artistes dans le cadre interdisciplinaire que je souhaitais instaurer, je me suis rendu compte qu'il existe une tradition et un champ lexical liés aux « métiers », celui de l'écrivain ou de l'écrivaine, du metteur ou de la metteuse en scène, du comédien ou de la comédienne, du ou de la vidéaste, etc. Chaque métier a sa « façon » de faire les choses. Or j'ai cru constater que cette tradition, si elle demeure une force, peut devenir une force d'inertie, un obstacle à la transgression qui est nécessaire à la réinvention des formes. Cela dit, je pense tout de même qu'apprendre puis embrasser un métier est une noble chose, la transmission d'un savoir-faire, d'une pensée qui peut avoir mille ans. Ces courroies de transmission sont certainement indispensables, je ne dis pas le contraire. J'ai moi-même reçu une formation de littéraire. C'est depuis la littérature que je réfléchis à mon travail, qui consiste à aider d'autres créateurs et créatrices littéraires à repousser les limites de leurs pratiques en sortant de la solitude de l'écriture pour aller à la rencontre d'artistes de disciplines autres. Je m'intéresse à la notion de décalage, comme de s'approprier les outils et les codes d'un univers qui n'est pas d'emblée le nôtre. C'est ce que j'essaie de faire en choisissant la représentation comme support plutôt que la page : je tente d'investir les codes d'autres pratiques dans le but de les réemployer depuis mon point de vue de littéraire et d'instaurer un dialogue. C'est une démarche que je veux horizontale. Je cherche les croisements, à provoquer des courts-circuits.



Installation *Chœur(s)* (2015)

« Où sont les poètes ? »

T. C.-L. : *Tu perçois une forme d'inertie au fait d'être écrivain ou écrivaine ?*

S. D. : L'écriture est un voyage, il n'y a là en soi aucune inertie, mais une plongée vers les origines mêmes du langage et, dès lors, de la communauté. Il y a quelque chose d'éminemment communautaire dans le binôme actanciel écrire/lire, et ce, même si ce sont là des activités solitaires. C'est cet aspect communautaire que j'essaie de retrouver en mobilisant des petites communautés interdisciplinaires de créateurs et de créatrices autour d'un texte. S'il y a inertie, c'est plutôt du côté du mode de circulation de la littérature. Je n'ai rien contre l'industrie du livre. Je suis un amoureux des livres, un collectionneur. Toutefois, la confusion qui persiste entre le livre — un support — et la littérature — un art se pratiquant à partir du matériau langage — est certainement une forme d'inertie. Il ne faut pas

oublier que la littérature est née orale. Ce sont les hasards des développements technologiques (le livre est une technologie) qui ont rendu ce support hégémonique. Pourtant il y a toujours eu d'autres supports de la création littéraire, qui ont continué à exister même après la généralisation du livre. Avec les nouvelles technologies, je crois que ces supports alternatifs ont maintenant la chance d'être mis en avant. Bertrand Gervais a bien raison de décrire ce phénomène comme des voies secondaires qui redeviennent principales.

Si mon métier n'existe pas, d'une certaine façon, c'est parce que je suis toujours en train de le réinventer. Je le découvre au fur et à mesure, selon les rencontres et les projets. Le raccourci que je prends, lorsqu'on me demande d'expliquer mon travail, c'est de dire : « je mets en scène des écrivains et des écrivaines ». C'est ma manière de combattre l'inertie.

T. C.-L. : *Ton travail est également une recherche de dispositifs pour renouveler le champ expérientiel de la littérature.*

S. D. : Tu as raison : je recherche des dispositifs — scéniques, installatifs, écraniques — qui visent la participation active du public. Par ricochet, le spectacle rend possible un nouveau rapport avec la source littéraire dont il est issu.

Or il ne s'agit pas nécessairement d'interactivité très forte, explicite, car je pense qu'il y a une participation active même sans interactivité à proprement parler. La relation est active dès que des instances émettrices de signes et des instances réceptrices sont placées dans le même espace. Il faut seulement prendre conscience de ce fait tout simple : pendant que nous faisons un spectacle, nous partageons le même espace-temps que le public qui le regarde. Ce sont des choses basiques, qui

ont néanmoins des implications presque infinies à tous les niveaux de la proposition artistique, si on leur accorde l'importance qu'elles méritent. Ce n'est pas d'hier que l'on parle d'abattre le quatrième mur, surtout dans le milieu théâtral. Et pourtant, parmi les littéraires, lorsqu'il s'agit de mettre en scène, il semble qu'il y ait peu ou pas de prise de conscience de l'espace, comme si le texte était une abstraction pure se téléportant de l'esprit de l'auteur ou de l'auteure à celui du spectateur ou de la spectatrice. Évidemment, il n'en est rien.

Cela dit, cette prise de conscience de la différence fondamentale entre les formes « représentation » et « livre » ne se fait pas instantanément. Pour moi, en tout cas, ce fut une réflexion assez lente, avant de réellement prendre conscience du décalage, voire de la coupure qui existe entre les deux. Aujourd'hui, la relation entre l'artiste et le « public » est pour moi la notion primordiale dans la construction d'une œuvre.

T. C.-L. : *Tu ne souhaites pas pour autant supprimer cette distance qui vient avec la forme dominante du livre, n'est-ce pas ?*

S. D. : Ce que je veux, c'est être conscient de la différence. Je ne suis pas pour la suppression absolue du décalage, car j'écris aussi des livres ! Le même décalage se retrouve lorsque je fais un film ou un spectacle qui comporte des projections audiovisuelles. Je me souviendrai toujours de cette anecdote : lorsque j'ai présenté pour la première fois l'installation *Chœur(s)* (2015), une machine à présence poétique qui projette des poètes en taille réelle dans un dispositif de spatialisation audiovisuelle, une dame m'a demandé candidement : « Où sont les poètes ? » J'ai répondu : « Ils sont dans le passé, madame ! » Il y a toujours un décalage, car l'image et le livre sont des dispositifs qui

voyagent dans l'espace-temps : tu imprimes le livre dans un lieu, à un moment donné, puis, dans un autre lieu et dans un temps différent, il y a un lecteur ou une lectrice qui va découvrir le texte. Dans le spectacle vivant, ce n'est pas du tout ça. Il y a une simultanéité, un partage, une communion. Sans dire que c'est une plus-value, c'est certainement une différence importante.

10.

Le matériau « langage »

T. C.-L. : *Tu pars donc d'une certaine forme, la littérature, et d'un certain métier, celui d'écrivain ou d'écrivaine, pour questionner des professions, pour contester des formes canoniques et pour investir les possibilités esthétiques des médias. Or il y a également chez toi un constant retour à la littérature : la performance, l'espace et la technique viennent redéfinir ce qu'est la littérature. Tu sembles vouloir te situer dans ce mouvement constant, entre deux tensions, où toutes les pratiques se relancent les unes les autres. À mon sens, c'est pour cette raison que tu es l'exemple parfait d'un artiste interdisciplinaire.*

S. D. : C'est que je m'intéresse d'abord au matériau « langage », qui est un matériau collectif et éminemment transversal. Il n'y a pas que la littérature qui soit affaire de langage : il y a du langage partout, au cinéma, au théâtre, en peinture, en musique. Toutefois, la littérature a un rapport particulier au langage. Le matériau que l'écrivain ou l'écrivaine utilise pour fabriquer de l'art, ce n'est *que du langage*.

J'en suis venu à penser que ce qui est le propre de l'activité artistique, c'est lorsque le matériau pose une certaine résistance et, par là, fait prendre des directions imprévues au créateur ou à la créatrice. La résistance du matériau pousse à explorer des zones qu'une approche exclusivement utilitariste aurait laissé inexplorées. Un sculpteur, une sculptrice n'a pas la même relation au bois que celui ou celle qui fabrique des planches. Un écrivain ou une écrivaine n'a pas la même relation au mot qu'un ou une notaire, par exemple. Mon intérêt se porte de plus

en plus sur cette approche du langage en tant que matériau qui résiste. C'est ce type de relation au langage, celle de l'écrivain ou de l'écrivaine qui veut le tordre pour raconter son histoire et produire ses effets, que j'ai envie d'amener sur d'autres supports. Et pour créer le plus de résistance possible, je multiplie les matériaux de création, je les agence, je les confronte.

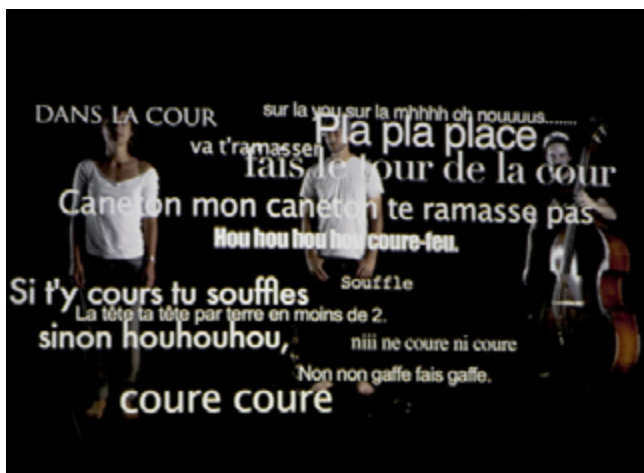


Image exploratoire utilisée pour *La chute du piano* (2012), Rhizome et éclats, avec Virginie Barreteau, Simon Dumas, Gilles Baron, Nicolas Jobin et Mélanie Therrien.

« Il y a du langage partout. »

T. C.-L. : *On sent bien chez toi ce désir de tester les limites de la « grammaire » d'un média, c'est-à-dire de son usage conventionnel. On sait bien, cependant, que certains matériaux sont plus difficiles à maîtriser que d'autres. Quel est, justement, ton rapport à la technique du cinéma ?*

S. D. : J'aime beaucoup cette notion de grammaire que tu amènes. Toutefois, je n'ai pas réfléchi mon travail en ces

termes. Aujourd'hui, je ressens encore plus fortement le besoin de m'appuyer sur des notions qui soient les plus larges et englobantes possibles, par exemple « matériau » et « support » qui, au cinéma, désignent l'image et l'écran. Au cinéma, le dispositif vise à faire oublier l'écran, sa limitation physique, afin de mieux resituer le hors-champ dans l'imaginaire du spectateur et de la spectatrice, qui en devient ainsi le prolongement naturel. De même, le livre n'est pas conçu pour que le lecteur ou la lectrice mette en relation l'objet de sa lecture avec son environnement immédiat. J'aime à penser qu'avec le livre, il existe également un hors-champ, un hors-récit ayant la même importance que le hors-image du cinéma et qui est, lui aussi, situé dans l'imaginaire du lecteur et de la lectrice. En fait, le cinéma et le livre ont plus de choses en commun qu'ils n'en ont avec la représentation (théâtrale). On y retrouve la même coupure dans l'espace et dans le temps séparant la personne qui crée l'œuvre de la personne qui la reçoit. Le cinéma et le livre ont un rapport similaire à l'espace : aucun des deux médias ne prend en considération l'espace concret où l'œuvre est reçue. Même leurs grammaires me semblent proches. J'ai toujours fait ce rapprochement entre l'édification narrative d'un texte et le montage vidéo (selon la méthode, informatisée, celle que je connais, qui est dite non linéaire : des séquences se superposant et prenant l'aspect d'un schéma représentant des diégèses et des métadiégèses). C'est notamment en cela que l'on peut dire que le cinéma, ou du moins le montage, fut l'une de mes premières influences et représente un moment important de mon parcours.

En fait, bien avant de prendre conscience que la représentation constitue un espace-temps partagé entre créateurs, créa-

trices, spectateurs, spectatrices, il m'a fallu d'abord réaliser que toutes choses ou personnes en scène sont dans un espace (je veux dire tridimensionnel, contrairement à la surface plane de la page ou de l'écran) et qu'elles se mettent à signifier (ou à émettre des signes) dès qu'elles y entrent. Autrement dit, les choses et les personnes sont des objets signifiants dans l'espace. Que ce soit un pied de micro, une feuille de papier ou une main nerveuse laissée à elle-même. Encore une fois, ça peut sembler évident ; pourtant à l'époque je n'y pensais tout simplement pas. J'étais complètement accaparé par le temps de la représentation (le texte et le film ne se déploient que dans le temps et aucunement dans l'espace). Ironiquement, la clef de cette épiphanie, c'est l'écran qui me l'a donnée. La vidéo qu'avait créée Éric Proulx pour les itérations de la série *Phonèmes* était conçue pour le dispositif du cinéma, c'est-à-dire un écran qui, dans la mesure du possible, fait oublier l'espace dans lequel il se trouve. Dans les cas des *Phonèmes*, pour que la proposition fonctionne, il fallait projeter sur tout le fond de scène, les coulisses faisant office de hors-champ. Or quand des contraintes de lieu ont forcé l'utilisation d'un petit écran autoportant, qui a provoqué chez moi un effet de téléviseur plutôt qu'une impression de cinéma, j'ai commencé à comprendre : l'objet-écran (que nous n'avions pas choisi) nous ramenait dans un espace qui n'était pas celui de la proposition artistique, mais un lieu usuel, quotidien. Le spectacle s'effondrait. C'est là que j'ai compris que le support est non moins important que le matériau, que l'un a une incidence sur l'autre et que les deux concourent à créer du sens.

Dans un contexte de création interdisciplinaire — et à plus forte raison si les disciplines impliquées varient d'une création

à l'autre, comme c'est le cas dans mon travail —, il y a chaque fois un langage commun à trouver. Non seulement une grammaire, mais également un vocabulaire, un lexique. Les métiers liés aux disciplines artistiques ont chacun développé des langages spécifiques, que ce soit en danse, en théâtre ou au cinéma, afin de décrire une façon d'habiter l'espace, d'employer la lumière ou de répéter un mouvement. Chaque pratique a son champ lexical et, forcément, une grammaire pour en articuler les termes. Dans mes projets, la composition interdisciplinaire varie beaucoup. J'ai mis du temps à comprendre que la première étape du travail — souvent la plus longue et parfois la plus frustrante — consiste à trouver (ou à inventer) ce langage commun et à établir les règles de sa grammaire.



Simon Dumas, derrière le moniteur, pendant le tournage de *Projections* (Dumas, 2010)

« ...avec le livre, il existe aussi un hors-champ, un hors-récit ayant la même importance que le hors-image du cinéma... »

T. C.-L. : *Ton approche des médias semble en effet très exploratoire, au sens fort du terme. Tu te méfies de ce qui est préconçu, en particulier du point de vue des identités médiatiques et des attentes qu'elles peuvent naturellement engendrer.*

S. D. : Pour moi, il est nécessaire d'adopter cette position, car l'identité d'un média, comme tu dis, est appelée à changer en raison des innovations techniques. Que l'on pense à la photographie puis au cinéma : ce sont des arts nés du fait que des artistes se sont approprié des technologies. Or les technologies évoluent tout le temps. Et de plus en plus rapidement. Ça influe sur notre travail, qui emploie plusieurs subdivisions artistiques qui ont vu le jour grâce à des innovations techniques comme la vidéo. Au départ, elle se distinguait fortement du cinéma. Aujourd'hui, toutefois, la division entre ces arts n'est plus aussi franche qu'elle l'était lorsque j'ai commencé Rhizome. La pellicule qui était nécessaire au cinéma était très onéreuse, alors que la bande vidéo demeurait relativement peu coûteuse. En vidéo, on peut tourner davantage, puis se permettre de créer au montage. Avec le film, à cause des coûts, il faut d'emblée opérer une forme de sélection, avoir un plan détaillé, prévoir le plus d'éléments possible en amont, afin de ne pas dépenser « inutilement » la pellicule. Ces considérations pécuniaires ont forgé et forgent encore des pratiques artistiques. À défaut d'avoir un budget illimité, comme c'est le cas pour une superproduction, l'expérience de la vidéo donne naissance à une autre forme d'invention que n'aurait pas permis l'usage de la pellicule. Avec la vidéo, la notion d'exploration est beaucoup plus présente. De nos jours, les deux arts utilisent le numérique. Si cette innovation semble avoir peu d'impact sur le cinéma, elle force la vidéo à se redéfinir, peut-être à se rapprocher davantage des

arts visuels afin de se distinguer de son cousin plus fortuné (et intégré dans une industrie).

De même, je suis convaincu que le terme « art numérique » est transitoire, parce que, lorsque tout est numérique, rien n'est numérique. Je pense que l'on va revenir à des catégories plus larges qui seront polymorphes, comme les « arts visuels », qui comprennent déjà la performance, le corps de l'artiste et... la vidéo. Lorsqu'on ne peut plus définir une discipline par son support, il reste les langages, et c'est là que de nouveaux croisements apparaissent.

T. C.-L. : *Et est-ce que tu classes ces langages ?*

S. D. : Je m'intéresse de plus en plus aux langages de création qui sont à la base des pratiques artistiques : le langage-image du cinéma, le langage-image des arts vidéo, les langages sonores — mélodique ou non, rythmique ou non —, le langage physique de la danse, etc. Et bien sûr, le langage-littérature qui utilise la langue, les mots que l'on aligne oralement ou à l'écrit. Tous ces langages me passionnent, surtout lorsqu'ils se rencontrent, s'entrechoquent. Ils sont en relation avec des supports : celui du papier, de la pellicule, du corps, etc. On peut alors opérer des migrations entre les langages, les pratiques, les supports. J'essaie d'intégrer l'ensemble de ces éléments dans ma démarche afin de produire une richesse sémantique, une sorte d'approche non utilitariste générale de tous ces langages.

11.

J'ai d'abord voulu être poète

T. C.-L. : Tu as fait des études en littérature. On a vu, aussi, que le langage littéraire est la matrice de ton travail interdisciplinaire, ce qui te permet de penser les autres langages (à la fois par eux et à travers eux). Si l'on revient une vingtaine d'années en arrière, avant tous ces projets, est-ce que tu souhaitais être « écrivain », au sens institutionnel du terme ?

S. D. : J'ai d'abord voulu être poète. Je voulais écrire des livres et, à côté de ça, je voulais participer à des lectures publiques. C'est ainsi que tout a commencé. À un moment, plutôt que d'attendre d'être invité à une lecture, je me suis dit que j'allais en organiser une !

Comme je l'expliquais plus tôt, pour moi, la lecture publique n'est pas une passerelle devant mener au livre, mais une activité artistique en soi. Or, même si l'art n'a rien à voir avec la communication, comme l'a merveilleusement dit Deleuze dans une conférence célèbre (« Qu'est-ce que l'acte de création ? », 1987), il reste que la poésie, comme toutes les formes d'art, appelle un destinataire. Quel est-il ? Il y a le lecteur ou la lectrice de poésie et il y a celui ou celle qui l'écoute en se rendant aux soirées de lectures publiques. En 1999, la boutade que j'entends autour de moi veut que ce soit le même groupe de deux cents poètes qui, tout à la fois, écrit de la poésie, en lit et assiste aux soirées. En poésie, il n'y a pas réellement d'enjeu

de marché. Surtout au Québec. C'est une affaire de communauté. Si l'écriture de la poésie s'est en quelque sorte imposée à moi, le désir de faire partie de cette communauté, d'être reconnu par elle, a tout naturellement suivi. Or les soirées de lectures représentent une occasion de se retrouver entre pairs.

Dans l'écosystème qu'est la communauté poétique, c'est important de nous doter d'espaces où nous retrouver entre pairs, d'entendre le travail des autres, d'avoir ces occasions de communion. Cela dit, je trouve qu'il est d'une importance égale d'aller à la rencontre d'autres publics, de sortir de notre niche et de confronter la poésie à ce qui se trouve au dehors de ces cercles. Il faut l'amener dans d'autres espaces, ceux du théâtre, des arts vivants ou même du grand public. La poésie n'est pas élitiste par nature. Au contraire, elle est parmi les formes d'expressions artistiques les plus anciennes et universelles. C'est cette conviction qui, certainement, m'a poussé sur la voie que j'ai empruntée.

T. C.-L. : *Et dirais-tu que l'écriture poétique, dans le sens classique du terme, fait maintenant partie de ton passé ?*

S. D. : J'espère que non. Les activités qui m'ont le plus procuré de plaisir, récemment, sont toutes liées à l'écriture. Le dernier texte que j'ai écrit est une correspondance avec Nicole Brosard. J'ai aussi une espèce de roman en chantier. Toutefois, je ne sais honnêtement pas si ce projet aboutira un jour. Mon problème avec le roman est que j'ai besoin d'un certain environnement pour écrire que ne m'offre pas nécessairement mon travail quotidien où je dois continuellement développer

de nouveaux projets artistiques. *Mélanie* et *Révélations* ont été écrits en résidence. Je dois m'extirper de l'environnement rhizomien pour arriver à écrire des livres. Pour retrouver l'hégémonie de la forme livresque, je dois me faire violence.

T. C.-L. : *Dans tes productions livresques plus classiques, il y a malgré tout une volonté de redéfinir le genre, de renouveler les codes de la poésie.*

S. D. : Il est vrai que ça fait longtemps que j'ai arrêté d'écrire « des poèmes », à savoir le poème comme texte qui se tient seul et qui est ensuite placé entre deux semblables (par le thème ou par le style) dans un recueil. Déjà, *La chute fut lente, interminable puis terminée*, *Mélanie* et *Révélations* sont plutôt des récits poétiques. Toutefois, entre *La chute fut lente* et *Mélanie*, il y a une rupture d'avec le lyrisme. J'évolue tout doucement vers des structures plus narratives. Il y a une forme de narration dans *Mélanie* et, davantage, dans *Révélations*.

En revanche, j'aime les fictions trouées, et mon rapport à la narration tient compte de cet *a priori*. C'est ce que j'aime, par exemple, dans *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard. C'est ce qui fait que *Projections* est mon livre préféré d'Andrée, car il est construit sur une série d'ouvertures de romans qui n'existeront jamais. Ce sont autant de fenêtres qui donnent une vue partielle sur une fiction beaucoup plus large. Il y a là, me semble-t-il, une accentuation extraordinaire de l'imaginaire du lecteur et de la lectrice : c'est une lecture qui est active, car on doit combler des espaces qui sont assez grands entre les points de fiction qui sont offerts.

T. C.-L. : *C'est le hors-champ propre à la littérature, comme on disait plus tôt. Comme le cinéma, la littérature peut opérer un tel travail de tension.*

S. D. : Exactement. C'est pour cette raison que j'ai beaucoup aimé travailler sur *Projections* : je pouvais essayer d'investir tous ces hors-champs. Et je l'ai fait d'une façon qui, je crois, était d'abord surprenante pour Andrée. Je peux me tromper, mais il me semble qu'elle voyait les textes comme autant de vignettes, sans trop de lien entre elles, ou en tout cas avec un lien ténu. À l'inverse, j'ai tenté de créer un personnage qui traverserait tous les textes, afin de relier tous les points. Dans toute l'œuvre d'Andrée, *Projections* est ce qui se rapproche le plus de ce que je considère être de la poésie, qui est un genre plus « troué » que les autres. Pour moi, la poésie est le plus grand espace de liberté en matière de création littéraire. Liberté totale de forme, bien sûr, pourtant un aspect formel demeure : la poésie est l'art du fragment, de la parcelle, du morceau. Morcelée, elle étend des archipels de sens que le lecteur ou la lectrice doit recomposer. C'est cet aspect formel qui rend la poésie — même expérimentale, même en prose — reconnaissable parmi les autres genres littéraires. Et il me semble que c'est aussi cet aspect qui rend les romans écrits par des poètes reconnaissables parmi les autres.

12.

Tisser des liens entre ce navet génial et plusieurs autres films que j'admire

T. C.-L. : *Dans Projections, justement, on comprend que l'imaginaire cinéphilique d'Andrée est celui du cinéma classique et moderne : pour dire vite, des films noirs des années 1940 jusqu'au cinéma d'auteur européen des années 1970. Or quel est ton propre univers cinéphilique ?*

S. D. : C'est le cinéma qui m'a donné le goût du risque et de la découverte en art. Un jour, au club vidéo de mon village, je ne sais pourquoi, j'ai tourné le dos au rayon des nouveautés populaires pour m'intéresser à ce qui se trouvait derrière, aux autres catégories de films. C'est comme ça que j'ai renoué avec le cinéma français. Je dis renoué parce que, tout petit, j'aimais regarder les films mettant en vedette Louis de Funès à la télévision. J'aimais encore plus Pierre Richard. J'avais moins de dix ans. Dans ce club vidéo, je ne sais pourquoi, j'ai été intrigué par la jaquette de *Cyrano de Bergerac* (Rappeneau, 1990) (qui concilie cinéma et littérature, un présage peut-être). Pour l'adolescent que j'étais, c'est sûr qu'un Depardieu impressionne. Ayant pris le goût du risque, je me suis laissé tenter par quelques étrangetés comme *The Favour, the Watch and the Very Big Fish* (1991). Un film d'un réalisateur peu (ou pas) connu, Ben Lewin, avec Bob Hoskins, Jeff Goldblum et Michel Blanc. J'en parle parce que c'est l'œuvre qui

m'a initié à la folie, à l'absurde et au surréalisme. Bob Hoskins endosse le rôle d'un photographe religieux. En mal de Jésus, il s'en tient à des scènes de Saint-Jean. Jeff Goldblum y incarne un repris de justice sortant de prison. Errant sous la pluie dans les rues de Paris, les cheveux longs et la barbe hirsute, il s'attarde sous les fenêtres du photographe religieux qui, l'apercevant, croit avoir enfin trouvé son Jésus et l'engage illico comme modèle. Petit à petit, le personnage de Jeff Goldblum y croira aussi, de plus en plus, jusqu'à se prendre pour le saint homme. Une des scènes finales montre Jeff Goldblum coulant à pic alors qu'il tente de marcher sur l'eau. C'est un film sous l'influence de Terry Gilliam sans en avoir le génie, mais comme à l'époque je n'avais pas encore vu *Brazil* (1985), c'est ce VHS choisi au petit bonheur qui s'inscrira à jamais dans ma mémoire. Ce sont ces scènes absurdes et surréalistes qui m'ont marqué.

T. C.-L. : *Il y a en effet une horizontalité à la cinéphilie qui permet de s'intéresser de manière tout à fait légitime à des objets dits « mineurs ». Ce phénomène me semble davantage une caractéristique du cinéma que de la littérature.*

S. D. : Tout à fait. En y repensant aujourd'hui, je me rends même compte qu'il est possible de tisser des liens entre ce navet génial et plusieurs autres films que j'admire. Son sujet est fondateur pour moi : un personnage se délaisse de son identité pour adopter celle d'un autre. Ces thèmes de l'identité et du double, je les retrouve dans *Kagemusha, l'Ombre du guerrier* (1980) d'Akira Kurosawa, un film où un brigand de grand chemin prend la place de la figure respectée du Shogun et finit par réellement se prendre pour ce dernier. Puisqu'il s'agit d'un art de l'image, à la fois dans sa fabrique et son imaginaire, le cinéma est tout

désigné pour développer cette idée : qu'arrive-t-il lorsqu'on n'accepte plus sa place et que l'on voudrait devenir quelqu'un d'autre? Le cinéma, c'est l'art du double, de la fascination. Je crois que c'est également ce qui intéresse une écrivaine comme Andrée, pour qui les thèmes de l'identité et du double sont centraux, même s'ils se déploient d'une manière différente que dans mon travail.

T. C.-L. : *Ce sont des thèmes qui t'intéressent chez d'autres cinéastes ?*

S. D. : Oui, notamment chez Jacques Audiard, qui les aborde sous l'angle du mensonge comme moteur créatif. Bien avant de tomber par hasard sur le film de Kurosawa en syntonisant les ondes de Télé-Québec, j'ai eu le bonheur de voir (et de revoir) *Un héros très discret* (1996). C'est l'histoire d'un jeune homme (Mathieu Kassovitz) qui, n'ayant pas combattu pendant la Seconde Guerre mondiale, n'en décide pas moins de se faire passer pour un héros de la résistance. Petit à petit, la fiction se fait réalité : il se fait admettre dans les hautes sphères de la société d'après-guerre, il est promu colonel (alors qu'il n'a jamais été dans l'armée), etc. Puis, un jour, le jeune homme disparaît. Les personnages s'adressent directement à la caméra, souvent dans une posture très absurde. Il y a également un non-sens temporel qui est intégré et assumé, qui donne à l'ensemble un côté ludique. C'est un film très littéraire, porté par l'idée qu'il est possible de créer son propre personnage. Un film dont on peut dire, *a posteriori*, qu'il préfigure *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jeunet, 2001), et prolonge de manière inventive un film comme *Zelig* (Allen, 1983). Pour moi, ce sont les interventions de Jean-Louis Trintignant en ouverture et en conclusion qui élèvent surtout le film. Trintignant s'adresse en effet directe-

ment à la caméra, il raconte une anecdote, une sorte d'allégorie portant sur la relativité de la vérité. On comprend à la fin qu'il est le jeune homme devenu vieux. Son histoire porte sur des soldats allemands de la Première Guerre mondiale cachés sous terre pendant des années, une variante de la caverne de Platon... Je ne me souviens pas exactement de tous les détails, mais ce qui reste marqué au fer rouge dans ma mémoire, c'est la fabuleuse performance de ce grand acteur et le fait que lorsqu'il en arrive au terme de son argumentaire, tout le film s'éclaire. C'est le Trintignant que j'aime et que je retrouve dans *Rouge* (1994) de Krzysztof Kieślowski.

T. C.-L. : *Est-ce que d'autres films t'interpellent de cette manière ?*

S. D. : J'ai eu une période cinéma asiatique. J'ai beaucoup aimé les films de Wong Kar-wai. J'ai même une petite théorie sur son œuvre. *Chungking Express* (1994) repose sur deux récits complètement différents. Le seul lien qui unit les deux est un restaurant qui s'appelle Chungking Express. La division se retrouve également dans le temps de la projection : première moitié du film, on a un premier récit, dans la deuxième moitié, on a un second récit. Dans *Happy Together* (1997), qui a été tourné en Argentine, c'est un peu la même structure, mais de façon plus souterraine. On nous raconte une première histoire entre deux personnages, puis l'un s'en va et l'autre reste. Ce départ marque le début de la seconde histoire, où un nouveau personnage va entrer en scène. Avec Wong Kar-wai, il s'agit toujours d'histoires de couple. C'est un grand romantique. Ça atteint un paroxysme d'évidence avec *In the Mood for Love* (2000). Ici, nous ne passons toutefois pas d'une histoire de couple à une autre. La transition entre les récits est beaucoup plus subtile

que dans *Chungking Express* et elle n'en est que plus fascinante. Il y a toujours deux couples, sans que le film passe pour autant de l'histoire de l'un à celle de l'autre. Contrairement à *Chungking Express* et *Happy Together*, l'histoire des deux couples se déroule sur toute la durée de la projection : l'une dans le champ et l'autre se situant totalement dans le hors-champ. Non pas seulement le hors-champ de l'image, mais celui du récit. Il n'y a plus de césure dans le temps de la projection. Comme évolution dans l'œuvre d'un artiste, j'ai trouvé cela génial.

J'ai par ailleurs énormément suivi le travail de Bertrand Blier. J'aime beaucoup *Les Valseuses* (1974), un film dans lequel on trouve un véritable travail sur le langage. L'irrévérence de Blier est fantastique. Je me rappelle que mes collègues étudiantes, à l'époque, me disaient qu'elles trouvaient son cinéma trop machiste. Un peu par jeu (et avec humour), j'aimais contre-argumenter qu'il s'agit d'un cinéma féministe réalisé d'un point de vue masculin. Blier critique ses pairs hommes. Ses personnages masculins se rendent eux-mêmes ridicules dans une espèce de surenchère. Puis survient un personnage féminin résilient qui émerge et qui prend graduellement l'ascendant sur les personnages masculins. Dans *Préparez vos mouchoirs* (1978), Carole Laure ne fait que tricoter alors qu'elle se laisse trimballer par un Patrick Dewaere et un Gérard Depardieu de plus en plus caricaturaux. À la fin du film, les personnages masculins s'écrasent tandis que Carole Laure continue de tricoter. Dans *Les Valseuses*, c'est Miou-Miou qui devient graduellement la leader du groupe. Dans *Tenue de soirée* (1986), l'esbroufe macho des personnages masculins cache leur désir d'être des femmes. J'ai vraiment l'impression que Blier fait une critique du machisme. Ceci étant dit, je ne tiens pas à élever Blier au rang de militant

féministe. De toute façon, ce qui m'a fait revenir à ses films, c'est vraiment le langage. L'écriture de Blier s'autorise toutes les libertés dont elle a besoin sans se soucier de réalisme. Les dialogues peuvent prendre des allures de monologues alternés. Le vocabulaire est fleuri, le sens fréquemment détourné. Les niveaux de langue alternent ou se chevauchent. Le sublime flirte avec la culture populaire, avec l'irrévérencieux. Le cinéaste prend également des libertés avec la temporalité, le quatrième mur, etc.

Je retrouve une telle liberté de formes, cette fois conjuguée à une poétique imagée, dans un film de Gus Van Sant, *My Own Private Idaho* (1991). Je suis un grand admirateur de Gus Van Sant. C'est à nouveau un cinéaste qui ose tenter différentes approches d'un film à l'autre, et qui change parfois radicalement de posture. Dans *My Own Private Idaho*, il y a des audaces tant esthétiques que scénaristiques qui continuent de m'émerveiller. Je pense aux très belles scènes érotiques qui imitent une forme de diaporama, à ceci près que ce sont les acteurs et les actrices qui ne bougent pas, alors que l'image est en mouvement, que la caméra tourne. Je songe aussi à cette allégorie visuelle de l'orgasme qui montre une cabane tombant du ciel et se fracassant contre une route de campagne. Il y a une audace formelle dans le film, qui trouve également son équivalent sur le plan scénaristique : les hommes à demi nus que l'on retrouve sur les couvertures des magazines discutent entre eux depuis les étalages où ils se trouvent, le personnage de Keanu Reeves s'adresse directement à la caméra pour commenter le récit, etc. J'admire ce cinéma de liberté. Je suis heureux que ces films aient existé. J'espère qu'il y en aura beaucoup d'autres de la même eau.



Projections (Dumas, 2010)

« ...le vent dans les arbres,
les pieds nus dans l'herbe... »

T. C.-L. : *Tu abordes donc d'abord le cinéma du point de vue du langage et d'un certain détournement des codes.*

S. D. : Du point de vue des langages, même : celui des mots et celui des images. La force d'un Blier, c'est l'agencement des scènes, la folie du récit, mais pour la direction photo et la poésie des images, je lui préfère un Claude Miller. J'ai beaucoup aimé *La petite Lili*, un huis clos baignant dans une poésie qui n'est pas seulement redevable aux images, Miller portant également un grand soin aux ambiances sonores : le vent dans les arbres, les pieds nus dans l'herbe... Le cinéaste s'abîme dans la contemplation sans abîmer le spectateur et la spectatrice. On pourrait parler d'un cinéma des sens dont le premier serait évidemment la vue. Tout le film est construit sur un jeu de regards. Le cinéaste prête le sien à deux de ses personnages, deux mâles en concurrence pour « la petite Lili » en question (Ludivine Sagnier). Ces personnages sont également cinéastes. L'un est jeune, débutant et idéaliste. L'autre est âgé, établi et partage

une opinion plus posée sur le cinéma, la création et l'impétuosité de la jeunesse, ce qui ne manque pas de faire sortir de ses gonds le jeune antagoniste. Et voici les bases du conflit posées. Sous des dehors de triangle amoureux somme toute usité, il s'agit en fait d'un film mettant en abyme l'acte de création.

T. C.-L. : *La mise en abyme de la création est un processus toujours présent dans ton travail. Ça semble être le fil rouge qui relie la plupart des films qui t'ont marqué.*

S. D. : Oui, tu as raison. C'est ce qui m'a fasciné dans *Sex Is Comedy* (2002) de Catherine Breillat, dont la mise en abyme reprend une scène du film précédent de la réalisatrice, *À ma sœur!* (2001). J'ai vu plusieurs films de Breillat (*Anatomie de l'enfer* [2004], *Romance X* [1999], *Une vraie jeune fille* [1999]). Je les ai tous détestés et pourtant, ils me reviennent régulièrement à la mémoire. Il n'est pas exagéré de dire que son cinéma m'a marqué en me plaçant devant une œuvre absolument sans compromis qui n'avait aucunement l'intention de ménager son auditoire. Breillat incarne en quelque sorte les deux personnages de cinéastes de Miller : elle est à la fois la jeune idéaliste et la réalisatrice de métier au regard lucide. Sauf qu'ici, la mise en abyme de la création prend la forme d'un film autonome et autofictionnel. Dans *Sex Is Comedy*, Anne Parillaud tient le rôle de la réalisatrice. Son personnage ne s'appelle pas Catherine ; toutefois, la scène où elle lutte pour tourner (le terme n'est pas trop fort) est clairement la scène — centrale s'il en est une — de sodomie entre un adolescent et une adolescente que l'on retrouve dans *À ma sœur* : même décor, mêmes acteur et actrice, même situation. Comme le jeune cinéaste de *La petite Lili*, la réalisatrice est complètement obsédée par son film devenu, le

temps d'une production, le centre de son univers et sa raison de vivre. Elle est prête à absolument tout pour arriver à ses fins. Or les obstacles se multiplient : la météo ne collabore pas, il n'y a aucune chimie sur le plateau, sans compter les nombreux enjeux que soulève le tournage d'une scène sexuelle mettant en scène un mineur et une mineure (même si l'acteur et l'actrice ont peut-être plus de dix-huit ans). Ce film est une plongée dans l'univers créatif de Breillat. Il ouvre une brèche permettant d'entr'apercevoir le réseau souterrain qui le soutient. J'aime beaucoup ces incursions dans des processus de création.

T. C.-L. : *Et tu gardes un souvenir clair de ces films ?*

S. D. : Pas toujours, non. Or si un film peut entrer dans l'imaginaire, il fait alors son chemin sensiblement de la même manière que le ferait un texte de littérature. Je « vois » certains passages de roman dans ma tête comme s'il s'agissait de scènes de cinéma. Le cinéma a façonné — dans le sens de « donner une forme à » — mon imaginaire, il a induit une manière qu'ont les œuvres de s'inscrire dans ma mémoire. La mémoire... n'est-elle pas toujours sélective ? Ce que la mémoire conserve (le plus souvent à notre insu), ces choix qu'elle fait, ne deviennent-ils pas comme des repères, lesquels, de loin en loin, se font écho ? N'est-ce pas de cette manière, je veux dire en reliant ces points, que les fils conducteurs se tendent ? Mon souvenir du film n'est pas le film. Il est devenu sensiblement autre chose, trouvant dans mon esprit une signification qui m'est, en partie, personnelle, et qui entre en résonance avec tout un écosystème d'œuvres dont le sens continue d'évoluer dans ma mémoire.

13.

La rencontre des arts

T. C.-L. : *Aimerais-tu réaliser un film ? En particulier, un film de fiction, comme ceux que tu viens de nommer ?*

S. D. : J'ai voulu en faire un avec *Le désert mauve*. J'ai essayé pendant dix ans. À un moment donné, je me suis rendu compte que l'on ne va jamais m'accorder le financement pour faire un film, à moi, un poète qui usurpe le métier de metteur en scène. Il y a des réalisateurs et des réalisatrices de carrière et de talent qui triment de longues années pour financer leur prochain film. C'est un des milieux artistiques les plus difficiles, surtout du point de vue du financement. Avec le spectacle *Le désert mauve* en 2018, je considère que l'on a réalisé le tiers d'un long métrage qui n'existera jamais sous cette forme. Je suis assez satisfait du résultat, d'autant plus que nous avons tourné avec très peu de moyens. Je souhaite toujours poursuivre cette expérience en réalisant un long métrage à proprement parler, et non pas uniquement du matériel cinématographique pour un spectacle. L'occasion doit cependant se présenter.

T. C.-L. : *Il reste que, par un autre chemin, plusieurs des enjeux que tu rencontrerais à titre de metteur en scène au cinéma font déjà partie de ton travail de mise en scène de spectacle littéraire.*

S. D. : Ce que j'aime, c'est la rencontre des arts. Au début, leurs similarités — notamment entre la littérature et le cinéma — m'ont aidé à passer d'un langage de création à un autre. Aujourd'hui, ce qui me motive, ce sont leurs différences, ce qu'elles mettent en tension. Par-dessus tout, je me rends compte que

je m'intéresse de plus en plus au caractère vivant de la langue. En tant que liant social et en tant qu'organe (littéralement, celui que nous avons dans la bouche). Par extension, je me prends de fascination pour le caractère vivant de l'espace théâtral de la représentation. Cet espace (et ce temps) n'a pas fini de m'intriguer et je n'ai surtout pas l'impression que j'en ai vidé tous les possibles. Il y a là quelque chose qui est à la fois éminemment concret (comme l'est la langue dans la bouche) et d'une simplicité désarmante. Or atteindre la simplicité, n'est-ce pas là un défi beaucoup plus grand que de se laisser aller à l'esbroufe? Oui, j'ai encore beaucoup de choses à apprendre et à découvrir, en particulier par rapport à la mise en scène des corps dans l'espace. Ce fait m'est (ré)apparu dans toute sa glorieuse évidence lorsque j'ai eu la chance de collaborer avec Christian Lapointe sur le projet *La vie littéraire* (2017) de et par Mathieu Arsenault. Je dis « collaborer », néanmoins il serait plus juste de dire que j'ai été l'heureux témoin de leur démarche. L'idée de départ de Christian était simple (justement), il voulait créer ce qu'il appelait un *stand up*. Le dispositif scénique serait maintenu au minimum : un micro, une lumière façon *follow spot*, une parole et le corps du poète comme support de celle-ci. Rien d'autre. Mathieu Arsenault est seul en scène. Le spectacle entier repose sur lui et il ne dispose d'aucun filet. Il s'en est passé des choses pendant ce processus de création!

T. C.-L. : *Qu'est-ce que tu retiens en particulier de cette expérience ?*

S. D. : Mathieu et Christian ont mis en place un monologue d'une cinquantaine de minutes, une traversée en diagonale du livre éponyme. La création a duré neuf mois. Mathieu s'est d'abord plié à différents exercices. Lors de la première résidence de deux semaines, aucun mot du texte n'a été pronon-

cé. Puis, Mathieu a dû apprendre son texte, ce qui a nécessité une quarantaine d'heures avec un répétiteur. Lorsque nous nous sommes retrouvés et qu'il a rendu le texte devant Christian et moi pour la première fois, Mathieu a été soudainement confronté à toutes sortes d'émotions qu'il n'avait pas ressenties auparavant. Ces émotions ne venaient pas à strictement parler du texte : Mathieu avait mis cinq ans à écrire le livre — qui était paru deux années plus tôt —, il en avait corrigé les épreuves, en avait fait la promotion, en avait lu des extraits en public à de nombreuses reprises. Ce texte ne recelait pour ainsi dire plus de surprises pour lui. Ces émotions étaient provoquées non pas par le texte, mais par la relation établie entre celui-ci, son auteur et ce nouveau public. Après cette seconde résidence, Mathieu a continué ce travail mnémorique et physique en pratiquant le texte tous les soirs dans son bain et toutes les semaines devant Christian ou une autre personne de l'équipe. Neuf mois de travail, dont six semaines de résidence en salle. J'ai dès lors pu assister à la construction de la relation émotionnelle, cognitive, mémorielle et physique de Mathieu à son texte, à la transformation de cette relation avec le temps. Pour moi, il s'agissait d'une expérience tout à fait nouvelle. Pour Mathieu aussi, je crois. Ce qu'arrive à construire Christian avec rien qu'un poète, un espace et une lumière, c'est quelque chose que je ne sais pas faire. J'ai été incroyablement privilégié de pouvoir assister à ce processus.

T. C.-L. : *Et tu as utilisé cette leçon dans d'autres projets ?*

S. D. : J'apprends toujours des choses et chaque nouveau projet tente de développer une découverte que j'ai pu faire dans le projet précédent. La création du spectacle *La vie littéraire* s'est dé-

roulée en même temps que celle de *Désert mauve*. Sans une assez grande distance, je n'ai pas su intégrer les fruits de cette expérience de travail avec Mathieu et Christian dans la démarche de création de mon propre spectacle.

Par contre, j'y ai mis en jeu toutes les découvertes que j'ai progressivement faites, issues d'une réflexion s'étant lentement développée sur plusieurs années et qui porte sur l'image dans l'espace, sur le langage dans l'espace et sur les manières de rendre leur cohabitation signifiante. Avec *Le désert mauve*, il fallait d'abord que je nous place, Nicole Brossard et moi, dans l'espace, que j'y installe nos paroles, avant de faire intervenir le régime des images filmiques. Graduellement, le récit passait du régime de la parole vers celui du cinéma.



Nicole Brossard et Simon Dumas, avec Anne-Marie Desmeules (à droite), lors de la résidence menant à la réalisation de *Désert mauve* (2017)

« Au début du spectacle, Nicole et moi faisons comme s'il s'agissait d'une conférence sur le roman »

Pour nous approprier cet espace, j'ai d'abord voulu y recréer un lieu familier : la table de travail. Celle de l'écriture, celle de la discussion et celle de la création. Et pour que le public se sente convié dans ce lieu, il fallait qu'il soit tout près, qu'il y ait une continuité dans l'espace. Je veux dire sans obstacle, sans cassure. Naturellement, parce que la salle était faite de cette manière, nous jouions au niveau du sol. Je m'étais assuré que la première rangée de chaises soit au même niveau que nous et, même, que les chaises soient placées en demi-cercle autour de la table. Je voulais que le public nous enserme. Cette proximité physique permettait de compenser ce que Nicole et moi manquions en capacité de projection, en métier d'acteur ou d'actrice.

T. C.-L. : *Dans ton travail, tu es souvent amené à diriger des écrivains et des écrivaines comme s'ils et elles étaient des acteurs et des actrices. De manière générale, comment définirais-tu leur manière de lire, de performer leur propre texte ?*

S. D. : C'est très variable. Il y en a qui ont développé leur propre oralité, d'autres non. J'ai noté une constante, cependant, qui se trouve dans le rapport au texte. C'est dans ce rapport que s'incarne la différence fondamentale entre l'écrivain et l'écrivaine, d'une part, puis entre l'acteur et l'actrice, d'autre part : l'auteur et l'auteure n'ont pas le même rapport à leur propre texte qu'une tierce personne. Cela a des incidences sur la façon de le rendre comme sur la façon de le recevoir. Le spectateur ou la spectatrice sait que celui ou celle qui porte le texte en a l'autorité. Cela change complètement la réception. Pour *La vie littéraire*, c'est ce qui fait la différence entre « malheureuse maladresse d'acteur » et « incroyable performance d'auteur ». Pendant longtemps, j'ai cru que cette différence suffisait, qu'il n'était pas nécessaire de diriger les écrivains et les écrivaines. Aujourd'hui, nous travaillons ensemble pour que le texte se dépose. Nous cherchons les

conditions pour que cet état, assez difficile à décrire, se produise. Le texte doit trouver son endroit de vérité chez le lecteur et la lectrice. D'ailleurs, ça se voit concrètement à l'image lorsqu'on filme les séances de lecture : tout à coup, le texte prend vie, on voit la connexion entre le texte et celui ou celle qui le lit. Généralement, c'est une démarche assez longue : trouver cet endroit, ce lieu d'énonciation. Ce n'est pas si ésotérique que c'en a l'air ! C'est en partie physique même. Une de mes techniques, la seule que je maîtrise, c'est la répétition en boucle : reprendre encore et encore la lecture du texte, jusqu'à ce que je dise au lecteur ou à la lectrice d'arrêter, comme l'aiguille d'une radio cherchant une fréquence. À un moment, la syntonisation se fait.



Les oracles (2017) de et avec Catrine Godin et Martine Delvaux,
avec les chorégraphes Karine Ledoyen et Manon Oligny.
Image prise à l'Escaut (Bruxelles) en février 2016
avec la danseuse Marilyn Daoust et Martine Delvaux.

« Parfois, il y avait une synchronie parfaite entre le geste de la danseuse et l'apparition d'un mot sur l'écran. »

T. C.-L. : *J'imagine que cela ne fonctionne pas toujours, qu'il n'y a pas toujours ce tilt.*

S. D. : En effet, et là, on cherche d'autres solutions. C'est ce que Manon Oligny a fait avec Martine Delvaux pour le projet *Les oracles* (2017). Nous avons installé un dispositif où Martine n'avait pas à lire son texte, mais à le taper. Ça fonctionne très bien. Lorsque Manon Oligny a travaillé avec Nelly Arcan pour *L'écurie* (2008), elle a utilisé un dispositif similaire : Nelly Arcan tapait son texte, lequel apparaissait en défilement sur un écran très allongé comme ceux que l'on voit à la bourse par exemple.

Avec Martine Delvaux, c'était également très intéressant, car ça donnait l'impression que la danseuse, sur scène, était la création de l'écrivaine. Le mur du fond représentait la page blanche. Il y avait un alignement des regards entre Martine et la danseuse, qui toutes deux regardaient l'écran, qui servait d'interface entre elles. Parfois, il y avait une synchronie parfaite entre le geste de la danseuse et l'apparition d'un mot sur l'écran. C'était très touchant, très vrai. Au fond, l'important n'est pas tant de faire parler l'écrivain ou l'écrivaine que de trouver une façon qu'il ou elle participe au processus de création et à la représentation, d'amener ce lien entre le texte et la personne de qui il origine sur scène.

14.

Je ne « signe » pas une mise en scène

T. C.-L. : *Comment es-tu perçu au sein de la communauté des écrivains et des écrivaines ?*

S. D. : C'est sûr que je réfléchis davantage à la question des supports et des processus de création que la moyenne des écrivains et des écrivaines. Je crois que c'est ce qui me définit. Malgré tout, j'ai longtemps souhaité être perçu comme un poète, d'abord, puis comme un poète qui fait des spectacles. Je crois cependant que l'on me perçoit surtout comme un producteur ou un créateur de spectacles. Certains écrivains et écrivaines avec qui je travaille ou que je côtoie ne savent même pas que j'écris ! Je continue à écrire d'ailleurs, car l'écriture est le point de départ de ma démarche et de ma réflexion. C'est donc essentiel que j'arrive à garder contact avec elle, pour la mettre en perspective avec d'autres pratiques.

T. C.-L. : *Tu écris régulièrement ou faut-il se faire violence pour écrire quand on est occupé comme tu peux l'être avec autant de projets collectifs ?*

S. D. : Il faut que je me fasse violence. La frénésie qu'impose souvent la production de spectacles et l'introspection de l'écriture sont des régimes hétérogènes qui commandent des états d'esprit très différents. En plus, pour créer mon métier, je me suis imposé une discipline « de bureau » qui devient parfois

nuisible à la création. Comme je te le disais, j'ai dû m'arracher de mon quotidien pour écrire mes deux derniers livres, ce que j'ai pu faire en m'isolant dans une résidence d'écriture. J'arrive à écrire, cela dit. Et de mieux en mieux. Quand c'est lié à un projet de Rhizome, ça en devient presque facile. Ma « discipline » me le permet. Mais il est temps que je voie mon écriture comme faisant partie intégrante de mon travail avec Rhizome. De toute façon, c'est déjà le cas ! J'y travaille, on verra bien... Il est certain que je ne peux plus éviter un parasitage des pratiques s'opérant jusqu'au cœur même de l'écriture en solitaire : j'écris *avec* la photographie, le cinéma, la vidéo, la scène, au même titre que je façonne des spectacles à partir de la littérature. J'ai besoin de ces croisements.

Je pense d'ailleurs qu'écrire, c'est surtout un travail de lecture. Écrire, c'est être son premier lecteur ou sa première lectrice, parce que sortir le « matériel », aligner les mots pour la première fois, c'est peut-être dix pour cent de l'écriture. Le reste du temps, tu te relis et tu édites.

T. C.-L. : *Écrire, c'est se récrire.*

S. D. : Et se récrire, c'est se relire ! Mon travail de création de spectacles est également un travail de lecture : tu lis, tu interprètes, tu réarranges, c'est également de l'édition et ça demeure quelque chose d'actif. Seulement, dans ces cas-là, lors de la création d'un spectacle, on a plusieurs lecteurs et lectrices d'une même œuvre qui interprètent à leur façon. Il s'agit ensuite d'orchestrer la rencontre de ces différentes interprétations initiales. On entre alors dans une sorte de phase de négociation où les différentes lectures de l'œuvre se rencontrent. C'est seulement après que le vrai travail commence.



L'équipe de *La chute du piano* (2012) en travail de création dans la salle du théâtre Premier Acte (Québec)

« Comment être maître du sens quand une quinzaine de personnes et treize systèmes de signes concourent à en créer ? »

T. C.-L. : *En tant que directeur d'un projet collectif, il faut que tu sois alerte à la sensibilité ou à l'interprétation de chacun, chacune. Est-ce que toutes les interprétations font partie du spectacle ou est-ce qu'elles nourrissent la mise en scène ?*

S. D. : Ça nourrit un tout. De plus en plus, je tends également à m'éloigner de la notion de concepteur ou de directeur. Je travaille avec des artistes, c'est-à-dire avec des gens qui sont souverains sur le territoire de leur création. La ligne est fine entre la somme des œuvres de chacun, chacune et l'ouvrage collectif auquel nous travaillons. Cela force une démarche beaucoup plus horizontale que celle que j'imagine de mise dans le milieu théâtral. Un ami metteur en scène m'a confié une fois que lorsqu'il « signait » une pièce, c'est qu'il en était le « maître absolu du sens ». J'avoue ne pas comprendre cette conception du théâtre. Même quand j'écris, que je suis seul avec la page, j'ai l'impression que c'est le sens qui est maître de ma personne. Ja-

mais l'inverse. Comment être maître du sens quand une quinzaine de personnes et treize systèmes de signes concourent à en créer ? Je ne « signe » pas une mise en scène. Je crois que je fais plutôt office de médiateur. Un partenaire m'a déjà qualifié de « metteur ensemble ». La formule est jolie et elle est, au final, assez juste.

15.

Tout fait image

T. C.-L. : Parlons maintenant plus en détail de *Désert mauve*, un projet qui a eu différentes formes et qui, sans doute, n'est pas encore terminé. Or tout part d'une lecture attentive, patiente, incrémentale, comme c'est souvent le cas avec tes œuvres.

S. D. : Oui, c'est un texte avec lequel je cohabite depuis longtemps. Quand j'ai lu *Le désert mauve* pour la première fois, je n'ai pas vu le roman sur les processus de traduction. Mélanie, son personnage principal, prenait toute la place. Elle a quinze ans, elle vit avec sa mère dans un motel que cette dernière possède dans le désert de l'Arizona. Mélanie a l'âge des questions existentielles, elle découvre le désir, la mort et se demande ce que signifie ce mot : « réalité ». J'étais fasciné. La langue est belle, les paysages ciselés. Tout fait image.

Mon premier contact avec le roman fut à travers le scénario de spectacle que Yannick Renaud en avait tiré. C'est comme ça que j'ai rencontré Nicole et que *Le désert mauve* est entré dans ma vie. En 2003, avec Rhizome, nous devions créer une série de cinq lectures-spectacles avec des auteurs et auteures du Québec dont l'œuvre était déjà traduite en espagnol, pour la FERIA internacional del libro de Guadalajara au Mexique. Le spectacle, qui est essentiellement une mise en sons du texte à la façon d'une radiofiction, traverse en diagonale le court récit de Mélanie, c'est-à-dire le roman dans le roman. Or ce que je ne savais pas à l'époque (parce que je n'avais pas encore

lu le livre !), c'est que Maude Laures est le véritable personnage principal du roman. En effet, comme le projet de Nicole était de se traduire du français au français et que, pour ce faire, elle a créé de toute pièce un objet à traduire, à savoir le roman dans le roman, la pièce maîtresse de l'œuvre doit nécessairement être la traductrice, le personnage sans qui ce roman, considéré comme la première œuvre postmoderne du genre dans l'histoire littéraire québécoise, n'aurait pas été ce qu'il est. Pourtant, lorsque Nicole a expliqué que *Le désert mauve* est un roman sur la traduction, ça m'avait d'abord choqué. Pour le jeune poète que j'étais, une telle affirmation évacuait toute la poésie du roman. Alors qu'en réalité il n'en est rien et que c'est ça le génie de ce texte : il allie poésie et jeu sur des processus de traduction et il trouve un équilibre qui rend l'expérimentation formelle quasi imperceptible. Ça m'a donc pris un certain temps avant de m'approcher de l'œuvre portant sur les processus.

T. C.-L. : *C'est assez ironique, dans la mesure où tout ton travail est aujourd'hui axé sur l'idée même de « processus ».*

S. D. : Tout à fait. À ma défense, cependant, je découvrais encore les rudiments de mon métier à cette époque. J'étais encore totalement dans le faire, et non dans une pensée sur le faire. Qui plus est, j'étais complètement — et je suis toujours — obnubilé par la force poétique des écrits de Nicole. Aussi, après avoir lu le livre, l'envie de matérialiser les images mentales que suscite en moi *Le désert mauve* s'est imposée avec force. Et tout de suite après les images, ce sont des dispositifs qui se sont mis à apparaître dans mon esprit. Un support pour ces images.



Captation du spectacle *Le désert mauve* (2018)

« Je me suis mis à relire

Le désert mauve au prisme du cinéma »

T. C.-L. : *Tu en parles d'ailleurs dans le spectacle que tu as finalement monté en 2018 : tes premières notes sur une œuvre portent toujours sur un dispositif.*

S. D. : Des dispositifs et des structures (narratives, dramaturgiques), voilà ce qui, souvent, s'impose à mon esprit. Pourtant, le dispositif qui m'est d'abord apparu en 2003 n'est pas celui que nous avons retenu, beaucoup plus tard, une fois le projet abouti. Il y a plusieurs raisons à cela. À l'époque, toute l'exploration audiovisuelle que nous faisons visait l'immersion du public et ne prenait absolument pas en considération le hors-champ ni même l'écran comme objets signifiants dans l'espace. Qui plus est, comme j'étais toujours accaparé par les images du roman, et non par les processus qu'il met en jeu, j'avais imaginé un dispositif qui ferait en sorte que le spectateur et la spectatrice baigneraient dedans. Si j'avais créé le spectacle entre 2004 et 2006, quatre écrans de tulle auraient

entouré le public. Nicole aurait été encerclée au centre de cet espace. Le résultat final est donc bien différent.

T. C.-L. : *Et quelles ont été les étapes suivantes du projet ?*

S. D. : Comme nous tournions en vidéo et qu'au tournant du nouveau millénaire, il y avait encore une différence marquée dans la facture des images entre ce média et le cinéma, il me fallait des moyens de cinéma pour nous rendre en Arizona et recréer cet univers de fiction. C'est comme ça, par nécessité presque, que le cinéma, dans sa structure de production puis dans ses modes de création, s'est infiltré dans ce projet. Je me suis mis à relire *Le désert mauve* au prisme du cinéma, en attendant qu'une opportunité se présente pour réaliser ce projet.

T. C.-L. : *Tu as finalement tourné un film : celui qui est projeté, par fragments, sur un dispositif écranique complexe, dans le spectacle de 2018.*

S. D. : Mon but premier était de faire un film qui aurait eu sa vie propre et que j'aurais ensuite déconstruit pour l'utiliser par fragments dans le spectacle. C'est ce que j'ai tenté de faire après l'écriture du second scénario. J'ai monté un nouveau dossier, j'ai sollicité des producteurs, des réalisatrices. J'ai même fait un appel à tous sur les ondes de Radio-Canada à l'émission *Plus on est de fous, plus on lit*. Sans succès. À un certain moment, j'ai dû me rendre à l'évidence : d'une part, jamais on ne me donnerait à moi — un littéraire ayant derrière la cravate un seul court métrage présenté dans un seul festival — les fonds pour tourner un long métrage dans un

pays étranger et, d'autre part, je ne pouvais pas me permettre de prendre dix années de plus pour faire aboutir ce projet.

T. C.-L. : *Tu es alors retourné à tes bases en acceptant d'inscrire ce projet de film dans un spectacle.*

S. D. : Oui, et je me suis résigné à troquer le désert de l'Arizona pour la carrière de sable de Beauport !

T. C.-L. : *Et que penses-tu du résultat ?*

S. D. : Je crois que c'est presque un miracle : dans des conditions difficiles, nous sommes arrivés à tourner le tiers d'un long métrage qui n'existera jamais en lui-même, sauf comme évocation dans un spectacle qui repose sur la mise en abyme des processus d'interprétation d'une œuvre littéraire. Les images du film — leur facture, la façon qu'elles ont de s'enchaîner, etc. — sont issues de ma lecture personnelle du roman, une lecture qui diffère de celle de Nicole, qui en est l'auteure. C'est cela, aussi, la traduction. Le spectacle se veut un long fondu enchaîné entre le discours sur le projet (faire un film ou un spectacle sur *Le désert mauve*) et le projet lui-même. Il y a une traduction du langage « littérature » vers le langage « cinéma » avec, entre les deux, une étape intermédiaire où les images ont encore besoin de nos voix pour signifier. C'est de cette manière que j'ai voulu faire migrer les processus de traduction livresque qui sont au cœur du roman vers un nouveau contexte, celui du cinéma. Et le lieu où se déroule cette opération est le théâtre.



Captation du spectacle *Le désert mauve* (2018)
« ...la naissance du langage cinématographique... »

T. C.-L. : *Ce spectacle est également la rencontre de deux imaginaires, de deux rapports à une même œuvre : celui d'un lecteur et celui de l'auteur. Comment ce dialogue entre Nicole et toi a-t-il commencé ?*

S. D. : Nicole m'a accompagné tout au long des différentes étapes de la création. L'idée de mettre en abyme le processus de création du spectacle la rejoignait complètement. C'était notre terrain d'entente. Avec son accord, j'ai pu faire de *Désert mauve* le spectacle manifeste de ma propre démarche autour de la traduction et de l'interprétation. C'était aussi une opportunité pour Nicole de proposer un retour sur son travail, car le projet du roman *Le désert mauve*, c'est bien celui d'écrire un texte sur la traduction, de faire un roman sur la lecture, sur l'interprétation, sur les glissements de sens, en étudiant comment différentes personnes perçoivent les mêmes signes de manières parfois totalement étrangères, tout en restant sensiblement transformées par ces signes. C'était un plaisir de travailler avec elle sur ces questions.

Ce dont je suis vraiment fier, c'est que l'objet que l'on a créé ensemble est un nouvel objet, quelque chose d'inédit. Ce n'est pas une déclinaison ou une itération du roman. Le spectacle vient du roman tout en étant un autre objet. On n'essaie même pas d'en raconter l'histoire, car le spectacle est plein de trous et d'ellipses. C'est la poésie qui tient cet objet ensemble, qui fait en sorte que cette proposition esthétique ne tombe pas en morceaux. Par la poésie, celle des images littéraires, cinématographiques et scéniques, le projet est sauvé.



Captation du spectacle *Le désert mauve* (2018)

« ...c'est la poésie... »

16.

Un texte qui appelait le cinéma

T. C.-L. : Pour terminer, j'aimerais revenir sur *Projections*. Avec *Le désert mauve*, cela me semble être l'un des textes littéraires qui t'a le plus marqué.

S. D. : Absolument. *Projections* est un très beau projet, assez unique. Le texte, en remontant le fil de la mémoire, semble traverser les différents âges de la vie d'une femme. En tant que lecteur et en tant que créateur, j'ai voulu imaginer une filiation encore plus nette entre ces différents personnages de femmes.





Projections (Dumas, 2010)

« En tant que lecteur et en tant que créateur, j'ai voulu imaginer une filiation encore plus nette entre ces différents personnages de femmes. »

T. C.-L. : *Ton but était originellement de faire un court métrage ?*

S. D. : J'imaginai ce projet comme une œuvre en plusieurs morceaux : il y aurait eu d'abord un film, le court métrage, puis un spectacle, qui aurait utilisé des extraits de ce film, un peu comme j'ai fait ensuite avec *Le désert mauve*. Dans ce spectacle autour de *Projections*, je souhaitais mettre en scène Andrée, à son bureau, avec une caméra en plongée qui la filme alors qu'elle manipule diverses photographies dont celles reproduites dans le livre. D'un autre côté de la scène, des extraits du court métrage auraient été projetés, en fonction des mouvements d'Andrée et des photos qui se retrouvaient cadrées dans l'image. Par contre, je ne me suis jamais rendu à l'étape du spectacle. Je me suis un peu perdu dans le montage du film, un processus beaucoup plus long que ce que j'avais prévu : après en avoir terminé le tournage en 2007, j'ai pris trois ans pour monter le film. Il y a eu tellement de versions différentes que je ne suis même plus certain que cette dernière version, c'est-à-dire celle qui circule, soit nécessairement la meilleure.

À la base de ces projets, on trouve surtout mon amour pour *Projections*, qui est un très beau livre, construit sur des hors-champs qui nous permettent en tant que lecteurs et lectrices

de nous y projeter. J'ai eu envie de me plonger dans l'univers qu'Andrée y dépeint, un univers beaucoup plus apaisé (mélancolique même, plutôt qu'angoissé, au bord de la folie) que dans plusieurs de ses autres romans. On y trouve de magnifiques observations sur la rémanence et le cinéma. Durant la préparation du film, mon équipe et moi nous réunissions une fois par semaine pour regarder un des films cités dans le livre ainsi que des films sur la figure de la jeune fille comme *La petite Lili*, *Sex Is Comedy* — enfin, des films dont nous avons parlé plus tôt quand tu me questionnais sur mes habitudes cinéphiliques. Je me rends compte en revenant sur cette époque de la préparation au tournage de *Projections* que ce fut un temps où le cinéma prenait beaucoup de place dans ma vie et dans ma création.

T. C.-L. : *Et comment se sont déroulées les étapes de la scénarisation et du tournage ?*

S. D. : Coscénariser avec Andrée a été une expérience très enrichissante. Andrée a d'ailleurs participé au tournage. En tant qu'auteure supervisant la traduction de son œuvre en images, mais également en tant qu'actrice puisqu'elle se retrouve dans le film. Il y eut quatre jours de tournage à Québec et un jour à Montréal, chez Andrée, à son ancien logis rue Fullum. Avant de tourner, je me suis longuement préparé. Il me fallait d'abord trouver la bonne porte-fenêtre. Elle devait donner sur un jardin luxuriant. C'était très important. Tout le film (et tout le livre) tourne autour de ce lieu, entre dedans et dehors, où une femme entre deux âges prend son petit déjeuner un matin de juillet tout en se laissant gagner par la mélancolie. Le récit s'organise autour de cette situation initiale. La femme au déjeuner est le personnage de l'écrivaine, laquelle est à son cabinet d'écriture

en train d'inventer ses personnages. Dont celui-ci, le principal, l'alter ego. Le cabinet d'écriture et la porte-fenêtre sont des points de référence équivalents dans le récit. Le premier abrite la fiction de l'écrivaine en plein travail, le second est le lieu de fiction où elle se projette. Cette mise en relation met en évidence les liens intimes qui se tissent entre une auteure et son texte.

Lise Castonguay endosse le rôle de la femme au déjeuner. Dans le film, sa voix *off* se mêle à celle d'Andrée. La narration est ainsi déléguée du personnage de l'écrivaine à sa représentante dans le (méta)texte, laquelle la passe ensuite à d'autres protagonistes qui sont toutes des déclinaisons d'elle dans le temps : la fillette, la jeune fille, puis la vieillard. Plongeant son regard dans le jardin depuis la porte-fenêtre, la femme se laisse assaillir par des souvenirs de sa propre jeunesse avant de se projeter dans le temps, de s'imaginer au bord de la fin. C'est ça *Projections*. C'est tout simple. C'est une mélancolie. C'est beau. Et il fallait que les images soient belles, comme souvent elles le sont lorsque magnifiées par la mémoire. Après la porte-fenêtre, il me fallait trouver la jeune fille. J'ai eu beaucoup de chance de rencontrer Lydia Warren, qui s'est grandement investie dans le projet, comme tout le monde d'ailleurs ! Je n'avais presque pas de budget, un maigre 4000\$. La quinzaine de personnes qui se sont lancées dans l'aventure avec moi, de près ou de loin, l'ont toutes fait pour l'amour du cinéma, en échange de rien ou d'un cachet symbolique. Je crois que le fait que le texte soit magnifique et l'univers d'Andrée envoûtant a certainement contribué à rallier les troupes.

T. C.-L. : *Projections est aussi un film sur la photographie. En cela, il ne fait pas qu'adapter ou transposer le livre d'Andrée, il le prolonge.*

S. D. : Oui, les photos ont évoqué des scènes de cinéma à Andrée. Je lui ai donc proposé de compléter le chemin vers le cinéma. Je dis souvent que tout texte appelle une esthétique, de même que des médias particuliers. Dans le cas de *Projections*, c'est de toute évidence un texte qui appelait le cinéma. Je voulais travailler ce lien, cette affinité entre deux médias, littérature et cinéma, avec la photographie comme intercesseuse : passer des images mentales aux images fixes, puis aux images en mouvement.

Là où le film échoue, je crois, c'est que le texte d'Andrée est tellement beau et parfait, tellement cinématographique, qu'il bloquait mes propres tentatives de faire du cinéma. Dans le film, les images n'acquièrent jamais le degré d'autonomie dont je parlais plus tôt par rapport aux scènes tournées pour le spectacle *Le désert mauve*. Elles ne parlent pas d'elles-mêmes, elles accompagnent une narration. J'ai peur que, d'une certaine façon, le film demeure une sorte de vidéoclip, avec de la narration sur fond d'images. En cela, le film est plutôt un long vidéo-poème qu'un véritable court métrage de cinéma. Je ne suis pas arrivé à utiliser le livre d'Andrée pour toucher à ce langage, pour le questionner. Dans le court métrage, c'est le texte qui continue à se charger du récit, les images n'arrivent pas à occuper ce rôle. On reste en littérature, sûrement en raison de mon admiration pour le matériau de base.

T. C.-L. : *Le résultat est tout de même magnifique, et l'agencement entre texte et image est plus complexe que tu ne le décris ! Ce que tu as fait relève d'un véritable travail autour de la poésie de deux médias, entre lesquels tu sembles vouloir trouver les différents points de contact. Tou-*

tefois, il est vrai qu'aujourd'hui ton souhait de dépasser tout rapport d'idolâtrie, d'imitation, pour partir à la recherche d'une exploration médiatique qui transcende la littérature, peut-être pour mieux y revenir ensuite, est encore plus visible.

S. D. : À l'époque, je n'étais pas rendu là dans ma réflexion. Parti d'une approche très littéraire, j'apprends très graduellement, au fur et à mesure, ce que ça implique que de mettre en tension différents langages artistiques. J'ai commencé à faire des spectacles au tournant de l'an 2000 et, comme je te l'ai raconté plus tôt, ce n'est qu'en 2006 que j'ai réellement compris que l'écran est un objet dans l'espace. Progressivement, j'ai pu expérimenter, découvrir que l'écran n'a pas à être toujours en fond de scène, comprendre que le hors-champ est souvent plus évocateur que l'image elle-même.

T. C.-L. : *Tu te souviens du projet où ces enjeux se sont cristallisés ?*

S. D. : Je crois que la révélation a eu lieu lors du projet *Fade Out* (2008), où j'ai travaillé sur un écran de petite dimension placé au milieu de la scène. Jusqu'alors, nous avions l'automatisme de projeter le plus large possible. Lors de la réalisation de ce projet, des contraintes d'espace et de moyens m'ont fait réaliser que si le cadre de l'image était visible, cela avait une incidence sur la perception de cette image. Le texte d'Andrée et les passages de *Projections*, qui sont une méditation sur le hors-champ, m'ont alors donné l'idée de faire le contraire : plutôt que d'utiliser un écran le plus grand possible situé en fond de scène, miser sur un petit écran placé au centre de l'espace. Un petit écran donne l'avantage de créer beaucoup de hors-champs. Le performeur — moi, en l'occurrence — et le public étant tous dans ce même espace, autour de l'écran, la cohabitation avec

l'image en altère forcément la perception. Je voulais explorer comment le seul fait de se trouver en présence de l'image la transforme. J'ai donc mis au point tout un dispositif faisant en sorte que les corps dans l'espace modifiaient la composition de l'image.



Fade Out (2008)

« ...un seul écran qui prenait l'aspect d'une photo Polaroid... »

Ce dispositif témoigne de toute la recherche et la création des années précédentes, de tout ce que nous avons essayé et testé, Marc Doucet et moi : utiliser deux projecteurs vidéo sur une même surface, effacer l'image avec des lumières intenses, agir physiquement sur ces faisceaux de lumière (qu'ils proviennent des lampes ou des projecteurs vidéo), créer des boucles de rétroaction vidéo, jeter dans les *mix* des flashes d'appareils photo, etc. Je souhaitais épuiser toutes les possibilités de parasitage, puis de transformation de la composition de l'image avec un seul écran autoportant de 1,80 mètre sur 1,80 mètre, placé au centre d'un espace

autrement vide. C'est à la fois simple et difficile à décrire. Disons simplement qu'après avoir fait toutes sortes d'expériences avec de multiples écrans de différents matériaux, au degré variable de transparence, sur plusieurs échelles, en intégrant plusieurs sources vidéo, je souhaitais condenser toutes les techniques autour d'un seul écran qui prenait l'aspect d'une photo Polaroid géante se tenant toute seule dans un lieu de représentation dépouillé de tout artifice.

J'ai ensuite poursuivi cette réflexion : si l'écran est un objet signifiant dans l'espace, tout est un objet signifiant dans l'espace. L'espace lui-même est signifiant. Je me rends compte que je ne sais pas bien travailler la matière humaine, mais que je pense mes spectacles à partir d'objets. Les corps comme objets dans l'espace. Et comme supports du langage. Ce sont des idées qui m'habitent depuis très longtemps et que je vais continuer d'explorer.



Affiche pour une projection publique de *Projections* (2008)

Principales œuvres

Andrée A. Michaud

Livres

1987. *La femme de Sath*. Montréal : Québec Amérique, 152 p.
1991. *Portraits d'après modèles*. Montréal : Leméac, 157 p.
1994. *Alias Charlie*. Montréal : Leméac, 151 p.
1998. *Les derniers jours de Noah Eisenbaum*. Québec : L'instant même, 138 p.
2001. *Le ravissement*. Québec : L'instant même, 213 p.
2003. *Projections*. Québec : J'ai VU, « L'image amie », 64 p.
Avec Angela Grauerholz.
2004. *Le pendu de Trempes*. Montréal : Québec Amérique, 225 p.
2006. *Mirror Lake*. Montréal : Québec Amérique, 344 p.
2009. *Lazy Bird*. Montréal : Québec Amérique, 418 p.
2011. *Rivière Tremblante*. Montréal : Québec Amérique, 361 p.
2013. *Bondrée*. Montréal : Québec Amérique, 304 p.
2017. *Routes secondaires*. Montréal : Québec Amérique, 242 p.
2019. *Tempêtes*. Montréal : Québec Amérique, 360 p.

Simon Dumas

Livres

2001. *Pastels fauves*. Québec : Loup de Gouttière, 62 p.
2003. *Petites îles de soif*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 62 p.
2008. *La chute fut lente, interminable puis terminée*. Saguenay : La Peuplade, 58 p.

2013. *Mélanie*. Montréal : L'Hexagone, 91 p.
2014. *La chute du piano*. Québec : Rhizome, 76 p.
Avec Virginie Barreteau.
2014. *Fade Out suivi de Le langage est un matériau*. Québec :
Rhizome, 36 p.
2016. *Révélation*s. Montréal : L'Hexagone, 78 p.

Spectacles (mise en scène)

2008. *Fade Out*.
2009. *Para quedar / Pour rester humain*.
2012. *La chute du piano*
2015. *Chœur(s)*.
2016. *Plus haut que les flammes*.
2017. *Les oracles*.
2018. *Le désert mauve*.

Court métrage

2010. *Projections*, Québec : Rhizome, 18 minutes.

Autre

2020. « D'où je viens ». *Rhizome*, <https://www.production-rhizome.org/fr/actualites/1887/dou-je-viens>. Consulté le 15 avril 2021.

Mise en page achevée à Montréal en juin 2021. Le texte est composé en Alegreya et Lato.

Projections croisées

Qu'est-ce que la littérature? Qu'est-ce que le cinéma? L'acte de création est-il séparable du média — à la fois au sens de *technique*, de *langage* et de *milieu* — qui le porte? Le présent ouvrage explore ces questions dans le cadre de deux entretiens menés avec une créatrice et un créateur ayant déjà travaillé ensemble et qui partagent toujours des « affinités électives ». Ouvrant leurs ateliers interdisciplinaires, Andrée A. Michaud et Simon Dumas nous invitent à réfléchir à l'influence réciproque de l'imaginaire médiatique et des pratiques créatives.

figura.uqam.ca

ISBN 978-2-923907-91-8 (PDF)

ISBN 978-2-923907-92-5 (EPUB)

figura

Centre de recherche
sur le texte et l'imaginaire