

Université de Montréal

*Bruit blanc; suivi de Les dispositifs sonores dans la poésie de Marie  
Uguay et de Joséphine Bacon*

Cassandre Henry

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A  
en Littératures de langue française  
Recherche-crédation

Avril, 2019

© Cassandre Henry, 2019



## Résumé

Ce projet de recherche-crédation explore les avenues narratives d'une pensée de contrôle du corps par le sonore. Le travail de création réfléchira les mécanismes, les sentiments, les contraintes conscientes ou inconscientes de personnages face à l'environnement sonore urbain. Ces mécanismes, qu'ils soient intériorisés ou non par les personnages, permettront de penser le dispositif sonore, au sens de Foucault puis interprété par Agamben. Le dispositif crée, entre l'être sur lequel il agit et l'ensemble des dits et non-dits qu'il contient, un « processus de subjectivation », ou de « déssubjectivation »: il se fait contrôle, s'organise en rapports de force. La partie création met en scène des personnages qui sont habités par des idéaux d'une libération du corps par la musique, que cette libération – ou son échec – soit spatiale, temporelle, sociale ou psychique. Ce travail se consacrera également à une analyse du recueil de Joséphine Bacon *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (2013) et du recueil *L'Outre-vie* (1979) de Marie Uguay. Ces autrices créent une dimension sonore et vocale évidente dans leurs poèmes, une sensibilité, voire une sursensibilité à l'ouïe – notamment par le *teueikan* (tambour) chez Bacon et par les « racines sonores » pour Uguay. Le son devient un vecteur qui permet de penser la subjectivité dans des possibles spatiaux et temporels simultanés que le corps paraît empêcher. R. Murray Schafer nomme « schizophonie » la séparation de la source d'émission du son par sa reproduction, par la multiplication des enregistrements. Ce rapport différé à la musique produite à distance du corps des musiciens – s'il s'agit de musique instrumentale – joue un rôle dans ce réseau de rapports de force, dans ce dispositif qui nous intéresse. Les sources sonores se sont aujourd'hui multipliées et apparaissent, par l'enregistrement, souvent déplacées et séparées de leur contexte de production original. Comment penser ces effets de décontextualisation? Le travail de création s'intéressera aux modalités et aux effets d'une voix énonciative travaillée par ces diverses représentations d'un corps qui entend, récepteur de réalités différées, d'une pensée du corps disséminé. Pour parler non pas seulement d'écoute, mais plutôt de ce que qui l'excède, de ce vers quoi tend l'écriture poétique: possibilité de l'écoute de l'autre, ou de l'écoute de ce qui *est* autre.

Mots-clés: Marie Uguay, Joséphine Bacon, Poésie contemporaine, Création littéraire, *Sound studies*, Déssubjectivation, Lieux et espaces

## Abstract

This research-creation M.A. thesis explores the narrative avenues of the impacts of sound and its effects to control the body. The creative writing work will show the mechanisms, feelings, and the conscious or unconscious constraints that are facing different characters with the urban soundscape. Those mechanisms, whether they are interiorized or not by the characters, will open a reflexion on the *dispositif*, as imagined by Foucault and later interpreted by Agamben. The *dispositif* (or apparatus) creates, between the subjectivity on which it acts and all of the contents it holds hidden or unhidden, a « process of subjectification » or « desubjectification »: it organizes, it creates a network of forces upon the subject. *Bruit blanc*, the creative writing work of this thesis, places characters that are hunted by ideals of a liberation of the body by music, whether this liberation – or its failure – is spatial, temporal, social or psychic. This work will also give space to an analysis of two poetry booklets: *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (2013) by Joséphine Bacon and *L'Outre-vie* (1979) by Marie Uguay. Those authors create upon reading a sonic and vocal dimension, a sensibility – even a hypersensibility – to hearing, especially through the *teueikan* in Bacon's poems and through *racines sonores* (« sound roots ») for Uguay. Their books present many esthetical and philosophical considerations on hearing as a physical and physiological phenomenon: sound becomes a vector throughout which we can imagine subjectivity in unsettling spatial and temporal possibilities that the body seems to forbid. R. Murray Schafer names « schizophonia » the splitting between what makes the sound and what transmits it which comes with the proliferation of recording technologies. This delayed connection to music that can be produced far from the bodies of musicians (when concerning instrumental music) plays a role in this network of forces, in this apparatus that keeps our interest. How can we think those effects of decontextualisation? *Bruit blanc* embodies the modalities and the effects of an enunciative voice that lives with different representations of a body hearing as a receptor of delayed realities, allowing to imagine the body in unquieting ways; to think about the possibility of listening to others, and to the listening of otherness.

Keywords: Marie Uguay, Joséphine Bacon, Contemporary poetry, Creative writing, *Sound studies*, Desubjectification, Places and spaces.

*Il y a d'abord:*

*Catherine et Marcello, pour leurs lectures attentives et leurs idées de partout,*

*Pénélope, Jean-François V., Vicky T., Christophe S.-L., Barbara, Chloé, Étienne, Christophe R.-B., Olivier S.-L, Jean-François R., Izabeau, Sébastien, Alex et Movimento, Jacques et Dominique, Maryse et Michel, Héloïse et Anaïs,*

*pour des raisons aussi diversifiées que l'amitié ou la joie,*

*des gros mercis mêlés d'admiration pour vous autres!*

*La rédaction de ce mémoire a été facilitée par le soutien financier du CRSH.*

## Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	iii
<b><i>Bruit blanc</i></b> (création)	1
<b>Les dispositifs sonores dans la poésie de Marie Uguay et de Joséphine Bacon</b> (essai)	54
Introduction	54
1. L'écoute augmentée par la poésie	57
1.1 Le poétique appréhendé par le musical	57
1.2 Les signaux sonores présents dans le discours poétique	60
1.3 Le son et l'énonciation	64
1.4 Sur le corps	69
2. Sensibilité à ce qui surgit	74
2.1 Le signe auditif écrit et sensible	74
2.2 Accès à la poésie	76
2.3 Transmission et survivance	81
3. Les dispositifs sonores	83
3.1 Définir le dispositif	84
3.2 Deux textes par poème: la question de la « traduction » pour Joséphine Bacon	86
3.3 Marie Uguay et l'« espace du désir »	91
Conclusion	93
Bibliographie	95



*Note à la lectrice ou au lecteur:*

Ce texte de création décrit des tentatives de montrer la réceptivité, la passivité des personnages face à différentes attaques sonores; ou encore d'exposer leur désir de création, qui en est un d'harmonie par multiplication (ou par destruction) de dominations sonores. Trois récits entremêlés et fragmentés mettront en scène des personnages qui sont habités par des idéaux d'une libération du corps par la musique, que cette libération – ou son échec – soit spatiale, temporelle, sociale ou psychique. R. Murray Schafer, dans son essai *Le paysage sonore*<sup>1</sup>, nomme « schizophonie » la séparation de la source d'émission du son par sa reproduction, par la multiplication des enregistrements. Ce rapport différé à la musique produite à distance du corps des musiciens – s'il s'agit de musique instrumentale – joue un rôle dans ce réseau de rapports de force, dans le dispositif qui nous intéresse. Si Barthes soulignait que dans la musique, « le référent, ici, c'est le corps », les sources sonores se sont aujourd'hui multipliées et apparaissent, par l'enregistrement, souvent déplacées et séparées de leur contexte de production original. La présence de la voix instrumentale ou musicale est modifiée, dérivée, recontextualisée à la fois spatialement et temporellement. Le texte de création évoquera les implications de ces changements et innovations dans la façon de penser l'environnement sonore. Comment penser ces effets de décontextualisation? Le travail de création réfléchira aux modalités et aux effets de voix énonciatives travaillées par ces diverses représentations d'un corps qui entend des réalités différées, et par des personnages contraints dans leur idéalisation du musical.

Cette « schizophonie » se trouve dans *Bruit blanc* par une écriture focalisée sur la perception sensorielle, en cherchant à étirer la captation auditive et à en comprendre son altération. Entraîner, par la lecture, une défamiliarisation dans notre perception du son: par des effets de répétition, des formulations détournées, une confusion dans la voix. La défamiliarisation, c'est aussi de retrouver – même dans la répétition, même dans quelque chose qui nous apparaît commun – une manière de percevoir ce qui nous est au plus près (entendre, par exemple) dans un étonnement premier, dans un choc. Il me semble que l'essai et la création se

---

<sup>1</sup> R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1979.

rejoignent ici, à ce moment, dans cette rupture<sup>2</sup> que je cherche à décrire: celle où la musique, qui renvoie au corps, se fait récupérer dans le symbolique, où se dépose une familiarité. Mais cette familiarité, elle peut la perdre invariablement, à tout instant. Il peut y avoir défamiliarisation même dans la proximité, même dans la répétition, par le rappel de la corporalité de l'instrument, qui semble chanter par lui-même, en constatant, par ce corps supplémentaire qui se trouve entre nos mains, que nous ne chantons que grâce à lui, que par lui.

---

<sup>2</sup> Je fais référence ici à ce moment que Julia Kristeva nomme la rupture, ou la coupure thétiq; le moment où, du sémiotique, de cet ensemble de pulsions, le signifiant bascule dans l'ordre symbolique, ou dans la parole. Je parlerai de cette rupture dans l'essai.



## Bruit blanc

Tout occupé par mes comparaisons, je n'ai point dit encore l'immense plaisir que Gertrude avait pris à ce concert de Neuchâtel. On y jouait précisément *La Symphonie pastorale*. [...] Longtemps après que nous eûmes quitté la salle de concert, Gertrude restait encore silencieuse et comme noyée dans l'extase.  
« Est-ce que vraiment ce que vous voyez est aussi beau que cela? » dit-elle enfin.

- André Gide, *La Symphonie pastorale*

une détonation ne se fait jamais à distance

C'est d'abord la marche sur le lac gelé, tu sais comment te sortir d'un lac si la glace se casse sous toi? Moi non plus, mais il faut sûrement rester calme, parce que sinon en paniquant on brise la glace partout autour de soi en criant, l'objectif est pourtant de se mettre à plat ventre sur du solide devant soi, de retrouver le solide. Elles avaient pris le vilebrequin, pour percer la croûte de glace, pour passer le micro sous l'eau. Pendant dix-huit minutes elles restaient sans bouger, couchées sur le ventre, en essayant de s'imaginer ce qu'elles pourraient attraper. Elles venaient de passer une heure sur le lac avant de s'installer dans la chambre de Bruit Blanc pour l'écoute dans la maison, loin de l'eau maintenant. Le privilège de rencontrer la chambre de l'autre, surtout parce que c'est là où elle dort. Écouter les enregistrements était un soulagement: celui d'accomplir autre chose que de simplement parler, de vouloir créer ensemble la même activité qu'on aurait pu faire seules. Avoir autre chose à faire ensemble reste un privilège. Ce temps passé à attendre que l'enregistrement se termine allait se répéter par l'écoute de ce qui avait été pris: allongements de la captation résineuse, grâce à la surface vibratoire, des excitateurs naturels et du résonateur. Physiquement elle ressentait trop son cou, juste avant qu'elle ne se mette à la toucher sur ses vêtements de neige, en lui disant qu'elle ne la toucherait que sur ses vêtements jusqu'au pressenti, une gêne initiale s'étant dissipée entre elles, tout cela avant de se retrouver dans la chambre.

La glace transfère tout, elle n'est pas si dure. Pendant l'enregistrement, des gens en raquettes passent à environ trois cent mètres d'elles. L'enregistreuse l'avait capté, par des craquements en creux et amortissements vitreux. Toutes les contractions, l'organisation par polarité de la surface apparaissaient évidentes, des tresses variant vers le sol: cela les faisait sourire les yeux fermés. Face à face, elles évitent d'écouter des chansons imposées, c'est-à-dire qui ne provenaient pas de nous, pour se réapproprier ce qu'elles entendaient parce que depuis longtemps elles n'écoulaient plus ce qui recherchait leur attention. Réinjectant dans l'écoute leur envie d'entendre: cela passait par des façons d'être disposées à ce qui ne demandait pas à l'être. Plutôt que de prendre une ambiance, elles ne tiraient par la glace seulement qu'une surface, rien qu'une direction de l'espace, en y mettant des œillères, pour éviter l'effet de tout en même temps. Saisir un axe prend des proportions de grandeur, qui donne envie d'écouter un lac de plus en plus grand. Le projet prend de l'ampleur: d'abord prendre un plus grand fil, lancer des charges. Des poids pour les bras. Sur une glace qu'on sait plus faible pour entendre les coups. Tu sais comment sortir d'un lac gelé si la glace se casse sous toi? Il ne faut pas essayer de remonter aussi verticalement, parce que tout casse. Il faut se mettre à plat ventre, avancer vers une surface plus

dure, par capillarité répartir son poids sur cet axe. Marcher sur la glace en se disant qu'on pourra remonter sur la rive et que le son de celle qui brise en vaut sûrement la peine.

Se superposent les bruits de ce même lac l'été, la végétation prend le dessus sur la glace, même les algues poussent sans contrôle et percent la neige. Le lac se rétrécit et on oublie qu'il peut enfermer par en dessous des croûtes de vibrations, par-dedans sa surface sans vagues qui laisserait des portes de sortie. C'est le lac en entier qu'elles entendent se réfracter devant les plantes qui s'installent alors qu'alternativement la glace n'oublie pas.

Chaque organisme qui partage un milieu cherche une façon d'occuper une fréquence qui n'est pas utilisée par d'autres, pour éviter le parasitage avec d'autres espèces lorsqu'elle veut communiquer. Chaque trou dans le spectre des fréquences témoigne d'une disparition, reste la trace d'un manque; pour demeurer dans la conversation il faut émettre, se défendre, il faut parler tout le temps sinon on n'apparaît plus. N'oublier la voix d'aucune personne proche, les entendre dans le milieu par compétition. Surtout, rester pris dans son registre.

Pourquoi pas encore faire la même chose, puis faire semblant que c'est la dernière fois mais refaire encore la même chose? Par exemple: répéter. Aussi, on n'avait jamais vraiment eu envie de voyager, on était parties pour des voyages sédentaires, ceux qui nous font sentir très bien ici et maintenant. Ce procédé est tout aussi narcissique que le voyage mais en demandant moins de temps de transition. On essaie au maximum d'exploiter les capacités de se divertir dans l'espace de la ville qui nous est disponible, c'est-à-dire peu, étant donné l'architecture d'empilement en vogue et à cause de ceux qui ne pensent pas trop à la lumière. Faire du bruit, répéter, oui, mais pas dans un cubicule, ou plutôt un cubicastrateur, qu'est-ce qu'on pourrait bien faire d'un lieu qui veut retenir? Qu'est-ce que jouer du bruit pour ne pas être entendu, toute cette énergie déployée pour être mollement amassée par la pièce autour? Pourquoi donner à un espace fait pour absorber et retenir? Nous avons laissé tomber les cubicules et l'empilement.

Maintenant nous avons l'habitude de reconnaître nos voix dans le miroir, mais ça n'a pas toujours été comme ça. Elles finissaient par se tordre, se déformer au sein d'une même conversation, entraînant des regards. Il a fallu devenir intéressées à les retrouver, parce qu'en général on ne devient particulièrement visibles que si nos voix restent stables, au téléphone, en personne, peu importe la position. On s'est demandé si c'était le miroir qui renvoyait tout en aspérités et en en cassant l'enveloppe, les coquilles, pôles décidément aplanis contre notre gorge : surtout, on se demandait si ça n'avait pas été lui, depuis le début, le catalyseur-briseur. La causalité n'aide pas toujours à trouver des solutions alors on a vite passé à autre chose. Pour retrouver la stabilité de la voix, on pourrait dire que toutes nos actions persistent à retrouver ce qu'aurait dû être un matin normal, et tous les autres matins subséquents anormaux. Finalement on fait juste empiler une journée après l'autre en tentant de marcher sur le fil de l'équilibre de voix.

Pour éviter cette instabilité il aurait fallu inspecter nos cordes vocales à l'action tous les jours, les examiner, prévenir le tout. Quand on les regarde on voit bien qu'elles ne se ressemblent pas, pourquoi dire des *cordes* vocales? Elles ne ressemblent en rien à des cordes: des plissements, des replis spéculaires puisqu'il faut deux parois comme pour un miroir; elles ressemblent à une bouche, ou à un autre sphincter. On ne joue définitivement pas à pincer quelque chose, on est dans la contraction pure, même au repos. La voix a toujours été jalouse des instruments à cordes. Elle n'a presque jamais de repos – tousser c'est comme s'effiloche – et ça ne serait pas un problème si on le déplaçait, le problème et les cordes vocales avec, bien qu'on ne puisse pas

exactement dire qu'on est, en ce moment, décontractées : le métro un peu sale, mi-mars oblige, les traces de sel sur nos bottes semblent s'être transportées partout sur les murs jusque dans les visages. Tout de même, on aime la capacité du métro à transporter nos corps.

L'attrance pour tout ce qui émet des sirènes, des sifflets, des sons aigus comme les grosses basses qui résonnent jusqu'en bas du corps ne se dément pas, les instruments standards sans électricité ne sont pas assez sonnants après tout. Ne jamais s'en inquiéter, depuis que les autres respectent notre capacité à ne pas trop s'en faire. On leur disait: de quoi est-ce qu'on devrait se méfier? L'autre fois on s'est ramassées trop loin dans la ville parce qu'on suivait le signal radio d'une auto qui se dirigeait lentement vers les sirènes. Elles devenaient de plus en plus attirantes par l'alternance de la même note à l'octave au-dessus, répétée en dessous. C'était attirant de ne pas suivre quelqu'un pour la personne qui est dedans, mais plutôt pour ce qui s'en dégage, mais c'est sûrement toujours comme ça. Cette personne nous faisait écouter notre propre version du plaisir. On avait capté son signal radio, personnel, qui diffusait des chansons plutôt radiophoniques avec une structure légère faite d'allongements et de rabouages propres à la voix, ce qui se dégageait de sa conduite était très continu. Après un moment on l'a perdue de vue et on ne savait plus où on en était en vélo, même si c'est nettement confortable: le vélo nous donne une vision glissante de la ville, en caméra vers l'avant.

On ferait tout pour continuer à pousser les projets de diffusion sonore à leur extrême, pour chercher à sortir la musique des salles et ne faire payer personne pour, nous exceptées puisqu'on ignore s'il y a des sanctions liées à une telle perturbation performancielle, simultanée et large: celle de synchroniser, par exemple, toutes les alarmes de la ville pour leur faire jouer ce qu'on veut entendre par sélection artificielle – expression redondante mais appropriée. Tout le monde chercherait la source des sirènes. Il faudrait que les alarmes nous rappellent que la ville ici est une île sans que nous l'ayons désirée, on ne s'en rend pas compte tant on ne pense pas être ensemble, les rives se mettent à exister parce qu'on a créé le pont. Par le même procédé, c'est facile d'entendre quelque chose, on ne le remarque plus, le lien entre la source et le son se vit comme étant naturel et pourtant on devrait le questionner, constater qu'il est précaire. On aime lorsqu'on ne distingue plus l'engendrement de l'engendré, simplement pour arrêter de croire que le son est nécessairement le son de quelque chose. Notre proverbe préféré depuis ce moment c'est: l'œuf ou la poule, point d'interrogation. Pour les mêmes raisons une monotonie remarquable nous attire,

une fascination pour ceux qui savent prononcer sur une seule ligne, une seule note, soutenue tout le long de la phrase et abandonnée vers le bas à la dernière syllabe seulement. Comme si la phrase allait pousser toujours plus et plus de mots; pourtant c'est impossible et il faut qu'il y ait une fin pour nous laisser le luxe de la surprise. On voudrait surtout qu'une distorsion correcte se superpose à la voix de celui ou celle qui est en train de soutenir sa propre phrase, qu'elle la suive jusqu'à ce qu'elle retombe. C'est cette monotonie que nous avons adoptée depuis la déformation de notre voix dans le miroir pour éviter les fluctuations; mais ce n'est pas bien réglé encore, c'est ennuyant. Ne pas trop s'inquiéter: le cosmos opère une sélection qui va nous aider à passer rapidement par-dessus la banalité de ce qui nous entoure.

Il n'avait fallu à Bruit Blanc qu'un peu trop d'assurance étant donné le nombre élevé de personnes qui l'entouraient à ce moment. La responsabilité se diffuse et tout le monde se fie aux autres en faisant semblant de ne pas avoir peur. Elle n'aurait pas fait cela seule: elle imagine la qualité du temps qu'elle passerait si elle refusait de faire ce qui lui paraît risqué. Mais finalement la rivière était tentante, et réellement le saut pas si haut que ça, elle aime que les autres insistent. Elle plonge. En nageant revient dans ses poumons la sensation de compression : s'imaginer manquer d'air ne lui rappelait que la différence de pression que crée la noyade, comme l'air froid entre dans sa chambre pour se montrer face à la chaleur intérieure. Elle s'était donnée elle-même pour objectif d'atteindre le fond de l'eau, elle sait bien nager. Plus elle descendait, plus son oreille gauche lui faisait mal, comme elle avait déjà constaté sa faiblesse : lorsqu'elle était fatiguée ou malade, déjà son oreille se désaccordait légèrement, c'était plutôt rare mais après auscultation on lui avait dit qu'elle se gondolait de l'intérieur – ce qui lui semblait légitime étant donné ce qu'elle savait de l'oreille et de l'eau qui s'y trouvait, elle le pensait comme un surplus probablement lié à son penchant pour la nage qui s'y accumulait. Au deuxième plongeon, elle s'est rendue si près du fond qu'elle fouillait par-devant les algues. En sentant qu'elle atteignait le fond, en cherchant dans la gelée, elle s'est mise à crier et à remonter, toujours en criant, pleurant déjà de douleur. En sortant de l'eau les autres se demandaient ce qu'elle pouvait bien avoir, il n'y avait pas de sang ni rien de visible hormis sa désorientation et sa douleur. Désorientée, puisqu'elle n'entendait plus rien dans son oreille gauche et le savait. Qu'est-ce que tu as, on ne peut pas appeler l'ambulance ici il faut revenir sur la route pour qu'ils viennent te chercher, c'est exaspérant, chaque son de ce moment de panique ne faisait que lui rappeler qu'elle était sortie de l'eau en perdant la moitié d'un sens, et pour combien de temps? Pendant les années après elle s'imaginera perdre une partie de son audition de façon beaucoup plus spectaculaire, avec une oreille en sang, subitement, dans un métro avec des écouteurs trempés, à cause d'une balle en caoutchouc dans une manif, en sauvant quelqu'un du fond d'une rivière, mais dans les faits il n'y aura rien eu puisque c'était elle-même qui s'était imposée ce jeu de pression. Même pas de déformation, d'altération: pas un autre effet que de simplement lui retirer la moitié d'un sens d'un coup.

En se regardant dans le miroir un côté est apparu manquant. L'impression plutôt d'être dans une salle de bain impersonnelle, mais seulement à droite. Qu'est-ce qui manque pour que tu puisses comprendre? Seulement l'oreille droite. Qu'est-ce qui manque dans ton regard pour que tu comprennes? Ne plus reconnaître sa voix dans le miroir. Pourrais-tu crier un peu moins? Un silence graduel prendra sa place, mais ce n'est pas très grave, de la même façon que le froid n'existe pas – absence de chaleur. Continue à crier, de toute façon j'entends toujours lorsqu'on ne s'adresse pas à moi. Ça me détourne de mon narcissisme et c'est très bien comme ça. Elle n'arrivait pas à réfléchir à ce qui s'enlevait d'elle peu à peu. L'appareil pour substituer à sa perte d'audition induisait un effet secondaire: une main qui s'approchait de son oreille créait un sifflement si fort que l'intimité devenait une activité éreintante. Départager les parasites du réel amplifiait sa fatigue: d'où provenait quoi, et de toute façon, pour qui, avant que la question soit annulée par une proximité traduite par un bruit d'autant plus insoutenable qu'il n'avait duré qu'une seconde et fait si mal.

D'abord elles parlent beaucoup de leurs émotions, comment elles en ont trop ou pas assez, elles s'inventent toutes sortes de raisons pour discuter jusqu'à plus rien, c'est possible de ne jamais s'arrêter, c'est possible de ne jamais s'ennuyer: faire l'amour est une alternative seulement quand la radio reste ouverte pour les recouvrir, les corps apparaissent discrets par ces voix de l'extérieur. Admiration trop grande pour un corps qui se découvre continu et tourné vers l'autre, gouffre entre deux jambes, envie et dégoût ensemble; ne pas savoir si elles resteront ensemble assez longtemps, pas que ça ait de l'importance, mais c'est plutôt l'idée que ça pourrait en avoir qui inquiète. Retourner vers sa propre peau appliquée à l'autre.

Les vacarmes de la rue, du vent du métro deviennent mes acouphènes du soir. Je m'en occupe comme on arrose les plantes, ou comme tu aimes souffler dans les bouteilles.

Seule chose qui nous importe: stimuler un projet de diffusion sonore simultané et large, parce que les salles de spectacle depuis longtemps nous ennuiant. On fait résonner une piscine, une forêt, mais ça nous donne quand même la sensation d'être restreintes. À petite échelle on sonne la prêle, cette plante poilue tellement ses inflorescences se débattent immobiles en toutes directions. On a passé beaucoup de temps à la manipuler, à en faire une pâte. Elle était déjà comestible, mais travaillée ainsi, c'était à cheval entre le comestible et le potable. Malgré l'empilement en vogue qui la chasse, elle n'a pas disparu. Parallèlement, on a commencé à sculpter le mycélium comme autant de chambres de résonance, c'est-à-dire que tous les objets nous apparaissent possibles à faire avec nos mains, notre temps et du blanc de champignon quand on réussit à avoir chacune de ces trois variables. Il faut tout faire, comme pour répondre aux trop-pleins d'objets par un trop-plein d'objets, œil pour dent. Pour essayer à plusieurs notre nouveau mobilier polyfongique, nous avons fait un festin pour tester les chaises et la table sur fond de soleil coulant: ça le fait. D'autres ont peur que le mobilier se répande sur les murs, mais on leur dit que ça ne peut pas s'évaporer au soleil, principal responsable de l'évaporation, et tout contaminer. En plus ça donne une acoustique rhizomatique, et en spores comme nous ne l'aurions pas cru possible. Tout nous revient émietté, pas étouffé, mais complètement brisé, comme nos voix passées dans un filtre à eau. Ça confond par exemple la différence entre la ville et la campagne, c'est bien parce que faire s'écrouler cette distinction était notre seul objectif de perspective de vie, enfin la différence entre ville et campagne s'est effondrée friable et visqueuse. On n'a qu'à se rappeler, ou plutôt qu'à se convaincre qu'ici on demeure proches d'un cours d'eau. À partir de là nous commencerons à fabriquer l'instrument monstrueux, à organiser par polarité les sons de la ville, l'audace d'oser demeurant notre principale qualité.

Après le festin nous sommes parties nous installer sur le bord de l'eau, nous avons fait un feu à n'en plus finir, pour éviter de perdre ce moment nous avons écrit:

*feu du soir  
le reste de la fumée glisse  
sur nos vêtements  
on n'en a pas fini avec le sentiment de soi*

ce qui nous a presque convaincues de la qualité du moment.

Désaccorder l'oreille, la gondoler pour entendre la voix des autres. Avec un désaccord d'un demi-ton, ou d'un ton dans une oreille, ça aurait été entendre en double, chaque personne ayant deux voix, chaque bruit créant sa propre note doublée pour elle, dissociée en deux à chaque fois, de droite à gauche. Les quelques jours seulement où son oreille avait été désaccordée, elle avait commencé à composer, sinon ça ne l'intéressait pas. Mettre des charges électriques sur les sons, les rendre aimantés, pénétration et répulsion des sons entre eux. Elle pouvait tout de suite le noter comme sur deux portées, en effectuant le décalage, faire apparaître des notes seules, à l'unisson, qu'elle ne pouvait atteindre pour le moment, mais dont elle connaissait l'existence idéale, le repos de ces notes stables et seules. Il était facile de reproduire ce qu'elle ressentait en superposant des bruits ambiants et en les décalant eux aussi, en les faisant jouer l'un par-dessus l'autre. Elle avait fait plusieurs enregistrements pour essayer de l'illustrer, mais ces enregistrements, spatialement représentatifs (avec des écouteurs, ces compositions recréaient son oreille gauche en décalage d'un demi-ton) n'auraient pu être satisfaisants. Il y manquait le choix d'aller partout dans la ville, de courir vers une sirène, de se mettre dans une salle d'attente, de passer ses mains sur sa peau: ça ne pouvait rendre les possibilités d'un corps en décalage.

Le bois à peler comme une pomme de terre, elle forçait avec son pouce près de la lame, en ne travaillant jamais contre la lame, mais avec elle le doigt et le couteau complices de son initiative; elle n'avait parlé à personne de son projet de flûte. On l'aurait découragée de n'utiliser qu'une branche, une lame et du papier sablé, on lui aurait pointé l'intérieur de la tige de bois en gesticulant (comment l'air pourra-t-il passer comme ça à travers, sans creux, sans trou?) alors elle persistait avec sa flûte pleine, lissant, sablant tout l'extérieur de l'instrument, avec des trous (des creux plutôt) d'à peine trois millimètres de profondeur.

Avec une perceuse en quelques secondes ça aurait été fini, à comparer au jeu demandant du bois et de la lame; mais ce n'était pas ainsi qu'elle voulait travailler. L'envie de faire cet instrument lui était venue après avoir vu en exposition *La peinture exubérante*. Ce tableau devenait intrigant une fois repérées les petites bulles sur la toile, mousses colorées qui émanaient de la peinture, se générant sans cesse. L'huile dégoulinante aboutissait dans un drain grillagé installé au sol, récoltant le liquide dans un succionnement continu. Elle était restée devant assez longtemps – ça sentait trop l'acrylique – pour comprendre que le drain réinjectait peu à peu la peinture dans la toile, dans une logique dite « d'économie de matériau et de mouvement perpétuel cyclique ». Dans le travail de sa flûte bouchée elle pressentait une correspondance entre les deux: ça lui donnait envie de la travailler.

Le plus difficile avait été de creuser délicatement les trous sans faire éclater les fibres adjacentes du bois, mais la branche n'avait pas été trop capricieuse. Le creux d'air en dessous de la flûte – lorsqu'elle était tenue conventionnellement – avait été particulièrement travaillé, l'embouchure aussi. Ce n'était pas un objet ornemental, elle l'avait travaillé comme un instrument et s'amusaient maintenant à faire différentes attaques avec la langue, à varier l'intensité de son souffle. Les bruits parasites devenaient la seule chose à entendre, les vibrations revenaient tout de suite dans son crâne et au plus près d'elle, puisqu'elle n'avait pas creusé en-dedans. Couchée, tournée vers la cime des arbres, elle aimait le son stérile de sa respiration contre le bois: ça ne l'intéressait pas de l'entendre chanter.

J'haïs le karaoké, de ce que ça veut dire de remplacer ma voix par celle d'un autre, à moitié intoxiquée par les cris autour, mais c'est sans compter le fait que j'ai aussi un doute par rapport au téléphone. J'aimerais voir bouger des lèvres et ne pas perdre ma force, mais il y a juste une voix qui coule et qui ne sait pas souvent s'arrêter. Sans oublier l'otite à répétition qui gonfle mon oreille droite: je soupçonne le téléphone lorsque je me réveille le tympan lourd, humide.

Continuer à m'entraîner, parce que du moment que j'arrête de jouer ça redevient immobile et ça me rattrape, je ressens toute la lourdeur dans mes doigts et dans les lignes de mon corps alors que j'ai encore forte l'image de moi fluide et prête à répondre, ne pas devenir fade. Je vois des corps forts, des corps qui répondent à l'idée et qui la maintiennent, sans même y penser, sans même plus s'en étonner. Des images du jeu, complexes pour des ambiances, c'est une partie de l'interprétation qui arrive à la toute fin, alors qu'on est à l'aise avec toute la pièce: celle de s'écouter jouer, de superposer à ce que l'on fait l'espace pour s'écouter. Fermer les yeux, lever la tête parce qu'on en arrive à n'aimer qu'une seule mesure dans toute une pièce, vouloir pour cette mesure-là plonger la lumière dedans. Improviser c'est encore mieux puisque la déception arrive plus souvent, mais parfois j'arrive à rester dessus, c'est même elle qui décide de rester tout du long jusqu'au dernier grésillement. En champs mêlés, des images, surtout de l'été, mais quand ce n'est pas l'été c'est un hiver tout aussi brumeux. J'ai de la difficulté à entendre les souvenirs dans le présent: je vois ce qui se passe, mais je n'entends rien autour. Cela m'arrive dès que j'aime trop ce qui est dit: je ne suis plus capable de le faire, de chanter devant les autres. Pendant que tout a lieu, je décide d'arrêter d'y penser. Le chant ne me ressemble pas: je me trompe, j'avorte les lignes musicales, je vole des idées en souriant. Je ne sais qu'écouter, peu importe le nombre de répétitions; en solitaire, en groupe, pour en arriver à la simulation de ces mêmes gestes mais dans des conditions de représentation complètement différentes – pression de l'air, luminosité, public, humidité. Répéter mais dans le but d'un événement impossible à prévoir, instable. Une boucle qui ne revient pas, rien de ce procédé ne peut ressembler à ce qui était répété. Je perds encore une idée que je venais d'improviser, je l'aurais entendue à la radio, je ne l'aurais même pas remarquée. Mais la voir partir, qu'elle venait de moi sans que je puisse m'en souvenir, ça la rend très très belle, violemment précieuse, et je reste avec la colère de n'être pas assez responsable pour la garder. Ce n'est pas pour rien que karaoké signifie *orchestre absent* en japonais, orchestre vide. Je chante à travers une ligne absente, pour rejoindre les autres par-dessus la journée qui s'annonce: les images sont évidentes, fixes, les visages photographiques. Mais ce que je dois

retenir, les mots, les phrases elles-mêmes que je m'obligeais à mémoriser sur le moment se mélangent et se fondent; en silence je vois leurs visages et leurs bouches s'animer dans mes souvenirs, mais j'oublie ce qu'elles et ils me révèlent, disent, cachent. Plus aucun mot ne ressort. Je n'entends que les sirènes aujourd'hui de la remorqueuse : octaves répétées de l'alternance été-hiver.

Quand on joue avec les autres et des instruments en plus, on croirait bien que la télépathie est possible, et que personne ne vienne nous dire le contraire. Ça ne nous dérange pas d'être ésotériques puisque c'est notre façon d'y croire.

Entre nous nos corps s'acharnent pour un même moment, pour des pensées de sons qui circulent: l'apparition advient à des endroits éloignés, l'idée circule, se décante. Jouer entre nous est plus difficile que d'écouter la radio, que de regarder un outil où un écran indique la fréquence en hertz. La radio continue d'exister sûrement parce qu'il y a beaucoup d'activités qu'on ne peut pas faire en regardant des images, comme respirer un peu, mais sinon elle est vouée à disparaître, elle ne permet que de voir en fermant les yeux contre elle. On joue pour monter ensemble, pour donner un nom à une série de sons qui circulerait librement dans le monde, pour en arriver à un point où il sera possible de vivre avec, sans avoir besoin de l'entendre: pour enfin placer quelque chose à l'abri de nos corps fatigués mais qui en proviennent.

Pour rendre indépendantes ces séries de sons, il faut répéter, beaucoup, puisqu'on ne sait pas écrire. Pour ça nous avons parlé à beaucoup d'instrumentistes, qui nous intéressaient surtout quand elles arrêtaient de jouer et se mettaient à parler, on pouvait revoir dans nos têtes leurs pauses, leurs voix, on s'amusait à les interpréter, à les imiter... Certaines ne te laissent placer aucun mot mais veulent te voir jouer, oublient parfois ta présence, se font intimidantes. On pensait à sa voix grave, à la sienne. Ça ne se fait pas, d'avoir une voix aussi grave et d'être en plus contrebassiste : si nos voix sont pleines de vent, nous n'avons pas pour autant de rapports aussi simples à nos instruments. Elles nous offrent la théorie musicale, mais c'est arrivé trop tard pour qu'on y tienne, on n'a pas le temps de comprendre où s'en va son organisation, d'où ça vient cette compréhension qui nous manque: la vie est courte et nous voulons faire un maximum de bruit. Ça ne nous dérange pas qu'on nous traite de bêtes exécutantes, puisqu'on se le revendique, puisque d'autres compositeurs nous auraient détestées s'ils avaient eu la chance de nous être contemporains.

Ce qui est le plus difficile, c'est de ramasser autant de corps au même endroit pour créer une pièce: on se retrouve toutes et tous ici pour représenter un idéal à entendre. Ce manque de modestie fait mal juste à y penser. Chaque décision prend trop longtemps, même quand l'action est en cours, elle apparaît par l'indécision qui évolue en elle. D'où l'insomnie, les mêmes repas répétés à l'identique : façons de faciliter le temps. Comme le souvenir d'une personne qui reste

quelques secondes au quotidien, dans un souvenir de type nostalgique du moins (cela augmente pour ceux dont le manque serait perçu comme déraisonnable, au centre même de la raison et de l'ordre propre de la nostalgie qui fait système dans notre état). Ce qui se développait peu à peu dans notre tête, à une première lecture, n'avait à peu près rien à voir avec ce qui pouvait se dérouler réellement et retentissant par la suite.

Le problème – que nous avons réussi à régler – est qu'à chaque fois, il fallait chanter la phrase mélodique pour que l'autre se la rappelle et puisse se la répéter: c'est touchant, mais c'est surtout long. Travailler des heures pour quelques secondes, sans compter qu'on en parlait au départ de façon abstraite: on veut cette esthétique et après plusieurs mois, ça dure trente-sept minutes. Ce qui est complètement à l'inverse de travailler de manière organisée ou linéaire, même si une ligne à l'envers reste une droite. Le tout se passait avant l'idée qui nous a permis de vivre par la suite comme on le voulait. Envie d'être en mesure, comme pour une image, de la regarder une fois cette mélodie, puis de la jouer tout de suite. La reconnaître, comme pour une photographie sur une feuille, l'englober d'un coup, d'abord parce que la responsabilité du temps des autres nous pèse. Depuis le temps, on a développé un système de notation pictural qui écoute ce qui se passe, génère une image qu'une autre personne peut lire pour y reconnaître instantanément la mélodie que nous avions en tête, sans même nous avoir rencontrées. Les images varient énormément, elles utilisent les couleurs et les formes et autres caractéristiques visuelles: la réussite tient de l'interprétation générale qu'on s'en fait. Elle est saisissante, on sait tout de suite de quoi ça parle. Avec ce système, on vient aussi rejoindre ceux qui ne savent pas lire, et puisque la capacité de lecture musicale n'a plus d'importance, les autres se sentent améliorés de même. C'est comme de la lecture à vue, mais sans le travail préalable, et agréable à l'œil. Ce qui ne nous lâchera pas et qui reste à trouver, c'est l'idée d'une mélodie performative, d'une mélodie comme il existe des mots pour réunir, séparer, rapprocher, blesser dans le corps. La réduction de la notation musicale à un instantané pictural est une première alchimie, une première étape vers une mélodie performative, un énoncé qui a sur nous une résonance affective certaine.

Dans la ville, un appareil de dispersion acoustique est maintenant utilisé pour contrer les rassemblements. Les manifestations demeurent fréquentes, et l'appareil – un camion à son – se tient là, ordonné. Utilisé un peu partout, il est introduit facilement parce qu'il est ni une arme chimique, ni balistique, blanche ou directe. Une exposition de quelques secondes à moins d'une centaine de mètres mène à des symptômes de type douleur générale puis surdité partielle. Son déclenchement ne se fait jamais à distance, puisqu'il nous vise. Il y a un seuil de douleur pour le volume du son au-delà duquel le cerveau emploie des tactiques pour vous faire comprendre que vous êtes propice aux dommages. Tout concourt à repousser les limites de ce seuil de douleur, à simuler qu'il n'existe pas, et ça marche: personne ne se rend compte que cette limite s'essouffle, qu'elle se fait repousser. D'ailleurs c'est dur de ne pas se méfier de quelque chose quand on vous convainc que c'est assurément ça le plaisir. Ce que nous avons entendu et aimé finit par s'empiler et par jouer aussi fort un par-dessus l'autre et au-dessus de l'autre sans discernement. Ce qui est insupportable est plus facile à retracer.

Après avoir annoncé que le rassemblement était illégal, et comprenant que ces phrases passent bien au-dessus de la tête des personnes rassemblées, ils ont considéré actionner le canon, qui peut émettre des sons bien au-dessus du seuil de douleur, tout en pouvant aussi porter la voix à des kilomètres. Une voix qui porte loin, c'est pacificateur selon les concepteurs : c'est pour qu'on s'entende. Arrivées à la place de rassemblement, on voit bien le canon, installé sur le camion blanc, sans autre indication. Ça nous fait plaisir de voir ce nouvel objet qu'on veut absolument ajouter à notre orchestre, notre projet de diffusion simultanée, performantiel et large. On attend, on leur sourit sans attendre la pareille. Et c'est plaisant de voir tout le monde rester par curiosité alors qu'ils annoncent qu'ils vont disperser la foule puisqu'elle est devenue. Après la dispersion exigée, un séparez-vous, maintenant. Dans un contexte où l'information doit circuler, ils ne peuvent s'empêcher de prendre des décisions: à ce moment l'alarme est actionnée par une personne portant un casque insonorisant. Ceux qui sont en face lâchent tout ce qu'ils et elles pouvaient tenir dans leurs mains pour boucher leurs oreilles avec des mimiques de douleur, complètement désorienté·e·s. Cela faisait des jours que personne ne respectait ce qui était dit dans les porte-voix; tout était plus ou moins fermé mais surtout utilisé arbitrairement; l'ambiance bon enfant prédominait sur la peur que tout un·e chacun·e portait grâce à un désordre commun tacitement appliqué, ou plutôt cette ambiance permettait d'éviter de penser aux conséquences de ce qui n'était pas écouté. Tous nos choix étaient orientés par une même chose : ne pas penser à ce

qui pourrait nous être reproché par notre envie de prendre ce canon, on se dit qu'il nous sera utile pour qu'on se tourne enfin vers la même énergie en même temps. Le camion on le veut pour nous, on a même acheté des casques insonorisants pour l'avoir. Personne ne pense à le voler à ce moment, alors nous profitons de la désorientation générale pour nous installer dans la cabine, pousser celui qui l'actionnait, et partir. Puisque nous roulons calmement tout se passe bien, nous avons même fait nos arrêts et respecté le code de la route jusqu'à la ruelle derrière chez nous. Nous l'installons dans la cour – il a fallu rouler sur feu le jardin puisqu'il y a encore de la neige – pour refermer la barrière. S'ils ne nous trouvent pas, ça va marcher. On n'a pas exactement le goût de l'intrigue: s'ils le trouvent dans un endroit plus caché ça sera quand même notre faute, alors aussi bien l'apporter là où on dort.

Une perte d'ouïe graduelle jusqu'à un spectre extrêmement restreint, éventuellement durant les concerts d'orgue elle pourrait entendre quelque chose – flottant quelque part en dessous de ce qu'elle se sent capable de ressentir. Cette perte il faudra la négocier avec les autres alentour, il n'y a pas un moment où cette négociation cesse : pour là où on dort, pour les relations, amicales amoureuses et toutes celles entre, pour trouver du travail, surtout qu'elle avait toujours eu en tête de ne pas décider quoi que ce soit, de ne pas faire un travail tant que ça, avec son envie d'être autrement productive et désirable, en créant elle-même plutôt qu'en remplaçant, ce qui évidemment n'arrivait peu ou pas. Tout ce qui venait d'elle lui semblait à corriger. Négocier, même pendant la nuit : en se rappelant tout ce qui avait été dit et qui était stupide, à la fois par elle et par d'autres, le leur rappeler et passer pour un être de ressentiment, non, mais essayer plutôt de se dire qu'il aurait fallu se le répéter avant. C'est l'eau, la glace, le camion qui me l'a enlevée?

Impossible dans la nuit de se mettre à chanter doucement, elle pouvait marmonner au moins pour sentir la vibration en elle, l'envie de la sentir lui venait souvent, c'était souvent la même phrase, ta-da da dam, pour cette envie de chanter, pour sentir cette vibration, c'était une bonne partie de ses journées qui étaient organisées en fonction de ces marmonnements possibles, comme pour le bonheur de sentir la neige qui ne nous atteint pas même dehors avec nos couches de vêtements en complicités complémentaires. Pour lancer d'autres ta-da da dam ne la lâcherait pas l'envie de découvrir le territoire autour comme dans un jeu vidéo, où chaque endroit est une nouvelle quête qui contient une nouvelle aventure, où il est impossible d'avoir huit cent kilomètres de rien, les villages enchaînent histoires et rassemblements. Bruit Blanc savait que ça se pouvait, le rien, à force d'arriver dans des endroits en aimant seulement le nom (Malartic) et que ça soit finalement vraiment décevant. La perte d'ouïe graduelle signifiait l'envie d'arriver dans des endroits même s'il ne s'y passe rien, pour pister, pour compenser et chercher à comprendre tous les signes laissés en indices visuels d'un passage, pour remodeler dans l'espace la grandeur de l'animal en fonction de la distance entre ses pas, de façonner dans l'air son passage pour comprendre de quoi il pouvait avoir l'air, ou de simplement reconnaître dans l'arbre écorché que ces marques sont les bois de cerfs, que c'est possible de refaire leurs corps par une pâte d'air. Pas besoin de bruits pour les interpréter: repérer les traces lui serait toujours accessible. Elle ne pouvait plus reconnaître les cris des oiseaux qui, de toute façon, la détectent dès qu'elle marche: ils s'alarment entre eux de son arrivée en laissant la forêt vide même lorsqu'elle dépose, les

genoux pliés, le côté de son pied avant de ramener lentement son poids au centre, les yeux fermés.

Elle se concentre sur le remodelage de l'air, en considérant aussi la danse, qui l'attire comme une façon de retourner à son corps, malgré l'enfermement à éviter. Elle avait décidé de le faire dans la solitude d'abord, de suivre des exercices où elle devait s'imaginer des fils tendus à travers son corps, d'autres où elle devait marcher comme si elle luttait contre l'argile, puis marcher dans l'eau, dans des billes, contre des plants de rosier sauvage, à travers des roches vaseuses et froides. S'imaginer un mouvement du quotidien pour l'amplifier: se brosser les dents, faire vibrer son poignet parallèlement au sol vis-à-vis son visage. S'imaginer ainsi faire le tour du monde trois fois sur lui-même. Répéter jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la haine, commencer par aimer ça, puis s'énerver, avoir envie d'arrêter, ne pas pouvoir parce qu'elle se sentirait faible.

S'associer à la frustration de se sentir coincée même dans les événements, les routines, les relations qu'elle aimait le plus. L'énergie doit revenir par la répétition, elle ne doit pas s'oublier en elle. Se sentir dans son corps, répéter cette action de se lever du lit, de se laisser tomber toujours pour se lever du lit, pour se laisser retomber lourdement dans son corps.

On ne réussira jamais à obtenir de l'argent pour le projet de diffusion sonore, non seulement parce que le temps de désordre s'y prête mal, mais en plus parce qu'on a l'intention de couper le courant de toute la ville pendant trente minutes, ce qui refroidirait le discours culturel autour, ils nous diront qu'on ne peut pas forcer les gens à écouter, s'ils savaient, c'est justement parce qu'ils nous le disent qu'on veut encore plus le faire. On va recevoir la même lettre de refus que pour celle du projet où on a cloué toutes les touches des pianos publics, chaque touche de piano clouée individuellement: le marteau de la note résonne quelques fois, juste le temps que le clou soit enfoncé pour demeurer, pour toujours, endommagé dans sa vibration. Mais on s'est rapidement fait interdire dans notre élan – c'était « contre l'intégrité physique de l'instrument ». Par rapport à la coupure de courant générale nécessaire à notre projet, les objections majeures étaient toujours liées aux hôpitaux. C'est un faux problème de nous dire qu'on ne peut pas leur couper le courant; ils possèdent des génératrices, ils pourront s'organiser. Ça commencera par un vrai événement, quand l'électricité coupe, quand on n'entend plus le *si* caractéristique du grésillement électrique général de la ville en arrière. On le fera à sept heures et demie du soir en été pour un auditoire éveillé et puisque la lumière rendra ça plus beau encore, une masse de photons c'est tout aussi confrontant. Ça commencera avec le canon à son qui fait une octave alternée, en sol. Longtemps, et fort, sans être menaçant. Et peu à peu différentes couches de sons, qui apparaissent sans attaque, au moment où on se rend compte qu'elles sont là c'est qu'elles sont déjà installées, elles restent comme elles se retirent, forment des mélodies en s'éteignant.

La peur nous prend, nous ne sommes pas capables de penser davantage : fuir par le son, grâce à lui, parce qu'il ne nous demande pas d'être capable de le comprendre, on n'a qu'à le laisser s'écouter. Pour éviter cette angoisse de comprendre on s'occupe un maximum, on écoute et on réfléchit, événement par événement, afin d'éviter cette idée, la possibilité d'être prises dans une conscience qui ne ferait pas assez. Mais quand même, de soixante-quinze à quatre-vingt-dix pourcent de ce que l'on dit est à 100% oubliable; si les autres nous entendent, le fait de nous avoir écoutées les laisseront intact·e·s. Pour ce qui arrive des vingt-cinq à dix pourcent restants, il y contient une telle douleur qu'on n'est pas sûres qu'il faudrait y porter attention. On a au-dedans un système de ventilation complet qui s'active dans l'angoisse et le silence.

Plutôt que d'imposer notre idée de piano public cloué, on a aussi imaginé un événement qui rendrait audibles, en même temps, les pensées et les voix de toutes les personnes, de tout le

monde. Tous les chuchotements, les conversations intérieures, les sifflements, la manière dont tu te parles. On fantasme sur ça depuis des années parce qu'on a l'impression que ça créerait une masse de sons plus haute que tout, belle, pour laquelle on aurait raison de mettre le feu, tous les timbres de voix ajustés ensemble et accumulés. Surtout qu'ils se mettraient à s'autoréguler, ça serait d'abord la panique, puis certaines personnes se tairaient naturellement pour écouter, et d'autres aussi, mais nécessairement pour en arriver au silence il faudrait que chacun·e comprenne que l'écoute peut se faire, peu probable. Toutes les pensées et les voix de toutes les personnes qui apparaissent dans un même lieu: on trouve que c'est ce type de radicalité qui manque dans les concerts en général. Cette masse de sons continuerait d'être dans la ville, au-dessus d'elle, comme une bénédiction, une heure. Les télés et les radios ne serviraient plus à rien. Ce serait de la connexion ou de la télépathie: il faut croire simplement que ce serait très beau. Cette idée nous est venue en pensant à l'architecte qui avait reçu la tâche de trouver une manière d'entendre toutes les personnes prises dans une prison: il avait pensé à différents systèmes. C'était avant l'électricité, ou pendant déjà mais elle ne s'était pas répandue également. Il en était arrivé à un système de tubes. Le problème majeur était sa symétrie, pour une fois que la symétrie est pointée du doigt: le système fonctionnait si bien que le gardien, depuis sa tour centrale, pouvait tout aussi bien entendre les détenu·e·s par les tubulures que les détenu·e·s le gardien, ce qui n'était pas l'objectif. Avec l'électricité la question de la symétrie ne se pose plus, tout patauge dans un flux inégal.

On est habituées et confrontées seules à vivre dans le plus grand silence; ainsi, beaucoup de moments de grande joie et de grande douleur se présentent de manière égale, la sensation comme une mort prochaine. On peut faire des rapprochés sur des sons minuscules, qui d'habitude ne sont presque pas perçus mais qui soulignent la présence: fuir en réfléchissant à toutes les fois où on a l'impression d'atteindre une joie extraordinaire parce qu'on se ferme les yeux pour l'entendre. C'est en fermant les yeux qu'on ressent vraiment la joie en un point très dynamique à l'intérieur, même si après un temps ça en devient redondant. Plutôt se mettre à chanter, à chanter très, très fort, pour que de loin les autres se rappellent du temps où c'était possible de le faire à tue-tête, le privilège de faire du bruit. Mourir une trentaine de minutes après le début du chant, mais dans un solo vocal pas très impressionnant (avec la voix éraillée par autant de silence). Tout ne dépend que de notre envie de s'approprier les choses et ça nous fait plaisir de s'en rendre compte comme ça, par des paupières fermées et la voix ouverte comme des prothèses infinies.

Je peux être en train d'écouter quelqu'un en face de moi, de faire les ponctuations polies aux bons endroits, pourtant je suis en train de l'écouter elle à quatre mètres de ma conversation: notre capacité à faire flotter l'attention puis à l'isoler reste ma préférée, c'est possible même sur quelque chose de plus loin que moi, de bien plus loin, je peux la circonscrire pour n'entendre plus que sa voix à elle, parce que c'est sa conversation qui m'intéresse bien que je sois prise avec celle de la personne en face de moi, je ne connais qu'un genre d'auscultation, d'attention directionnelle qui vient avant le diagnostic et les mots. Quand je t'écoute j'isole ta voix au point de l'avoir avec moi à l'intérieur, ce que tu dis semble provenir de ma tête et je ne sais plus si j'y porte attention. J'aimerais avoir l'audition renversée pour que ce que j'entende à l'intérieur devienne ce que les autres disent, ce que le soleil pourrait me dire, voir pendant un instant les autres prononcer ce que j'entends à l'intérieur de moi, avec les mêmes dislocations, les mêmes pulsions qui se fendent, s'éclatent, ils sont essoufflés à force de recenser tout ce qui me passe par la tête et qui se superpose. Les images s'expriment tout aussi clairement, chaque ombre dans une pièce est exposée, un coin devient une pointe qui avance, les extrémités du plafond de la chambre qui se renversent toujours contre nous. J'aimerais que leurs voix me traversent lorsque la musique se met à circuler vers toi et titube par vitesse. Sa voix à elle me fait penser à une otite tellement violente que j'ai eue, pendant une semaine j'entendais différemment d'une oreille, j'étais désaccordée vers le bas d'un demi-ton de l'oreille droite tellement mon tympan était enflé, ça ne servait à rien de se faire des cataplasmes: j'ai passé toute cette semaine à écouter pour me rendre compte de cette dissymétrie jouissive, les voix des gens comme les plus impressionnantes, en fermant les yeux je les voyais se dédoubler depuis qu'elleux-mêmes se parlaient bouche contre bouche.

J'essayais d'imaginer nos voix mêlées, leurs timbres joints ensemble, les fréquences à venir en nous ventre contre ventre yeux contre yeux. Mais quand j'y pense pour de vrai le mot s'en va, je ne vous entends pas. Avant même de nous revoir une deuxième fois on a juré qu'on s'était déjà rencontrées. Je vous ai revues une deuxième fois. Je ne sais pas combien d'heures je ne vous ai pas écoutée, pour vous entendre il ne fallait pas. À chaque fois que vous adressiez la parole à l'univers ce qui se rend en moi arrive trop tard, je n'ai pas le temps d'y penser avant. Vous pouviez parler toute la nuit, jusqu'à ce que la conversation s'insinue par toute la ville, sans que j'y pense. Il y a quelque chose qui se passe par votre voix de musique absente, qui se passe très bien de moi. Vous parlez pour que mes cheveux se mêlent tressés de nos conversations. Pour nous rassurer et pour nous réfléchir au passé et se chuchoter, penser aux renvois et reflets. Ce que serait une surface sans reflet, vos cheveux, on n'ose même pas. Si j'essayais de décrire je dirais d'abord que ça me fait du bien, je crois que c'est aussi bon que de fermer les yeux et de sentir le toucher d'un corps qu'on connaît bien, en somme je crois que c'est parce que je peux m'endormir aussitôt dans le corps de votre voix par vos cheveux, le corps de vos cheveux par la voix dans la nuit, ce qui est modelé par votre voix n'arrête pas de déferler jusqu'aux hanches, de se confondre comme le blond d'avec l'or.

Pour éviter de penser à ce qui s'empile sur nous, on va près de l'eau pour se calmer. Quand on se tient dans nos bras on a enfin l'impression qu'on est sur le bord du fleuve, sur une roche inconfortable parce que trouée, ce qui est important c'est d'avoir la tête perpendiculaire aux vagues pour que ça vibre. Les taches sur notre peau deviennent bien visibles, les vagues nous intéressent comme si elles venaient de nous. On a accès à toutes sortes de lieux différents par nos vélos et c'est notre plus grand privilège par rapport à notre vie d'avant où personne ne se croisait comme dans la composition pour créer des répercussions, pour se mettre à jouer ensemble, à se lier, à se rendre compte de rêves communs. C'est la plus belle des contaminations depuis que personne ne cherche plus à retracer les fils qui nous lient à leur quotidien. Continuer toute notre vie à ne pas comprendre quand on joue de la musique, à sentir une série de croisements: ne pas comprendre, se confronter. Ça en devient confondant, parce qu'on veut tout faire, absolument, et comment est-ce qu'on pourrait en avoir les moyens? Surtout qu'on a une telle répulsion du rébarbatif qu'on se refuse à faire ce qui ne nous tente pas. Des choses que nous aimions deviennent de plus en plus difficiles d'accès après quelques successions de sentiments de soi, on n'a plus les mêmes objectifs qu'avant. On n'en veut pas, c'est physique: on nous demande de faire quelque chose, on s'en fout, on est prêtes à tout pour arrêter de s'ennuyer.

Dans un épisode comme ça on s'est installées dans une maison de campagne vide sans le demander à personne. On est tombées en amour avec l'endroit, c'était juste assez en retrait de la route pour qu'on nous laisse tranquilles. On l'a fait, même qu'on avait commencé certaines rénovations – comme enlever le tapis pour découvrir un plancher splendide – lorsque les propriétaires sont arrivés plusieurs semaines après (ils avaient trois jours de congé), ils semblaient fâchés que nous soyons là. Leur colère a diminué quand ils se sont rendu compte qu'effectivement le plancher était très beau et que ça sentait bon dans la maison. Et c'est un endroit qu'ils avaient laissé abandonné de toute façon, ils s'en rendaient bien compte qu'ils ne l'utilisaient pas pour ne pas s'être aperçus qu'on y avait élu domicile sans problème. On a dû partir, quand même, après des échanges agressivement conviviaux. Pendant qu'on s'occupait de la maison on avait pu se rapprocher de ce qui nous pousse vers la forêt, on pouvait même s'amuser à se perdre parce que le bois était pris dans une triangulation de route, et peu importe où on allait on allait tomber sur un chemin de toute façon. On ne se souciait même pas d'essayer de conserver une direction particulière, ou de regarder la direction du soleil: on marchait délibérément

n'importe où. Même en voulant se perdre dans le bois ce n'était possible d'aucune façon, on retombait toujours face à l'asphalte.

Cette proximité subite avec à la fois la propriété possible et la campagne nous avait fait du bien, on ne se gênait pas pour mal exprimer une admiration qui versait rapidement dans le non-dit par détour de banalités. Le retour à la ville a été simple, on avait oublié la possibilité de consulter des écrans et après un temps on avait repris nos manières. Ça nous avait permis aussi de recentrer quelques théories sur nos relations. La compartimentation, surtout celle faite par les autres contre nous, est trop difficile. Ils ont trop peur de s'attacher, de s'attarder trop longtemps et de tomber dans l'inertie. Il faudrait une expérience des relations nettement plus balistique, dynamique et glissante à la fois, et cela inclut l'attachement. Mais il y a plein de décisions contraires à notre envie qui se passent sous nos yeux qu'on roule discrètement.

Une nuit d'insomnie juste à sa tête, pas de visage autre pour nous faire oublier par les mots, une incapacité à s'identifier au calme bien qu'elle soit juste couchée. Les mots des autres qui réfléchissent à une apocalypse ou à l'émeute reviennent mais sans leurs visages, puisqu'il fait trop chaud ici maintenant dorénavant ils seront là au pouvoir pour faire baisser la température, regarde-les bien dorénavant guetter chacun de nos mouvements, entre nous tous il n'y aura plus aucune façon de se cacher pour vider un vieux verre d'eau ou se tromper dans le recyclage parce que ça a déjà commencé (vous avez oublié vos sacs? qu'en est-il de votre tasse réutilisable?), ils en sourient tristement, mais il ne faut pas arrêter pour autant parce qu'on ne sait jamais plus tard les autres vivront peut-être la fin de quelque chose et ce sera le plus bel événement de leur vie alors que nous, on a seulement peur et on essaie, elle a de belles images précises de choses imprécises pendant qu'elle prononce ces mots, des personnes marchant au-devant d'une lumière forte, Bruit Blanc repense à ces discussions pendant la nuit, elle finit par voir, par s'inventer une vie en-dehors, se demande pourquoi sa personne repose autant sur le départ du tympan d'un côté, devenu lourd et humide. Se rajoute un temps dans son éveil pour se dire qu'il faut revenir au repos. C'est toute la force qu'elle a pu ramasser à travers les années qui apparaît, c'est en pensant à ses ami·e·s qu'elle arrive à s'endormir, elles lui permettent de sortir de sa tête et de réaliser qu'elle peut se voir ailleurs. Elle peut se lever et écrire celles qui se succèdent dans sa tête, constater l'effet des marées, parce que lorsque la marée monte elle peut la voir s'installer sur une petite butte de terre où on voit l'eau qui avance, pixellisée par sa lenteur. Il n'y a plus autant d'écrans maintenant qu'elle connaît les marées. C'est encore l'insomnie qui est là et qui retombe dans le soi insuffisant, dans la peur de la fatigue du lendemain, après avoir tellement cru en ses capacités elle se félicite, se sent mieux, la pensée qui l'endort pour ne plus lui appartenir doit en être une de paix, puisque par culpabilité son sommeil arrête peu de temps après. Elle compte les relations achevées avec plusieurs mains, puis les amitiés sans fin claires, mais les opposer ça ne sert à rien parce qu'auparavant une vision tellement bizarre de sa vie l'habitait, de l'existence qu'elle devait mener qui était une sorte de masque opaque, en se disant que ce qu'elle aime se passerait parallèlement à sa vie, en finissant bien par l'atteindre: maintenant elle se fait mal pour s'empêcher de voir seulement de biais.

Quand on trouvait qu'elle avait déjà trop parlé on lui disait de garder ce genre de pensées complètement mêlées pour elle, puisqu'on pourrait les entendre si on s'approchait trop près de son crâne. C'était la superstition qui l'avait suivie depuis qu'elle était toute jeune: que sa voix interne

pouvait être entendue de près, parce que ce qui se dit dans notre tête fait un son dans notre crâne.  
Plus ils sont près, plus ils t'entendent.

À l'avant, un écran pour faire tenir des projections de formes géométriques accompagnant la musique du concert: les images témoignent d'une obsession pour des polygones ternes, d'une incapacité à penser l'image de ces sons qui n'imitent rien de connu. Des formes géométriques disloquées, décentrées, qui oscillent, flottent sur l'écran, représentations encore de l'éclatement, de l'abstraction, qui nous font face toutes ramassées: des polygones ternes en tant qu'imitations impossibles de la qualité de ces sons créés. Ce qui en sort si on réussit à fermer les yeux contre les images est au plus près: mieux vaut se fier à sa tête. Dans tous ces sons modifiés, le plus déstabilisant est d'en reconnaître un qui se rapproche du réel, d'un micro qui froterait son objet. Quand on croit reconnaître un bruit organique, quelque chose qui pourrait sortir d'un contexte réel, il est aussitôt arraché, greffé. J'essaie d'en garder l'idée avec moi et de le faire continuer, mais il persiste à se faire oublier: restent seulement les attaques. Comme bruit de fond ça ne changerait pas grand-chose à l'habitude, on croirait entendre la ville dehors, à peine bizarre: mais si ces bruits occupent pour une heure ou deux tout l'espace, leur importance devient disproportionnée.

En forme de carré seraient les craquements qui vont refaire la structure moléculaire de la vie: et comme idée ultime, se défaire de l'idée que le son est nécessairement le son de quelque chose. Je n'arrive pas à me rappeler quoi que ce soit qui ait été entendu ce soir-là. Il y a un plaisir à ne pas pouvoir chanter après un concert, à être incapable de siffler quoi que ce soit. Ça n'a pas besoin de moi pour fonctionner.

Dans un cauchemar j'ai avalé toutes sortes d'instruments à vent.

À chaque fois que je voulais parler je me rendais compte que j'avais un harmonica à l'intérieur de ma bouche, qui était soudé à toutes les parois internes de ma gorge: les mots que je voulais prononcer étaient remplacés par toutes les notes qui sortaient en inspirant, expirant. La seule façon de ne pas se faire remarquer était de fermer les lèvres. Si je me mettais à respirer par le nez, c'était moins pire, mais je sentais quand même sa vibration, je pouvais le sentir qui réagissait au passage de l'air tout près: de la vraie musique à bouche.

Même si j'essayais de l'enlever, j'ai commencé à sentir autre chose de plus grave: je m'étouffais lentement avec un instrument qui s'invaginait mon œsophage avec entrain. Je me suis couchée dans un piano à queue pour en refermer le couvercle. Quand je me mettais à tousser ou à rire, les cordes vibraient par sympathie, par envie de participer elles aussi, mais jamais ça ne pourra être assez profond pour le refermer hermétiquement avec mon corps à l'intérieur, de toute façon.

On te force un instrument de musique dans la bouche, sur les doigts, parce que tu es un enfant et qu'on veut ta réussite, sur tes doigts, dans ta gorge. À tes spectacles, on applaudit, tes parents ont les larmes aux yeux. Tu penses que c'est à cause de Chopin alors tu ne te l'attribues pas, tu arrêtes de jouer.

Ces filles deviendront célèbres par la musique, disent les lignes de la main du père. Retirées de l'école, elles se mettent à pratiquer, pratiquer, elles deviennent célèbres grâce à ce que l'on a forcé sur elles: on pourrait croire qu'elles ont du plaisir à en faire mais c'est presque sans s'en rendre compte, elles excellent dans des créations de pièces qui semblent avoir pour chacune d'entre elles une structure différente, des pièces qu'elles persistent à faire coexister l'une par-dessus l'autre (guitare, voix, batterie, basse). Elles deviennent célèbres par leur amusicalité, leur entêtement, leur nonchalance productive, par les lignes des mains de leur père qu'elles sentent encore sur leur front. Elles sont quatre et on entend à chaque fois quatre façons de sentir la chanson dans l'instrument, on n'entend que l'instrument contre leur gorge, sur leurs doigts, dans leur bouche d'une personne à l'autre.

En groupe, imposer un exercice, en silence: chacun doit penser à un son, dans sa tête, et le garder pour soi. Un silence sélectionné et partagé n'est pas une séance de malaise. Il est possible de ressentir ce que c'est que d'être ensemble porté vers la même consigne, chacun ayant en tête sa note: certains entendent leur propre voix, ou un bruit, un signal comme celui d'un téléphone, mais chacun garde pour soi son idée, et écoute sa propre version de la consigne.

La seule règle est de s'apaiser pour qu'apparaisse ainsi une note naturelle, spontanée. Après un moment de silence, il faut chanter le son trouvé en soi. La gêne peut se faire sentir, plusieurs se lancent et chantent ce qu'ils ont en tête, mais aussitôt tout le monde se raccroche à la note chantée avec le plus d'assurance, oubliant la leur. Certains imposent une prononciation vibratoire – un *mmm* continu – ou plutôt quelque chose de moins obstruant – le *aoohmm*. Mais peu importe l'articulation, puisque c'est le choix de la note qui est intéressant. Au centre des respirations du groupe, il faut proposer l'exercice encore pour poursuivre l'intuition d'une contrainte plus large, s'opérant dans le choix de la note intérieure, choix qui ne serait pas imposé par les autres mais plutôt par un autre biais qui viendrait parasiter tout l'exercice en imposant, à chaque fois, un son similaire.

Maintenant que nous avons inspiré et expiré ensemble, il est demandé de penser à nouveau à une note dans votre tête, d'y penser seulement, de vous concentrer sur la pensée de cette note et sur ce que je dis (entendre un accord est exclu, ce n'est pas la consigne). Je vous demanderais de faire sortir cette note en disant *aaa*, quand je vais dire de la sortir il faut la chanter aussitôt. Prenez celle qui pour vous est naturelle, celle qui vous est venue le plus spontanément à l'esprit. À présent, je vous demanderais d'y penser encore, d'inspirer et d'y aller ensemble.

La note qui sort avec le plus d'assurance est celle à laquelle on se joint: impossible de laisser flotter des dissonances, cela se ferait sans calme. Tout le monde avait la sienne au départ, mais on s'est accroché à la plus cavalière, ou à celle de la personne à proximité, en préférant s'adapter. Quelques personnes grésillent les harmoniques fondamentales à l'intérieur, la plupart se rejoignent.

À la longue, les notes émises auraient pu finir par créer, s'il fallait en dessiner le graphique, une courbe normale, où la note la plus chantée – et de loin – tend vers le si bémol, peu importe le lieu ou le groupe. En se mettant à réfléchir aux ressemblances qu'auraient pu avoir les lieux où les

séances s'étaient déroulées – des salles intérieures, mais très différentes: orientation, alignement avec les lignes telluriques, fenêtres, luminosité, plantes... – apparaît toutefois une seule ligne de fuite: celle du grésillement électrique des lumières, des plinthes et des électroménagers qui ont tendance à se joindre à un consensuel si bémol, soit la note qui nous apparaît au plus près.

Les mésanges se sédentarisent dans l'arbuste près de la fenêtre. Entre sept et neuf heures du matin elles guettent, avec leurs cous inexistantes. Après environ cinq minutes d'observation sur l'escalier de secours elles partent en mouvement ascendant-descendant d'alternance, celle qui commence en haut finit en bas, mais peut-être qu'elles n'ont pas d'autre choix que de faire ainsi puisqu'elles sont deux, elles se dirigent en ligne droite. J'ai dessiné sur le papier ce que ça pouvait donner comme composition d'abord, comme deux lignes qui s'entrecroisent en montant et descendant, mais ça n'y ressemblait pas exactement. Je ne les faisais pas descendre chromatiquement, mais plutôt en escaladant ou en descendant des arpèges d'accord à la main droite et avec une basse écartée. Elles descendent chromatiquement elles-mêmes en variant de couleur comme la lumière – une composition qui n'est pas nécessairement respectueuse de leur façon de voler – jusqu'à en arriver à un point où j'ai envie qu'elles me disent comment je pourrais les imiter. Je les regarde, elles n'ont pas vraiment envie de me fixer, elles constatent ma présence sans insister, comme si elles ne m'avaient pas vu. Cette composition ne les avait pas touchées, elle ne se sont pas retournées. Je change de méthode en superposant à leurs regards surplombant tout et leur petit corps des bruits lourdement électroniques. Une basse martelée qui recrache toujours la même note, avec un retrait vers les aigus du son, un arrêt pour qu'elles me regardent. Une musique qui est toute sauf celle de la lumière; mais dont la basse a leur rigueur, leur discipline. Elles se présentent à ma fenêtre avec leur petit cou de saccades, je leur présente ma chanson encore. Ce qui est produit est laid, mais tout est une question de disponibilité: elles se mettent à faire un bruit énorme, et je ne les dérange pas, elles continuent. Elles se sont mises à hurler maintenant que j'approche. Si je vais trop dans leur direction, tout de suite elles s'arrêtent ensemble. Jamais elles ne sont dérangées, elles paraissent toujours au courant. Si je pouvais être certaine qu'elles ne partiraient pas, je mettrais rapidement ma main dans l'arbuste où elles aiment se poser, moins pour leur faire peur que pour leur prouver que la communication nous sert à quelque chose.

Notre patience pour des sons ou des projets qui ne durent pas demeure jusqu'à ce jour encore forte, mais on ne serait pas étonnées que ce soit bientôt dépassé. Les images de nous qui jouons jusqu'à ne même plus apprécier le moment reviennent, dans la période où on ne pouvait se rendre mobiles. Surtout pendant l'été, période qui nous laisse volontairement désautonomisées – tout le monde travaille honteusement à faire de leur été le centre de l'univers, l'éthéocentrisme des autres reste un réel problème – et la chaleur qui porte notre attention sur la sensation de ne pas pouvoir se concentrer à cause de la chaleur, chaque personne croisée ne parlant que de ça à longueur de rencontres. Au moins on jouait de tout, mais de tout un peu mal, c'est pour ça qu'on a un rapport aux instruments qui est de l'ordre de la courtoisie, on les apprécie beaucoup mais on voit bien qu'on se reflète trop dans notre jeu et qu'on ne leur laisse pas tant d'espace que ça finalement. On en joue et on pense tout de suite complètement à autre chose, à ce qui se prolonge dans les motifs et la répétition qu'on ne crée pas, pour nous c'est l'équivalent de dormir alors ça devient tentant de ne faire que ça, c'est comme dormir parce qu'on n'a pas le temps de penser à des mots, tout se passe trop vite ou alors tout est dans notre pensée de conserver le motif pour lui laisser de la place, d'enfin le sentir respirer. C'est une frustration similaire à celle de voir que par les haut-parleurs sortent tous ces corps qui bougent, qui s'empilent, absents, et nous font grouiller alors qu'auparavant ils s'agitaient organisés. Le seul avantage de l'été, c'est de capturer certains oiseaux: nous avons placé des filets tendus aux arbres pour les récolter et leur installer un tuyau sur la poitrine, une flûte collée sur leur ventre. Ils se débattaient à peine, comme s'ils savaient. Dans le meilleur des cas on installerait un micro sur eux, mais il y a trop de vent qui glisse sur leurs petits corps pour capter quoi que ce soit. Avec la flûte sur leur torse on créait un chant d'oiseau supplémentaire par notre faute. On rajoute un peu de son à leur cri, pour un petit moment, la flûte se défait après un ou deux temps pluvieux, comme du carton, par consommation lente de nos superstitions.

Pour appliquer ce principe au camion à son caché dans la cour, on y a rajouté des tuyaux d'échappement inutiles en dessous pour qu'ils profitent de la vitesse pour flûter. Les tuyaux d'échappement, on les a arrangés pour que l'air qui passe dedans circule par une hanche qui crée des couacs stridents, particulièrement au-delà de 15 km/h, en deçà on entend surtout le reste de l'univers qui n'est pas tourné vers nous encore, quelques micros piézoélectriques installés partout sur le camion pour réamplifier à travers les haut-parleurs la manière dont ça vibre les surfaces.

On lui a ajouté un klaxon aussi, le klaxon de notre camion c'est un silencieux déployable puisqu'on fait tellement de bruit que la seule façon de se faire remarquer c'est d'arrêter d'en faire. Tout ça parce qu'on voudrait que la mécanique soit plus sonore. On ne trouve pas que l'énergie mécanique qui se transforme en énergie sonore est une perte: quel privilège de toujours entendre comment ça fonctionne, d'avoir une idée de la mécanique en dedans par le son. Si c'était toujours comme ça on acquerrait une mémoire acoustique forte qui nous permettrait de diagnostiquer des problèmes tout de suite sans les regarder, on saurait distinguer le son de la friction induite du glissement mat. En mettant en marche le camion, ça permet d'activer un système de recyclage de vieux disques: on les fond, plastiques et vinyles, et on crée à partir du fondu odorant un code de téléchargement d'un album au hasard qu'on achète. Il se forme des lettres et des chiffres approximatifs, et à partir de là on crée un alphabet qui se peut, en jetant le plastique fondu sur une surface plane dont on déduit le code, les taches formant des chiffres et des lettres. Ça reste le même processus qu'un fond de tasse avec des feuilles de thé mais sans la variable *avenir*. Un moment donné on s'est dit qu'on avait tellement souvent fait ça qu'on avait peut-être détruit tous les exemplaires d'un disque donné en échange de codes inventés; mais c'est correct, ça renvoie simplement vers une autre forme de fondu sonore.

Les premiers propriétaires de la maison où mon grand-père réside maintenant – il en est seulement le deuxième propriétaire – y ont vécu vingt ans avant l'incident qui a obligé le couple à vendre. Après l'accident, elle est restée jusqu'à sa mort internée à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu et lui, en résidence à Montréal. Elle avait passé toute sa vie à ne pas entendre. Sourde de naissance, elle était tout de même capable de ressentir les vibrations de sons particulièrement graves, de danser même en rythme avec de basses fréquences. Mais une bonne partie de sa vie consistait à s'imaginer ce que ça aurait pu être, entendre. La plupart des gens la plaçaient devant une solitude forcée, imposée: ils s'excusaient quand ils réalisaient que la difficulté de communiquer avec elle dépassait de loin leur envie de la connaître. Plusieurs décennies de vie avaient été nécessaires avant de perdre définitivement tout désir de savoir ce que ça pouvait être, d'entendre: de toute façon, c'était possible de communiquer autrement, et l'espoir de recouvrir l'ouïe avait été abandonné.

C'est quelques années après que son ressentiment eut diminué que l'accident est survenu. Au matin, il fallait se sortir du lit pour ne pas retomber dans les rêves avant le vrai réveil, rêves qui étaient toujours abominables: souvent c'était une préfiguration du matin qui allait se dérouler, des gestes similaires. Ce matin même l'anxiété normale s'était tournée assez rapidement vers un problème physique. Elle a entendu soudainement son oreille frotter contre le tissu de l'oreiller, sans savoir ce que c'était à ce moment. Elle se fige, attend. Puis elle bouge, continue d'entendre le bruit des draps, son mari est levé déjà, elle peut passer ses mains sur le lit, entend son corps sur eux. Des draps d'hiver et tous ses gestes. Sa respiration contre tout. Elle prend une inspiration qu'elle entend fort, et sort l'air, par panique, elle crie une saccade à la fois. Elle hurle maintenant, son mari entre, s'adresse à elle en lui tenant la main, elle ne veut pas répondre, elle entend son soupir et sa crainte, il insiste, ça dure plusieurs minutes, elle respire et crie encore.

Il se décide à composer le numéro d'urgence qui donne des coups aigus à chaque bouton enfoncé et au doigt qui les pèse. Ce qui achève de la terrifier: il se met à parler au téléphone. S'entendre hurler était particulièrement difficile, mais elle continuait puisqu'elle s'entendait en se doutant bien d'où ça pouvait sortir: comment ça pouvait sortir d'elle-même, pourquoi est-ce que c'était aussi laid? Et ça se nourrissait, comme un feedback, elle continuait de hurler parce qu'elle ressentait les mêmes vibrations à l'intérieur d'elle et de son crâne et l'air qui passait comme avant,

sauf que ça créait désormais quelque chose de dégueulasse. Elle s'arrête de crier pour une courte respiration, c'est la voix de son mari qui l'effraie, il est agacé par ce qu'elle produit, il était en train de se faire à déjeuner, et bientôt, c'est la bouilloire laissée sur le feu, c'est l'eau sifflante qui se manifeste à elle dans toute sa stridence humide, sans qu'elle sache d'où encore ça provenait, qu'est-ce qui la provoque. La bouilloire achève de la rendre inconsciente, juste avant que n'interviennent les sirènes de l'ambulance.

Mon grand-père a acheté la maison l'année suivante.

Il y a une bibliothèque où sont enfermées toutes les choses sur lesquelles tu as eu de l'influence. Il faut aller chercher vis-à-vis ton nom, et agréablement on le trouve presque toujours, même quand on se déteste, quand on déteste les autres, quand ils nous détestent. C'est l'endroit où on se rend compte de tout ce qu'on a influencé; on accomplit des choses simplement en se promenant avec un minimum d'efforts. On retrouve même des anecdotes à nous dans des romans où notre apport autrement anonyme est souligné de manière appliquée, avec des passages encadrés à la main. Il y a des chansons, même certaines sur lesquelles on ne pensait avoir eu aucun impact, des groupes que l'on ne connaissait pas, pour se demander comment on a pu faire pour leur inspirer ces souvenirs même médiocres. La fois même où on a touché un front et ça a débloquent toutes sortes de pensées douces qui ont été transcrites à la main. Des impressions qu'on a transmises avec notre maladresse, à l'abri de nos corps fatigués. Ce même projet de bibliothèque a été créé par les personnes responsables de la première alchimie, soit celle de reconnaître une mélodie par l'image, sans transmission orale. On ne peut y rester longtemps, il y a tellement d'écho que lorsqu'on fait du bruit on ne sait plus ce qui l'avait produit au départ, ni pourquoi.

Par exemple:

*On passe le son du piano dans des espaces qui n'existent pas.  
Prenons le temps de parler de notre entente, à regarder l'intérieur,  
l'hiver on essore des voix qui se négocient des images folles,  
capables d'en tirer un certain plaisir.*

*Si on ne peut plus entendre on va écrire tous nos muscles  
et la voix dans le miroir,  
pour se renégocier notre corps même pas imaginé  
plein, sans mystère, posé là pour en débattre.*

Quand ce n'est pas le camion qu'on utilise, on se trouve une salle pour jouer seules: si on n'entend plus l'écho autour, c'est bon. Enregistrer le son ambiant pour le retirer par la suite en négatif, ou alors être fâchées comme on aimerait mieux se parler mais à chaque fois l'idée qu'on en avait dans notre tête ne sort pas comme on veut, de la même façon qu'on cherche à travailler notre instrument à un point tel qu'il y aurait une concordance parfaite entre notre idée et son expression, comme s'il n'y avait qu'une façon d'entendre. Pourquoi est-ce qu'on ressent différemment de ce que l'on pense? Un écho prend en charge la responsabilité de cette réponse: pourquoi pas faire encore la même chose.

Le jour de notre performance, les gens arrêteront de marcher dès que le camion à son commença. Ils regarderont le ciel, attendront de comprendre la source du son, la source de cette note à l'octave répétée. Les images de cette journée seront retransmises par les caméras de surveillance, partout pareilles: le plus visible, ça reste les accidents, les autres en parlent avec un enthousiasme voyeuriste. Ceux avec des écouteurs prendront un peu plus de temps à comprendre ce qui se passe, ou, pour les personnes moins inquiètes, elles trouveront que ça s'intègre parfaitement bien avec ce qu'elles écoutent alors. C'en est venu à recouvrir la ville au complet, certain.e.s se sont dit que c'était la neige qui leur chuchotait, leur espace personnel strié pour de bon. Si on se rend compte que c'est à cause de nous et à cause du camion dans la cour, on dira: OUI surtout, on nous informe qu'il faudra mourir diapasonnées d'avoir placé la pensée musicale, flottante, tentaculaire, au-dessus. Ce qui nous convient.

L'écriture de la pièce elle-même est en miroir: la première page est réfléchie de manière symétrique de l'autre côté, les motifs apparaissent à l'envers par écrit, ça ne s'entend pas tant que ça. Comme si à ce moment la seule chose qui importait c'était de faire advenir un procédé physique, la réflexion, même pas dans le sens de quelque chose de pensé, si je fais la même chose avec les mots ça en devient juste crypté, non réversible, mais c'est bien ça, ce que tu as dit, ce que je dis à certaines personnes, c'est toujours non réversible, j'ai beau croire que tu peux changer d'avis mais tu l'as dit à ce moment-là, ça nous fait voir par cette composition comment c'est malléable les sons lancés en l'air, ceux qui ne sont pas pris dans des sens possibles, mais plutôt qui peuvent être revirés sans conséquence, juste écrits à l'envers sur une partition, toujours serrés dans un caprice nonchalant comme j'aime en passer l'effet.

J'ai joué du piano droit pendant dix ans sans savoir ce qu'il y avait derrière le panneau de bois, j'étais trop occupée à gosser les notes devant moi. La première fois que j'ai vu un piano ouvert, brisé, à l'extérieur – je n'aurais pas pensé le faire moi-même, la négligence doit être là toute prête pour moi – j'ai regardé longtemps sa mécanique interne, ses marteaux, ses transferts d'énergie, son usure. Je n'ai pas cherché à le toucher tout de suite.

Elle pense à son corps quand elle danse, juste pour imaginer les craquements de son corps. Si elle penche vers la droite, ce sont ses vertèbres qui pétillent. Elle lève sa tête vers le haut, remet ses hanches un peu vers l'arrière, recule son cou, pointe son menton au ciel. L'enchaînement se fait très lentement pour que le poids de son corps devienne celui qui fait tout le travail. À l'expiration elle sent que la joie est peut-être dans son corps qu'elle manipule, le seul problème c'est que la nuit il s'éteint aussi elle ne le voit plus.

Elle a de la difficulté à s'endormir, elle sait que c'est la faute du trop de structure autour d'elle, elle ne peut s'endormir et son cœur bat comme si elle ne pouvait aller se coucher et que pleins de gens lui demandaient avec suspicion ce qu'elle faisait dans la vie de sa vie. Pour tenter de mieux dormir elle a acheté dans une vente de garage un walkie-talkie, ceux qui permettent aux parents d'entendre leur bébé pleurer, utile dans une maison où ils seraient trop éloignés pour l'entendre.

Le bruit de ce walkie-talkie désormais l'aide à s'endormir à cause du chuchotement électrique constant qui s'en dégage, elle n'avait qu'à le mettre dans la même pièce pour que ça se génère, déjà le chuchotement diminue son anxiété. Elle décide d'aller le cacher dans la forêt près de chez elle. Le signal rame plus longtemps, fait en sorte qu'elle entend toute la nuit durant l'extérieur: malgré le manque de structure, le signal ouvre sa chambre.



## Les dispositifs sonores dans la poésie de Marie Uguay et de Joséphine Bacon

« Je cherche une forme qui ne soit pas poésie telle qu'on l'entend,  
telle qu'on en lit maintenant, mais un véritable chant atonal.  
Des mots sans lyrisme qui adhèrent parfaitement au temps présent. »

- Marie Uguay

« Mon peuple est rare, mon peuple est précieux comme un poème sans écriture. »

- Joséphine Bacon

Prenons d'abord cette idée de « chant atonal<sup>3</sup> », c'est-à-dire du chant qui veut se détacher des règles de l'harmonie tonale. Détaché d'un système qui organise le son dans des relations hiérarchiques – la tonique est plus importante que la quinte, etc. – des relations familières, auxquelles notre oreille, à force d'y avoir été exposée, trouve « naturelles ». Le chant atonal, c'est se mettre à chanter alors que chaque note produite cherche à s'inscrire dans une nouvelle syntaxe musicale, dans un autre système de sens; c'est un acte qui contient le désir de créer un autre réseau de relations.

Des mots qui adhéreraient au temps présent, où chaque mot viendrait construire des virtualités dans son apparition fulgurante, déjà évanescence. Si Marie Uguay, dans son *Journal*,

---

<sup>3</sup> Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005, p.122. Pour les références ultérieures à cet ouvrage, je ne ferai que mentionner le titre *Journal* suivi du numéro de la page.

qualifie son travail poétique de « chant atonal <sup>4</sup>», elle signale aussi rechercher des « mots sans lyrisme »: on peut entendre là aussi des mots qui veulent se détacher d'une tradition, d'un système poétique balisé. Presque dans un fantasme anhistorique, anti-structurel: des mots « qui adhèrent parfaitement au temps présent », détachés des lourdeurs symboliques, dont les significations ne seraient pas liées à un système plus large, déjà arpenté, mais plutôt à une résonance propre, à une valence neuve des mots, irruptions toujours par la création de la signifiante. Marie Uguay le note dans son *Journal*: « Maintenant je voudrais écrire des textes ne se rattachant à aucun système connu d'écriture. Proche de la poésie sans l'être vraiment. Narration et musicalité du texte.<sup>5</sup>» Écrire des textes qui veulent inventer les mots, à chaque fois: c'est ce qui sous-tend la recherche, l'élan d'Uguay vis-à-vis la création littéraire. Son élan, mais aussi ses limites: cette métaphore du chant atonal pour qualifier son écriture en montre aussi le caractère ambitieux, son très grand espoir – celui de chercher à développer une écriture qui ouvrirait la voie à de nouvelles méthodes de composition poétiques.

La poésie de Joséphine Bacon est recherche d'un « poème sans écriture », que je propose ici de lire, de penser avec cette quête du « chant atonal » d'Uguay. Le peuple innu, associé pour Bacon à un poème qui se passe de l'écriture, tracerait, inscrirait et marquerait autrement son passage au monde. Sa poésie tente de restituer une expérience, de recréer par les mots la performance du chasseur jouant du *teueikan*, le tambour<sup>6</sup>. Le poème sans écriture, ce peut être le poème atonal, qui cherche une nouvelle syntaxe pour se déployer, qui inscrirait autrement l'intuition du poème. Ce qui reste du poème *sans* écriture, c'est peut-être justement aussi une trace sonore, qui peut être internalisée, pas nécessairement audible, sans référent linguistique – un chant, ou ce qui le précède.

Ce commentaire proposera une lecture des recueils *Un thé dans la toundra/ Nipishapuinetemushuat* (2013) par Joséphine Bacon et *L'Outre-vie* (1979) de Marie Uguay. Ces autrices créent à la lecture de leur poésie – une lecture que l'on imagine aujourd'hui silencieuse – une dimension sonore et vocale évidente, une sensibilité, voire une sursensibilité à l'ouïe. Leurs

---

<sup>4</sup> *Journal*, p.122.

<sup>5</sup> *Journal*, p.77.

<sup>6</sup> Isabelle Saint-Amand, dans l'article « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », souligne dans une réflexion sur la poésie de Bacon qu'il faudrait « s'interroger sur la signification [...] du tambour » (p. 45) dans son œuvre.

recueils soulèvent des considérations esthétiques et philosophiques sur l'audition, non pas seulement considérée comme un phénomène physique et physiologique, mais qui permet de réfléchir la poésie, de créer une pensée de la création littéraire. Cette acuité auditive suscitée à même l'écriture poétique se déploie différemment: s'intéresser à cette dimension de leur poésie permettra d'imaginer le motif sonore comme organisant une pensée du discours poétique, des significations, de la *semiosis* qui peuvent le traverser.

L'objectif de ce travail est de saisir une intuition persistante à la lecture de ces recueils, à savoir que leur poésie est appréhendée par le motif musical. La création littéraire commencerait par cet élan, qui, on le verra, n'est pas qu'idéalisation ou romantisation du musical: leur poésie est guidée par l'impression que d'autres systèmes de signification seraient plus proches du surréel poétique qu'elles construisent. L'insistance sur la musique crée une proximité avec le non narratif, avec cette possibilité de signifier autrement qu'avec les mots. La première section expose les différentes manières qu'ont les autrices de souligner les bruits. Tout de suite, la question de l'énonciation se posera, puisque le *je* poétique se confond avec des caractéristiques physiques du son. L'interpénétration entre le son et l'énonciation poétique structure le rapport à l'espace et au monde, ce qui n'est pas sans impact sur la vision du corps proposée. Bien que les deux énonciations s'expriment au *je*, il n'y a pas, dans ces recueils, de corps facilement identifiables, traçables, repérables: la capacité d'entendre entraîne une défocalisation. C'est l'audition qui permet de repérer, de témoigner de manifestations de vie: ainsi, le sens de la vue est déclassé, dévalorisé au profit de l'audition. Les images, surtout pour Uguay, sont associées à la tromperie, à l'illusion. Les sons restent décrits comme des signaux, c'est-à-dire qu'ils sous-tendent une intention, de la même manière qu'une alarme cherche à nous avertir de quelque chose – d'une présence, d'un danger.

À partir de ces indices sonores et des visions de l'espace et du corps proposés, une pensée de la création littéraire se développe, s'associant à une écoute augmentée. La deuxième section s'intéresse à cette écoute qui rend compte d'une sensibilité particulière. La multiplication de perceptions dans le texte mène au développement d'une sensibilité hyperesthésique. Cette pensée de la création littéraire se décline également par l'envie de ne pas tout dévoiler, de protéger un espace qui ne serait accessible que par une écoute particulière du monde: soit celle de préserver de la manifestation, de savoir conserver une part de secret. Cela reste une préoccupation de leur

écriture, de leur idéal poétique. Les craintes d'une coupure dans la transmission, de la perte d'un héritage se ressentent et accentuent les rapprochements entre la parole et le chant.

La dernière section reviendra sur cette intuition que leur poésie cherche à désigner d'autres systèmes de signification qui seraient plus proches du surréel poétique qu'elles construisent – du « poème sans écriture », du « chant atonal ». La notion de dispositif, apportée par Foucault et réinterprétée par Agamben, nous permettra de mieux saisir cette impression de lecture, qui permettra de réfléchir à la création littéraire comme conscience des rapports de force du langage vis-à-vis l'énonciation, de l'écriture comme puissance impersonnelle – fortement associée aussi à la musique, d'où sa présence dans les recueils.

## **1. Première partie: L'écoute augmentée par la poésie**

### **1.1 Le poétique appréhendé par le musical**

Il est plutôt difficile de s'entendre sur le discours que porterait la musique. De quoi est-elle la médiatrice, qu'est-ce qu'elle véhicule? Voici deux types de discours qui ne semblent pas répondre à la question suivante de la même manière, à savoir : est-ce que la musique *raconte*, est récit? Paul Zumthor, dans *Introduction à la poésie orale*, souligne: « [...] toute production d'art [...] est récit. Et la musique? Peut-être; sûrement de manière seconde et par renvoi<sup>7</sup>. » Le récit porté par le musical se manifesterait « de manière seconde » – qu'est-ce qui viendrait, exactement, en premier? – et par « renvoi », la musique comme étant créatrice d'associations, comme pointant vers autre chose pour porter le sens. Deleuze se distancie de cette explication:

Il arrive qu'une musique nous rappelle un paysage. Ainsi le cas célèbre de Swann, chez Proust: le bois de Boulogne et la petite phrase de Vinteuil. Il arrive aussi que des sons évoquent des couleurs, soit par association, soit par des phénomènes dits de synesthésie. Il arrive enfin que des motifs dans des opéras soient liés à des personnes, par exemple un motif wagnérien est censé désigner un personnage. Un tel mode d'écoute n'est pas nul ou sans intérêt, peut-être même qu'à un certain niveau de détente il faut en passer par là, mais chacun sait que ce n'est pas suffisant. C'est que, à un

---

<sup>7</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1983, p. 50.

niveau plus tendu, ce n'est pas le son qui renvoie à un paysage, mais la musique elle-même qui enveloppe un paysage proprement sonore qui lui est intérieur<sup>8</sup>.

Deleuze souligne que le renvoi à un récit confine la musique dans quelque chose qui ne lui appartient pas en propre. Il faut la penser aussi comme opérant esthétiquement *autre chose* au niveau du sens. Elle générerait elle-même quelque chose qui nous serait accessible de manière parallèle au récit, qui s'autogénère. Les associations et les retours de mémoire que permet la musique ne peuvent à eux seuls résumer ce qu'elle peut symboliser. Ce qu'elle peut symboliser: que veut dire ce terme?

Julia Kristeva, dans *La Révolution du langage poétique*, vient apporter une distinction entre ce qu'elle nomme le *symbolique* et le *sémiotique*. Elle définit d'abord le symbolique comme étant « [...] un produit social du rapport à l'autre, à travers les contraintes objectives constituées par les différences biologiques, entre autres sexuelles, et par les structures familiales concrètement et historiquement données <sup>9</sup> ». Il est associé à la norme, la structure. Pour sa part, le *sémiotique* ne relèverait pas seulement de ce système signifiant qu'est le langage, mais serait traversé par d'autres. Il serait marqué par des « frayages, transports d'énergie, découpage du continuum corporel, social, aussi bien que de celui du matériau signifiant [...], dans une totalité rythmique mais non expressive : le sémiotique s'articule de flux et de marques<sup>10</sup> ». Elle souligne, concernant la musique :

[...] il y a des systèmes signifiants non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple). Mais nous verrons que cette exclusivité est toute relative[...]. Le sujet étant toujours sémiotique *et* symbolique, tout système signifiant qu'il produit ne peut être « exclusivement » sémiotique ou « exclusivement » symbolique, mais il est obligatoirement marqué par une dette vis-à-vis de l'autre. <sup>11</sup>

Les deux concepts restent dynamiques, jamais isolés: Zumthor, qui souligne que la musique renvoie de manière seconde, évoque davantage les renvois symboliques de la musique,

---

<sup>8</sup> Cité dans l'article « Deleuze musicien » de Danielle Cohen-Levinas. La citation de Deleuze provient de *Lire l'Ircam*, ouvrage coordonné par Peter Szendy, éd. Centre Georges Pompidou et l'IRCAM, Paris, 1996, p.152.

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Tel quel »), 1974, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 22.

c'est-à-dire sa capacité à nous rappeler des moments, sa capacité à être associée à un temps, un lieu, un souvenir... Deleuze ne trouve pas – et il donne l'exemple de Proust avec la phrase de Vinteuil, soit cette petite phrase musicale qui rappelait à deux personnages leurs débuts amoureux – que ces associations symboliques émises face à la musique soient « suffisant[es] ». Il pense davantage la musique dans une dominance sémiotique, dans sa possibilité d'évoquer par elle-même des « paysages » intérieurs, en étant créatrice de ses propres références.

À l'écoute d'une musique dodécaphonique, l'oreille tend à recréer une impression de tonalité: à moins d'une longue tradition d'écoute de musique contemporaine, notre oreille est habituée à la dominance d'une tonalité et à des règles de composition orientées par elle. Schoenberg l'écrivait ainsi, alors qu'il cherchait un moyen de sortir réellement de la composition tonale: « [c]haque son a tendance à se transformer en tonique. Chaque accord de trois sons a tendance à se transformer en accord parfait<sup>12</sup> ». L'oreille recherche cette cohérence, travaille à l'entendre, allant jusqu'à la recréer artificiellement: on peut avoir l'impression qu'il y a des moments « consonants » (sans doute, mais par rapport à quoi?). Le refus de la tonalité peut aussi être perçu comme le refus de la synthèse: difficile pour l'oreille, éduquée en termes de tension/résolution, de construire une impression de progression ou de durée à partir de sons qui refusent de s'organiser d'une manière familière<sup>13</sup>. On cherche à rattacher le symbolique, la syntaxe que l'on connaît (les règles d'harmonie, le système tonal) à ce que l'on entend.

Marie Uguay et Joséphine Bacon, par leurs multiples références à des sensations sonores dans leurs textes, s'intéressent à l'aspect sémiotique du musical, à la manière dont la musique génère ses propres impressions, c'est-à-dire à une signification au-delà d'un sens langagier, à l'élaboration de ce « paysage proprement sonore qui lui est intérieur » qu'elles cherchent à traduire par l'écriture. Dans leur création, il n'y a pas de références directes à des œuvres

---

<sup>12</sup> Arnold Schoenberg, « Opinion ou perspicacité? », dans *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 203.

<sup>13</sup> Carol L. Krumhansl, dans l'article « Tonal hierarchies in atonal and non Western tonal music », souligne: « As has been shown in previous chapters, listeners internalize stylistic norms through experience, and these affect the way music is perceived and remembered. Musicians (e.g., Hindemith, 1952/1961, p. 40; L. B. Meyer, 1956, p. 63) and psychologists (e.g., Dowling, 1978) alike have assumed that listeners will inappropriately impose this knowledge on styles with which they are less familiar. In support of this, those of us most familiar with tonal-harmonic music are aware of the disquieting effect of other styles resulting from the mismatch between our expectations and the music. Our ability to remember and reproduce music in unfamiliar styles is severely limited. »

Référence complète: Carol L. Krumhansl, « Tonal hierarchies in atonal and non Western tonal music » dans *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford, Oxford University Press, 318 p.

musicales, ou à des courants musicaux: il y a plutôt des descriptions de bruits, de sons. La recherche du « chant atonal » d'Uguay s'inscrit dans la poursuite d'une syntaxe de composition inédite – une recherche ambitieuse, ultimement décevante – pour que la poésie s'inscrive dans cet ensemble de « flux et de marques<sup>14</sup>», dans un rythme plutôt que dans une narrativité. Dans les recueils, le récit est éclaté: il n'y a pas de fil narratif, mais des éclats, des fragments tissés d'obsessions récurrentes. La création poétique est inextricablement liée à un questionnement sur la façon de signifier, et sur la façon dont elle peut se rapprocher du sémiotique.

Sur ce que la musique peut signifier, plusieurs tentatives de définition: ce qui est mis de l'avant, notamment par Kristeva, c'est sa capacité à évoquer des processus de signification symboliques – en nous rappelant un événement, par exemple – mais surtout sémiotiques. Claude Lévi-Strauss écrit: « la musique, c'est le langage moins le sens<sup>15</sup>»; en renversant les termes, Jean-Luc Nancy souligne que cette phrase semble aussi compréhensible à l'envers, puisqu'on pourrait aussi dire: « la musique, c'est le sens moins le langage<sup>16</sup> »... Ce qui est visible en opérant ce renversement, c'est que tout dépend de ce que l'on entend par les mots *sens* et *langage*.

## 1.2. Les signaux sonores présents dans le discours poétique

Quelles sont les références au son qui sont présentes dans les deux recueils? Il faudra se concentrer surtout sur les références directes à des signes audibles, puisqu'il n'y a pas de référence précise à des œuvres musicales particulières, ou référencées dans les vers<sup>17</sup>. Dans ces recueils, le son est presque toujours le témoin d'une présence, renvoie à d'autres entités chez Bacon; il est développement d'une sensibilité particulière pour Uguay.

---

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 40.

<sup>15</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, 4. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 579.

Un article de David Ledent commente la vision qu'a Claude Lévi-Strauss de la musique: « [...] il n'existe *a priori* aucun rapport entre signifiant et signifié dans un système musical [...] [c'est] un langage dépourvu de relations définies entre signifiants et signifiés mais pourtant muni de vastes possibilités expressives. » Extrait de « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, n° 201 (2012), p. 107-120.

<sup>16</sup> Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 58.

<sup>17</sup> Uguay fait référence une fois à l'harmonie, ou à la musique comme un jeu de formes, comme à une syntaxe dans un autre recueil: « cette musique intense je ne l'oublie pas/ qui venait de l'agencement maintenant usé des formes/ [...] ».

Les battements du tambour, du *teueikan*, viennent ponctuer le recueil et l'ensemble de l'œuvre poétique de Bacon<sup>18</sup>. Chaque poème de ses différents recueils est double: en innu d'un côté, et en français de l'autre. Si le terme « musique » n'existe pas en innu, elle utilise toutefois largement le mot en français. Je me suis demandé comment elle le traduisait, quels synonymes elle pouvait employer alors pour le remplacer. Lynn Drapeau, linguiste<sup>19</sup>, m'a aidée à comprendre les différentes déclinaisons que la poète emploie pour remplacer le mot « musique ». Elle utilise les termes de « chant », de « ce qui est audible », il y a le « son du tambour accompagné de chant », le « son du tambour sans chant », la « parole messagère »... La conception même de la musique s'éloigne, par cette manière de la désigner, d'une acception harmonique. Toutefois, en français, elle emploie des termes plus précis: « hymne », « incantation », « berceuse », « une valse à trois temps<sup>20</sup> ». Quelle conception de la musique est portée dans les recueils de Bacon?

Véronique Audet, anthropologue et autrice de l'ouvrage *Innu nikamun – L'innu chante*, cherche à décrire le phénomène musical innu de la société plus traditionnelle jusqu'à nos jours. Elle souligne que le tambour dans la musique traditionnelle innue a une portée sociale et spirituelle: sa performance est un « acte de communication sonore et de communion avec les êtres humains et non-humains du territoire<sup>21</sup> ». Il peut permettre d'assurer une bonne chasse à celui qui le traite avec respect. Jouer le tambour pour un chasseur constitue un véritable « geste sonore<sup>22</sup> ». En rappelant qu'il faut utiliser le terme de musique avec prudence, puisqu'il n'existe pas en innu-aimun, Florent Vollant et Claude McKenzie, compositeurs innus, soulignent ceci: « Ce qu'on appelle nous " musique traditionnelle " renvoie à un monde où la maîtrise et la connaissance des différents sons de la nature étaient à la base de la capacité et du pouvoir de survivance<sup>23</sup> ». La manière dont l'écriture de Bacon est habitée par la question de l'écoute et tournée vers les bruits reste liée à l'univers de la chasse et à son importance pour assurer la survie.

---

<sup>18</sup> Elle écrit: « Le tambour rythme ma vie » dans le recueil *Un thé dans la toundra / Nipishapuinetemushuat*, p.56. Désormais, toute référence à ce recueil sera toujours désignée par le sigle *TDT/N* suivi du numéro de la page.

<sup>19</sup> Lynn Drapeau est professeure associée au Département de linguistique de l'UQÀM. Sa traduction de quelques poèmes analysés se retrouve dans la troisième partie.

<sup>20</sup> *TDT/N*, p.44. « Une valse à trois temps » qui, en innu, est traduit par une « danse française ». Je reviendrai, à la dernière partie, sur la co-présence des deux textes dans le recueil.

<sup>21</sup> Véronique Audet, *Innu nikamun - L'innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec, Presses de l'Université Laval (coll. « Mondes autochtones »), 2012, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 57.

Cette proximité paraît audible dans la langue même: « Il y a une correspondance linguistique et sémantique entre "il écoute" (*natutamuu/ natutueu*) et "il chasse"(*natau*)<sup>24</sup>». Les manifestations sonores, chez Bacon, signalent une présence, sont liées à la question de la survivance. Jouer du tambour, c'est faire appel à d'autres entités. Celui qui est à l'écoute, celui qui en joue, fait figure de médiateur : « [l]'usage du son intervient comme "passeur" dans l'autre monde, pour traverser les frontières d'un monde à l'autre, attirant l'attention et la rencontre des esprits<sup>25</sup> ». Le grondement répété de l'instrument permettrait de s'adresser à d'autres entités, puisque le son s'immisce partout dans l'espace, projetant sa vibration là où le corps ne peut aller. C'est un rapport de force, qui autorise une communication. Je suis tentée de rapprocher cette insistance sur le rythme du tambour dans son œuvre à un appel sans objet; c'est le lien que recherche le chasseur avec d'autres entités. Chanter et jouer du tambour permettent une communication qui ne passe pas par les mots: c'est un appel sans nom<sup>26</sup>.

La plupart des références au son dans *Un thé dans la toundra / Nipishapuinetemushuat* sont liées au tambour ou aux bruits de la toundra. Les sons permettent de se localiser dans l'espace, de se placer en rapport avec ce qui est entendu : cette dynamique d'orientation s'inscrit dans la « sur-vivance», comme l'écrit Pierre Ouellet dans un article sur Bacon, passant par une « sur-signifiante<sup>27</sup>» du territoire. Cette sur-signifiante, on la sent dans les manifestations de la toundra qui semble s'organiser en rapport avec la voix énonciative – lorsqu'elle écrit que « [l]a musique de la rivière guide [s]es pas<sup>28</sup>». La manière dont l'écriture de Bacon décrit l'univers sonore est, on l'a vu, liée à l'univers de la chasse et à son importance pour assurer la survie. Maîtriser les sons, être réceptif et à l'écoute, c'est s'assurer de la suite du monde. L'espace sonore constitue un processus de resignification et de réappropriation du territoire qui passe d'abord par le tambour<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 59

<sup>25</sup> *Ibid*, p.54

<sup>26</sup> Jean-Luc Nancy, dans son essai *À l'écoute*, revient sur l'étymologie latine du mot français *appel*: « Dans *appellare*, il n'y a pas d'abord l'idée de "nommer", mais celle d'une poussée, d'une impulsion. [...] [A]lors que la manifestation met au jour la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même. » p.43.

<sup>27</sup> Pierre Ouellet, « Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'oeil et de la marche », dans *Inter : art actuel*, n° 106 (automne 2010), p. 29

<sup>28</sup> *TDT/N*, p.46

<sup>29</sup> Par le tambour, mais aussi par la danse: « [u]ne danse invite / À la musique / Où les pas laissent leurs traces ». La danse témoigne du mouvement dans l'espace, laisse des marques sur le territoire.

Dans un documentaire de Jean-Claude Labrecque sur Marie Uguay, la poète souligne d'où lui vient l'impulsion d'écrire: c'était lorsque, dans la maison familiale, son grand-père se mettait à jouer du violon qu'apparaissait le désir d'écrire<sup>30</sup>. Elle empruntera d'ailleurs son nom de plume à son grand-père: née Marie Lalonde, elle prendra le nom de son grand-père, César Uguay, pour signer son œuvre. Elle exprime ainsi ce choix dans son *Journal*:

Je crée pour te prouver que tu n'es pas mort, que ton nom vibre dans l'avenir que je désire forger, dans l'œuvre que je désire léguer. [...] Moi, l'enfant, je te disais devant tes désillusions que j'allais me rendre loin. J'avais pris la responsabilité d'être toi. Ton nom est devenu le mien. [...] Lorsque tu improvisais au violon, je te disais: continue. Et tu t'arrêtais si vite, comme si tu craignais de tomber de cette corde raide où moi je ne craignais pas ta chute. [...] Uguay est mon nom<sup>31</sup>.

L'écriture s'impose pour la poète lorsque son grand-père se met à jouer, la musique devient un appel, une injonction à penser au-delà du présent, à rechercher une manière de traduire le sensible; elle devient un désir d'inscrire.

Le recueil *L'Outre-vie* laisse une place importante à l'écoute de ce qu'elle nomme des « racines sonores<sup>32</sup> ». Son texte est truffé de sons inventés, improbables, où « le soleil s'enfle et s'étale/ avec un murmure de chute<sup>33</sup>», où « [l]e jour se dévide avec un crissement interne de soie ». Il devient possible d'entendre « [...]les labours des neiges / le roulement vif et doux des nuages<sup>34</sup>». Ces sons fantasmés et impossibles en appellent à une attention supplémentaire, une sensibilité exacerbée par l'invention de ces bruits fantasmatiques, ils invitent à l'écoute de ces « [é]pinettes noires comme des parcelles bruissantes de nuit<sup>35</sup>». Dans l'écriture, Uguay recherche le « chant atonal », la « mélodie<sup>36</sup> », la « voix <sup>37</sup>»: l'impératif poétique qu'elle se donne en est un

---

<sup>30</sup>Marie Uguay, par Jean-Claude Labrecque, Montréal, Office national du film du Canada, 1982. Film de 56 min. Disponible sur le site de l'ONF. Elle rapporte ce souvenir au début du film, à partir de 1:55min.

<sup>31</sup>*Journal*, p.289-292.

<sup>32</sup>Marie Uguay, *L'Outre-vie* dans *Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005, p.88. Désormais, toute référence à ce recueil sera toujours désignée par le titre *L'Outre-vie* suivi du numéro de la page.

<sup>33</sup>*L'Outre-vie*, p.52.

<sup>34</sup>*L'Outre-vie*, p.43

<sup>35</sup>*L'Outre-vie*, p.72

<sup>36</sup> *Journal*, p.129

<sup>37</sup>*Ibid*, p.26

qui se rapproche du sémiotique musical. Il y a une forte association dans son recueil entre la possibilité de percevoir des sons, et la vie qui surgît de ces apparitions. Dans son *Journal*, elle souligne que « [l]e vécu [est] toujours immédiat, sonore, preuve dans la mouvance; les pulsions, la signification se dérobent, l'amour vient<sup>38</sup> ». Est perceptible l'idée pour Uguay que la poésie doit se rapprocher du surgissement, d'un mouvement qui est d'abord proche du son, qui attire l'attention vers une communication, un appel, même sans contenu encore perceptible. Par le son, « les pulsions, la signification se dérobent », se défilent. La poésie doit chercher ces mots, ces phrases qui permettent une apparition, qui autorisent une fulgurance, qui s'éloignent des attentes.

Pour les deux poètes, cette insistance finit par ressembler à une manière de parler de la création littéraire comme étant d'abord liée à une écoute *augmentée*. L'insistance sur le *teueikan* chez Bacon ainsi que la recherche de « racines sonores<sup>39</sup> » pour Uguay montre l'importance de l'audition dans leurs recueils. C'est une écoute du monde qui est demandée, en créant des perceptions sensorielles amplifiées au point de les rendre étrangères, démesurées. La prochaine section tentera de comprendre la manière dont se construit l'énonciation – le *je* poétique – face à ces perceptions augmentées par l'audition.

### 1.3. Le son et l'énonciation

Les caractéristiques physiques du son se confondent, dans les deux recueils, avec l'énonciation poétique. Par le caractère vibratoire, la propagation des ondes ou la déformation de l'air, le *je* des deux recueils se propage, se confond en vibrations. Les bruits décrits, rapportés par l'écriture, révèlent l'univers que cherchent à construire les poètes. L'interpénétration entre le son et l'énonciation poétique structure le rapport à l'espace et au temps.

Dans *L'Outre-vie* de Marie Uguay, l'air, permettant au son de se déployer par vibrations de molécules, devient coupant, matériel, palpable: il est possible d'être « cisailées de vent<sup>40</sup> », le « souffle pénètr[e] la lumière<sup>41</sup> »; la brise peut être « contondante<sup>42</sup> », on assiste à une « crispation

---

<sup>38</sup>*Ibid*, p.258

<sup>39</sup>*L'Outre-vie*, p.88.

<sup>40</sup>*L'Outre-vie*, p.72

<sup>41</sup>*Ibid*, p.63

<sup>42</sup>*Ibid*, p.43

de l'air<sup>43</sup>». Il est difficile de traverser « l'air haut perché<sup>44</sup> », même « le soleil s'y défait<sup>45</sup> ». Il y a un « épanchement<sup>46</sup> » de l'atmosphère, comme un déversement, une infiltration. De la même manière que l'air semble se déverser, et donc partager des propriétés des fluides (épanchement) et de l'organique (crispation), l'air qui alterne entre les propriétés d'un fluide ou d'un solide permet d'associer la question du son au toucher dans ce recueil.

En effet, le son a d'abord une qualité tactile lorsqu'elle écrit: « j'entends monter la hâtive chaleur de ta peau<sup>47</sup> ». Il y a confusion à la fois entre le son, la vibration, et le toucher. Alors que le toucher demanderait une proximité, un contact sans médiation avec l'objet, en général ce qui émet du son peut être très éloigné de la personne qui l'entend. Cette distinction paraît s'effacer à la lecture, confondant les sens: on entend par capillarité. Ces associations kinesthésiques peuvent être associées aux relations entre ces sens, comme le souligne R. Murray Schafer : « Le toucher est le plus personnel de tous les sens. L'ouïe le rejoint à l'endroit où les basses fréquences d'un son passent à la vibration (soit à 20 hertz environ). Entendre est une manière de toucher à distance [...]<sup>48</sup> ». Mais cette association entre le toucher et l'ouïe n'est pas récente. Aristote le formulait en parlant du choc, du contact obligé pour créer un son:

Car nous prétendons que si certains objets ne sont pas sonores, comme l'éponge, la laine, d'autres, en revanche, le sont, comme le bronze ou tout ce qui est solide et plat, parce qu'ils sont capables de résonner [...]. D'autre part, le son actuel est toujours la réaction d'une chose à une autre, dans un certain milieu. C'est, en effet, le produit d'un coup. Dès lors, le son est impossible avec un seul objet, car on distingue le percuteur de l'objet percuté. Si bien que l'objet qui résonne réagit à un autre objet. Il n'y a, d'ailleurs, pas de coup sans transport<sup>49</sup>.

Par transport, il faut entendre le déplacement, le mouvement: le son se construit par contacts, par réverbérations, par des confrontations aux objets. L'énonciation dans les recueils est à la recherche de ces échanges, de ces contrecoups dynamiques. Même si elle écrit au *je*, Uguay fait

---

<sup>43</sup>*Idem.*

<sup>44</sup>*Ibid*, p.44

<sup>45</sup>*Idem.*

<sup>46</sup>*Ibid*, p.46

<sup>47</sup>*L'Outre-vie*, p.87

<sup>48</sup>R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1979, p.26

<sup>49</sup>Aristote, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993 rééd. 2018, p.195-196

référence à un *tu* qui ne sera jamais décrit, sauf multiple. Un *tu* comme une variable, dont le trait n'indique que sa malléabilité.

Les sons perçus par l'énonciation permettent de construire le monde extérieur. La question du mouvement (l'immobilité, la mobilité) est essentielle dans le recueil: une insistance sur la lumière et sur les éléments de l'intérieur (les « stores », la « fenêtre », « la chambre <sup>50</sup>») permet de s'imaginer une énonciation qui est liée à un espace défini. Elle écrit: « je suis là déchaînée et inerte ». Rien ne la retient (déchaînée, sans chaînes) ; ne surgissent alors que des irrptions par le son comme autant de manifestations extérieures de vie. C'est ce qui permet une sorte d'écholocalisation – presque une échotemporalisation, rendant compte du temps passé, à venir, du moment présent qui s'éternise – par l'écriture; c'est le territoire, c'est la ville qui se révèle: « je sens autour de moi l'inodore crispation de l'air/ [...] /Artificielle et vibrante forêt de la ville / [...] / Je suis immobile mon corps tendu sous le crépitement des foules<sup>51</sup> ». Chloé Savoie-Bernard, dans son analyse du mouvement dans le *Journal* d'Uguay, avait remarqué cette proximité entre l'énonciation et les apparitions sonores: « [l]es sons [...] permettent de penser la ville comme un lieu hospitalier qui autorise une fusion avec le sujet<sup>52</sup> ». Dans l'immobilité, les bruits restituent le monde, témoignent d'un temps qui s'espace, « l'hiver avec le rythme sourd de l'espace », où le « printemps est plus sonore qu'un geai<sup>53</sup> ». L'extérieur s'organise ainsi en éclats, sans continuité, en juxtapositions et échafaudages toujours repris, détruits. La lumière fuit, l'air coule: l'écriture est là pour souligner ce délitement.

Un poème<sup>54</sup> montre ces fluctuations de l'espace: l'accent est mis sur une seule fenêtre, « comme l'écran [...] ou la réverbération des torpeurs<sup>55</sup> », où des « existences passent ». Il comporte en filigrane des allusions à la photographie, à la peinture (le « vif-argent du sujet », l'« huile »). L'espace se distend, on ne sait pas ce que la fenêtre renvoie – ou devrait – renvoyer. Elle montre une « géométrie » de plaines et de températures, est à la fois « jardin » et « vitrine » (arrangement, organique, artificialité). On ne sait plus sur quel axe doit se déployer le regard,

---

<sup>50</sup> *L'Outre-vie*, p.81

<sup>51</sup> *Ibid*, p.43

<sup>52</sup> Chloé Savoie-Bernard, « Traverser l'immobile: le déplacement dans le Journal de Marie Uguay », mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2015, p.39

<sup>53</sup> *L'Outre-vie*, p.50

<sup>54</sup> *Ibid*, p.97

<sup>55</sup> *Ibid*, p.97

intérieur ou extérieur: « [I]a fenêtre traversée / [...] nous sommes entrés dans la matière », « pour cadrer la journée dans une fenêtre<sup>56</sup> ». Ce poème permet de décrire un motif important de l'œuvre d'Uguay: ce brouillage entre l'intérieur et l'extérieur, une réversibilité du dehors et du dedans qui tend à détruire les frontières entre une subjectivité unique, qui mène à penser les perceptions comme des excroissances à d'autres subjectivités, comme autant de manières où elles peuvent apparaître et surgir. Ces poèmes recréent des sensibilités multiples, possibles par un regard qui n'a pas d'origine, qui est réfléchi, renvoyé. Si le toucher et l'ouïe sont associés, il y a aussi une indéfinition du foyer de la perception: le *je* ressens de partout.

L'énonciation peut entendre des impossibles: des sons complètement inaudibles deviennent amplifiés par l'écriture. La chaleur de la peau peut être entendue, ou le souffle pénétrer la lumière – c'est même possible de capturer des bruits: « je piège encore le son des vagues<sup>57</sup> ». Il est demandé d'entendre « le roulement vif et doux des nuages<sup>58</sup> » comme pour s'en approcher, ou plutôt parce qu'ils deviennent perceptibles dans la distance. L'espace demeure malléable, se distend par ces mouvements: on peut s'en distancer et s'en rapprocher. Uguay joue de la proximité par le motif du son; ce qui devrait être inaudible apparaît au plus près. Cela crée un rapport à l'espace où le corps est juxtaposé aux paysages par ces perceptions instantanées, étendues. Face aux bruits, l'énonciation poétique d'Uguay semble s'éclater, créant une multiplicité d'ancrages extérieurs à l'énonciation, se défaisant du corps pour créer une sensibilité particulière.

Pour Joséphine Bacon, l'émission ou l'écoute de sons permet de localiser, de resignifier le territoire, mais aussi de rendre compte de présences, de messages. L'énonciation, dans ses recueils, est multiple et tente d'entrer en communication. Sur les chants traditionnels innus, Audet constate ceci:

Le pouvoir du son vient donc notamment de son aspect actif, dynamique, pénétrant, résonant, ainsi que du fait qu'il traverse l'espace et les frontières imperméables à la vision. Pour les Innus, le son entendu mais non vu semble très puissant ; il est associé à des messages venant de l'autre monde<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup>L'*Outre-vie*, p.55

<sup>57</sup>*Ibid*, p.79

<sup>58</sup>*Ibid*, p.43

<sup>59</sup>Véronique Audet, *Innu nikamu - L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. « Mondes autochtones »), 2012, p.60

Même s'il n'y a pas de signes visibles et que seuls des bruits sont perçus, ils témoignent de présences. Celui qui est à l'écoute, celui qui rêve du tambour – soit l'énonciation du recueil – fait figure de médiateur : « [l]'usage du son intervient comme "passeur" dans l'autre monde, pour traverser les frontières d'un monde à l'autre, attirant l'attention et la rencontre des esprits<sup>60</sup> ». Le grondement répété du tambour permettrait de s'adresser à d'autres entités, puisqu'il s'immisce partout dans l'espace, projetant sa vibration là où le corps ne peut aller. Ces présences sonores dans les recueils s'associent à une énonciation qui peut s'étaler, s'excentrer.

Pour Bacon, l'énonciation est toujours en relation avec d'autres, jamais individuée, car ce *je* ressent toujours en face de l'autre, ou d'un autre. L'aspect de complémentarité entre celui qui joue le tambour (l'émetteur) et le reste du monde est indéniable. Celui qui en joue tente d'entrer en communion: formellement, dans les recueils de Bacon, cette caractéristique est mise de l'avant par une fusion, une confusion entre qui, ou *ce qui* porte la parole – ou le chant. Autant les non-humains que les humains peuvent en être porteurs, car le paysage peut parler: « Toundra me chuchote/ Te voilà...<sup>61</sup> ». Celui qui joue du tambour se met à l'écoute, afin que le monde puisse prendre la parole à travers lui. Pour Bacon, la danse et le rythme entraînent tout : « Mon âme a tant d'âges (...) / Tu répètes les mouvements pour que j'apprenne/ Par cœur / Le rythme qui m'entraîne / À te suivre / Dans la direction / Où je ne m'égare pas<sup>62</sup> ». Le corps peut léviter: « Je reviens à la grande étoile / Mon guide / C'est ici que je danse / Avec les aurores boréales<sup>63</sup> ». Le *je* est guidé par le rythme, par la danse et le tambour pour qu'il s'y abandonne.

Ainsi, l'énonciation poétique s'articule en rapport aux sons par un rythme, par la communication pour Bacon; par le motif de l'immobilité et de l'association entre le toucher et l'audition chez Uguay. Entendre permet la composition du monde, et l'énonciation se construit à travers cette mémoire sensorielle. Le corps qui porte cette énonciation, le *je* témoigne de ces flux sensoriels; les recueils proposent également une manière d'imaginer, on le verra, le corps écoutant, le corps tendu par les sons, par la musique.

---

<sup>60</sup>*Ibid*, p.54

<sup>61</sup>*TDT/N*, p.26

<sup>62</sup>*Ibid*, p.58

<sup>63</sup>*Ibid*, p.16

#### 1.4. Sur le corps

La manière dont l'énonciation se déploie dans les recueils – se multipliant, en étant capable de se trouver, de se propager partout à la fois – ne va pas sans proposer une vision particulière du corps. Je voudrais, avant de montrer ce mouvement qu'effectuent ces recueils, faire un détour par un essayiste qui réfléchit à la manière dont on peut penser le corps des musiciens et musiciennes, ou plutôt même le corps confronté à la musique. Dans l'essai *Membres fantômes: des corps musiciens*, Peter Szendy s'intéresse à la manière dont la musique permet de créer un surplus, une multiplicité de corps. Il pense la musique comme étant une démultiplication, une « poussée organique<sup>64</sup> », pareille à des « tracés d'organes encore inorganisés – ni morts, ni vivants [...] ». Cette démultiplication passe aussi par un brouillage entre émetteur et récepteur qui vient supprimer le clivage entre celui qui exécute et celui qui écoute<sup>65</sup> – ce qui peut nous évoquer la manière de penser le *teueikan* évoquée plus haut, considéré comme très puissant comparativement au corps, puisque le son qu'il produit permet de traverser l'espace. Barthes souligne: « [t]out auditeur exécute ce qu'il entend. Il y a donc un lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur<sup>66</sup> ». Szendy compare ce rapport au corps qui produit du son à une sorte de tissage:

Les *liens*, les *files* qui se tissent et se trament entre les corps conducteurs et conduits sont durablement agissants ; ils n'attendent pas d'être investis de sens ou d'âme ou d'esprits ; ils *sont* la réalité des corps que la musique lie, assemble, façonne, compose et dépose. C'est-à-dire fictionne. [...] Façonner, fictionner ou assembler des corps qui, espacés, ne tiennent ensemble, et ne tiennent déjà à *eux-mêmes* que par des fils [...], c'est ce que la musique *fait*, et propose<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup>Peter Szendy, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2002, p.18

<sup>65</sup>Une citation de Claude Lévi-Strauss appuie cette idée: « Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants » (1971 : 25) , que j'ai tiré d'un article de David Ledent. L'article explique la manière dont Lévi-Strauss perçoit le mythe et la musique comme étant reliés. Une des conclusions de l'article est de dire que là où le mythe perd de sa puissance dans les sociétés (surtout celles où l'écriture en vient à prédominer), la musique semble prendre le relais pour venir ramener une pluralité d'interprétations et d'évocations sur le monde. LEDENT, David, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme* [En ligne], n° 201 (2012), mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 15 novembre 2018 [<http://journals.openedition.org/lhomme/22970>].

<sup>66</sup>Roland Barthes, « Rasch » dans *Œuvres complètes; Tome IV*, Paris, Seuil, 2002 [1975], p.830. Je souligne.

<sup>67</sup>Peter Szendy, *Membres fantômes: Des corps musiciens*, Paris, Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2002, p.125-126

Ces fictions de corps qui sont créées dans les deux recueils proposent un corps tentaculaire, polymorphe, multiple, qu'est le corps confronté à la musique. Ce qui se construit à partir des sons, c'est la possibilité de dépasser un corps physique donné, qui occupe un seul endroit. Joséphine Bacon, avec le *teueikan*, laisse penser ces liens, ces fils autorisant la communication. L'énonciation dans ses recueils vient de partout: le *teueikan* permet de réfléchir à cette multiplicité, ce dépassement utopique – sans lieu, sans centre. Barthes souligne que l'écriture est ce lieu où on peut tenter de décrire ce que fait la musique sur le corps: « [c]es figures du corps, qui sont figures musicales, je ne parviens pas toujours à les nommer. [...] [I]l suffirait que nous soyons *écrivains* pour que nous puissions rendre compte de ces êtres musicaux, de ces chimères corporelles, d'une façon parfaitement *scientifique*<sup>68</sup>. »

Avant de revenir aux recueils, j'aimerais mentionner un autre auteur qui investit les rapports entre corps et instruments de musique dans ses œuvres. D'autres écrivain·e·s réfléchissent à ces fictions du corps suscitées par la musique: Pascal Quignard, par exemple, s'intéresse à l'intrication entre corps et instrument. Un article par Sophie Angot décrit le pouvoir que possèdent les instruments dans les romans de l'auteur :

Il nous semble que le pouvoir détenu par l'instrument réside, pour Pascal Quignard, dans le rapport particulier qu'il entretient avec le corps, rapport pour lequel nous proposons le terme de « substitut ». C'est en effet parce que l'instrument de musique rappelle le corps, provient du corps, mais n'est pas le corps – puisqu'il peut s'en dissocier et « chanter » telle une « voix sans personne » [...] [que l]'instrument permet donc *d'abolir* dans l'œuvre de Quignard *la distance qui sépare les corps humains*, comme il efface la frontière entre corps animal et corps humain ou entre corps animés et inanimés<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup>Roland Barthes, « Rasch » dans *Œuvres complètes; Tome IV*, Paris, Seuil, 2002 [1975], p.834.

<sup>69</sup> Sophie Angot, « L'instrument de musique dans l'œuvre de Pascal Quignard : un substitut du corps, intermédiaire entre la vie et la mort », *Fabula Colloques*, décembre 2016, [En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4073.php>]. Je souligne. Cette vision de l'instrument comme une « voix sans personne » me rappelle une citation de Danielle-Cohen-Levinas: « Au moment où j'écrivais *La voix au-delà du chant*, il m'apparaissait comme une évidence que le musical ne réside dans les sons et dans l'univers instrumental que pour mieux faire entendre la voix qui parle, chante, récite, cantille, psalmodie, ou celle qui fait entendre sa plainte; *une voix qui habiterait en quelque sorte l'activité musicale* et serait indissociable d'elle. Comme si la

Cette distance qui s'abolit me fait penser à la manière dont est présenté le *teueikan* dans les recueils de Bacon. Le rapport entre corps et instrument est proximal: le chant est associé au tambour. Elle mentionne le « tambour de parole », elle écrit: « mon chant s'appelle tambour<sup>70</sup> ». Le matériau même duquel il est fait questionne la porosité entre corps et instrument: la membrane du *teueikan* est fabriquée grâce à la peau et à de petits osselets de jeune caribou. Il résonne comme la voix. C'est un instrument fabriqué à partir de corps, soit avec la peau de jeunes caribous, de peaux animales<sup>71</sup>, par sacrifice. Les personnages des romans de Quignard ne s'associent qu'avec les instruments plus proches de corps résonnants: un personnage essaie de jouer sur un clavier électronique, clavier qu'elle « détesta aussitôt<sup>72</sup>» puisqu'il ne résonne pas « naturellement ». Cette proximité entre le matériau même de l'instrument et le corps, Jean-Luc Nancy la problématise lorsqu'il se demande si les instruments seraient « [...] véritablement des "instruments" et non pas plutôt des corps amplifiés, en excroissance, en résonance<sup>73</sup>».

Pourquoi passer par la question du corps pour parler du musical? Pourquoi confondre à la fois corps et instrument? Dans son texte *Rasch*, Barthes passe par la sémiologie musicale pour nous rappeler que le langage musical doit être rapproché du corps:

La sémiologie classique ne s'est guère intéressée au référent ; c'était possible (et sans doute nécessaire) puisque dans le texte articulé il y a toujours l'écran du signifié. Mais dans la musique [...], le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant<sup>74</sup>.

Le signe musical, le son, pour Barthes, renverrait au corps, serait son référent: en insufflant une dimension corporelle, Uguay et Bacon semblent rapprocher la création littéraire de la sémiologie

---

*musique est hantée par une voix absente* dont le sens n'est pas dans les mots. » COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant*, 2006 [1982], Vrin, 314 p.7 (je souligne).

<sup>70</sup>José Acquelin et Joséphine Bacon, *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier (Coll. Chronique), 2011, p.63

<sup>71</sup>Véronique Audet, *Innu nikamu - L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. « Mondes autochtones »), 2012, p.57

<sup>72</sup>Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006, p.146

<sup>73</sup>Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p.59

<sup>74</sup>Roland Barthes, « Rasch » dans *Œuvres complètes; Tome IV*, Paris, Seuil, 2002 [1975], p.834

musicale. La poésie est, pour elles, l'instrument qui résonne comme le corps. Un corps hypersensible, traduit par l'écriture.

Pour Uguay, l'énonciation se soustrait à une vision d'un corps unique, ou à un foyer de perceptions qui seraient simplement transmises par la lecture. La question de l'audition est liée au corps et à l'espace, construisant un univers poétique juxtaposé, surgissant, une architecture sonore. La lectrice, le lecteur fait face à un corps informe, sans contours. Ce qui accentue ce sentiment, ce sont les perceptions sonores qui surgissent par la focalisation auditive sur des sons éloignés ou impossibles, par des entrelacements entre des perceptions lointaines et l'énonciation. D'où cette tension déjà mentionnée face au visuel trompeur – les « gouffres attrayants » que constituent les images – devant la sensibilité accrue aux « racines sonores<sup>75</sup> ». Elle écrit: « mon corps n'est plus qu'un satin attentif / un élan désespéré où se défait ton regard <sup>76</sup> », « mon corps se défait avant de te rejoindre<sup>77</sup> ». Le corps, se désassemblant, devient encore plus réceptif, se voit déduit de forces contraignantes – spatiales, temporelles. « Son corps est un point fixe / une multiplication de paysages »: malgré un point donné dans l'espace, il rassemble plusieurs coordonnées à la fois, est multiplication de visions. Impossible d'y attribuer une coordonnée: ça l'excède.

Dès le premier texte de *L'Outre-vie*, il faut ouvrir ses sens, traverser, entrer... Le lien entre corps et espace dans le recueil me rappelle certaines idées présentes dans une conférence de Michel Foucault, *Les espaces autres*, où est posée l'idée du corps utopique<sup>78</sup>. Percevant d'abord le corps comme un lieu contraignant, il l'estime éloigné de l'utopie, c'est-à-dire « [d']un lieu hors de tous les lieux ». Il imagine que « [...] l'utopie première [...] s[erait] précisément l'utopie d'un corps incorporel », enfin détaché de l'ancrage charnel. Avant la fin de cette même conférence, il reviendra toutefois sur cette idée pour la renverser, en montrant qu'enfin le corps serait le point de départ de toutes les utopies:

---

<sup>75</sup> Le poème où apparaît cette expression n'est qu'inflation perceptive, sensibilité exacerbée: « je suis fébrile avec ces arbres frissonnants » (87), « Ce geyser en moi / ces racines sonores »...

<sup>76</sup> *L'Outre-vie* p.88

<sup>77</sup> *Ibid* p.90

<sup>78</sup> Ces idées sont aussi développées dans une autre conférence, intitulée *Les corps utopiques*.

Mon corps, en fait, il est toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui [...]. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au coeur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques<sup>79</sup>.

La poésie de Marie Uguay me semble représenter cette oscillation entre l'utopie – « l'outre-vie » est hors de toute fatalité, dont celle du corps – et le désespoir face aux contingences. Les poèmes construisent une énonciation hypersensible, immobile mais partout ailleurs, défocalisée, pouvant décrire tous les lieux et construire tous les espaces, « lié[e] à tous les ailleurs du monde ». Les marques sonores permettent de créer ces impressions: elles construisent l'espace poétique par une architecture sonore, une structure énonciative où le corps apparaît, excentré.

Bref, Uguay nous invite à entrer dans un espace de réflexion sur le corps utopique. Pour Joséphine Bacon, l'instrument apparaît comme un corps, l'énonciation pouvant chanter à travers lui. Cette abolition de la distance par la musique, par les « fils », les « fictions de corps » qu'elle crée, confondant corps et instrument, est perceptible. Le tambour, la parole et le chant se mélangent. Cette perception du corps développe une sensibilité particulière. Je m'intéresserai davantage, dans la prochaine section, à la manière dont ces perceptions témoignent d'une écriture hypersensible, c'est-à-dire à la construction d'un espace impersonnel. Les fictions de corps développées dans les recueils ont part à cette hypersensibilité que je décrirai dans la prochaine partie.

---

<sup>79</sup>Michel Foucault, « Le corps utopique », Conférence à la radio de France Culture, 1966 [Vidéo en ligne], repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>

## 2. Deuxième partie: Sensibilité à ce qui surgit

### 2.1 Le signe auditif écrit et sensible

Il ne faut pas résumer cette insistance sur les sons et le musical à de seules perceptions qui seraient rapportées par l'écriture. Cet ensemble de perceptions construit plutôt un rapport au corps, met en place, par l'écriture, le développement d'une sensibilité particulière. Jacques Rancière établit une différence entre le sensible et le sensoriel: le sensible se définit comme un « monde commun éprouvé » par rapport au « *sensoriel* comme système de réponses à des stimulations<sup>80</sup> ». Une intuition persistante à la lecture de ces recueils est celle de l'établissement d'une sensibilité particulière, qui ne se situe pas seulement dans le sensoriel, c'est-à-dire dans le seul recensement d'une série de perceptions. Elle se situe aussi dans le développement d'un corps de l'écriture qui ressent en dehors des limitations d'un corps physique, créant une sensibilité propre par cette écriture phénoménologique du son, du bruit apparaissant.

Les sons ressentis deviennent affects, deviennent des états de l'énonciation. Le corps ressent en dehors d'un centre, ne trouve d'ancrages que dans des perceptions qui surgissent, qui apparaissent, dans des fictions de corps. L'énonciation poétique, dans les deux recueils, insiste sur le sens de l'ouïe pour rappeler le corps, pour l'imaginer comme un récepteur de partout, un émetteur multiple. Cela se perçoit chez Bacon par la confusion qu'elle aime entretenir entre les différentes voix de son recueil, où le son du tambour qui résonne est associé à la parole et au chant. Pour Uguay, le corps est hypersensible: « mon corps n'est plus qu'un satin attentif / un élan désespéré où se défait ton regard<sup>81</sup> », « mon corps se défait avant de te rejoindre<sup>82</sup> ». Un ensemble de perceptions dans les recueils crée cet espace où il est possible d'imaginer le corps hypersensible.

Évelyne Grossman, dans son essai *Éloge de l'hypersensible*, voit par la sensibilité la manière par laquelle les écrivain·e·s se permettent de « capter des forces, de s'en nourrir et

---

<sup>80</sup>Dans Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, 74 pages. Distinction soulevée par Evelyne Grossman dans *Éloge de l'hypersensible*, en p.19.

<sup>81</sup>*L'Outre-vie*, p.88

<sup>82</sup>*L'Outre-vie*, p.90

d'accroître [leur] puissance d'agir<sup>83</sup>». Dans son essai, elle désire imaginer l'hypersensibilité comme un « *outil d'analyse* [...] au service d'un mode de pensée subtil<sup>84</sup>». Il m'apparaît que dans les recueils à l'étude, l'attention au sonore permet de la percevoir. Évelyne Grossman mentionne que l'écriture de ces hypersensibilités permet « [d]'élargir le champ de nos perceptions et affects, *d'inventer un espace transindividuel* (artiste et spectateur, auteur et lecteur) *qui nous ouvre à un autre corps de sensation*, ni le mien ni un autre, à éprouver, à vivre, à penser – un corps où nos subjectivités, un temps, se défont et se recomposent, différentes<sup>85</sup>». Dans les deux recueils, le corps se défait pour mieux se multiplier dans les sensations, en dehors des limitations d'un seul corps physique.

L'insistance sur les perceptions sensorielles et la question du sonore et de l'instrument dans les deux recueils permet d'atteindre cet « espace transindividuel » qui laisse la place à une écoute extérieure: elle évoque la possibilité d'autres systèmes de signification, autoriserait une sortie de soi. Cette sortie de soi, Robert Melançon la perçoit comme une puissance impersonnelle: « J'ignore si la poésie peut atteindre à la puissance impersonnelle que la musique laisse pressentir parfois, mais elle doit y tendre, quitte à s'approcher de sa dissolution, qui s'appelle lyrisme<sup>86</sup> ». Deleuze mentionne aussi que « [...] le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle<sup>87</sup> ». Cette proximité de la poésie avec une « puissance impersonnelle » – associée d'abord à la musique pour Melançon – passe par une réflexion sur cette force qui dépasse l'énonciation dans l'écriture. La création d'une hypersensibilité qui fait ressentir en dehors des limitations d'un corps physique forge une énonciation qui fait signe, par la poésie, à d'autres systèmes de signification – ici, le système musical. C'est la manière d'utiliser le discours poétique qui est en jeu: s'éloigner du symbolique par cette quête sonore permet de se rapprocher du sémiotique, de créer une proximité avec le non narratif, c'est-à-dire de chercher ce qui dépasse le récit. Cette « puissance impersonnelle » cherchée par et dans l'écriture questionne

---

<sup>83</sup>Elle écrit: « la sensibilité n'est plus à entendre comme faiblesse, passivité d'un sujet aisément heurté par l'hostilité ou la violence du monde extérieur. La sensibilité est la faculté de capter des forces, de s'en nourrir et d'accroître notre puissance d'agir. Ainsi conçue, dans ce renversement des idées reçues qu'elle suggère, la sensibilité est une puissance.» Réperé à [ <http://www.en-attendant-nadeau.fr/preprod/2017/03/14/hypersensible-grossman/> ]

<sup>84</sup> Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 8

<sup>85</sup>*Ibid*, p. 16. Je souligne.

<sup>86</sup> Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Noroît, p.20. Deleuze mentionne aussi que « [...] le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle ». Dans Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion (Champs), 1996, p.61

<sup>87</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion (Champs), 1996, p.61

le sujet poétique en le montrant dès lors comme un *je* qui ne tient plus, qui s'illimite: traversé par des affects qui n'ont rien de personnel<sup>88</sup>, qui cherchent à se prolonger et à se multiplier par la lecture.

L'hypersensibilité ouvre un espace où une autre perception du corps est possible: ce sont particulièrement les dynamiques sonores qui permettent d'y réfléchir dans les recueils. Cette place accordée aux sons laisse place à une écoute particulière. La prochaine section cherchera à mieux la saisir, en nous invitant à porter attention à ce qui n'est pas immédiatement accessible.

## 2.2 Accès à la poésie

Dans les deux recueils est cherchée une charge sémiotique par l'insistance sur les bruits, le rythme du tambour et les manières dont apparaît l'énonciation. Le *teueikan* pour Bacon montre la possibilité d'une communication non narrative, au-delà du récit poétique. Pour sa part, Uguay recherche l'avènement d'une poésie plus exacte et plus englobante à la fois, tissée à la réalité et immédiate: la vision, en ce sens, est un sens trompeur, infidèle – « [t]outes les images se sont évadées<sup>89</sup> ». Elle cherche un être-poétique qui se mêle à l'existence, autorisant la réinvention des mots qui, ainsi, « adhér[eraient] au moment présent », des « racines sonores<sup>90</sup> ». Des difficultés à décrire le monde paraissent récurrentes pour Uguay et sont relevées dans son écriture: elle marque ce qui tend à fuir par une écoute hypersensible. En fait, l'écoute de ce qui ne serait pas directement accessible reste un motif commun de leur poésie. Cette section tentera de cerner ce mouvement visant à se rapprocher du sémiotique musical par la création littéraire.

Le texte liminaire du recueil *L'Outre-vie* indique qu'il faut trouver cet espace (intérieur, extérieur?) « où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte » et chercher à traverser « l'inconnu, le secret, le contradictoire<sup>91</sup> ». Le début du recueil est déjà une invitation à ressentir autrement, à se

---

<sup>88</sup> L'affect, si on se rapproche d'une lecture spinoziste et deleuzienne, serait davantage un mouvement impersonnel; l'affect ne nous est pas spécifique ou personnel, il n'est pas lié avec le sentiment, ou l'émotion. « L'affect chez Deleuze est une force vitale impersonnelle. » Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 35

<sup>89</sup> *L'Outre-vie* p.94

<sup>90</sup> *Ibid* p.87

<sup>91</sup> *Ibid* p.39

doter d'une sensibilité nouvelle. La difficulté de saisir le monde passe d'abord par les images, par le regard trompeur. Quelques poèmes de *L'Outre-vie* comportent une surenchère d'images, de manière presque baroque. Cette tromperie est soulignée par la poète: les images sont des « gouffres attrayants », instables: « toutes les images se sont évadées<sup>92</sup>». Le corps reste défaillant: « prunelles aveugles où toutes les rivières vont s'éteindre<sup>93</sup>». Liée à l'aveuglement, la couleur prédominante dans le recueil reste le blanc. Le jour est associé à une « brisure *ensoleillée*<sup>94</sup>», à la « blancheur infernale<sup>95</sup>». La lumière brise et aveugle – elle « vous constate en secret<sup>96</sup>». Le silence (ou l'absence de manifestations sonores) est associé à la lumière, à l'aveuglement : il y a le « fléau blanc du silence<sup>97</sup>», des objets « blancs pour la parfaite représentation du silence<sup>98</sup>» et il est représenté par des « bancs de sable abîmés / ou décuplés par la lumière et le vent<sup>99</sup>». Il faut chercher à dépasser cette défaillance du visuel, qui est suggérée dès les premières lignes: il faut chercher à « traverser la rigidité des apparences » et « l'opacité du silence ». Le blanc et le silence, liés, ne peuvent donner accès qu'au « réel obtus<sup>100</sup>». Tout fonctionne chez Uguay en métaphores visuelles déglinguées, où la lumière et le blanc aveuglent, où ce qui est mis en lumière devient difficilement perceptible. L'image poétique se construit à partir des tensions, des différences entre la représentation sonore et la représentation visuelle. L'apparition d'éléments sonores qui témoignent de présences fait contrepoids au caractère trompeur, vertigineux des images. Le son permet l'accès au sensible. Cette tension avec le visuel se ressent aussi chez Bacon: « Je suis aveugle / Pourtant, j'ai vu / Un dessin / Une terre nue / J'avance / Dans l'obscurité des couleurs / Il n'y a pas d'obstacle / La musique de la rivière guide mes pas / Moi seule l'entends<sup>101</sup>». Dans l'obscurité des couleurs, c'est *la musique*<sup>102</sup> de la rivière qui montre le chemin.

---

<sup>92</sup>*L'Outre-vie*, p.94

<sup>93</sup>*Ibid* p.60

<sup>94</sup>*Ibid* p.47

<sup>95</sup>*Ibid* p.43

<sup>96</sup>*Ibid* p.47

<sup>97</sup>*Ibid* p.58

<sup>98</sup>*Ibid* p.77

<sup>99</sup>*Ibid* p.77

<sup>100</sup>*Ibid* p.39

<sup>101</sup>*TDT/N*, p.46

<sup>102</sup>On pourrait définir la musique comme volonté d'organisation des sons, alors que les sons et les bruits constitueraient des manifestations directes: en utilisant le terme *musique* de la rivière, Bacon semble montrer que ce qui devrait faire du bruit ou du son – présence de la rivière – est plutôt organisé, semble avoir une intention de *faire sens*, de faire musique.

L'obsession du tambour dans la poésie de Bacon indique le désir d'un accès à une communication autre, par-delà une narrativité plus conventionnelle. La voix énonciative revient sans cesse à l'instrument: « [t]ambour, je rêve du tambour / Il est mon rendez-vous<sup>103</sup> » – remarquons ici qu'il n'y a pas de rendez-vous *avec* : rencontrer *est*, tout simplement, cela aura lieu. Le *teueikan* dans la culture innue permet de passer du monde réel au monde du rêve. Audet signale: « Les chants de *teueikan* sont acquis lors de rêves. [...] Pour être autorisé à fabriquer son propre *teueikan*, à le frapper et à y chanter ses chants, il faut y avoir été appelé *lors de trois rêves*. Après deux de ces rêves, l'Innu sait déjà qu'il le frappera<sup>104</sup> ». Dans un documentaire sur cet instrument<sup>105</sup>, un Innu raconte cette croyance: il faut absolument y rêver trois fois afin de pouvoir en jouer. Dans le premier recueil de Bacon, intitulé *Bâtons à messages/ Tshissinuashitakana*, elle écrit: « J'ai rêvé deux fois au tambour<sup>106</sup> ». Sans donner davantage d'informations sur la signification de ces rêves, l'énonciation paraît sur le point d'obtenir l'autorisation de fabriquer et de jouer son propre *teueikan*: il ne lui manque qu'à y rêver une fois de plus. Il y a ce seuil à franchir avant de pouvoir jouer du « tambour de la parole ».

Cette confession – « J'ai rêvé deux fois au tambour » – est importante. À force d'invoquer son image, la poésie de Bacon pourrait constituer ce troisième rêve à partir duquel il sera possible de jouer de l'instrument, c'est-à-dire de pouvoir communiquer avec d'autres entités, dans une dynamique de transmission et d'héritage. La poésie tente de faire signe vers une communication qui ne passerait pas nécessairement par le langage, mais qui serait inscrite dans un rythme, des perceptions, dans le développement d'une sensibilité: dans la possibilité de faire chanter le *teueikan*.

Diane Boudreau, qui a écrit la première thèse sur la littérature amérindienne au Québec<sup>107</sup>, s'intéresse aux chants traditionnels et les inscrit comme type littéraire. En commentant certains

---

<sup>103</sup> *L'Outre-vie* p.44

<sup>104</sup> Véronique Audet, *Innu nikamu - L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. « Mondes autochtones »), 2012, p.66. Je souligne.

<sup>105</sup> Un vidéo du site *Nametau Innu*, intitulé *Cosmogonie - Respect du rêve et du tambour*, explique cette croyance. Nametau Innu, (année inconnue), *Cosmogonie innue - Respect du rêve et du tambour* [Vidéo en ligne], repéré à <http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/spiritualite/cosmogonie/60/135>

<sup>106</sup> Joséphine Bacon, *Bâtons à message/ Tshissinuashitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier (Poésie), 2009, p.8

<sup>107</sup> Diane Boudreau, « Particularités du discours traditionnel », dans *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, L'Hexagone, Montréal, 1993, p. 53-63.

mots inventés ou syllabes répétées dans les chansons, elle rend compte des observations des anthropologues José Mailhot et Louise Laplante : « Chez les Montagnais, il semble que ces éléments inintelligibles soient volontairement introduits dans les chants de chasse afin que les étrangers n'en comprennent pas le sens, le chant appartenant au chanteur et relevant du domaine sacré<sup>108</sup> ». Il est possible de rapprocher, d'une part, cette manière de mystifier le spectateur dans la performance du tambour, et, d'autre part, cette tendance qu'a Joséphine Bacon de ne pas tout révéler au lecteur. En tant que lectrice/lecteur, nous sommes confronté·e·s à une esthétique où il est permis de cacher. Cette résistance à la narrativité, ce refus d'expliquer, se retrouve dans le recueil. Pierre Ouellet souligne que le surnaturel innu, « comme celui de toutes les Premières Nations, ne se situe jamais au-dessus ou au-delà de la nature, mais en elle, parmi elle, dans ses aspects les plus secrets ou les plus cachés [...]»<sup>109</sup>. Par cette performance du tambour, par ce qu'elle permet de maintenir dissimulé, par cette envie de ne pas tout dévoiler, Bacon montre ce qui peut résister<sup>110</sup>. Jean-Luc Nancy rappelle la différence entre révéler et évoquer: « [...] alors que la manifestation met au jour la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même<sup>111</sup> ». L'écoute autorise une réceptivité à ce qui n'est pas accessible automatiquement, à l'évocation : « [...] écouter, c'est être *tendu* vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible<sup>112</sup> ». Partout où le secret n'est pas conservé, il y a risque de figer le sens: le chant du chasseur n'est pas transparent, immédiatement compréhensible. Le tambour et son secret doivent être conservés; la poésie de Bacon le signale, en appelant à maintenir une force sémiotique. Certains de ses poèmes, très courts, prennent la forme d'énigmes ou de paraboles, forçant la question de l'écoute, voire de la répétition (même de la rumination) ; « Un mot te ressemble / Deux mots te parlent / Tu es silence<sup>113</sup> ». Liés à ce refus de l'explicite, ces poèmes mènent à porter une attention accrue au peu de mots qui y sont rassemblés. Bacon souligne par ce

---

<sup>108</sup>*Ibid*, p.57. Diane Boudreau cite un autre article pour avancer cette hypothèse: MAILHOT, José et Louise LAPLANTE, « Essai d'analyse d'un chant montagnais », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. II, n°2, 1972, p.2-19. Rappelons que montagnais et innu sont synonymes.

<sup>109</sup> Pierre Ouellet, « Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'oeil et de la marche », dans *Inter : art actuel*, n° 106 (automne 2010), p. 29

<sup>110</sup> Ce qui constituerait un élément important d'analyse des recueils de Bacon dans une perspective postcoloniale. On le verra notamment à travers ces nuances apportées par la coprésence des deux langues, des nuances qui restent moins repérables pour son lectorat francophone. Une analyse plus étoffée des textes de Bacon dans un angle postcolonial se révélerait très intéressante.

<sup>111</sup>Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p.43

<sup>112</sup>*Ibid*,p.19. Je souligne.

<sup>113</sup>*TDT/N*, p.76

style elliptique qu'il faut être davantage à l'écoute des manifestations fragmentaires des récits des aînés et de leurs voix, de ce « [...] peuple précieux comme un poème sans écriture ».

En décrivant ces « gouffres attrayants » que représentent les images pour Uguay et par le mystère entretenu autour du chant et du *teueikan* chez Bacon, les deux poètes résistent par l'écriture à la transparence, tout en faisant pressentir l'apparition dans le langage d'autres systèmes de signification, cherchant cette irruption dans l'attente. Par le motif musical vient ce désir d'une poésie qui évolue sur le seuil du narratif. La création littéraire commence par cette sensation de devoir mettre des mots sur l'inintelligible; l'écriture commence par cette recherche. Cette écoute, cette sensibilité au caractère sémiotique de la musique, Jean-Luc Nancy le nomme le *silence du sens*:

Le sens s'ouvre dans le silence. Il ne s'agit pourtant pas de conduire au silence comme au mystère du sonore, comme à la sublimité ineffable toujours trop vite attribuée au musical pour y faire entendre un sens absolu (du moins selon une tradition née avec le romantisme [...]). Il s'agit bien, il doit s'agir jusqu'au bout, d'écouter ce silence du sens. [...] Résonne ainsi, en deçà d'un dire, un « vouloir-dire » auquel il ne faut pas donner d'abord la valeur d'une volonté, mais la valeur inchoative d'une levée articulaire ou profératrice encore sans intention et sans vision de signification [...]<sup>114</sup>.

Les recueils de Joséphine Bacon et de Marie Uguay demeurent à l'écoute de sens possibles, à l'écoute des manifestations du monde, s'articulant autour, on le verra, de la possibilité vacillante de la disparition. La question de la trace, de la survivance s'associe aux thématiques sonores déployées dans les recueils.

Sans le musical, sans cette possibilité de communication par l'instrument, la voix et le chant, il y a possibilité de disparition. La poésie de Bacon est habitée par la crainte de ne plus pouvoir chanter: « Je ne connais pas les airs / Que tu fredonnes / Je suis maladroite<sup>115</sup>», ou encore, « Je cherche une berceuse / Que je ne sais pas chanter<sup>116</sup>», et « Je ne sais pas chanter /

---

<sup>114</sup>Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 53. Cette définition semble se rapprocher de la *chora sémiotique* dont traite Kristeva.

<sup>115</sup>TDT/N, p.58

<sup>116</sup>TDT/N, p.92

Pourtant, dans ma tête/ Un air me rappelle/ La verte Toundra<sup>117</sup>». Dans ce dernier vers, l'air demeure à l'intérieur d'elle; il est audible, mais sans devenir sonore, sans apparaître au monde. Cette crainte d'un son qui ne peut se déployer est récurrente: « Tu pries pour être entendue/ Mais ton cri reste silencieux ». Tout en soulignant ainsi que la prière est un appel qui peut demeurer silencieux, elle exacerbe fréquemment en ce sens ces tensions oxymoriques entre l'audible et l'inaudible: « tes mots m'atteignent / seule une mélodie silencieuse les entend<sup>118</sup>». De la même manière, Uguay associe la poésie à une mélodie qui ne doit pas perdre de sa puissance. C'est une image qu'elle perpétue par rapport à son écriture: « [o]n développe une mélodie dans ses poèmes, quand elle devient facile c'est qu'elle n'est plus vivante, que déjà on se copie soi-même<sup>119</sup>». Elle décrit le projet du recueil *L'Outre-vie* dans son *Journal* comme étant lié à la question de la voix: « [t]hèmes multiples [de *L'Outre-vie*] : il faut conserver, maintenir et propager la voix<sup>120</sup>. »

Ainsi, par le motif musical passe un désir que la poésie ouvre l'accès à d'autres modes de signification, et qu'elle cherche à témoigner de ce qui n'est pas aussitôt accessible, ou compréhensible. Pour Marie Uguay, il faut passer par-dessus la rigidité des apparences et les « gouffres attrayants » du visuel pour atteindre une sensibilité aux « racines sonores ». Joséphine Bacon montre que le chant et le musical se rapportent au secret: trop de dévoilement n'autorise plus l'évocation. Par le motif musical, la poésie permet de réfléchir à d'autres sensibilités, à d'autres écoutes possibles, face à la possibilité de la disparition.

### 2.3 Transmission et survivance

La question de la trace, de la survivance habite les recueils, a un lien avec ce *silence du sens* – soit de se faire témoin d'un au-delà du récit. Il y a un fantasme de saisie du réel disparaissant, autant chez Uguay que chez Bacon; désir de survivance, mais dans des traces qui dépasseraient la poésie, des marques fulgurantes, invisibles, un « chant atonal », un « poème sans écriture ». La question d'une coupure dans la transmission habite les deux recueils, elles y

---

<sup>117</sup>TDT/N, p.12

<sup>118</sup>José Acquelin et Joséphine Bacon, *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier (Coll. Chronique), 2011, p.41

<sup>119</sup>*Journal*, p.129. Il faudrait développer davantage ce rapport au motif de la répétition chez Uguay.

<sup>120</sup>*Journal*, p.26

répondent par un désir, un appel sans objet, désir de vie, joie, angoisse de perdre ce monde à la fois. Uguay conclut *L'Outre-vie* par ces lignes<sup>121</sup>:

Je n'ai plus d'imagination  
ni de souvenirs forcément  
je regarde finir le monde

et naître mes désirs

La coupure se crée entre le sujet et le monde, de manière radicale, et dans un renversement impossible. Pour Uguay, la question de la transmission et de la survivance s'organise autour d'une volonté d'inscription; il y a un défilement du temps qu'il faut inscrire pour conserver. La description de sons dans les recueils permet d'ancrer un présent fugitif, lorsque, par exemple, « le jour se dévide avec un crissement interne de soie<sup>122</sup>». Il est possible que les sons témoignent de la vie ou visent à la contenir, à avoir une emprise sur elle – ainsi, « je piège le son des vagues ». Le titre de son recueil fait écho à cette idée: une *outré* est aussi, par définition, un récipient pouvant contenir de l'eau<sup>123</sup>.

Le recueil de Bacon s'articule beaucoup à partir de traces qui témoignent de la mémoire, et s'ouvre avec la description d'une scène de chasse dans la toundra, donnant son titre au recueil. Lorsqu'elle termine ce prologue et signale le décès de ce chasseur qui l'avait accompagnée à la chasse, elle écrit: « Je sais qu'il est devenu l'Esprit des chasseurs, c'est lui le caribou qui parfois s'approche la nuit près du village pour que le tambour de la parole n'oublie rien<sup>124</sup>.» Le tambour demeure associé à un devoir de mémoire. C'est dans ce recueil que Bacon mentionne son passage dans un pensionnat autochtone. Y est associée la crainte d'une coupure dans la transmission, la peur d'un arrachement physique au territoire: « On m'arrache à ton silence / Tu ne racontes plus / Les couleurs de l'air / Je ne reconnais plus / Mes soeurs les vents / On m'apprend un Dieu / J'ai perdu l'horizon / Face à moi / Le Mur<sup>125</sup>». Ou encore: « [...] Je suis au pensionnat [...] Mon

---

<sup>121</sup> *L'Outre-vie* est le dernier recueil de Marie Uguay publié de son vivant. Elle décède d'un cancer deux années après la publication.

<sup>122</sup> *L'Outre-vie*, p.42

<sup>123</sup> Et la vie, dans l'incipit, est décrite comme jaillissante... Par ailleurs, une outre est, par définition, fabriquée à partir de peaux animales.

<sup>124</sup> *TDT/N*, p.9

<sup>125</sup> *TDT/N*, p.20

savoir devra apprendre à prendre le temps/ Je dois être absente / De l'enseignement de mon identité<sup>126</sup>».

Cette crainte de coupure dans la transmission est décrite par la mention directe du pensionnat, et par d'autres plus discrètes: « Je cherche une berceuse / Que je ne sais pas chanter <sup>127</sup>»... Bacon ne répond pas à cette peur en tentant de circonscrire le peuple innu ou de le décrire exactement par sa poésie; elle décrit davantage le territoire. Lorsqu'elle souligne : « mon peuple est précieux comme un poème sans écriture », c'est qu'il trace, inscrit et marquerait autrement son passage au monde. Le poème *sans* l'écriture peut être une trace sonore, sans référent linguistique, un chant, ou l'impulsion du chant. Une manière d'inscrire en évoquant, en faisant signe vers ce qui *ne peut pas* être réduit et qui dépasse le récit synthétique (ou pire, réducteur) qu'on voudrait en faire – récit anthropologique, culturel...

Cette volonté de transmission semble s'inscrire aussi dans une volonté de dissoudre le *moi*, de dissoudre le *je* dans des traces impersonnelles qui subsisteront. Évelyne Grossman, lorsqu'elle fait une analyse de certaines autrices et auteurs contemporains (Duras, Proust...), souligne ce mouvement de défocalisation que vit l'énonciation dans les œuvres: « Leur sujet affecté [à Duras, Proust...] voire hyperémotif est à *lui-même* une pluralité: paradoxal et mobile, lui-même et un autre, lui et elle<sup>128</sup>». Une dynamique énonciative multiple et tournée vers l'impersonnel s'élabore par ce désir d'inscription et cette crainte d'une coupure dans la transmission. La prochaine section montrera que c'est par les dispositifs sonores que l'énonciation des recueils cherche d'abord à s'effacer.

---

<sup>126</sup>TDT/N, p.72

<sup>127</sup>TDT/N, p.92

<sup>128</sup> Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 35

### 3. Troisième partie : les dispositifs sonores

Une intuition persistante qui demeure dans les recueils, c'est celle que d'autres systèmes de signification seraient plus proches du surréel poétique qu'Uguay et Bacon cherchent à construire – plus près du « poème sans écriture », du « chant atonal ». La notion de dispositif, apportée par Foucault et aussi interprétée par Agamben, permettra de mieux saisir ce que les deux recueils présentent; la création littéraire comme *conscience des rapports de force* entre le langage et l'énonciation, où l'écriture constitue une « puissance impersonnelle » qui se rapprocherait davantage de la musique, d'où la proximité de ce thème dans les recueils. Si dans la musique, « le référent [...] c'est le corps<sup>129</sup>», dans la création littéraire, l'énonciation se passe plutôt de l'écrivain·e.

J'ai montré jusqu'à présent comment les sons étaient représentés dans les recueils, avant de souligner que cette représentation était associée à une vision particulière du corps, que l'énonciation des recueils porte. Pour Joséphine Bacon, le bilinguisme de ses recueils, et surtout la traduction des vers concernant la musique, seront abordés. Pour Marie Uguay, il y a cet espace qui s'ouvre, « l'Outre-vie », comme l'accès à un endroit où le corps, le sujet se modulerait, faisant face à « l'espace du désir ». Cette mise à distance du sujet par l' « espace » de « l'Outre-vie » et par la question de la traduction chez Bacon (qui brouille l'idée d'une seule voix) permettent de réfléchir aux dispositifs faisant système par-delà l'énonciation, à ce qui fonctionne sans elle, se passe d'elle. L'énonciation utilise le motif musical pour désigner l'expérience du langage, qu'il soit littéraire ou musical, en décrivant aussi la possibilité vertigineuse de s'en soustraire: le *je*, le personnel peut disparaître, mais les dispositifs nous précèdent et nous survivront. Cela fait écho à cette « puissance impersonnelle » abordée plus haut. Cette section expliquera en quoi le concept de dispositif peut nous aider à réfléchir ces mouvements.

---

<sup>129</sup>Roland Barthes, « Rasch » dans *Œuvres complètes, Tome IV*, Paris, Seuil, 2002 [1975], p.834

### 3.1 Définir le dispositif

Une alarme contient un message sous-jacent: elle vise à annoncer, à déclarer quelque chose, à partager une information ou un avertissement. Elle vient suppléer et ajouter un message: c'est ainsi, en ayant un effet sur le corps de la personne – l'alarme peut me réveiller, me faire prendre conscience d'une arrivée, me contraindre à agir – qu'elle fait partie d'un dispositif au sens où l'entend Foucault. Ce message qui me contraint à agir, ou à réagir, c'est ce qu'Agamben, dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, nomme désubjectivation. Agamben souligne ce qui constitue la base de ce concept: « [à] la racine de tout dispositif, se trouve donc un désir de bonheur humain, trop humain et la saisie comme la subjectivation de ce désir à l'intérieur d'une sphère séparée constituent la puissance spécifique du dispositif <sup>130</sup>.» Il y a désir, puis prise (projection) de ce désir dans ce qui tente de l'organiser. Le terme dispositif, tel que décrit par Foucault, puis interprété par Agamben, est un réseau de rapports de force. Il le décrit comme « des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir ». Ces stratégies ont un effet sur le corps, sur la psyché. Le dispositif crée, entre l'être sur lequel il agit et l'ensemble des dits et non-dits qu'il contient, un « processus de subjectivation », ou de « désubjectivation ». Le dispositif doit créer son sujet, puisqu'il n'a pas « le moindre fondement dans l'être » : c'est pour cela que le dispositif se fait contrôle, s'organise en rapports de force. Par exemple, entre l'alarme du réveille-matin qui se met à résonner et moi, il y a le dispositif qui crée une subjectivation: l'alarme sous-tend un « tu dois te réveiller » qui arrive de l'extérieur, qui vient agir sur le sujet. Ce concept nous permet de penser un processus de désubjectivation par le son. L'alarme, le signal sonore, contient une intention, une envie de communiquer. À l'inverse, le bruit d'une rivière, par exemple, reste la manifestation d'une présence.

Dans les recueils d'Uguay et de Bacon est présentée une énonciation qui, par rapport aux sons, se situe dans une dynamique de construction d'un univers poétique. Il y a une volonté de réenchantement, d'écoute des manifestations sonores: la fiction l'autorise. Ainsi, toutes les descriptions de bruits dans les recueils jouent d'intentions, multiplient ces désubjectivations: soit d'avertir, de relocaliser ou de multiplier l'énonciation, de confondre l'émetteur du récepteur...

---

<sup>130</sup>Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007, p.37

Pour Agamben, un dispositif peut englober beaucoup de choses: « [p]as seulement les prisons [...], mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie [...]»<sup>131</sup>. La manière dont l'énonciation apparaît dans les recueils associée au musical montre l'expérience de prise de conscience de dispositifs. Erik Bordeleau la décrit en ces termes: « [...] l'expérience du langage en tant que tel, met à mal le sujet parlant: elle en dissout l'unité apparente et ébranle l'évidence d'une intériorité absolue dans laquelle le sujet pourrait se replier<sup>132</sup>». Devant ces systèmes de signification qui me préexistent, qui n'ont pas besoin de moi pour fonctionner, l'énonciation vacille. Il précise: « [...] la littérature est le lieu où l'Homme ne cesse de disparaître au profit du langage<sup>133</sup>». Dans les recueils, leur écriture se rapproche de cette expérience du langage, d'abord par la question de la traduction chez Bacon, puis par l'espace de « l'Outre-vie » chez Uguay. Leur conception de la littérature s'inscrit dans cette expérience du langage: Uguay cherche un « chant atonal » à travers sa poésie, une manière d'évoluer à travers d'autres systèmes de signification. Elle aimerait même s'en dérober: « [m]aintenant je voudrais écrire des textes ne se rattachant à aucun système connu d'écriture », écrit-elle dans son *Journal*.

L'énonciation, dans leurs recueils, incarne cette expérience du langage, en témoignant d'un système qui fonctionne en dehors du sujet. Les deux poètes ne cessent, dans leur écriture, de montrer cet écart entre un *je* et une certaine impersonnalité. Les deux prochaines sections auront pour objectif de montrer comment cette notion du dispositif peut nous aider à comprendre les mouvements présents dans les recueils entre l'énonciation et les systèmes de signification – musical et littéraire.

### 3.2 Deux textes par poème: la question de la « traduction » pour Joséphine Bacon

Joséphine Bacon, après avoir passé de l'âge de 5 à 19 ans dans le pensionnat de Maliotenam, est arrivée à Montréal en 1968, où elle réside encore. Elle a été ainsi éloignée de la culture innue pendant toute sa jeunesse. Toutefois, à Montréal, elle a fait la rencontre de Sylvie Vincent, une anthropologue, qui lui a demandé d'être interprète lors de leurs terrains dans

---

<sup>131</sup> *Ibid*, p.31

<sup>132</sup> Erik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Quartanier, p.44

<sup>133</sup> *Idem*. Foucault, dans *Qu'est-ce qu'un auteur?*, le signale: « Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître. »

différentes communautés innues du Québec. Les aînés lui racontaient leurs récits: les témoignages étaient enregistrés, et Joséphine en faisait la traduction. À soixante ans elle a publié son premier recueil, qu'elle dit inspiré par les histoires des aînés: *Bâtons à message/Tshissinuatshitakana*, puis en 2013 paraît *Un thé dans la toundra /Nipishapui nete mushuat*. Même son plus récent recueil, *Uiesh / Quelque part* (2018) est bilingue<sup>134</sup>, avec le texte français toujours accompagné du texte en innu-aimun.

Par cette énonciation poétique qui se multiplie, par l'écoute constante d'éléments extérieurs et surtout par le bilinguisme des recueils, sa poésie reste polyphonique, multipliant la présence de différentes voix. Il faudra s'intéresser à la circulation de cette voix dans les recueils, à travers la question de la traduction d'abord, puis à celle de l'adresse à l'autre.

Le bilinguisme des recueils de Bacon pose la question de la traduction. Il y a cohabitation, il y a rythme d'une opposition dans ses recueils: les textes en innu-aimun et en français demeurent en alternance, en simultanéité. On suppose d'emblée une concordance, une traduction du français vers l'innu ou vice-versa. Pourtant, Joséphine Bacon le dit elle-même: l'un ou l'autre texte ne constitue pas une traduction, c'est un texte un peu semblable, mais un autre texte<sup>135</sup>. La ponctuation ou le style typographique ne sont pas les mêmes au sein de vers que l'on pourrait considérer « équivalents » d'une langue à l'autre. La ponctuation varie grandement *entre* un même « poème »; certaines phrases en innu portent les italiques<sup>136</sup>, mais pas le vers en français.

Comment analyser les deux textes, innu et français, toujours présents dans les recueils? Ils posent une double énonciation. Prenons deux vers (écrits en français) par Bacon<sup>137</sup>:

*Une mélodie raconte un son/ Une incantation de tambour*

Voici la traduction littérale aux vers correspondants en innu-aimun:

---

<sup>134</sup> Pour la première fois, le titre en innu est toutefois placé avant le titre en français.

<sup>135</sup> Lors d'une conférence de Joséphine Bacon donnée à l'UQÀM (avril 2017), elle a été questionnée sur cet aspect de sa poésie. Sa réponse: « C'est pas vraiment une traduction pour une traduction. Mot pour mot ça donne un autre poème. Traduire des poèmes... ça ne se traduit pas. » Par ailleurs, pour son lectorat francophone, le texte en innu-aimun demeure impénétrable: il reste, lors d'une lecture à voix haute, traité comme des sons.

<sup>136</sup> Notamment dans le recueil *Bâtons à message/Tshissinuatshitakana*, p.79.

<sup>137</sup> *Ibid*, p.82-83

*La vie s'entend / Le tambour est audible et il chante*<sup>138</sup>.

En innu-aimun, le tambour est personnifié, il chante. « Une mélodie raconte un son » devient « la vie s'entend ». Une *mélodie* raconte un *son*: ce vers met de l'avant l'inverse d'une métonymie, le plus singulier, le son, est raconté par quelque chose de plus large qui tente de décrire une singularité en multipliant les fioritures<sup>139</sup>. La présence de deux textes pour Bacon permet de créer un espace où la différence entre les deux versions d'un même vers autorise une pensée de la pluralité des significations, une réverbération des sens possibles, une multiplication des énonciations. Ce qui diffère de l'un à l'autre, entre mélodie et récit, c'est l'utilisation de mots. La mélodie, la musique utilise d'autres mécanismes de significations. Pour Bacon, la poésie ne peut que tendre vers l'indicible que le sonore incarnerait; elle est la quête et la recherche de cet indicible, puisqu'avant tout, « la vie s'entend ». Un autre exemple: le vers « Résonne mon coeur » devient en innu « Écoute mon coeur », et le vers « Des mots qui sonnent musique » devient en innu « Des mots beaux à entendre ». Dans ces vers, les verbes *résonner* et *sonner* convergent, en innu, vers les verbes *entendre* ou *écouter*. Ce qui fait bruit en français conflue, dans l'autre langue, vers l'écoute.

Voici la traduction de quelques vers du recueil *Un thé dans la toundra /Nipishapui nete mushuat*, rendus possible par l'aide de Lynn Drapeau. Je souligne par des astérisques des vers dont la traduction m'apparaît parlante. J'ai numéroté les poèmes pour les séparer, puisqu'ils n'ont pas de titres. La traduction se trouve à droite du texte en innu-aimun. Le texte en français est présenté d'abord.

---

<sup>138</sup> Traduction de Lynn Drapeau. Correspondance par courriel, entre le 24 mars et le 3 avril 2017.

<sup>139</sup> Uguay utilise aussi ce genre de figure lorsqu'elle écrit: « À midi le printemps est plus sonore qu'un geai ».

1. p. 26-27

Enfant de la Toundra  
\*Résonne mon cœur  
Ta musique, la rivière  
Ta lumière, les étoiles  
Ton tapis, le vert tendre du lichen  
(...)

Mushuau-auass  
Natuta nitei  
Shipua nikamuat  
Utshekatakuat tshuashtenamakuat  
Tshitakushkaten uapitsheushkamik<sup>u</sup>  
(...)

Enfant de la toundra  
\*Écoute mon cœur  
Les rivières, ils/elles chantent  
Les étoiles t'éclairent  
Tu foules au pied le lichen

2. p.38-39

Cette nuit je cherche des mots  
\*Des mots qui sonnent musique  
Des mots qui peignent couleur  
\*Des mots qui hurlent silence  
Des mots sans dimension  
(...)  
Tipishkau aimunissa ninanatuapaten  
Aimunissa e minutakuaki  
Aimunissa unashinataikan e takuak  
Aimunissa e tepuemakaki  
Aimunissa nutim ka issishuemakak

C'est la nuit je cherche des mots  
\*Des mots beaux à entendre  
Des mots où il y a de la couleur  
\*Des mots qui crient  
Des mots qui disent tout

3. p.82-83

Ce soir la lune déborde  
\*Une mélodie raconte un son  
Une incantation de tambour  
Chante une terre  
Un loup hurle sa joie  
Les caribous sont là  
Le cœur bat  
(...)

Utakussu shakassineu tipishkau-pishim<sup>u</sup>  
Petakuan inniun  
Teueikan petakushu nikamuitak  
Maikan unu minuenitam<sup>u</sup>  
Pimuteuat atikuat  
Niminueniten niteit

C'est le soir la lune est pleine  
\*La vie s'entend/est audible  
Le tambour s'entend/est audible il chante  
Le loup hurle il est content  
Les caribous marchent  
Je suis contente dans mon cœur

(...)

4. p.62-63

Ce soir Toundra  
\*Écoute son silence  
Bruit de pas  
Rythme du cœur  
Son de tambours (...)

Uetakussit Mushuau-assi  
Natutam<sup>u</sup>  
Apu tshekuan petakuak  
Pimutenanitak  
Utei petakuan  
Teueikan petakushu (...)

Ce soir la toundra  
\*(Il /Elle) écoute  
Rien ne s'entend/est audible  
On entend marcher (*indéfini*)  
Un cœur s'entend/est audible  
Le tambour s'entend/est audible

5. p.34-35

Silence (...)  
Eka tshitik<sup>u</sup> (...)

Ne faites pas de bruit (de voix)

6. p.44-45

Une nuit de songe  
\*Je dansais une valse à trois temps  
Je souriais à la terre heureuse  
Dans la splendeur de sa nudité

Peikuau peuamuian  
Ka-niniminaua mishtikushiu-nimun  
Ka-nushinenaua eshpish shatshitaian ume assi  
Eshpish minuashit Mushuau

Une fois (que) j'ai rêvé  
\*que je dansais une danse française  
que je souriais tellement j'aime cette terre  
tellement la toundra est belle

7. p.79

Suis-je moi?  
Suis-je innue?  
Suis-je dans mon rêve?

Celui qui crie la terre  
sonne comme l'écho  
de mes semblables

il nous voit.

Nin an ume?  
Innu au nin?  
Nipuamunit a nititan?  
*Sheuetak ne ka tepuatak assinu*  
miam nitshinnua

Est-ce que cela est à moi?  
Suis-je une indienne?  
Suis-je dans un rêve?  
*Il fait de l'écho celui qui crie à la terre*  
comme mes congénères (Indiens)

kie uin uapatam<sup>u</sup> etananut.

Lui aussi voit qu'il y a des gens.

Dans *Un thé dans la toundra /Nipishapui nete mushuat*, Bacon s'adresse constamment à un *tu*: sans être identifié, il semble alternativement prendre la forme de la Toundra, d'esprits, du tambour ou d'une jeune fille – « [t]u es une fillette effrayée<sup>140</sup> », « Mon corps s'appuie/ Sur une présence / Invisible / La ville où j'erre / Et l'espoir que tu m'accueilles / Puisque je suis / Toi<sup>141</sup> ». Elle insiste: « Tu m'enveloppes / Sans absence<sup>142</sup> ». Les actions du *je* se rapportent, s'adressent au *tu* de manière fusionnelle. Le recueil de Bacon s'ouvre avec le vers : « Tu es musique », par la suite le *je* chante, entends, danse aussi. L'énonciation poétique chez Bacon se caractérise par un brouillage du lieu d'émission: le *je* s'exprime par d'autres entités. C'est le territoire qui s'adresse à elle. Les bruits viennent de la terre, du ciel (elle « enten[d]/Les aurores boréales ») ; le territoire est décrit par ses éléments mouvants et nomades – les rivières, le caribou – et surtout par son absence de limites, par son horizon. La voix, l'énonciation poétique s'adresse à un *tu* qui n'est pas toujours défini, qui désigne soit la toundra, soit l'esprit-maître des caribous ou d'autres entités spirituelles. Voix presque mystique ici, lorsqu'elle dit: « J'ai mille ans, je meurs d'avoir vécu<sup>143</sup> ». Voix qui peut aussi être d'un registre intime: « J'enseigne mon identité / dans une salle de classe./ Je redeviens moi/ Dans un rire<sup>144</sup> »... Cet éclatement du lieu d'émission de la voix est amplifié par les sons évoqués, qui demeurent sans lieu de propagation unique: le bruit de la rivière n'a pas d'origine ou de centre particulier, ce n'est pas une épinette qui parle, mais toutes les épinettes, c'est la toundra dans son entièreté qui s'adresse à la voix énonciative. Les bruits demeurent sans origine, atemporels. Tout comme la voix poétique: « J'ai mille ans... » Par l'écriture, la voix énonciative se mêle aux sons du territoire, manipule les dynamiques temporelles et spatiales. Par la « traduction » aussi, on voit que quelques pronoms personnels (tu, il, on) se rajoutent comme des sujets qu'on ne peut reconnaître – le « Bruit de pas » en français devient « on entend marcher », ou le seul mot de « silence » apparaît comme « ne faites pas de bruit ».

La possibilité même de s'adresser à l'autre par l'écriture fait événement, et demeure au centre de sa poétique. Les chants traditionnels s'attardent aussi à cette fonction, une fonction liée à la prise de parole. Il y a un dialogisme, une polyphonie chez Bacon, mais une polyphonie « au seuil » : c'est-à-dire qui s'intéresse à la possibilité même de la réception, à la possibilité de

---

<sup>140</sup>TDT/N, p.86

<sup>141</sup>Ibid, p.12

<sup>142</sup>TDT/N, p.36

<sup>143</sup>Ibid, p.60

<sup>144</sup>Ibid, p.72

l'écoute de l'autre, et de l'écoute de ce qui est autre. La dimension sonore est une partie intégrante de cette réflexion: le rituel du tambour confère à la parole et au chant ce pouvoir, cette place centrale dans les recueils. L'insistance sur le tambour nous rappelle le dispositif; un questionnement sur la possibilité même de la communication, à la fois musicale et littéraire. Sa poésie, le tambour tentent d'accéder à un espace où les signes, le sens, tout serait accessible, dans une dynamique d'émission et de transmission, de parole et d'écoute. D'une écoute qui ne fige pas le sens. Pour se refuser à l'utilisation, il faut conserver du secret; la présence des deux langues accentue cet effet en multipliant les interprétations et les énonciations; et beaucoup d'éléments demeurent inaccessibles à un lectorat francophone.

### 3.3 Marie Uguay et l'« espace du désir »

Une considération importante du recueil d'Uguay est l'espace. Il en a déjà été question par le poème sur la fenêtre qui montrait une porosité entre l'extérieur et l'intérieur. Pour Uguay, les métaphores sonores sont liées à cette malléabilité spatiale: les paysages et les murs sont sujets à des fluctuations, à des tensions. Le son devient un vecteur qui autoriserait le déplacement, qui permet de penser la subjectivité dans des possibles spatiaux et temporels simultanés que le corps paraît empêcher. Une perception abstraite de l'espace notamment décrite par les sons<sup>145</sup> révèle une composition du monde se constituant à partir de cet éclatement des frontières entre corps et énonciation. Dans les recueils, le rapport à l'espace se joue sur le mode de propagation du sonore, soit sans déplacement préhensible, pratiquement en simultanéité.

C'est le texte liminaire du recueil qui nous rend sensible à la recherche d'un espace fantasmatique où disparaîtraient des frontières:

L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être, dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir. Désir de l'autre, désir du monde. Que la vie jaillisse comme dans une outre gonflée. Et l'on est encore loin. L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut

---

<sup>145</sup> Par exemple lorsqu'elle écrit: « Et vos doux encerclements de silence » (*L'Outre-vie*, p.45), « Le soleil s'enfle et s'étale/ avec un murmure de chute » (*L'Outre-vie*, p.52)

traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte<sup>146</sup>.

Par le terme *oultre*, on peut entendre un synonyme de *par-delà*, ou d'*au-delà*. Toutefois, Uguay opère toutefois un mouvement, dès la première phrase, qui viserait d'abord à contenir: on cherche à *entrer* dans la vie. C'est d'abord par cette phrase qu'apparaît l'idée du fantasme de préserver, de maintenir la/les forme(s) de la vie, dans une *oultre*, un contenant<sup>147</sup>, pour qu'elle puisse en jaillir. Elle le décrit tout aussi bien comme un « passage sans frontière »; mais c'est justement à partir de cette porosité de l'espace qu'Uguay réfléchit, par ces jeux entre ce qui fluctue et ce qui pourrait être contenu. L'envie de traverser le « réel obtus » pour atteindre cet espace-désir, l'oscillation entre un ici et un là-bas est posée dès le début, mais cet accès se fera toujours de manière complexe<sup>148</sup>. Le reste du recueil questionne les limites de ce lieu a-topique: « Je vous désire de nulle part / d'aucun mot décisif / mais d'une supplication invisible / où convergent tous les sentiments exaltés [...]»<sup>149</sup>. L'*oultre-vie* permet l'établissement d'un *temps du désir*. Elle agit comme présence-absence qui *doit* forger la perception du monde (« Il faut traverser »...).

Dans ce texte limitrophe est présentée l'idée d'une énonciation qui se détache, qui veut circuler dans un système hors de toute fatalité; le sujet poétique s'éjecte pour entrer dans un espace où inventer d'autres formes. L'*oultre-vie* et cette « expérience du langage » décrite plus haut se rapprochent, jusqu'à faire sentir une impersonnalité dans le *je* poétique. La crainte de la disparition précédemment perçue chez Uguay crée une énonciation qui se détache du personnel, où le corps « se défait » par l'écriture devant ces intensités perceptives. En plaçant ce texte au tout début et en donnant le titre du recueil à cet « espace », Uguay nous invite à circuler à travers cette expérience du langage – expérience de la disparition – et à témoigner de ce qui nous échappe, de ce qui peut être retenu.

---

<sup>146</sup> *L'Outre-vie*, p.39

<sup>147</sup> Une *oultre* est aussi un sac cousu à partir de peaux animales, utilisé pour contenir de l'eau ou d'autres liquides.

<sup>148</sup> La crainte de l'inaccessibilité et de la coupure demeure. Elle écrit plus loin: « Je vous regarde je n'ose rien / pour cette vision qui s'en va et me défait / ni pour ces masques diurnes / lourds comme des armures / Je reste immobile / [...] je suis démantelée / [...] je ne reconnais plus mon corps ». *L'Outre-vie*, p.46-48

<sup>149</sup> *L'Outre-vie*, p.46

## Conclusion

L'objectif n'était pas de recenser les descriptions auditives dans les recueils d'Uguay et de Bacon, mais plutôt de comprendre comment elles autorisent la construction d'une sensibilité. Le motif musical permet de créer une poésie qui s'intéresse à la possibilité même de la communication, qu'elle soit littéraire ou musicale. Cela se perçoit par ce désir de ne pas tout révéler – manifeste chez Bacon, et à cette envie (notamment par le bilinguisme de ses recueils) de conserver une part d'inexpliqué. La poésie reste une manière d'inscrire le réel pour les deux autrices, créant un espace où il peut être capté dans un appel. La présence de sons dans les recueils sert à inscrire la vie, dans un fantasme de saisie du réel disparaissant, en faisant corps avec la crainte de la disparition.

Rappelons-nous que la musique, selon Kristeva, peut signifier par la charge symbolique, c'est-à-dire en convoquant des souvenirs; mais elle peut aussi évoquer une charge sémiotique, en générant elle-même ses propres horizons. Dans les recueils, ces horizons apparaissent notamment par les descriptions sonores. Elles autorisent la création d'énonciations poétiques entretenant des rapports particuliers avec l'espace, dans une dynamique de réversibilité entre intérieur et extérieur, ou par l'audition de sons impossibles, d'imperceptibles... Les références à la musique dans leurs œuvres permettent de lier l'énonciation à un corps polymorphe, et de montrer, par la question des dispositifs, qu'elle fait l'expérience d'une structure qui lui permet de s'imaginer des systèmes de signification qui se passent d'elle.

L'énonciation poétique des deux recueils donne l'impression que le sujet poétique en lui-même n'est pas assez: elle tend à désigner la puissance des dispositifs, à vouloir rendre compte de cette expérience du langage où le *je* qui parle se dissout dans le langage. Le bilinguisme des recueils de Bacon permet de sentir cette circulation du sens à travers des poèmes aux langues différentes. Uguay, par l'espace de l'Outre-vie, semble indiquer cette « puissance impersonnelle » qu'il faudrait atteindre, qu'elle recherchait par l'écriture en nous invitant dans un espace hors-frontière. C'est cette circulation du sens que j'ai voulu comprendre.

La création, pour Uguay et Bacon, est un espace où il faut être aux aguets. Convoquant une mémoire du sensible davantage qu'une recherche narrative, leur pensée de la création littéraire s'ancre dans une dynamique d'orientation: il faut traquer, chasser la sensation et l'idée du

poème, sans savoir d'où le sens peut advenir, ni à qui il s'adresse, mais en cherchant à inscrire ses possibles, puisqu'avant tout, « la vie s'entend ». Rester attentives, avec gratitude et désespoir à la fois; demeurer à l'écoute de leurs apparitions. La création littéraire reste une immersion dans la tension, par des fictions de corps évoluant vers des lieux impossibles, inespérés : des corps qui témoignent de ce qui disparaît, fuit, ou résiste.

## **Bibliographie**

### **Corpus primaire**

BACON, Joséphine, *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat*, Montréal, Mémoire d'encrier (Poésie), 2013, 99 p.

UGUAY, Marie, *L'Outre-vie dans Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005, 212 p.

### **Corpus secondaire**

BACON, Joséphine, *Bâtons à message/ Tshissinuatshitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier (Poésie), 2009, 143 p.

BACON, Joséphine, *Uiesh/ Quelque part*, Montréal, Mémoire d'encrier (Poésie), 2018, 125 p.

ACQUELIN, José et Joséphine BACON, *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier (Coll. Chronique), 2011, 69 p.

UGUAY, Marie, *Autoportraits dans Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005, 212 p.

-----, *Journal*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005, 328 p.

*Marie Uguay*, par Jean-Claude Labrecque, Montréal, Office national du film du Canada, 1982. Film de 56 min.

### **Œuvres connexes**

GIDE, André, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1967 [1919], 157 p.

MELANÇON, Robert, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Noroît, 110 p.

QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, 299 p.

-----, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006, 300 p.

### **Essais sur le dispositif et sur les processus de subjectivation**

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007, 50 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

### **Ouvrages théoriques cités**

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993 rééd. 2018, p.195-196

BORDELEAU, Erik, *Foucault anonymat*, Montréal, Quartanier, p.44

BOUDREAU, Diane, « Particularités du discours traditionnel », dans *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, L'Hexagone, Montréal, 1993, p. 53-63.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) dans *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, p.1571-1581.

GROSSMAN, Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, 224 p.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Tel quel), 1974, 640 pages.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, 4. L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, 687 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, 74 pages.

### **Essais sur l'approche musico-littéraire ou essais musicologiques**

ADORNO, Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2016 [1956], 81 p.

AUDET, Véronique, *Innu nikamu - L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. « Mondes autochtones »), 2012, 292 p.

BARTHES, Roland, « Rasch » dans *Œuvres complètes; Tome IV*, Paris, Seuil, 2002 [1975], p.827-840.

CAGE, John, *Confessions d'un compositeur*, Paris, Allia, 2014 [1948], 51 p.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant*, 2006 [1982], Vrin, 314 p.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion (Champs), 1996, 176 p.

MARTIN, Jean-Pierre, *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, 289 p.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, 84 p.

KRUMHANSL, Carol L., « Tonal hierarchies in atonal and non Western tonal music » dans *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford, Oxford University Press, 318 p.

LEDENT, David, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, n° 201 (2012), p. 107-120.

SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1979, 388 p.

SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, 414 p.

SZENDY, Peter, *Membres fantômes: Des corps musiciens*, Paris, Minuit (Coll. « Paradoxe »), 2002, 160 p.

SZENDY, Peter et BAYLE, Laurent, *Lire l'Ircam*, ouvrage coordonné par Peter Szendy, éd. Centre Georges Pompidou et l'IRCAM, Paris, 1996, p. 181 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1983, 307 p.

### **Travaux portant sur le contexte sonore de quelques romans contemporains**

ANGOT, Sophie, « L'instrument de musique dans l'œuvre de Pascal Quignard : un substitut du corps, intermédiaire entre la vie et la mort », *Fabula Colloques*, décembre 2016, [En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4073.php>].

BÉRUBÉ, Annabel, « Vision, montage et trame sonore dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2009, 116 p.

CHARTIER, Daniel, « Du silence et des bruits: le Nord est silencieux » dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* vol. 14, n° 1 (2013), p. 25-34.

NADEAU, Amélie, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire. L'univers musical dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Imaginaire | Nord, Presses de l'Université du Québec (Coll. « Droit au pôle »), 2005, 148 p.

KAUFFMANN, Judith, « Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras », dans *Études littéraires*, vol. 15, n° 1 (1982), p. 97-112.

### **Mémoires ou articles portant sur le corpus principal à l'étude**

MARCOUX, Pascale, « De la pellicule à la plume : Poésie et geste documentaire dans *Bâtons à message. Tshissinuatshtakana* de Joséphine Bacon », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2015, 135 p.

OUELLET, Pierre, « Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'oeil et de la marche », dans *Inter : art actuel*, n° 106 (automne 2010), p. 28-35.

SAVOIE-BERNARD, Chloé, « Traverser l'immobile: le déplacement dans le Journal de Marie Uguay », mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2015, 115 p.

ST-AMAND, Isabelle, « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », dans *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. XXXV, n° 2 (2010), p. 30-52.