

Simon
Dumas

Géométries du Mauve Motel

Correspondance avec

Nicole
Brossard

précédé de
Mélanie

Simon
Dumas

Géométries du **Mauve** **Motel**

Correspondance avec

Nicole
Brossard

précédé de
Mélanie

Présentation

La cartographie mouvante des territoires littéraires

Face l'océan Pacifique pour la première fois, j'ai pleuré. C'était une nuit de novembre 2003. Ou peut-être de décembre. J'arrivais de Guadalajara. En descendant du bus, au terminus de Puerto Vallarta, j'étais monté dans un taxi en demandant « un hotel barato por favor ». La plage était plongée dans l'obscurité, on distinguait à peine l'écume au sommet des vagues. J'entendais l'océan plus que je ne le voyais : un grondement roulant, se déroulant puis se fracassant contre lui-même avant de recommencer. Ce son, il est vrai, porte à l'introspection, à la conscience de sa petitesse, de son peu de puissance. Ce n'est pas cette émotion toutefois qui me tira des larmes, mais la pensée que jamais auparavant je n'avais été aussi près du Japon.

Dans mon barda se trouvait *Le désert mauve*, de Nicole Brossard. J'allais en commencer la lecture.

Pourquoi étais-je si ému ? Je ne pourrais certainement pas dire que je connais le Japon – je n'y ai jamais mis les pieds –, mais je connais un « certain » Japon, je connais un « certain » Kyoto. Un Kyoto possible, et que j'ai visité dans le regard ou en tout cas sous la plume de Kawabata. Et un Tokyo, un Osaka, que j'ai découverts, petit à petit, entre les lignes, entre les mots, entre les syllabes de quelques écrivains.

Un Japon interprété qui existe et n'a jamais existé. Simplement parce que tous les Kyotos, Tokyos, Osakas sont réfractés dans le regard.

Ce Japon-là n'existe pas, mais je maintiens que mes lectures m'en ont transmis une expérience réelle, et valable. Pourrait-on dire que je connais ce pays un peu... imparfaitement... de loin (dans le temps aussi)? Il serait plus juste de dire que je ne le connais pas du tout, mais que je l'ai *éprouvé* à travers la littérature, celle de Kawabata et de Mishima, principalement. J'ai cette expérience-là, qui m'a marqué et donné une certaine culture japonaise et ce, même si je n'en ai qu'une intuition, complétée par quelques films, bandes dessinées, musiques, et par d'autres auteurs comme Nosaka – d'une génération plus jeune que Mishima, lui-même plus jeune que Kawabata – et Tanizaki.

À propos de ce dernier, je me souviens d'une anecdote. Je travaillais dans une boutique de souvenirs de la place Royale, au cœur du Vieux-Québec. Ce jour-là, je crois que je tenais la caisse... Pourtant il me semble n'avoir jamais appris à opérer une caisse. Je pliais probablement des t-shirts. Quoi qu'il en soit, j'avais toujours un livre sur moi, et ce jour-là, c'était *Svastika*, de Tanizaki. C'est donc que j'arrivais au bout de mon cycle de lectures nippones. Je dis « nippones », mais ce sont vraiment les univers du tandem Kawabata/Mishima qui m'ont fait plonger dans ce « certain » Japon en pleine mutation, tiraillé entre une tradition séculaire et une modernité venue d'ailleurs. Si je les associe, c'est sûrement parce que j'ai eu le bonheur de lire leur correspondance. C'est sûrement aussi parce qu'ils furent amis, parce que Kawabata a prononcé un discours aux obsèques d'un Mishima sans tête avant de s'enlever lui-même la vie, sans coup d'éclat, deux ans plus tard, dans son domicile à Zushi. Suicide au gaz. Il avait soixante-treize ans. Mishima en avait quarante-cinq quand il avait orchestré son seppuku, accompli devant les caméras.

Mais ce jour-là, c'est le livre de Tanizaki que j'avais avec moi. La couverture de mon édition Folio de *Svastika* reproduit le torse d'une jeune

Japonaise à la peau très blanche, probablement poudrée, face au sol, se soutenant sur les coudes, de profil, la tête penchée, les yeux mi-clos, la poitrine nue. Un ruban, de la même blancheur, retient ses cheveux qui se découpent à peine sur le fond noir de la photo. Je connais peu la vie et l'œuvre de cet auteur. J'étais dans la boutique, donc, et faisais mine de travailler. Ce devait être en 2002, avant mon premier voyage. Je n'avais encore jamais quitté le Québec. Une famille de Japonais entre. Excité comme un enfant à Noël, je m'empresse d'exhiber ma lecture. Sur le coup, ils ne semblent pas comprendre ce que je leur montre. Je répète, en anglais je pense, l'air de moins en moins sûr de moi, « Tanizaki, auteur japonais », mais la confusion ne quitte pas leurs visages. Je comprends à présent que, comme je prononçais le nom à la française (ou à l'anglaise, ce qui revient au même), ils ne pouvaient pas me comprendre. L'un d'entre eux s'est enfin penché sur le livre que je tendais et a répété le nom, en le prononçant correctement, pointant du doigt la couverture pour les autres. Je me souviens de leur ricanement. Avec ce geste de la main, cachant la bouche. Aujourd'hui encore, j'ignore la signification de ce rire.

Il est de ces expériences qui montrent la distance, la creusent, même, entre les gens et les cultures. Celle-ci en était une. J'avais l'impression, en lisant tous ces livres datant principalement de la première moitié du vingtième siècle, de me rapprocher de la culture japonaise. Une impression de connivence : je pouvais presque sentir monter en moi ce singulier nationalisme insulaire qu'on retrouve notamment chez Mishima. L'épisode à la boutique de souvenirs a jeté un éclairage cru et soudain sur le fossé qui existe entre la reconstruction, dans mon imaginaire, de la culture nipponne et celle, véritable, qui constitue le liant actuel des Japonais qui vivent dans le Japon d'aujourd'hui. Mais il est aussi des expériences qui font le contraire, qui abattent les

différences, rendent les frontières poreuses, nous font polyglottes. Et ça aussi, ça m'est arrivé.

On m'avait invité à une soirée. On m'avait invité parce que mon obsession d'alors pour le duo Kawabata/Mishima avait fait de moi, dans l'œil de mon entourage, un aficionado de la culture japonaise. On m'avait invité pour compléter une table où allaient aussi s'asseoir trois Japonais : un professeur invité à l'Université Laval, son épouse et une autre personne, peut-être leur fille, je ne me souviens plus. Les Boucher, nos hôtes, recevaient à l'ancienne. Ils assignaient les places, donnaient un coup de pouce aux conversations, crochetaient les atomes des uns et des autres. Ce n'est pas qu'on se serait cru au cinéma, mais, tout de même, il flottait comme une sensation de fiction... oui, cinématographique. Comme si nous basculions de l'autre côté de l'écran, comme dans la scène de ce film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, où un personnage sort de l'écran, mais en renversé, c'est-à-dire que j'avais le sentiment de passer de la réalité vers la fiction. Comme si le cours de la soirée avait été soumis à une forme d'écriture.

Entre le plat et le dessert, c'était prévu ainsi, les deux convives Japonaises se retirèrent puis revinrent vêtues de ce que je croyais être des kimonos. Il s'agissait en fait d'un *juban*, un sous-vêtement. Ce que c'est qu'un kimono, et comment on s'en revêt, elles allaient nous le montrer. La plus âgée, assistée de la plus jeune, entreprit donc d'enfiler le vêtement traditionnel. Plusieurs étapes sont nécessaires et l'entreprise impose un certain respect du temps qui passe : les pans de tissus ouvragés, les différentes ceintures : *date-jime*, *koshi-himo* et la dernière, l'*obi*, large et long, qui se noue dans le dos. La démonstration ne manquait pas d'intérêt, mais si j'en garde un souvenir précis aujourd'hui, c'est à cause d'une conversation que j'ai eue avec le professeur, laquelle eut comme un effet fixatif sur l'ensemble de la soirée. Nous avions en commun la

lecture de *Pays de neige*, roman qui s'ouvre sur un voyage. Un train file vers le nord. Le récit commence au moment où il débouche d'un long tunnel traversant la montagne. De l'autre côté, c'est l'hiver, c'est le pays de neige. Depuis son siège, Shimamura, le personnage principal, contemple d'abord le paysage, puis la station où le train s'est brièvement arrêté et, bientôt, le soir tombant, les autres passagers. C'est ça, Kawabata : une contemplation qui plonge le personnage dans une introspection qui n'est pas pour autant une méditation, mais davantage une rêverie, philosophique peut-être, mais une rêverie tout de même.

Si je me suis plongé dans son œuvre, c'est à cause d'une liste de « lectures essentielles » qu'un professeur nous avait donnée à l'époque où j'étais étudiant. Il avait raconté que, dans la maison américaine de Yourcenar – où l'écrivaine vécut les quarante dernières années de sa vie en concubinage avec son amie de toujours, Grace Frick – se trouvent sept mille livres. Sept mille livres répartis dans toutes les pièces de la maison de Mount Desert Island, sur la côte du Maine. Une toute petite maison datant du XIX^e siècle et baptisée « Petite Plaisance ». Tous les livres sont annotés dans les marges de la main de la célèbre écrivaine, preuve irréfutable, toujours selon ce professeur, qu'elle les avait tous lus attentivement. Il était comme ça, ce professeur, Hans-Jürgen Greif, tout était prétexte à raconter une histoire. C'est ce qui avait fait de lui mon professeur préféré et, plus tard, un romancier que j'ai apprécié. L'anecdote avait une morale : « Ne choisissez pas vos lectures à la légère, puisqu'on ne peut lire que sept mille livres dans une vie. » Il nous avait donné ensuite une liste de trente lectures absolument essentielles. Je l'ai perdue depuis, ce que je regrette. Mais *Les belles endormies* de Kawabata y figurait. Je ne me suis pas précipité à la librairie pour me le procurer. Mais plus tard, à la vente annuelle de livres usagés de l'université, je

suis tombé sur trois belles éditions de romans de Kawabata – *Pays de neige*, *Kyoto* et *Tristesse et beauté*. J’ai commencé par *Tristesse et beauté*, puis j’ai lu *Kyoto*. J’avais moins aimé *Pays de neige*, mais aujourd’hui, il s’agit du récit dont je me souviens le mieux. En tout cas, deux images fortes m’en sont restées. Quant à *Les belles endormies*, je l’ai lu plus tard. En me le procurant, j’ai été surpris de découvrir un tout petit livre, une plaquette vraiment. On y retrouve un vieillard se rendant dans une auberge particulière où, moyennant certains frais, on peut passer la nuit couché chastement aux côtés d’une jeune femme endormie. La proximité avec la jeunesse et la beauté ramène à l’esprit du personnage les images de sa propre jeunesse.

Comme j’ai dit, lire Kawabata c’est s’abîmer dans la contemplation. Un de ses premiers textes, intitulé *Ossements*, décrit les os de sa grand-mère au moment de son incinération. Kawabata, qui avait alors sept ans, était déjà orphelin. Il allait dès lors être élevé par son grand-père aveugle. Adolescent, il pouvait passer des heures à observer ce dernier à son insu. Je crois vraiment que c’est là que se trouve le fondement de son œuvre. Dans le train de *Pays de neige*, la nuit a transformé les fenêtres en miroirs et Shimamura observe dans la vitre le reflet d’une jeune femme assise de l’autre côté de l’allée. Comme le grand-père du jeune Kawabata, la femme ignore que Shimamura la regarde. Au loin, une lumière apparaît au sommet d’une montagne. Au rythme du train, la lumière se déplace lentement jusqu’à concorder exactement avec l’œil de la femme.

À la table des Boucher, c’est cette scène, cette image qui m’avait marqué, que je partage avec le professeur japonais. Son regard s’allume. Je ne sais plus si nous parlions en français ou en anglais, ça n’avait pas d’importance, notre conversation venait de se déplacer dans le lieu de cette lecture partagée. Bien sûr, j’avais lu une traduction – pas lui –, mais cela n’altérerait pas notre communion. Communion,

c'est ce mot qui me vient car il était évident que nous avons une expérience en commun, celle du voyage de Shimamura et de cette image qui, tout doucement, se crée quand la lumière au sommet de la montagne concorde avec le reflet de l'œil de la jeune femme. Une expérience commune qui a fait résonner ce qui nous unissait. C'est peut-être ça, ce que certains nomment l'universel, ce saint Graal auquel aspire l'écrivain de littérature.

À Petite Plaisance, les livres sont classés par époque et par pièce: le XIX^e siècle au salon, le XX^e dans la chambre à coucher, etc. Quant au bureau où est installé le cabinet d'écriture, ce sont les ouvrages des Antiquités grecque et romaine qui s'y trouvent et je ne peux m'empêcher de penser, lisant *Mémoires d'Hadrien*, que c'est un peu cette partie de la bibliothèque de Yourcenar que j'absorbe sous forme d'expérience. Une expérience, oui, parce que c'est ce que la fiction propose. Je ne doute pas que mon expérience de *Pays de neige* diffère profondément de celle du professeur japonais, mais il existe cette part commune qui, ce soir-là, nous fit nous rencontrer.

C'est donc ça, mon Japon.

Un kimono enfilé lors d'une soirée.

Une famille de touristes ricanant devant une édition Folio de Tanizaki.

La tête de Mishima qui tombe finalement au quatrième coup.

C'est un Japon tout petit. J'y suis passé en coup de vent. Mais j'ose tout de même le parallèle avec la Rome antique de Yourcenar. Son Antiquité à elle est, bien sûr, bien plus vaste que mon Japon, mais comme mon Japon, elle est faite de littérature.

C'est la nuit, en 2003.

Je me tiens pour la première fois sur la rive du Pacifique.

Je suis au Mexique, à Puerto Vallarta.

Je pleure.

Dans mon barda se trouve *Le désert mauve* de Nicole Brossard.

J'étais venu en bus de Guadalajara, où j'avais participé à la *Feria Internacional del libro*. Il était tard. Il s'agissait de mon premier voyage à l'étranger. J'avais 27 ans et c'était la première fois que je quittais le Québec pour présenter des spectacles littéraires. Sous l'impulsion de Bernard Landry, qui venait alors de perdre ses élections, le Québec s'était plu à briller dans le monde à travers un évènement récurrent et nomade qui s'intitulait *Les saisons du Québec*. Il y avait eu Paris. Il y avait eu New York, un gros projet, mais qui était mort né puisqu'il avait démarré en septembre 2001. L'année 2003 aura été celle de la dernière Saison du Québec. Sous l'égide de Jean Charest, on a réduit le budget de la culture. Plus question de se lancer dans de telles extravagances. *Voilà Québec en México* était une vitrine mettant de l'avant la culture et l'entrepreneuriat québécois et dont le volet culturel s'articulait principalement autour de la *Feria Internacional del libro*, où la littérature québécoise était, bien entendu, à l'honneur.

Fait cocasse: une erreur de conversion des devises fut commise dans l'étiquetage des livres québécois. Dans tout l'énorme kiosque, situé juste à l'entrée du plus grand salon du livre du monde hispanophone (fait contesté par celui de Buenos Aires), tous les ouvrages de l'exhaustive sélection de titres québécois affichaient, en pesos mexicains, un prix équivalent au quart de leur prix au Québec. Résultat: le kiosque fut dévalisé par les Québécois, surtout des écrivains, qui ont vu là une occasion unique à saisir. Si bien qu'à peu près tous les livres sont rentrés au bercail – au moins, ce n'est pas parce qu'ils étaient demeurés invendus. Je n'ai pas fait exception. Je me suis procuré les *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau, dans l'édition Parti Pris (la seule), pour l'équivalent de 20 \$.

À la *Feria*, une semaine durant, avec la toute jeune compagnie Rhizome dont c'était le premier véritable fait d'armes (en tout cas, à l'extérieur de Québec), nous présentions une série de lectures appuyées par des mises en scène sonores. La série, intitulée *Phonèmes*, s'inspirait des radiofictions qui, à l'époque, étaient encore diffusées sur feu la chaîne culturelle de Radio-Canada. Trois années plus tôt, j'avais fondé la compagnie avec Yannick Renaud et Marc Doucet. C'est sous l'impulsion de ce dernier qu'était né *Phonèmes*. C'était comme ça au début : Marc s'intéressait au son comme matériau de création et à la technologie comme levier créatif, je me découvrais un goût pour la mise en scène et la résolution de problèmes dans un contexte de production, tandis que Yannick apprenait les éclairages tout en découvrant le merveilleux monde du travail culturel. Ce furent les années école, celles qui nous donneraient nos métiers. Marc était complètement autodidacte. Yannick et moi avons été étudiants en littérature sur les bancs de l'Université Laval et partagions un intérêt marqué pour la poésie. Marc aussi à l'époque, lui qui avait même publié des textes dans la revue *Estuaire*, du temps où Jean-Paul Daoust en était le directeur. C'était avant que ses seules lectures ne deviennent les manuels d'instruction de machines électroniques et de logiciels de son. Nous étions audacieux : nous nous étions rendus directement dans les locaux du Bureau des grands événements de Québec pour proposer de créer cinq *Phonèmes* avec autant d'écrivains invités à la *Feria* et déjà traduits en espagnol. Nous avions dans notre poche un argument de poids, celui de travailler pour presque rien. Et c'est ainsi que, tous les soirs de la semaine qu'a duré la *Feria*, au Café Literario – un espace fermé par des tentures installé en plein centre de foire – nous avons présenté nos spectacles créés à partir de textes de Louis Jolicœur, Stanley Péan, Élise Turcotte, André Roy et Nicole Brossard. Sur scène, les auteurs et la comédienne

Marcela Pizarro se donnaient la réplique en passant du français à l'espagnol. Dans les mises en scène sonores, d'autres voix, celles de comédiens latino-américains de Montréal, assuraient les narrations. C'est Yannick qui avait choisi les auteurs dans la liste du Bureau des événements. Quant à moi, j'étais encore dans mon cycle japonais.

C'est donc Yannick qui a fait entrer le *Désert* dans ma vie.

La ligne directrice du spectacle de Nicole Brossard était tirée du roman-dans-le-roman qui ouvre (et conclut) *Le désert mauve*. C'est-à-dire que le scénario se concentrait sur l'histoire de Mélanie – l'adolescente de 15 ans vivant avec sa mère dans le désert de l'Arizona – et n'abordait que très peu celle de Maude Laures, la traductrice qui déniche le roman-dans-le-roman (celui de Laure Angstelle, écrivaine fictive) et décide de le traduire. À la Feria, dans la salle du Café Literario, une tablée d'admiratrices scande *DESIERTO-MALVA-NICOLE-BROSSARD!* Le roman est enseigné à l'Université de Guadalajara tout comme il l'est dans plusieurs autres dans le monde, soit en études féministes, soit en traduction. Au Mexique, Nicole a un fan-club, il est niché, mais c'est déjà ça. En cette semaine de novembre 2003, alors que nous présentions ces spectacles pour la première fois et ce, dans une langue que je comprenais à peine, je n'avais pas encore lu ce roman charnière dans l'œuvre de Brossard. Je n'en connaissais que le scénario qu'en avait tiré Yannick. Pour ce faire, il avait inséré à même la trame romanesque des poèmes tirés d'*Au présent des veines* (Écrits des Forges, 1999). Laissés en français, ils jetaient un éclairage sur la fiction, une lumière provenant de la face poétique (et la plus importante) de l'œuvre brossardienne :

Je présume que le jour se lève à plusieurs endroits et parce que cette pensée me vient au milieu de la réalité et de ses poses innombrables,

j'ai, pour témoigner du temps et des langages mobiles, recours à cette pensée que rien n'est trop lent, ni trop bref pour l'univers. (p. 109)

Cet extrait était lu par Nicole elle-même. Les bilingues avaient donc le privilège d'avoir un portrait plus complet de cet univers littéraire où la poésie éclaire la fiction. Nicole affirme elle-même qu'elle est une poète qui écrit un roman tous les cinq ans afin de « renégocier son rapport à la réalité ». Celle qui est dépeinte dans *Le désert mauve* est imprégnée de désir et de vitesse. De la découverte que la réalité, justement, n'est pas univoque. Elle ne se donne pas d'emblée, elle doit d'abord être perçue, filtrer par des sens qui la font se courber ou se distordre alors même que le désir courbe les sens. De la même manière, le récit de Mélanie ne se donne pas d'emblée. Il est comme troué. Ce sont des ouvertures que le lecteur doit combler – désir, expériences, interprétation – pour compléter ce petit monde possible qu'est la constellation de Mélanie: famille, environnement, vibrations et rumeurs. Ces trouées laissent entrapercevoir une fiction plus large que ce qui est donné à lire. Pour avancer dans le récit, le lecteur doit se projeter en avant, usant de son imaginaire pour relier les points. Pour moi, c'était comme d'être placé devant un paysage. À la première lecture, j'ai décidé de fixer mon attention sur un point, un détail. Ce point, ce fut la quête ontologique de Mélanie, sa découverte du désir, corollaire de celle de la mort. Tout en le fixant, j'ai cheminé, longtemps, vers ce point. Une fois arrivé face avec face avec cette poésie (après quelques lectures), je me suis retourné et le reste du paysage s'est imposé à mon regard: processus de traduction, politiques féministes, allusion au projet Manhattan...

Après avoir étudié le scénario de Yannick, engagé une comédienne et un concepteur sonore, débranché le frigo d'un appartement de Montréal pour

obtenir le silence pendant l'enregistrement des narrations (et oublié de le rebrancher en partant), dans la salle du Café Literario, je suis complètement concentré sur ce point que je fixais. Aussi suis-je choqué lorsque, dans une entrevue qu'elle accorde à Guadalajara, Nicole explique que le roman porte sur la traduction. Pour moi, ce texte – qui avait déjà commencé à prendre la place qu'il allait occuper dans mon esprit pendant plus de quinze années – portait résolument sur la quête de sens, sur le désir, sur l'amour et sur la mort. Dans un autre entretien que j'ai eu avec elle, Nicole parle de six émotions universelles : la joie, la tristesse, la peur, le dégoût, la colère, la surprise. Puis elle ajoute : l'extase. C'est vrai, *Le désert mauve* est un roman qui porte sur la traduction. Le texte reproduit dans le giron d'une fiction littéraire des processus d'interprétation qui décalent sensiblement le sens. Il montre un récit passant à travers le filtre fin des émotions et des expériences d'une traductrice fictive. En cela, on peut vraiment dire qu'il s'agit d'une œuvre novatrice et audacieuse. Ces processus vont bientôt me fasciner autant que la poésie de la quête existentielle de Mélanie. Ceci dit, dans ce livre, cette poésie est fondamentale car, même si la traduction est le cœur du projet, le texte repose sur une force poétique transversale qui l'élève et le fait transcender l'exercice intellectuel qu'il aurait pu être.

Après une semaine de représentations à Guadalajara, je suis monté dans un bus de nuit en partance pour Puerto Vallarta. Je voulais voir l'océan. À mon arrivée, je me suis adressé au premier taxi et j'ai demandé dans un espagnol un peu moins hésitant « un hotel barato por favor ». Pour quinze dollars la nuit, on a une chambre avec un lit, une commode, une toilette et une douche. La chambre est percée d'ouvertures donnant sur une aube déchirée par le chant des coqs. C'est de cette manière qu'imperceptiblement je quittai le Japon pour aborder un nouveau territoire situé dans un

no man's land virtuel entre l'Arizona, le Mexique et Montréal.

Je me tiens sur la rive du Pacifique
dans la nuit mexicaine
et je pleure.

Puis je lis le livre. Sur la plage ou ailleurs, je ne sais plus. Je lis le livre sans me douter de la place qu'il va bientôt prendre. Je l'absorbe par petites gorgées entre un ravissement et une dérive. C'est mon premier voyage: les jus de fruits frais pressés dans la rue et servi avec une paille dans une pochette de plastique, le soleil presque vertical malgré l'hiver, les sons ont des couleurs, les couleurs ont des saveurs et, entre deux expériences nouvelles, je lis encore un paragraphe ou une phrase, quelques mots, de ce désert qu'on dit mauve, de cet Arizona imaginaire recomposé par l'écriture d'une autre. Cette expérience fondatrice – de vie, de lecture – va créer un lien durable, une sorte de triangle dont les sommets sont l'Arizona du *Désert mauve*, le Mexique de la réalité, et moi.

Tout comme je n'ai jamais vu le Japon, jamais je n'ai mis les pieds en Arizona. Il faut bien pourtant un sol, un ciel, une lumière. Même pour celui dont les matériaux de création sont faits de langage, il faut de la matière, de quoi toucher, sentir, voir. Ces sensations et ces expériences, c'est le Mexique qui me les donnera.

Je ne le savais pas encore.

Et le hasard remporte le prix du meilleur rôle de soutien dans cette histoire.

Une histoire qui est à la fois le récit initiatique d'un jeune homme, la genèse d'une poésie et le synopsis d'un film qui ne se tournera pas.

Ou qui sera tourné en partie, pour ne pas dire détourné.

Je me rendrai au Mexique plusieurs fois. Ce cycle mexicain (2003-2010) concorde avec un autre qui s'y superpose, où des voix fortes de femmes fortes

résonnent et font écho, se plient et se replient sur elles-mêmes, devenant obsédantes. C'est le cycle de l'intertextualité. Une façon d'aller vers l'autre par le truchement de la littérature.

Ces voix sont principalement celles de Geneviève Amyot, d'Andrée A. Michaud et, bien entendu, de Nicole Brossard.

Avec Amyot, nous sommes restés dans le texte, les images que nous partagions étant faites de mots. Cette relation a mené à mon troisième livre, *La chute fut lente, interminable puis terminée* (La Peuplade, 2008). À un spectacle aussi, *Deux voix*, que je n'ai présenté qu'une seule fois, en 2006. Geneviève étant décédée en 2000 des suites d'un mystérieux mal qui a sévi pendant dix ans, je ne l'ai que très peu connue. Nous nous sommes croisés à deux ou trois reprises lors de lectures de poésie à Lévis et à Québec. J'étais fasciné par sa voix, sa musique quand elle lisait. Quand j'ouvrais un de ses livres, c'est cette tonalité et ce rythme qui tantôt me berçait, tantôt me secouait.

Michaud et Brossard ont ceci en commun qu'elles ont été les premières à m'imposer l'impérieux désir (besoin) de matérialiser les images mentales que suscitaient en moi la lecture de leurs textes. Dans le cas d'Andrée, il s'agit de *Projections*, une plaquette parue dans la collection « L'image amie » des éditions J'ai VU. Pour cette collection, l'éditeur invitait un écrivain et un photographe à collaborer. Andrée fut jumelée à Angela Grauerholz.

Il y a douze photos dans ce livre d'une soixantaine de pages. Douze photos et un seul personnage. Une dame âgée apparaît soudainement, au loin et tournant le dos à l'objectif, sur l'avant-dernière photo. Toutes les autres présentent des scènes inhabitées. La plupart du temps, une fenêtre. Ou en tout cas une ouverture. La première et la dernière donnent à voir une fête foraine sans les forains. Ces images ont rappelé à la mémoire d'Andrée des scènes de film. De vieux films, qu'elle

n'avait pas revus depuis longtemps. Le texte remonte donc le fil d'une mémoire jusqu'à ce que l'image de la vieille dame agisse comme une projection et la narratrice devient cette personne qui ne peut (ou ne veut) plus rien faire que de contempler sa fin. C'est d'ailleurs le titre du texte, *La fin*.

Aller de l'image au texte, puis du texte tirer de nouvelles images. Avec Andrée, c'est ce que nous avons fait. Cela m'intéressait de refaire le chemin, mais en sens inverse. Andrée a accepté de se laisser entraîner dans mon interprétation de son livre, allant jusqu'à écrire des dialogues entre des personnages que j'ai fait exister à partir de ses récits, mais qui, dans mon imaginaire et ma liberté de lecteur, avaient pris une forme et une direction que n'avait pas conçues l'autrice. Et c'est ainsi qu'en 2007, nous tournions ensemble le court métrage *Projections*.

Au moment de concevoir ce projet, de me mettre à l'écriture puis à la caméra, j'avais déjà en tête de faire un film à partir du *Désert mauve*. En fait, cette idée était antérieure à *Projections*. J'avais même déjà écrit un premier scénario de long-métrage l'année précédente. Pendant dix ans, j'ai sollicité programmes de subvention, coproducteurs et collaborateurs dans le but d'amener une équipe de cinéma dans le désert de l'Arizona. J'en ai sérieusement discuté avec deux réalisateurs de Guadalajara, nous envisagions alors de présenter le projet à la faculté de cinéma de leur université (au Mexique, les facultés de cinéma produisent des films). C'était un temps où j'étais encore tout accaparé par les images et cet impérieux désir dont j'ai parlé de les matérialiser, de parcourir ce chemin inversé pour ne jamais revenir aux sources. Car bien sûr, même s'il s'agit du même texte, mes images ne sont pas celles de Nicole ou d'Andrée. Elles sont miennes, intimement liées à mon cheminement personnel (de lecture, de vie), à mon bagage d'expériences, à mon horizon d'attente, dirait Umberto Eco.

Tous mes amis mexicains étaient au courant de ce projet.

Lorsque je me suis rendu au Mexique pour la dernière fois (ça non plus, je ne le savais pas), mon but était de terminer un autre texte parlant d'images, *Fade out*. J'en parle dans *Mélanie*. J'étais à Mexico, à la Casa del escritor, dans le quartier de Coyoacán, pour une résidence d'écriture de quatre mois. Dans le dossier qui m'avait permis de décrocher cette incroyable invitation, j'avais parlé de ce texte portant sur la photographie, plus spécifiquement sur une image perdue à cause d'un vol d'ordinateur. Une image de mon ex-conjointe, que j'ai ensuite reproduite trois mille fois à l'aide d'une actrice et de deux caméras. Refaisant encore une fois le chemin inverse : après avoir fait d'une photo un poème sur la perception, puis, une fois l'image perdue, la mémoire, je tentais de recréer ce qui s'était dérobé à la vue. Pour ce faire, bien entendu, il faut sortir de la solitude de l'écriture. Il faut un corps pour modeler la lumière, il faut de la lumière et des appareils pour la capter, il faut des gens pour manipuler les appareils. C'est ainsi que *Fade out* est devenu autant une performance poético-vidéo de 17 minutes qu'un texte d'une vingtaine de poèmes. Je m'étais mis en tête d'allonger cette suite poétique afin de pouvoir la proposer à mon éditeur. Mais le jour avant de monter dans l'avion, ça m'a frappé : le texte n'était pas inachevé, il était tout simplement court. Il ne servirait à rien d'étirer la sauce. C'est à ce moment que s'est imposé, comme une claque vraiment, ce prénom : Mélanie. J'ai su tout de suite que le personnage principal du *Désert mauve* serait le sujet et le moteur de mon projet d'écriture. Et que son nom en serait le titre.

À ce moment-là de l'histoire, j'étais encore pétri d'images et non de processus. Pourtant, même s'il est tissé d'images, *Le désert mauve* est le roman des processus. C'est progressivement et sans m'en rendre compte que ceux-ci vont se glisser au cœur

de mon écriture. Ça a commencé par de petits gestes, des petits glissements à peine perceptibles, comme le fait d'intégrer mes notes de travail dans le corps même du poème, lui donnant ainsi une allure tantôt de journal, tantôt d'essai. Le texte s'est mis à intégrer son propre *making of* tout en référant au désir de créer le film, de passer par là pour faire exister une Mélanie possible. C'est à ce moment-là, alors que commence l'écriture, que se précisent les contours du spectacle à venir. Des lignes de tension se mettent à pointer vers lui et le chemin se trace. Le livre en chantier prend des allures de carte montrant le trajet vers une destination qui demeure à ce moment inconnue.

Il faudra encore huit ans.

Le livre était une étape vers un spectacle. Le film en aurait été une autre. C'était ça mon idée. Réaliser un film que je pourrais par la suite déconstruire afin d'en insérer des pans dans une mise en scène. Quand on y pense, c'est logique. Le film est plus proche du livre que le spectacle. Ces deux supports prennent la forme d'une surface plane et blanche sur laquelle nous projetons nos désirs. Ceux-ci vont à la rencontre de ceux de l'écrivain ou du cinéaste et c'est dans cette virtualité que s'opère la communion artistique, dans un lieu fantasmé, dématérialisé et encodé.

L'art n'est-il pas une rencontre ?

Au cinéma, elle a lieu à travers les images. Des images qui ont été empruntées à la réalité, transposées puis agencées afin de créer une fiction (ou en tout cas un récit, même documentaire). En littérature, c'est le langage qui ponctionne le réel. Mais ici aussi, il y a un décalage dans l'espace et le temps que ne connaît pas le théâtre. Le lecteur n'est pas dans le même lieu ni le même temps que l'écrivain. Il y a une coupure, la rencontre se produisant dans le continuum de la langue, laquelle agit comme un flux venant lier (culturellement) les générations de locuteurs. La langue permet la communauté. Elle n'est pas le texte. Le texte est l'encodage de la

langue, ce qui, comme l'impression de la lumière sur le film, permet le décalage.

Un décalage de la présence.

Dans le temps et dans l'espace.

La présence. Quels sont ses enjeux? Qu'est-ce que ça signifie que d'être présent, d'être en représentation, de partager le même espace et le même temps qu'un public? Voilà des questions de processus, voire de traduction, puisque ça revient à se demander ce qui pourrait se produire si on faisait passer un récit, comme celui du *Désert mauve*, d'une modalité d'expression (le texte) à une autre (la représentation). Pour ce faire, il faut interpréter, visualiser, se projeter: quelle forme prendra tel mot? quelle couleur? quel visage?

Nous avons beaucoup parlé de *casting*, Nicole et moi. Elle m'expliquait qu'elle ne pouvait regarder un film si le personnage principal lui paraissait laid. Ou plutôt, qu'elle pouvait endurer jusqu'au bout un mauvais film si le visage de l'acteur ou de l'actrice était beau, d'une présence intense. Certains visages sont fascinants et cela peut suffire. Il fallait le bon visage pour Mélanie sinon, elle en était convaincue, le projet s'effondrerait.

Fallait-il qu'il soit beau ce visage? Et de quoi parlait Nicole lorsqu'elle me parlait de beauté? Que signifie ce mot dans un contexte artistique? Toutes ces questions – que nous avons débattues – auraient fort bien pu se retrouver dans le spectacle. Au moment où nous avons ces discussions, leur teneur était autant le sujet du spectacle en création que le livre qui avait donné son impulsion à ce projet. C'est de cette manière que les processus qui sont au cœur du *Désert mauve* se sont infiltrés dans notre démarche conjointe de création. Mais il ne s'agirait pas, au final, d'une traduction de la littérature vers le théâtre. Encore moins d'une adaptation. Déjà, en 2013, Nicole m'écrivait:

Tu emploies le mot transposition au lieu de traduction, mais je crois que tu es déjà dans le processus de la traduction à cause des images qui déplacent lieux, personnages et dimensions. Toute lecture intuitionne l'énigme qui a donné naissance au livre. Sentiment de fiction ou d'hyper-réalité, l'œuvre suit son cours jusqu'au plus fin vertige du sens.

De l'écrit à l'image, de l'image à l'écrit, il y a notre propre écoulement dans le temps.

Nous parlions beaucoup de cinéma. Ce serait ça, la destination : à partir de la littérature, traduire vers là. Et le visage de Mélanie serait une image de cinéma. Fallait-il qu'il soit beau ? Je ne sais pas. Il fallait en tout cas que ce soit le bon. S'agissant d'une traduction de la littérature vers le septième art dont les opérations sont rendues visibles par le théâtre, il fallait, effectivement, que le récit cinématographique soit convaincant. Sans quoi, l'ensemble de la proposition serait bancal. Pour que le cinéma du spectacle fonctionne, il fallait que l'on puisse lire sur le visage de Mélanie la complexité des émotions qu'elle ne disait pas. Et il fallait surtout que l'on puisse croire qu'il s'agissait bel et bien d'elle, une adolescente de quinze ans sans âge et sans époque.

Le cinéma ne repose-t-il pas sur une forme de réalisme ?

Nous avons eu la chance incroyable de tomber presque par hasard sur Judith Rompré – une véritable adolescente, elle avait treize ans lors de l'audition –, dont le visage impassible et expressif à la fois, illuminé par l'intelligence du regard, nous a donné la meilleure des Mélanie possibles. Elle a fait exister le projet.

Entre l'étincelle initiale et le moment où Nicole et moi avons passé le seuil de cette porte de décor nous menant devant notre premier auditoire, quinze années se sont écoulées. Un parcours sinueux, un

désir persistant, une pensée qui se raffine. Je suis heureux que ce projet ait pris son temps, celui qui était nécessaire. Ce qui m'a relancé sur sa piste après la publication de *Mélanie*, ce fut une bourse que j'ai décrochée. Une aide pour l'écriture d'un scénario de film, la première que j'obtenais pour *Le désert mauve*. Dans l'enthousiasme qui a suivi, tout de suite après m'être procuré des ouvrages de référence tel que *Scénariser un film pour les nuls*, j'ai acheté une Mercury Meteor, l'auto que Mélanie emprunte à sa mère sans permission afin de foncer à vive allure à travers le désert. C'était en 2013. Le tournage n'aurait lieu que quatre ans plus tard. Pas un tournage de cinéma. Il fallait faire le spectacle en sautant par-dessus l'étape fantasmée du long-métrage. Nous n'irions pas en Arizona. Il m'a fallu accepter que jamais on ne m'octroierait les fonds nécessaires pour déplacer une équipe dans le désert dans le but de tourner un film expérimental. De bien meilleurs et bien plus expérimentés que moi s'y cassent les dents. J'ai dû me résoudre à troquer le désert de l'Arizona pour la carrière de sable de Beauport. Et c'est ainsi qu'avec de l'huile de coude, de la bonne volonté et l'aide généreuse provenant autant d'amis que de connaissances, nous avons réalisé le tiers d'un long-métrage dont l'intégrité n'existera jamais que dans le hors-champ d'un spectacle.

Après avoir franchi le seuil de cette porte de décor, nous nous asseyons face à face, à une table. C'est celle de nos répétitions, du travail. Elle est placée en avant-scène, très près du public. Je saisis mon carnet de notes. Je lis à haute voix :

Une idée: une table, deux chaises. Un face-à-face.

Un coin télé. Un coin écriture, avec peut-être une bibliothèque.

Des projecteurs vidéo sont cachés.

Les images apparaissent à des endroits imprévus: sur les meubles, les murs, la surface du bureau...

En aparté, je dis :

J'aurais dû écrire « inattendus ».

Puis j'enchaîne.

C'est drôle, les premières idées qui viennent, les premières notes que je prends, à propos d'un projet, portent sur des dispositifs, des éléments de décor, une scénographie. Pourtant, à la première lecture du Désert mauve, ce qui m'a frappé, ce n'est pas sa forme, son aspect formel, mais bien Mélanie, son histoire, ses enjeux, sa quête de sens, de ce que ça signifie ce mot « réalité ».

Le spectacle n'est pas une adaptation du livre. Il ne le remplace aucunement. C'est un autre objet, une nouvelle proposition dérivée d'une œuvre qui la précède dans le temps.

Je m'adresse à Nicole :

Bien sûr, ces processus de lecture, d'interprétation et réécriture que tu mets en branle dans la fiction ont fini par me fasciner et j'ai eu envie de marcher dans les pas de Maude Laures, la traductrice, de faire les mêmes exercices qu'elle mais transposés dans un autre contexte. C'est ce qui va nous mener tout doucement à ce projet que je voulais d'ailleurs intituler Nous sommes Maude Laures parce qu'il me semble que nous

tous, Marco, Chantal, Anne-Marie, Lola, toi, moi et tous les autres, nous sommes la traductrice dans ce contexte. [petit silence] Mais tu ne voulais pas.

Nicole me répond :

Interroger les processus, oui, changer le titre, non.

En 2013, Simon Dumas transposait dans *Mélanie* un personnage du *Désert mauve*, le grand roman de Nicole Brossard. Cette entreprise de « poétique intertextuelle » a été une étape marquante dans la relation entre les deux auteurs, qui s'est poursuivie pour la réalisation d'un scénario de film, puis d'une adaptation théâtrale créée en 2018.

Géométries du Mauve Motel a en son cœur la correspondance entre Dumas et Brossard, plongée dans l'univers du *Désert mauve*, mais également, interrogation sur la nature même de la fiction, de l'adaptation, de la traduction, et sur l'autonomie des œuvres et des personnages.

Je suis à Mexico où on m'accueille en résidence d'écriture. Depuis maintenant sept ans je vis avec Le désert mauve toujours présent dans un coin de mon esprit. J'en parle autour de moi. Je fonde mon nouveau projet d'écriture sur le personnage de Mélanie. Je veux matérialiser l'image mentale que j'en ai. Je cherche dans Mexico une Mélanie possible.

Simon Dumas, 2010

Je pense qu'on n'en aura jamais fini avec les angles de lecture et l'ordre de préséance de ce qui est au cœur du livre : la traduction, Mélanie, l'homme long, le désert, l'attraction lesbienne, le nucléaire, la mort. Après toutes ces années, je reste fascinée par notre parcours, car il continue d'alimenter les questions, le plaisir du voyage dans l'outre-monde du sens.

Nicole Brossard, 2018

Artiste interdisciplinaire et fondateur des Productions Rhizome, Simon Dumas est l'auteur, entre autres, de *Révélation* (l'Hexagone, 2014). Poète, romancière, théoricienne et éditrice, Nicole Brossard a publié plus d'une trentaine d'ouvrages traduits en plusieurs langues, qui lui ont valu nombre de distinctions prestigieuses, dont le Prix du Gouverneur général, à deux reprises, et le prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre.

