

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Le regard de Persée

Guylaine Massoutre

Number 141, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2011). Le regard de Persée. *Lettres québécoises*, (141), 6–8.

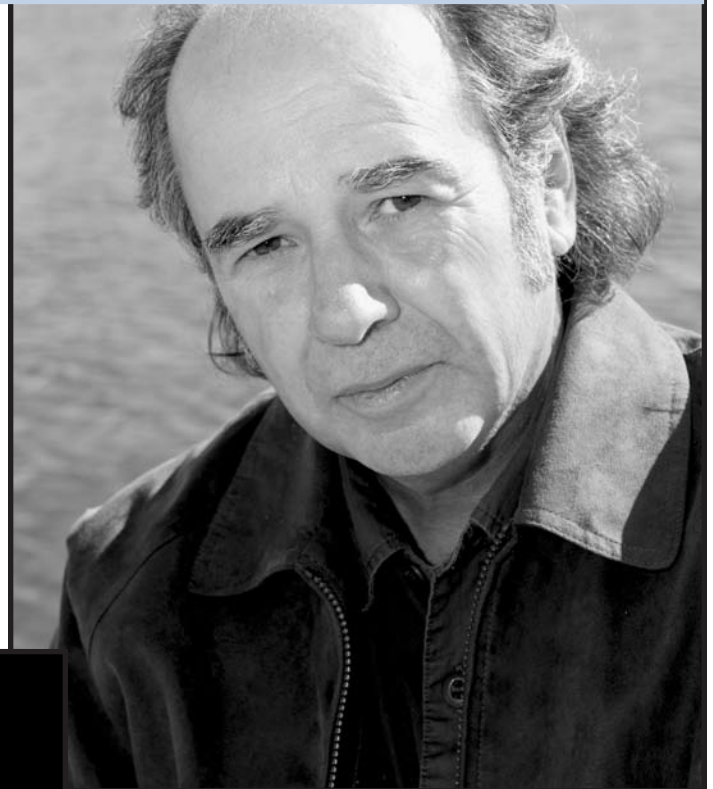
Le regard de Persée

L'écrivain polygraphe, qui me reçoit dans sa maison au bord du Richelieu, a franchi les limites de l'espace visible depuis longtemps. Son écriture fluide et mobile, refusant la pétrification, s'attache moins aux charmes du pays qu'elle ne s'arme d'une vaste culture, dont les splendides reflets l'ont menée jusqu'à la parole chamannique. Reliant les questionnements littéraires, artistiques et anthropologiques, Pierre Ouellet jette des ponts de langage entre les continents.

G.M. — « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* », écrivait Baudelaire; mais qu'est-ce qu'un littéraire? Sait-on mieux aujourd'hui, grâce à ceux qui en font profession, ce qu'est la littérature?

P.O. — La littérature n'est pas une profession. Ni un métier ni une carrière. Mais une expérience de vie, qui a beaucoup à voir avec la naissance. Nous venons au monde muets, aphasiques, autistes. Nous n'arrivons pas d'emblée à communiquer avec le monde. C'est le monde, d'abord, qui communique avec nous, à travers la voix de la mère, les sons qu'on entend, qui nous intriguent, nous fascinent, nous angoissent sans doute. On reste mutique pendant des mois, bouche bée devant les choses. Après son premier cri, c'est ce qui frappe le plus chez le jeune enfant: son retrait dans le silence. Il faut qu'il sorte de ce mutisme et *entre* dans la langue doucement, progressivement, comme sur la pointe des pieds, pour ne pas réveiller les peurs que ces choses étranges, ces corps étrangers, les mots, les voix, pourraient provoquer en lui.

La littérature nous fait *revivre* cette première expérience, au fondement de notre humanité: l'entrée dans la parole, dans un monde hanté par des voix, du sens, des sons, avec les désirs et les angoisses qui y sont associés. On apprend à lire et à écrire comme on apprend à parler, en conquérant un territoire étranger: des mots, des phrases, des histoires et des pensées qui nous arrivent de loin, du passé le plus ancien, de l'autre bout du monde, qu'on s'approprie en sachant qu'on ne les possédera jamais. On y fait son nid, y marque son territoire, même si celui-ci est infini. Et ce n'est pas pour se protéger, se mettre à l'abri, mais pour cir-



PIERRE OUELLET

culer, déambuler, « marcher sa terre », comme on dit, aller au bout du champ et regarder *au delà*, vers les terres en friche qu'on n'a pas encore conquises.

G.M. — *Le passage du savoir-faire au vouloir-être-écrivain n'est-il pas une nouvelle étape? Quels ont été les moments révélateurs de ce passage?*

P.O. — Pendant plus de vingt-cinq ans, de treize à trente-huit ans, j'ai beaucoup écrit. J'ai des malles pleines de manuscrits, poèmes, romans, essais, sans doute écrits sous influence, parce que je lisais énormément... J'ai eu ma période Blanchot, ma période Ponge, ma période Artaud, etc. Chaque « livre » que j'écrivais traînait le poids de tous les livres: il fallait du temps pour que les mots se délestent d'une telle charge...

André Beaudet, rencontré à Paris en 1976, au séminaire de Julia Kristeva, sous la direction de laquelle nous préparions tous deux une thèse, a été mon premier lecteur. Il avait déjà publié un roman, *Fréquences*, que j'avais beaucoup aimé, proche de *Drame* et de *Nombres* de Philippe Sollers. Nous nous sommes beaucoup fréquentés pendant plus de dix ans, et c'est lui qui a toujours insisté pour que je soumette des manuscrits à des éditeurs. J'ai résisté longtemps, ne publiant que de brefs textes en revues, notamment dans *Recueil*, jusqu'à ce que je me décide, en 1988, à envoyer trois manuscrits différents à trois éditeurs (Champ Vallon, l'Hexagone, VLB), qui, à ma grande surprise, les ont tous trois acceptés. Depuis, les publications se sont enchaînées... Sans que j'aie jamais l'impression de faire le « métier » d'écrivain... J'ai voulu être architecte, d'abord, seul métier auquel j'aie vraiment pensé, au début de l'adolescence, même si la langue, déjà, était ma grande fascination... Sans doute rêvais-je d'une langue de poutres, de voûtes, de soutènements, qui eût donné à la parole le monument qu'elle mérite, à côté duquel les livres sont si fragiles.

G.M. — *Le fait de nommer influence-t-il le mouvement d'une vie? Ou bien est-il plus juste de dire qu'il y a, chez l'écrivain, une forme initiale, qui donne un élan à l'imaginaire?*

Pendant plus de vingt-cinq ans, de treize à trente-huit ans, j'ai beaucoup écrit. J'ai des malles pleines de manuscrits, poèmes, romans, essais, sans doute écrits sous influence, parce que je lisais énormément. [...] Chaque « livre » que j'écrivais traînait le poids de tous les livres: il fallait du temps pour que les mots se délestent d'une telle charge...

P.O. — Écrire, c'est entrer dans une organisation formelle du temps et de l'espace qui doit sans doute rétroagir sur notre vie, structurer à rebours les expériences les plus désordonnées qu'on ait pu faire, les sentiments les plus confus qu'on ait pu éprouver. Je ne m'intéresse pas aux formes en tant que telles, même si je m'adonne à un important travail formel. Je ne me préoccupe pas, quand je commence un livre, des problèmes de construction ou de structuration. La forme est organique, elle se développe au fur et à mesure qu'on la nourrit de ses expériences, de ses sensations les plus troubles, les plus amorphes, qui trouvent en elle leur ossature.

G.M. — Quel est donc cet appel d'un livre à l'autre? Cette parole dialogue-t-elle à l'intérieur d'un grand texte?

P.O. — Chaque livre est le chapitre d'un plus grand. Je ne fais pas de différence entre les genres que je pratique : poésie, récit, essai... qui s'emboîtent les uns dans les autres. Je prends un angle chaque fois différent pour regarder une seule et même chose, ce mélange de désirs inassouvis et d'angoisses incontrôlables dont l'expression est tantôt rythmique, tantôt narrative, tantôt argumentative ou, le plus souvent, un mixte des trois. La parole, quelle qu'elle soit, m'aide à faire venir à moi ce vers quoi je suis tendu, sans possibilité de l'atteindre autrement. Cette tension n'est pas seulement un désir, c'est aussi l'angoisse que les choses auxquelles je tiens le plus, et que la parole me permet de garder auprès de moi, disparaissent un jour, que je les perde à jamais. Il y a dans ce que j'écris une façon de courir derrière quelque chose que je dois appeler par la langue pour le saisir et une manière de retenir quelque chose qui me fuit, que j'ai peur de ne plus avoir, de ne plus revoir, de ne plus toucher, une manière de le garder, de le protéger, de le sauver.

G.M. — Ton écriture fait une grande place au glissement. Fluide, étymologique, métaphorique, archéologique, ta langue attire les mots à elle, en remplissant l'espace linguistique près de la saturation. Où vont ces détours et ces dérives qui figurent parmi tes thèmes favoris?

P.O. — L'écriture ressemble à une enquête policière. Filer une métaphore, c'est une sorte de filature. Suivre une étymologie, c'est examiner les preuves tangibles de ce qui s'est passé. Il faut accorder une extrême importance à l'observation des mots, qui sont des fossiles d'actes ou d'événements, souvent très anciens et oubliés. Suivre l'histoire des mots, filer des métaphores, produire des allitérations, c'est faire confiance au langage, au fait qu'il va nous mener quelque part, vers une vérité, une découverte, une révélation. Creuser une étymologie, pousser une figure à bout, c'est appeler la vérité de toutes ses forces, faire advenir au langage les choses qui se taisent depuis longtemps. Je ne fais jamais cela gratuitement, ce n'est pas ludique. Je déteste l'expression « jeu de mots ». Comme dans toute enquête, où l'on s'attarde aux empreintes, aux taches, à toutes sortes d'indices qu'il faut interpréter, l'écrivain analyse les mots et les silences comme les preuves d'une vérité qu'il cherche au delà d'eux... mais qui ne peut se révéler qu'à travers eux.

G.M. — Écrire est-il pour toi un verbe transitif, intransitif ou pronominal?

P.O. — Je ne pense pas que ce soit seulement s'écrire. Ce n'est pas non plus écrire quelque chose à quelqu'un, comme on écrit une lettre à un destinataire. Mais l'intransitivité ne me satisfait pas non plus. L'« objet » de l'écriture n'est pas une

chose ni quelqu'un, ce n'est pas soi-même ni la collectivité, c'est davantage la vérité. Ce que j'aime de ce mot, pourtant si chargé de sens et d'absurdité, c'est le fait qu'il veuille dire, à travers toutes ses dérives, « dévoilement », « dénuement », « révélation ». Révéler, c'est enlever ce qui couvre, ce qui recouvre. La littérature met à jour et au jour, remet à l'heure et en lumière ce qui se terre profondément

dans le sol ou le passé sous des couches d'oubli ou de secrets qui s'y sont accumulées tout au long de l'Histoire ou au cours d'une vie. C'est un travail archéologique, qui consiste à creuser dans l'espace et dans le temps pour qu'en jaillissent des vérités enfouies, qui permettent de reconstituer une vie entière, une société au grand complet, une époque perdue de notre histoire, comme on peut imaginer une civilisation disparue à travers quelques tessons. Dans l'un de mes premiers livres de prose, *L'attrait*, je mets en scène un archéologue qui cherche sur son terrain de fouille non pas des morceaux d'amphores, mais une présence. La présence des dieux... le mot *dieu* désignant quelque chose qui n'est pas présent, justement, qui ne vient pas à la présence.

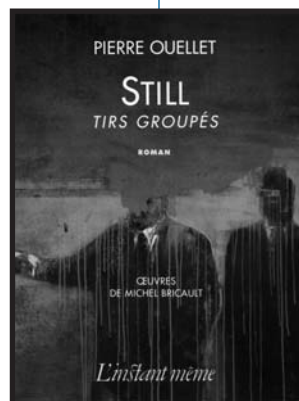
Les lieux ne me fascinent pas pour ce qu'ils sont, mais pour cette espèce d'épiphanie qu'ils suscitent. Ils font apparaître des choses étranges, qui ne sont pas des « choses », en fait, mais des « apparitions ». Les objets de la littérature sont de cet ordre : fantomatiques, spectraux, épiphaniques. Ce n'est pas le monde mais son double : un monde qui serait plus que le monde, l'existence en moins.

G.M. — Ton œuvre embrasse généreusement l'œuvre des autres. L'évanescence du monde littéraire y retrouve la densité de la mémoire, l'être-là des absents. N'avons-nous pas, pour cette raison, à défendre la littérature?

P.O. — S'il faut défendre la littérature, contre l'oubli, contre la disparition, c'est parce qu'elle est beaucoup plus qu'elle-même... Elle ravive d'anciennes pratiques, qui sont à l'origine de notre humanité, comme l'apprentissage de la langue marque la naissance de chacun en tant qu'« être parlant », *homo loquens*... Elle n'a pas toujours existé sous son propre nom. Elle apparaît, dès le début de notre hominisation, sous de multiples appellations : légende, mythe, cosmogonie, profération chamanique... Cette façon de faire circuler la parole en faisant appel aux sensations les plus obscures, aux affects les plus troubles, aux mouvements les plus étourdissants, cette façon de respirer dans la langue profondément, en retenant son souffle jusqu'à l'asphyxie puis en l'expulsant dans la plus grande violence, nous la retrouvons en effet dans d'autres sociétés, où il n'y a pas d'institution littéraire.

La littérature n'est qu'un cas particulier de ce type de parole que je cherche à pratiquer et que je recherche chez les autres. Une communauté du souffle, un vase communicant où la parole circule, un circuit d'air d'un être à l'autre qui nous connecte au plus lointain. J'ai besoin, écrivant, de mettre mon souffle en rapport étroit avec celui des autres. Les textes dont je parle

dans mes essais sont le prolongement de mes organes vitaux : un cœur et des poumons artificiels qui battent à leur rythme mais dans mon propre corps, telle une seconde nature, au même titre que les poèmes et les romans que j'ai écrits... des bribes de souffles tressées à mes cordes vocales, dont je me fais l'interprète au sens musical du terme. Je ne les étudie pas parce qu'ils font partie de l'institution littéraire, mais parce qu'ils constituent le chœur, le coryphée, le bouquet de voix d'où le poème jaillit, la source multiple des inspirations-expirations à quoi mes



propres bronches sont perpétuellement branchées.

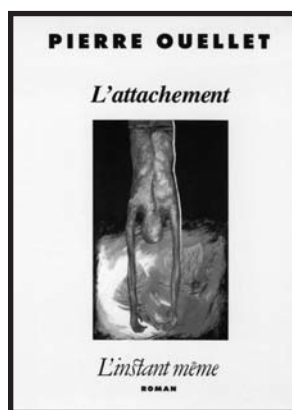
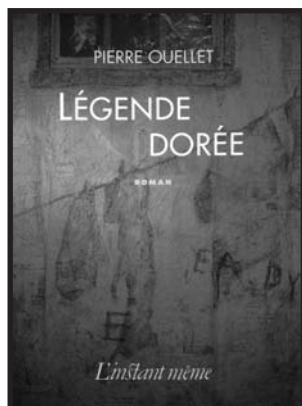
G.M. — *Ainsi s'effacent les disparités et les frontières. Comment utilises-tu les pronoms personnels?*

P.O. — Celui qui écrit n'est pas un *je*. On ne peut pas assumer complètement tout ce qu'on jette sur le papier. Il y a une espèce de *on* général qui écrit à notre place. J'ai souvent commencé mes livres en utilisant le *on*, parce que je ne me sentais pas tout à fait responsable de ce que j'étais en train de vivre en écrivant. Puis, après une vingtaine de pages, je substituais finalement un *je* à ce *on* trop neutre, trop froid, trop distant. Mais il s'agit toujours d'un *je* qui n'est pas *moi*. C'est un *je* expansif ou, au contraire, totalement creux et vide, qui fait passer à travers lui tout ce qu'il n'est pas. Ce n'est pas un *ego* fort. Ce n'est pas Marcel, dans *La Recherche*, qui est là du début à la fin. Ce *je* laisse place à beaucoup d'autres choses qui viennent le perturber, le transformer. Notre vie ne nous suffit pas. Nous écrivons parce que le *je* est quelque chose qui nous laisse sur notre faim. Il n'y a pas de *moi* auquel le *je* adhère complètement. Il y a toujours quelqu'un d'autre sous le *je* qui nous sert de masque. Du coup, le *je* est feint, hypocrite. C'est un acteur, un personnage de théâtre, un *hypokritès*: celui qui porte un masque au travers duquel il dit *toutes les vérités*. . . nous crie *toutes nos vérités*. . . Mais laquelle est la bonne?

G.M. — *Ceci nous ramène au secret. Une partie du travail littéraire consiste à dire ou à « ne pas dire ». N'est-il pas paradoxal de nommer le plus personnel par l'impersonnel ou le prospectif, d'épuiser un sujet tout en le reprenant ailleurs et autrement? Qu'y a-t-il à cacher et à trouver toujours, sous un franchissement de pudeur?*

P.O. — Il y a un paradoxe dans le travail de l'écrivain: il doit assumer une certaine culpabilité, par rapport à ses propres actes mais aussi à ceux de l'humanité ou de sa communauté immédiate, et, en même temps, il fait vœu de ne pas se trahir, de ne pas tromper la confiance de ses proches ou de son prochain. Il y a une faute à l'origine de toute écriture. C'est pourquoi les romans policiers ont tellement de succès: ils mettent en scène cette quête de vérité touchant un événement traumatique qui serait arrivé dans un passé plus ou moins récent. L'enquête policière et la cure psychanalytique relèvent d'un même synopsis: une anamnèse dans laquelle on revit ou reconstitue une vérité dont on ne comprend pas le sens ou la portée. Il y a une faute à assumer et, en même temps, bien qu'on cherche à la retrouver sous l'épaisseur du secret, de l'oubli, du tabou ou du sacré, on ne veut pas *moucharder*. . . On ne veut pas profaner les tréfonds où elle se terre depuis longtemps. On ne veut pas se trahir, parce qu'on est, au regard d'un tel secret, la victime, le coupable et l'enquêteur en une seule et même personne.

Écrire, c'est « tout dire », dévoiler, avouer, mais aussi « ne pas parler », résister, se taire, dissimuler. L'écrivain dit tout, mais à demi, sous le couvert d'autres identités que la sienne, en déployant tout un ensemble de masques et de fausses pistes. C'est là le travail de la fiction, que je mène notamment dans *Still* et *Une ombre entre les ombres*, ces polars détournés, où la question de la faute est traitée sous tous les angles sans qu'on puisse jamais lui trouver de réponse satisfaisante. . . qu'on cherche alors de livre en livre. . .



Chaque livre est la tête décapitée d'une Méduse qui nous a captivés, par son visage stupéfiant où se mélangent l'horreur et la beauté, qui nous glace, nous paralyse, mais dont on a su lui renvoyer l'image dans des mots plus terrifiants encore, parce que le « miroir » qu'ils lui tendent en décuple la terreur et l'attrance.

G.M. — *Ce suspens est-il le sens de « paroles des égarés », le sous-titre de ton dernier livre?*

P.O. — L'égarément est pour moi un terme positif. En général, lorsqu'on parle des « égaréments » de quelqu'un, on évoque ses écarts de conduite, les fautes qu'il a commises, sinon le fait qu'il faut le soigner ou l'enfermer. L'égaré, c'est le fou, le fautif. L'égarément est un défaut, toujours, dont il semble difficile de faire une qualité. Pourtant, c'est lorsqu'on est perdu qu'on essaie de se retrouver. Être égaré, en pleine forêt ou dans une ville étrangère, oblige à faire travailler ses sens pour pouvoir répondre à la question *où suis-je?*, sa mémoire la plus vive, pour savoir *par où on est passé*, son imagination la plus fertile, pour deviner *où on pourrait aller*. Toutes nos facultés sont alors en éveil. L'égarément est la première forme de l'étonnement, d'où vient la philosophie. Quand on est égaré, hors piste, hors des sentiers battus, on doit faire son propre chemin. Il faut le frayer, en déployant beaucoup d'efforts, de manière labyrinthique, sinueuse, zigzagante. Voilà une définition de l'écriture, dont la démarche n'est jamais droite, la route jamais directe. Voir d'avance ce qui s'en vient nous installe dans l'idée d'un projet à

réaliser, dans le confort d'un plan à remplir, dans l'assurance d'un but à atteindre. . . et l'on s'endort en chemin. Il faut partir à l'aventure, chaque fois, comme Christophe Colomb, sans savoir où l'on va aboutir, et s'égarer en route, entre deux mondes, entre deux temps. L'égaré est le modèle du poète et du romancier, qui ne voient jamais loin devant, prêts à toutes les surprises, à chaque détour de vers ou de chapitre.

G.M. — *Et qu'en est-il de Persée? Je t'associe un peu à ce mythe-là, par le saisissement du monde, de l'énigme fondamentale, et par cette résistance à être pétrifié. . . Les grands écrivains sont ceux*

qui braquent les miroirs, révélant des images.

P.O. — Écrire, c'est faire face au Monde comme à Méduse, menacé de pétrification par la monstruosité qu'ils incarnent. À l'instar de Persée, on se munit, pour se défendre, d'un bouclier, d'une page d'écriture, d'un livre ouvert, qui sert de « miroir » renvoyant au Monde son visage terrible, de sorte que sa propre image le fige, le statue, le temps qu'on lui coupe la tête et l'emporte avec soi tel un trophée. Chaque livre est la tête décapitée d'une Méduse qui nous a captivés, par son visage stupéfiant où se mélangent l'horreur et la beauté, qui nous glace, nous paralyse, mais dont on a su lui renvoyer l'image dans des mots plus terrifiants encore, parce que le « miroir » qu'ils lui tendent en décuple la terreur et l'attrance. Voilà pourquoi les traits de l'écrivain ne se figent jamais: ce sont les milliers de reflets de la tête de Méduse qu'incarne chaque phrase qu'il écrit face au monde qui s'y mire et que les mots saisissent. . . pour que lui-même ne soit pas happé et capturé. [9]