

L'Écrivain-savant¹

Gaëtan Brulotte

University of South Florida, Tampa

En m'appuyant sur mon expérience personnelle en tant qu'auteur et universitaire, j'aimerais examiner l'influence mutuelle qui s'établit entre ma pratique d'écrivain, mon enseignement et mes activités de recherche. Quelle est l'incidence de l'enseignement et de la recherche sur ma pratique créatrice et, inversement, quelle influence exerce mon travail d'écrivain sur l'enseignement et la recherche? Il y a là un jeu de lueurs reçues et renvoyées qui est éclairant pour chacune des pratiques impliquées. C'est donc un modeste témoignage que je propose et ce n'est que cela: qu'on n'y attende donc pas des réflexions de haute voltige théorique. Il n'est cependant pas inutile, pour commencer, de définir les termes employés, même s'ils peuvent apparaître quelque peu évidents. J'entends donc par écrivain un auteur qui a une certaine fonction symbolique, qui a publié des oeuvres littéraires dans lesquelles il a développé un style personnel et une vision du monde et dont le statut est reconnu par la critique, par le public et/ou par l'histoire. L'enseignant auquel je fais référence ici est l'universitaire spécialisé en lettres, dépositaire et transmetteur des savoirs liés à la littérature. Quant au terme "chercheur," il désigne celui qui se consacre à l'étude scientifique de la littérature, quel qu'en soit l'angle d'approche: le chercheur est en général auteur lui-même, sans nécessairement être écrivain, parce qu'il partage ses travaux avec ses pairs sous diverses formes, de l'article au livre en passant par la communication dans des colloques savants.

I. L'enseignant écrivain ou l'influence de l'enseignement sur la fiction.

1. **Incidence thématique.** Commençons par le plus évident et peut-être le plus banal. Il est inévitable qu'un écrivain qui enseigne se serve à un moment ou à un autre de ce qu'il vit dans l'enseignement comme matière à fiction. C'est

inévitable parce que c'est un monde qu'il connaît bien et dont il peut parler de l'intérieur. Dans mon cas, l'expérience enseignante ne m'a cependant guère inspiré comme telle, sinon dans une nouvelle "Atelier de création" (du recueil *Ce qui nous tient*) où on voit un professeur de création littéraire en pleine situation de cours, même si sa pédagogie est un peu sadique. Mais plus que l'enseignement comme tel, en général c'est plutôt le monde administratif qui l'encadre qui m'a dicté des sujets de récits ou des mises en situation ou encore des parodies. Autrement dit ce ne sont pas tellement les relations aux étudiants que le frottement avec les autres professeurs et les administrateurs qui titillent ma fibre fictionnelle, comme en offre l'exemple, entre bien d'autres, la nouvelle "Atelier 96 sur les généralités" du recueil *Le Surveillant*. Ce récit mime un procès-verbal inspiré d'une réunion départementale typique d'une institution que je ne nommerai pas. Nous étions obligés de nous réunir une fois par semaine pour une durée de trois heures et cela même s'il n'y avait pas de problèmes particuliers à régler. Le caractère obligatoire de telles réunions m'est toujours apparu comme profondément absurde et j'avais pris l'habitude de ne pas y participer. Un jour pour m'y contraindre ou me punir de mes absences répétées, mes collègues m'ont forcé à être le secrétaire de leurs délibérations et j'avais à rédiger le compte rendu le plus détaillé possible de la réunion. Mal leur en prit, car j'ai retranscrit leurs propos presque à la lettre, avec à peine un soupçon de caricature, en y ajoutant des indications scéniques sur les mimiques de chacun, leurs tics caractéristiques, leurs gestes accompagnateurs, leurs soupirs de divas, leurs attitudes souvent théâtrales, etc. Le tout finit par tourner à la mascarade la plus drolatique et par mettre en évidence le vide intégral de ces réunions. Ce procès-verbal indiquait bien sûr les noms réels des collègues accolés à chacune de leurs interventions. Je faisais peut-être déjà, comme M. Jourdain, de la fiction-diction sans le savoir, plutôt que de la simple information transparente. Toujours est-il que je l'ai fait photocopier et distribuer auprès de mes collègues comme il se doit, en espérant simplement faire prendre conscience de la perte de temps considérable que représentaient de telles réunions parfaitement inutiles, de la détérioration de nos relations conviviales qu'elles entraînaient parce qu'elles soulevaient beaucoup d'agressivité, et du fait que cette animosité inefficace endommageait ou contribuait à affaiblir les rares réunions où de vrais problèmes pouvaient être réglés. Mais la plupart de mes collègues ont été outrés d'être ainsi traités par leur peu obéissant secrétaire, et c'est tout ce qu'ils voyaient dans mon message.

Seulement quelques-uns, qui avaient le sens de l'humour, ont avoué avoir ri comme jamais en lisant un compte rendu de réunion (car en général c'est un document plutôt terne et ennuyeux comme on sait) et ils ont réagi comme je l'espérais, en cherchant à faire changer les choses.

Malheureusement ma petite intervention n'a cependant pas eu l'effet positif espéré sur le fonctionnement interne, si ce n'est qu'on a convoqué plusieurs réunions par la suite pour définir ce que devait être un procès-verbal et je me suis tout de même senti utile d'avoir donné une matière si riche à discussion: jamais des littéraires ne se seront autant creusé les méninges pour exclure la littérature de leurs propos et de leurs formes de communication interne. Combien de mois auront-ils consacrés à établir les règles officielles de présentation, le protocole de rédaction, le niveau d'écriture, les statuts de signataire et de destinataire, bref à normaliser la rédaction des procès-verbaux. Jamais des littéraires purs et durs ne se seront autant intéressés au non-littéraire. Ils auraient pu organiser un colloque sur la non-littérarité, tant ils étaient devenus compétents dans le domaine. Malgré cette effervescence intellectuelle sans précédent au sein du département, mes collègues ne m'ont jamais pardonné ma parodie et ils m'ont rendu la vie difficile au travail. Ils m'ont davantage détesté quand j'ai osé publier la version plus littéraire de mon procès-verbal, en changeant les noms, dans mon recueil de nouvelles *Le Surveillant*. Ils se sont sentis outragés quand cette publication a remporté deux prix littéraires, un au Canada et un en France, ce qui internationalisait leur ridicule. Ils ont littéralement ragé quand la critique a souligné tout particulièrement le caractère irrésistible de mon "Atelier 96 sur les généralités," voire son aspect innovateur avec ce qu'on a appelé sa "mimésis renouvelée." Je n'avais jamais pensé que mon modeste compte rendu de réunion pouvait en venir peut-être, un jour, à renouveler la littérature. Dans cet élan, j'en ai profité pour donner un prolongement théorique à mon travail sous le terme de "haptisme," que j'ai publié plus tard sous forme de manifeste. J'avais ainsi écrit un type de texte que j'appelle désormais haptiste, en ce sens qu'il mime un discours administratif transparent et neutre, tout en l'injectant de littérarité et en le recontextualisant pour qu'il devienne un texte littéraire. Jamais au sein d'un département de littérature si passionné de non-littérarité, on aurait imaginé que pouvait un jour sortir un renouvellement possible de la littérature. Du coup on m'a rejeté en bloc et j'ai dû quitter l'institution qui m'avait tant inspiré, car c'était

devenu invivable. J'ai ainsi payé cher le petit plaisir d'écriture que le milieu de l'enseignement m'avait donné bien malgré lui. Et j'ai ainsi découvert que des professeurs de littérature pouvaient être des ennemis féroces de la littérature.

Il y a d'autres exemples de cette influence du monde académique sur la thématique de mes livres de fiction, mais je ne vais pas les passer en revue d'une manière aussi détaillée et anecdotique: disons seulement qu'ils ont tous en commun d'avoir un fort penchant humoristique. Je pense notamment à "La Contravention," nouvelle du recueil *Ce qui nous tient*, qui est le récit transposé d'une petite histoire réellement arrivée dans une université américaine. Un vieux professeur invité, M. Tippett, reçoit un jour une contravention minuscule pour s'être garé illégalement sur le parking de l'université. La nouvelle raconte sa réaction disproportionnée à cet incident infime, réaction qui, malgré l'effet domino qu'elle produit et l'impair diplomatique inattendu qu'elle crée, ne réussit qu'à renforcer un système punitif dont le distingué professeur avait pu percer les rouages absurdes.

La veine de la fiction inspirée du monde académique est assurément inépuisable. Le plus récent texte que j'ai pu commettre dans le genre s'intitule "Le Complexe de Putiphar" et il s'agit d'une nouvelle de mon prochain recueil *Le Garage métaphysique* (nouvelle qui a déjà été publiée dans la revue XYZ dans une première version²): ce récit fut écrit à partir d'un échange de professeurs, où je reprends la forme impersonnelle et rationnelle du rapport de stage (c'est donc à nouveau un texte "haptiste") pour rendre compte d'une situation abusive qu'un couple mesquin et irresponsable m'a fait vivre.

Ce rapport étroit entre l'univers de l'enseignement et de la fiction s'est maintenant développé en une forme romanesque populaire que les Américains appellent le "campus novel" ou l'"academic novel", qui a donné d'excellents best-sellers tels que les premières oeuvres de David Lodge qui mettent à jour la petite comédie humaine qui se joue dans le monde trop souvent corseté de l'université.

2. Incidence technique. Une influence peut-être plus discrète de l'enseignement sur la fiction me semble décelable au plan des techniques narratives. Il paraît vraisemblable que la transmission orale sur laquelle repose

l'enseignement détermine le choix du système énonciatif de certains textes de l'enseignant écrivain. Ce serait peut-être une bonne piste de recherche que d'étudier si cette incidence de la profession sur la forme littéraire est généralisable, un peu comme Sainte-Beuve a pu voir l'influence du discours juridique dans certaines tirades de l'avocat Corneille. Dans mon cas, je pense que cette influence de l'enseignement existe: l'oralité théâtrale et explicative est la forme de communication privilégiée par exemple dans "L'Indication," "L'Exalté," "Figurez-vous," trois nouvelles du recueil *Le Surveillant*, où la narration s'effectue directement par l'entremise de la parole d'un personnage narrateur intradiégétique qui s'adresse à un autre personnage intradiégétique. Mais il y a plus: la structure tout entière de mon livre *Ce qui nous tient* se fonde sur la parole. Un coryphée y présente chaque histoire comme s'il parlait à des spectateurs et cherchait à les instruire sur ce qui va se dérouler devant eux. Cette parole directe se voudrait proche des lecteurs, le texte s'adressant à des interlocuteurs qui sont perçus dans une relation de proximité. Cette structure un peu professorale a cependant dérouté certaine critique qui y a vu un ajout artificiel et inutile.

3. Incidence linguistique. L'habitude d'un public jeune devant qui il faut régler sans cesse son vocabulaire rappelle aussi à l'enseignant qui écrit la nécessité de rester accessible. Au fil des livres, je me suis ajusté là-dessus en réduisant les néologismes et en limitant même le vocabulaire aux mots qui figurent dans *Le Petit Robert*. Cette conscience linguistique peut également affecter le titre des oeuvres: encore récemment je me suis pris à hésiter sur le titre de mon prochain livre *Le Garage métaphysique* en me demandant si les jeunes comprendraient l'adjectif de ce titre. Je vais peut-être trancher pour un autre titre.

4. Incidence négative: le rejet de l'enseignant écrivain par l'institution littéraire. L'enseignant écrivain est, dans nos sociétés, souvent rejeté par l'institution littéraire dont il dépend à cause précisément de son volet enseignant.

L'effet négatif concerne l'image de l'écrivain en tant qu'il fait corps avec son oeuvre. Son activité d'enseignement peut nuire à la pureté de cette image aux yeux des instances réceptrices et légitimantes. Voilà bien un effet un peu

pervers de l'enseignement sur la fiction, car l'enseignant qui écrit doit affronter les a priori des institutions littéraires contre les universitaires. En France du moins, car c'est apparemment un préjugé surtout français, on appréhende beaucoup les universitaires qui écrivent de la fiction littéraire et qui, donc, voudraient être aussi écrivains: pour être un écrivain légitime dans cette culture, on dirait qu'il faut idéalement être cancre, vivre d'un métier ordinaire ou de diverses occupations non littéraires qui n'intimident pas les donateurs de gloire, professeurs, directeurs littéraires et critiques au premier rang, et qui réveillent en eux la fibre paternelle et protectrice. Pour être élu au paradis des écrivains, vive le pauvre chauffeur de taxi ou le paumé alcoolique, par exemple, et haro sur le lettré! L'écrivain authentique, ce serait donc, paradoxalement, celui qui en connaît le moins possible en littérature de manière à ne pas rivaliser avec les professeurs ni avec les critiques. Le vrai littéraire, ce serait celui qui est pur de toute littérature. Les enseignants qui écrivent ont en fait de plus en plus honte d'afficher ce qui les fait vivre. J'en connais, et non des moindres, qui ont réussi à être écrivain, mais en se cachant d'être universitaires de peur d'être mal perçus. Dans d'autres pays, je pense aux États-Unis ou au Canada, la superposition de l'universitaire et de l'écrivain est plutôt perçue, par l'institution littéraire qui légitime l'écrivain, comme enrichissante et complémentaire, même si le discours universitaire, lui, tend nettement à favoriser le carriérisme professoral. Le système universitaire américain a tout de même donné, après tout, des écrivains de la stature de Nabokov ou d'Irving, entre autres, ce qui n'est pas rien, auteurs qui ont été fort bien adoptés par l'institution littéraire (bien que leur succès leur ait assez vite fait quitter l'université).

En France cependant, pour s'assurer de bien légitimer son image, l'écrivain doit se contenter de n'être qu'écrivain: s'il se soumet à cette règle de pureté implicite, l'institution l'en récompensera, d'abord en le publiant (que de manuscrits refusés en France parce que l'auteur avoue candidement être universitaire en pensant impressionner); ensuite en le sacrant écrivain et en lui envoyant toutes sortes de signaux de son approbation (comme des prix littéraires). Idéalement et en toute pureté intégriste, l'écrivain ne doit pas se mêler d'enseigner, ni de faire de la critique littéraire, ni de réfléchir sur la littérature. Il doit faire de la littérature, un point c'est tout. Et pourtant combien l'hybridation est riche de potentiel innovateur. L'histoire abonde en exemples d'écrivains qui

ont contribué à renouveler la critique littéraire et fait bouger l'institution en place. Une société qui empêche ses écrivains de penser, de critiquer, de transmettre des connaissances et de mettre leur créativité au service de l'enseignement se condamne à la stérilité à plus ou moins court terme.

Après l'enseignant écrivain j'aborderai maintenant l'écrivain enseignant et j'inverserai le vecteur d'influences.

II. *L'écrivain enseignant ou l'influence de la fiction sur l'enseignement*

1. Le rejet de l'écrivain enseignant par les autres professeurs. Puisqu'on vient de parler du rejet de l'enseignant écrivain par l'institution littéraire, enchaînons tout de suite avec un autre rejet que doit vivre l'écrivain qui enseigne: celui qu'il subit souvent de la part des autres collègues professeurs. En ce sens on peut parler d'une influence négative de la pratique de la fiction par l'écrivain sur l'image de l'enseignant qu'il est aussi par ailleurs. Pour avoir oeuvré dans plusieurs universités de plusieurs pays, je me suis rendu compte que l'écrivain enseignant est en général perçu avec une relative méfiance, pour ne pas dire avec mépris, par les autres collègues professeurs. Se sentant minoritaire et exclu, l'écrivain enseignant s'intègre souvent assez mal dans l'assemblée professorale: quelles sont les raisons de cette méfiance? C'est sans doute attribuable au statut d'auteur et à celui de professeur dans nos sociétés. Si les deux fonctions semblent être complémentaires, elles sont aussi en rivalité. Du fait d'une certaine notoriété parfois rapidement acquise, l'écrivain éprouver la tentation d'afficher quelque sentiment de supériorité par rapport à ses collègues professeurs, sentiment qui pourrait lui venir du fait qu'il est un personnage social doté d'une fonction symbolique et qui a en général accès à la publication de masse plus facilement que l'enseignant-chercheur, comme il a aussi accès à des réseaux plus voyants et plus élaborés d'instances de consécration. Il y a aussi un certain prestige qui peut entourer son image, quoique ce prestige soit très relatif à travers l'histoire et d'une culture à l'autre (de grand dans la culture française contemporaine à quasi nul dans l'américaine, par exemple, où c'est plutôt la star de cinéma, voire la mannequin, qui est investie de ce pouvoir). Mais le sentiment de supériorité vient tout aussi bien du professeur, qui, par rapport au collègue écrivain, peut se sentir seule autorité scientifique compétente et homogène dans sa discipline, seul bon représentant

du discours sérieux qu'implique le savoir et même peut-être, en tant que partie constituante des instances de consécration qui définissent, classent et récompensent les auteurs, seul juge et détenteur des représentations légitimantes des écrivains. D'ailleurs dans les universités américaines où on évalue sans cesse la performance des professeurs et où les augmentations de salaire ainsi que les promotions sont en conséquence de cette performance chiffrée, souvent seul compte le travail dit scientifique, c'est-à-dire les articles critiques publiés dans des revues cotées selon des barèmes précis (avec ou sans comités de lecture, avec soumissions anonymes ou pas), les volumes de critique publiés chez des éditeurs classés eux aussi selon une hiérarchie précise, de même que les communications dans des colloques, elles-mêmes échelonnées en "invited papers" (pour le conférencier invité) ou "featured addresses" (pour le conférencier d'honneur, d'ouverture ou de clôture), lesquelles ont plus de valeur qu'une communication simplement acceptée, les colloques étant d'ailleurs eux aussi qualifiés par des cotes selon leur processus de sélection des communications et selon le caractère régional, national ou international de leur programme. Dans nombre d'universités, les oeuvres créatrices, elles, ne comptent pour absolument rien dans un dossier d'enseignant chercheur, car on ne les considère pas comme des oeuvres de recherche et elles échappent au système de classification: c'est dire qu'un écrivain enseignant n'a pas les mêmes droits aux promotions que les autres professeurs auteurs. Il diffère donc de statut. Le professeur qui n'est pas écrivain le fait ainsi payer à son collègue écrivain en faisant en sorte que la partie création de son travail ne soit pas légitimée dans la carrière enseignante. (Même chose d'ailleurs dans les beaux-arts et en musique). L'écrivain enseignant est exclu de l'univers du Savoir. Il se voit pris dans un système qui définit parfois très rigoureusement le champ des disciplines, leurs modalités d'exercice, les discours autorisés et les pratiques permises. Il y a là des exclusions disciplinaires, des chasses gardées, des divisions d'images ou de discours et on ne doit pas les mélanger. Comme on le voit, tout cela semble dépasser les simples rivalités intellectuelles et les jalousies professionnelles pour s'inscrire dans des traditions historiques d'exclusion.

2. Sensibilité aux processus d'écriture. Un aspect positif de l'influence de la fiction sur l'enseignement, c'est assurément la sensibilité accrue aux processus d'écriture. Un écrivain qui est de surcroît professeur de lettres doit

assurément avoir une perception plus globale des enjeux de la littérature puisqu'il a une vision de l'intérieur du métier. Ces atouts doivent lui permettre de déceler plus facilement les qualités autant que les failles d'un texte, un peu comme l'oeil d'un expert en antiquités peut repérer la fissure presque invisible dans une porcelaine de prix que personne ne voit. Un écrivain lit assurément avec une attention extrême aux processus d'écriture et si l'écrivain enseignant parvient à transmettre ce savoir-lire à ses étudiants, il peut certes les former mieux à une lecture plus approfondie et distanciée des oeuvres.

J'ai cependant entendu dire par un professeur que l'enseignant de lettres qui ne pratique pas l'écriture est dans la situation du professeur de dessin qui ne dessine jamais. C'est peut-être vrai, et assurément dans l'enseignement de la création littéraire, mais on n'est pas forcément meilleur enseignant de littérature parce qu'on est écrivain. Il y a des écrivains enseignants qui n'ont aucune aptitude à transmettre leur savoir-faire, qui y sont même réticents. Il y en a d'autres qui sont hyper-dogmatiques, transmettant une vision limitée de l'écriture, la leur, et cherchant à faire école et à former des disciples (voie stérile dont je pourrais donner de nombreux exemples). S'il y a une règle à mon sens dans l'écriture créatrice, c'est qu'il n'y a pas de règles, si ce n'est pour les briser. L'oeuvre littéraire forte est justement celle qui transgresse les règles, bouscule l'horizon d'attente du public de son temps et résiste à l'imitation.

S'il y a des chances d'ajouter quelques atouts à la qualité d'un enseignement littéraire quand on pratique l'écriture, il y a aussi des risques de détérioration: je connais des écrivains, par exemple, qui ne lisent jamais pour ne pas être influencés, ce qui est légitime, mais ce qui est aussi plutôt fort gênant pour un écrivain enseignant de lettres. Reprenant la parole de ce professeur citée plus haut, j'aurais tendance à dire que l'enseignant de lettres qui ne lit pas, qui ne pratique pas la lecture d'une manière assidue, devrait changer de profession. La lecture me paraît fondatrice, ici, plus que l'écriture, laquelle pourrait n'être, pour l'enseignant, qu'un autre moyen pour mieux lire.

D'ailleurs l'enseignement de la littérature dans nos universités ne vise pas tant à former des écrivains que des lecteurs professionnels qui savent bien commenter les oeuvres et qui deviendront eux-mêmes professeurs de littérature. Très peu, en fait, deviennent des écrivains.

2. Au crédit de l'écrivain qui enseigne, il faut cependant porter le fait qu'il est probablement plus apte à ne pas avoir une vision idéalisée de la création littéraire et de la littérature. Il en connaît les limites, il en sait les dangers, déjà dénoncés par Sartre, de s'enfermer dans l'imaginaire jusqu'à la folie, de se couper d'avec le réel, de susciter en soi des inaptitudes à la vie, d'accroître ses névroses. Combien d'écrivains ont sacrifié leur vie, leur équilibre, leur bonheur, à l'écriture. De cela, l'écrivain mieux que quiconque sans doute, peut parler aux étudiants qui seraient tentés par l'aventure créatrice, il peut leur dévoiler les risques du métier, car il y en a de bien réels.

3. Comme l'écrivain a une perception interne du geste d'écrire, cela modifie certainement sa pratique d'enseignement. Les outils théoriques ne sont pas chez lui que théoriques. Il peut incorporer à ses cours l'autre face de la théorie. Il n'y a pas de distinction entre théorie et pratique, la théorie devient un peu plus habitée. Par exemple, quand j'enseigne la critique littéraire, je passe en revue les diverses théories de la littérature qui inspirent la critique: la critique influencée par la psychanalyse, par la phénoménologie, par la sociologie, par la mythologie, par la linguistique, par la sémiologie, par les analyses de la réception, par le féminisme, par la génétique, par la déconstruction, etc. La pratique assidue de l'écriture permet de voir derrière ces théories des conceptions différentes de la littérature ainsi que des perceptions du sujet créateur. J'essaie donc de montrer aux étudiants que chaque méthode est plus qu'une simple grille soi-disant objective mécaniquement applicable aux oeuvres pour les rendre plus intelligibles: derrière chacune d'entre elles, il y a une philosophie de l'écriture, une esthétique de la création littéraire et c'est cette dimension qui surtout m'intéresse en tant qu'écrivain.

Toute pratique artistique ne dépasse-t-elle pas en outre les seules préoccupations d'ordre technique, dans la mesure où elle se lie à une réflexion sur l'art, sur sa fonction sociale et existentielle et sur le sens que l'art donne à la vie. Elle s'associe à une réflexion plus large sur la condition humaine. Cette vision macroscopique marque aussi la teneur d'un enseignement. Mon enseignement du roman, par exemple, ne porte pas uniquement sur l'évolution des techniques, mais aussi sur celle des visions du monde que les romanciers dégagent et surtout sur le sens profond qu'ils donnent à leur art ainsi qu'à leur

vie tout entière par l'art. Les romans que je choisis de faire lire à mes étudiants sont en général marqués par ces préoccupations qui sont aussi les miennes en tant qu'écrivain: le grand sujet de ces oeuvres, qui revient d'une oeuvre à l'autre, c'est la problématique de l'écriture et le rachat de l'existence par l'art tel qu'il s'emblématise dans *La Recherche du temps perdu*. Si je donne une telle dimension existentielle à la littérature et à l'enseignement de la littérature, il me semble que c'est en partie à cause de l'approche existentielle que je cultive aussi dans ma pratique artistique.

4. Autre volet de l'influence de la fiction sur l'enseignement, c'est que l'écrivain enseignant peut choisir d'enseigner ses propres oeuvres dans ses cours. J'ai peu d'expériences à partager là-dessus car je n'ai enseigné ma propre fiction qu'une seule fois, et à la demande expresse des étudiants. Je dois avouer d'emblée que cette situation ne me convient guère, car elle crée un malaise lié au devoir de juger mes lecteurs et de devoir leur attribuer une note. Imaginons un auteur qui se met à noter ses lecteurs! J'ai senti aussi un malaise analogue chez les étudiants qui n'osent pas dire ce qu'ils pensent de peur de blesser leur écrivain-professeur et d'avoir de mauvaises évaluations et qui voient ainsi leur liberté de lecteurs aux prises avec le petit système de pouvoir qu'implique l'enseignement. Je préfère donc que mes étudiants me lisent uniquement s'ils en ont envie et dans la gratuité la plus totale, en dehors des cours.

Après avoir abordé les rapports de l'enseignement avec la pratique artistique, voyons ce qu'il en est des rapports de l'écrivain avec la recherche.

III. *L'écrivain chercheur ou l'influence de la fiction sur la recherche*

1. L'institution littéraire demande souvent aux auteurs de s'expliquer sur leur travail. L'auteur peut s'en tenir au simple témoignage, ce qui est, en général, ce à quoi on s'attend. Mais il peut aussi dépasser cette approche et développer un discours proche de celui de la recherche. Dans le prolongement de son oeuvre, l'écrivain devient alors un chercheur comme les universités et les centres de recherche en comportent. La création littéraire est dans ce cas à la source même de l'activité de recherche: recherche sur les mécanismes de sa propre écriture et à travers elle de l'écriture en général, et possible théorisation de ces

processus. L'écrivain devient alors une sorte d'écritologue ou de textologue, si l'on me permet ces néologismes.

2. L'écriture artistique est à mon sens une forme d'interrogation sur le monde qui ouvre d'autres portes, qui mène ailleurs, au-delà de la seule littérature. L'écrivain est déjà, dans son travail de création, une sorte de chercheur: j'ai moi-même mis en scène un personnage de romancier dans *L'Emprise* qui effectue des recherches sur un être qui le fascine et qu'il veut intégrer à son prochain livre: il se documente sur lui, il étudie son langage du corps, il mène une enquête sociologique sur ses proches, etc. Le romancier est très souvent obligé de faire des recherches pour écrire ses livres. L'extrême historique est sans doute Flaubert qui a consulté mille cinq cents ouvrages pour son *Bouvard et Pécuchet*. A un niveau infiniment plus modeste, j'ai été amené dans mon travail narratif à me documenter et à m'intéresser à d'autres domaines de recherches que la littérature, comme la psychopathologie sexuelle ou le langage du corps (pour *L'Emprise*), la sociologie de la santé (dans "L'Infirmière auxiliaire," nouvelle de *Ce qui nous tient*), les mathématiques élémentaires (pour "Les Cadenas" dans *Le Surveillant*), l'esthétique (pour "Les Triangles de Chloë" ou "Le Sculpteur du temps," nouvelles d' *Excès de monde*), l'art du luthier pour ma pièce *Le Client* (mise en espace au Théâtre des Célestins de Lyon le 9 décembre 1996), etc. Ces recherches effectuées pour nourrir la fiction m'ont incité, en un effet de retour sur l'écriture de la recherche, à publier des textes critiques, par exemple, sur l'image du corps en littérature (dans *la Revue des sciences humaines*, notamment), ou sur le discours érotique (dans la revue *Poétique*, entre autres), sur la sculpture (sur l'artiste français Sosno de l'École de Nice, par exemple), ou encore sur la peinture, comme cet ouvrage critique que j'ai publié sur le peintre Jean Paul Lemieux, où je cherche à renouveler la critique d'art en appliquant des outils de la théorie littéraire à la lecture de l'oeuvre picturale. Il y a donc comme un passage naturel de la fiction à la recherche.

3. L'écriture de la recherche elle-même se ressent du métier artistique que l'écrivain exerce. Dans mon cas, comme par déformation professionnelle, je fais autant que possible subir un traitement artistique à l'écriture de la recherche elle-même, que ce soit dans les articles ou dans les essais que j'ai publiés. C'est, notamment, une façon de racheter un propos qui m'apparaît trop transitif.

La frontière devient alors fragile entre l'art et la recherche proprement dite dont l'écriture est censée être transparente. Par exemple à propos de mon ouvrage sur le discours érotique, *Oeuvres de chair*, en instance d'être publié en livre (après l'avoir été partiellement dans des revues), et qui était à l'origine une thèse, mes premiers lecteurs, Barthes, Kristeva et Bellemin-Noël ont tous reconnu que j'œuvrais dans l'écriture plus que dans la pensée scientifique. Et la recherche qui investit ainsi dans l'écriture embête généralement le monde de la recherche et l'institution universitaire, car on ne sait trop où la classer. C'est une oeuvre hybride. Il y a même de sérieux revers à ce caractère hybride. Un travail de recherche est-il trop écrit, on a tendance à le discréditer comme recherche sous prétexte que c'est plutôt un travail qui relève de l'artistique, comme si l'écriture de la recherche ne pouvait jamais être opaque. Il y a un implicite de la recherche, on le sait trop, selon lequel les faits doivent s'écrire d'une manière transparente et l'écriture se neutraliser à leur profit. La transparence dans l'écriture efface toute trace subjective, ou du moins elle réduit la visibilité du sujet énonciateur pour qu'il soit plus facile au récepteur d'endosser le propos qu'on lui tient comme Vérité objective. Mais derrière tout discours, il y a toujours un auteur avec sa subjectivité, ses déterminismes culturels et son imaginaire. On voit bien que la transparence est une technique d'hypocrisie qui cherche à manipuler son destinataire, ou, au mieux, une illusion scientifique. L'écriture est-elle opaque au contraire, le sujet s'affiche dans toute sa franchise en modalisant sans cesse son propos. L'opacité caractérise les discours qui jouent sur la séduction, qui avancent à jeu découvert, qui proposent un point de vue relatif et qui ne veulent pas s'imposer comme Vérité immuable et triomphante.

On voit aussi qu'il y a encore une division hiérarchisée des discours entre discours sérieux (celui de la recherche) et discours frivole (celui de l'artistique). C'est une division qui semble remonter à la période où la conception positiviste prévalait dans le discours scientifique, qui prônait l'évitement des effets littéraires et entourait de suspicion le mariage du savant et de l'écrivain. Le travail artistique quand il s'applique à l'écriture de la recherche défait les cloisons discursives et sème la confusion dans sa réception au sein du monde scientifique qui s'en trouve dérouté. Malgré ce risque, je ne pense pas que l'écrivain en situation de recherche doive se mettre à renoncer à son écriture sous prétexte qu'il rédige un texte prétendument scientifique ou pour rassurer

la communauté savante. Mais le constat tout de même s'impose: l'univers de la recherche exclut l'art, il tend à exclure l'écrivain et ce dernier est donc à nouveau victime des divisions de disciplines. L'écrivain qui s'entête à faire de la recherche et à publier des ouvrages critiques tout en maintenant une tonalité personnelle à son écriture, ne peut qu'être marginal au sein des institutions en place. Mais cette situation comporte des avantages, dont celui de marquer son indépendance. Elle sert aussi souvent de terrain à l'innovation dans le domaine de la recherche plutôt qu'au suivisme. Encore une fois il paraît que l'hybridation est porteuse de renouveau. Que l'artiste vienne doubler le chercheur ne peut que contribuer à réinventer un métier, l'écrivain-savant, qui a vraiment besoin de l'être de nos jours. Un Clifford Geertz, par exemple, est de nos jours un des premiers anthropologues à réexaminer l'importance de l'écriture dans le travail scientifique et à revendiquer d'être à la fois savant et écrivain.

4. Enfin l'écrivain est aussi victime, dans ses activités de recherche, du fait que les univers fictionnels qu'il décrit en parallèle sont supposés avoir un niveau de vérité inférieur à celui des univers scientifiques. Son travail de fiction contamine ainsi celui de ses recherches: il en dévalue la crédibilité. Et pourtant, comme a pu le suggérer Umberto Eco, l'univers fictionnel comporte plus de certitudes que l'univers scientifique. Emma Bovary meurt, c'est indubitable, cela ne se discute pas, à moins de réécrire une autre histoire, mais alors nous ne sommes plus dans l'univers de Flaubert. En revanche, on découvrira peut-être un jour qu'Einstein s'est trompé ou que Napoléon n'est pas vraiment mort à Saint-Hélène, comme l'Histoire le croit. Le romanesque nous propose des univers qui, en fait, flottent moins que les univers réels, même si d'habitude on pense le contraire.³

Pour terminer, passons maintenant de l'écrivain chercheur au chercheur écrivain en inversant à nouveau le vecteur des influences.

IV. *Le chercheur écrivain ou l'influence de la recherche sur la fiction.*

1. C'est déjà implicite dans ce que je viens de dire que la recherche influence aussi en retour la fiction, ne serait-ce que par les diverses portes qu'elle ouvre sur le savoir, les champs d'intérêt qu'elle éclaire, les lueurs de conscience qu'elle allume dans une pratique d'écriture. Je passe sur l'influence

qui peut se lire dans certaines marques qui sont familières dans l'écriture de la recherche et qu'il m'arrive de transposer dans la fiction où elles sont plutôt inusitées, comme la numérotation des séquences narratives ou la division des parties avec titres et sous-titres. Plus intéressant est, me semble-t-il, le fait que la réflexion théorique du chercheur en lettres se reconnaisse dans la problématique de certains textes de création. Par exemple dans "Les Messagers de l'ascenseur," nouvelle de *Ce qui nous tient*, je me suis donné une contrainte narrative d'inspiration théorique: j'ai essayé d'écrire un type de récit qui semblait manquer à la théorie du fantastique, le récit fantastique pur, réputé rare ou inexistant, où l'hésitation entre une explication rationnelle des événements et l'acception de leur caractère surnaturel se voit maintenue jusqu'à la fin. Ma nouvelle maintient l'indécidabilité jusqu'au bout sans possibilité de résolution. Voilà donc un pur produit fictif venu directement de la recherche théorique. Les raretés ou les impossibilités repérées par la narratologie contemporaine m'intéressent également au plus haut point en tant qu'écrivain. Dans les tableaux des possibles narratifs que les narratologues esquissent savamment, ce qui m'attire ce sont les cases vides, ce sont les *impossibilia*: contrairement à ce qu'ils croient, c'est par ce qui les déroute que les chercheurs font le plus avancer la création.

2. Recherche suiréférentielle. Les réflexions que je peux élaborer autour de l'écriture et les conférences que je peux donner sur ces aspects m'aident aussi à mieux prendre mes distances par rapport à mon travail de créateur, m'incitent à conceptualiser ma pratique et contribuent à me faire mûrir. Mes recherches suiréférentielles nourrissent ainsi mes écrits de fiction en un jeu d'enrichissement mutuel.

Par exemple, à un colloque international récent sur la nouvelle qui eut lieu en Irlande, on m'avait invité à donner une conférence sur ma pratique du genre: cette réflexion m'a obligé à me relire, à élaborer une réflexion théorique sur mon travail autour de ce genre et cette obligation m'a éclairé sur mes propres enjeux. Il y a beaucoup d'aspects inconscients dans l'écriture et la recherche suiréférentielle, si on peut l'appeler ainsi, contribue à les mettre en lumière et à les rendre plus conscients: l'écrivain devient alors davantage critique de ce qu'il fait, ce qui par conséquent atténue la forte dimension narcissique qui s'investit dans l'écriture et qui risque toujours d'enfermer le sujet dans sa propre

fascination, ce qui ne le mène nulle part. Cette réflexion m'a aidé à rationaliser ma pratique de la nouvelle.⁴ Mais il y a aussi un revers à cette démarche: à force de trop se regarder travailler, on se retrouve dans la situation du cycliste qui contemple sa roue: on sait ce qui risque de lui arriver. L'auto-réflexion trop poussée peut conduire à l'impuissance. Trop de recherche nuit à la création.

3. La recherche peut aussi s'incorporer à la thématique même de la fiction, où elle subit, cela va sans dire, des transformations artistiques plus ou moins importantes. Par exemple, une revue m'a demandé un jour d'écrire un essai qui devait être comme un art poétique. Je l'ai fait sous la forme d'une nouvelle, reprise dans *Ce qui nous tient* et cela a donné "Atelier de création," où je propose un art poétique personnel en mettant en scène un vrai atelier d'écriture comme il s'en donne couramment en Amérique du Nord, avec les psychodrames tantôt inhibants, tantôt libérateurs qui peuvent s'y jouer. Ailleurs, j'ai repris la théorie du performatif, venue de la philosophie analytique dans une nouvelle "Promesse de conclusion" qui a servi de conférence de clôture à un autre colloque international, canadien celui-là, consacré à la nouvelle.⁵ dans ce texte de conférence, en une sorte de mise en abyme théâtrale, je mets en scène un conférencier fictif, double humoristique du conférencier réel, et une conférence fictive. Le personnage conférencier est bourré de tics et essaie d'exécuter sa promesse de clore le colloque en question; il lit péniblement le texte de sa conférence où il cherche à expliquer le caractère performatif de la nouvelle laquelle si souvent se place sous le signe donjuanesque de la promesse. Le théorique se trouve ainsi pris en charge et encadré par la mise en scène d'une narration. Cette longue intervention d'une bonne heure a fait rire le public du commencement jusqu'à la fin, malgré le fait que les données théoriques n'y étaient pas spécialement drôles, elles étaient plutôt lourdes. Quand sont venues les questions, je n'ai pas été étonné de constater que le traitement artistique de la théorie, son déplacement dans un encadrement fictionnel, ont eu comme effet de discréditer le sérieux du propos théorique. Là encore un tel traitement fictionnel a fini par créer une incertitude du côté de la réception: on ne savait plus comment recevoir cette conférence, puisqu'on se demandait si les réflexions théoriques pouvaient être prises au sérieux comme pour une vraie conférence dans un tel contexte littéraire. C'est que nous n'avons pas l'habitude du discours hybride. Et pourtant, j'y insiste une dernière fois, l'hybridation est riche à maints égards, où la fiction fait passer la théorie,

où le savoir approfondit la fiction et l'enrichit, où le professeur se fait aussi joyeux vulgarisateur.

Je crains cependant que les discours hybrides restent toujours marginaux, car, et je vais conclure abruptement là-dessus, le monde universitaire a consacré des siècles à se constituer tel qu'il est et il éprouve plus de mal que jamais à vivre avec l'impureté, comme avec le gai savoir, il a de si grandes difficultés à transmettre les connaissances dans la joie. Le carnavalesque de la culture populaire n'est pas son fait, où le comique se mêle au sérieux, où le haut côtoie le bas, où la règle permet le jeu. A l'instar du film et du roman à succès *Le Cercle des poètes disparus* qui a mis en scène un touchant témoignage sur l'univers de l'enseignement, je me prends cependant à rêver de faire renaître "le cercle des poètes professeurs disparus."⁶ Il serait temps de réinventer un métier qu'on pourrait croire en voie d'extinction, celui d'écrivain-savant, dont quelques signes me laissent supposer qu'il est en train de revivre.

Notes

¹ Ce texte est celui de la conférence de clôture prononcée au colloque international "Écrire à l'université" qui eut lieu à l'Université Stendhal (Grenoble III) en France du 12 au 14 décembre 1996. Le titre en était "L'écrivain-enseignant-chercheur: quelles interactions en écriture?"

² XYZ [Montréal] 41(1995): 17-29.

³ Michel Arseneault. "Entretien avec Umberto Eco," *Lire* (mars 1996), p. 41.

⁴ Je l'ai publiée dans la revue XYZ 47 (1996): 65-93.

⁵ "Promesse de conclusion: réflexions performatives." Conférence de clôture au Colloque *La Nouvelle d'expression française en Amérique*, ACFAS, U. McGill, Montréal, Canada, le 17 mai 1996. Le texte sera publié en trois parties, dont la première dans XYZ 50(1997).

⁶ *Le Cercle des poètes disparus* de N. H. Kleinbaum, Ed. Michel Lafon, 1990.

Oeuvres de l'auteur auxquelles il est fait référence

L'Emprise. Roman. Montréal: Editions de l'Homme, 1979, 208 p. (1ère éd. épuisée). 2e éd. reliée club, Québec/Loisirs, 1980. 3e éd. remaniée, Montréal: Leméac ("Poche/Québec"), 1988, 158 p. Prix Robert-Cliche 1979.

Le Surveillant. Nouvelles. Montréal: Les Quinze, éditeur, 1982. 128 p. (1ère éd. épuisée). 2e éd. remaniée, Montréal: Leméac ("Poche/Québec"), 1986, 193 p. 3e éd., préf & bio-bibliog., Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995, 153 p. Prix Adrienne-Choquette 1981 et France-Québec 1983. Finaliste au Prix du Gouverneur Général du Canada 1982.

Le Client. Pièce radiophonique de 60 minutes. Montréal: Société Radio-Canada, 1983, 55 p. Premier Prix au XIe Concours d'oeuvres dramatiques radiophoniques de Radio-Canada. Nomination Prix Paul-Gilson, Europe, 1983. Diffusion Canada, France, Belgique, Suisse. Adaptation scénique, 1988, 1996. Trad. anglaise, Claude Fouillade, *The Guardian of the Violins*, Etats-Unis, 1997. Mise en espace, Théâtre des Célestins, Lyon, France, 1996.

Ce qui nous tient. Nouvelles. Montréal: Leméac, 1988, 148 p. Prix de la Ville de Trois-Rivières 1989; finaliste au Goncourt de la nouvelle, 1989.

L'Univers de Jean Paul Lemieux. Avant-propos d'Anne Hébert. Montréal, Fides, 1996, 282 p. En nomination Prix Gabrielle-Roy 1997.

Oeuvres de chair. Figures du discours érotique. Essai. Québec: Presses de l'Université Laval; Paris: Presses universitaires de France, 1997, à paraître.