



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

Entretien avec l'écrivain Paul Kawczak

EDITORIAL

PAUL KAWCZAK

CHRISTOPHE PREMAT 

MICKAËLLE CEDERGREN 

**Author affiliations can be found in the back matter of this article*



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

il s'agit d'un entretien réalisé avec l'écrivain Paul Kawczak après la parution de son dernier roman Ténèbre. Paul Kawczak a gagné le prix littéraire lycéen de l'Association Internationale des Études Québécoises pour l'Estonie et la Suède en 2021. L'entretien a été réalisé en collaboration avec le Centre d'Études Canadiennes de l'Université de Stockholm.

ABSTRACT

This is an interview with the writer Paul Kawczak after the publication of his latest novel Ténèbre. Paul Kawczak won the high school literary prize from the International Association of Quebec Studies for Estonia and Sweden in 2021. The interview was conducted in collaboration with the Center for Canadian Studies at Stockholm University.

CORRESPONDING AUTHOR:

Paul Kawczak

Éditions La Peuplade, CA
paul@lapeuplade.com

MOTS-CLÉS:

Paul Kawczak; mutilation;
corps; colonie; Ténèbre

KEYWORDS:

Paul Kawczak; mutilation;
bodies; colony; Ténèbre

TO CITE THIS ARTICLE:

Kawczak, P., Premat, C., &
Cedergren, M. (2022). Entretien
avec l'écrivain Paul Kawczak.
*Nordic Journal of Francophone
Studies/Revue nordique des
études francophones*, 5(1),
pp. 1–11. DOI: [https://doi.
org/10.16993/rnef.68](https://doi.org/10.16993/rnef.68)

Est-ce que vous pourriez décrire votre propre trajectoire littéraire ? La question est classique, mais est-ce qu'on devient écrivain par hasard ? Pourriez-vous nous raconter votre rencontre plus personnelle avec la littérature ?

J'essaie de ne pas penser la chose avec la catégorie de « l'écrivain ». Je pense qu'il est plus facile, car cela est plus proche de ce qu'il se passe, de penser le processus de l'écriture plutôt que le statut de l'auteur. Ce processus d'écriture est une sous-catégorie du processus créatif humain – et même animal je dirais ! – qui consiste fondamentalement en l'agencement, plus ou moins hasardeux, plus ou moins conscient, d'éléments physiques et mentaux (concepts, images mentales, signifiés etc...). Selon cette perspective, on ne devient pas « écrivain », mais on agence, on acquiert la conscience de ses capacités d'agencement et on fait la découverte d'un point commun entre ces différents agencements, qui est sa propre existence, c'est-à-dire l'existence d'un être biologique particulier et conscient, dans un environnement particulier. C'est un processus qui, pour moi, fait écho à la célèbre phrase de Nietzsche, « deviens ce que tu es », dans laquelle l'être n'est pas fixe, mais en perpétuel devenir. Le devenir de soi est bien sûr en partie hasardeux, en partie prédisposé, je ne saurais dire dans quelle proportion. Mais j'aime beaucoup, chez Nietzsche, que la prémisses à ce devenir passe par l'amour et l'attraction, ce que l'on appellerait « la pente naturelle » : « Que la jeune âme se retourne vers sa vie intérieure et se demande : « Qu'as-tu vraiment aimé jusqu'à ce jour, quelles choses t'ont attirée, par quoi t'es-tu sentie dominée et tout à la fois comblée ? » (Nietzsche 1874).

Ma trajectoire littéraire s'est donc d'abord élancée sur ma pente naturelle qui était celle de la rêverie, de l'échappée hors du monde. Mon enfance fut triste et l'imagination fut un de mes plus grands plaisirs en ce qu'elle m'en libérait. Le jeu solitaire, les films et la lecture en étaient les principaux supports. Je veux souligner ici l'immense importance qu'eut *Picsou Magazine* et particulièrement *La jeunesse de Picsou* de Don Rosa qui alliait psychologie et aventure. L'autre pilier majeur fut la première trilogie de *Star Wars* (les épisodes IV, V et VI dont aucune suite n'est arrivée à la hauteur selon moi) qui m'a totalement époustouflé. Je me souviens qu'un de mes premiers essais d'écriture se passait dans un monde similaire à celui de *Star Wars*. À 13 ans, j'eus le droit d'avoir ma propre carte de bibliothèque municipale, ce fut une orgie d'emprunts. *Snoopy*, *Blake et Mortimer*, la série des *Racontars* de Jørn Riel, *Lapinot*, plusieurs ouvrages sur le paranormal et les extra-terrestres, Edgar Allan Poe... Je me rappelle avec un immense bonheur cette période. Je jouais également à la Nintendo 64, et le jeu *Zelda Ocarina of Time* me faisait beaucoup rêver. Je le vivais comme une expérience littéraire.

Étonnement, je n'aimais pas beaucoup les cours de français, mais j'adorais les exercices de rédaction libre, où on pouvait inventer toutes sortes d'histoires. J'étais particulièrement à l'aise dans ce type de devoir.

Arrivé au lycée, j'ai choisi la filière scientifique. Ce qui m'a éloigné des cours de français, ce dont j'étais très content. Je me suis mis à dévorer les romans de John Irving, *Une prière pour Owen* (1989), *L'œuvre de Dieu, la part du Diable* (1986) ou *Le monde selon Garp* (1980) pour citer les plus marquants pour moi. Je dirais que c'est l'auteur qui m'a fait garder le contact avec la littérature, et quand j'ai quitté la fac de science pour aller en fac de lettres, ce fut à cause de John Irving. Il m'avait fait comprendre que j'aimais profondément le roman.

Arrivé en fac de lettres, je me suis découvert un très grand intérêt pour les études littéraires, et j'ai eu l'impression de pouvoir faire quelque chose de ma vie pour la première fois. Je m'y suis donné corps et âme, m'intéressant autant à la littérature médiévale qu'au nouveau roman. Je bénéficiais d'une formation très classique, mais relativement solide et exigeante, telle qu'on la reçoit en France en lettres. Je maintenais, en parallèle au programme des cours, un intérêt pour la littérature américaine, notamment pour Fitzgerald, Faulkner et O'Connor. Dans le domaine littéraire français, ce qui m'intéressait le plus à l'époque de ma licence était le roman du XIX^e siècle et particulièrement Stendhal. Il faut dire que j'étais particulièrement romantique à vingt ans. Assez exalté intérieurement. Enfin, la découverte de Proust demeure une de mes rencontres artistiques majeures. Non seulement j'étais sensible au projet stylistique, à l'écriture artiste, mais ce fut Proust qui me fit prendre conscience de ma vie intellectuelle naissante, de ma sensibilité artistique et des satisfactions que celles-ci pourraient m'apporter.

À la maîtrise, une professeure dix-huitiémiste qui m'avait à la bonne m'orienta vers l'Abbé Prévost, et particulièrement vers *Cleveland ou le philosophe anglais* (Prévost 2006), un immense roman d'aventures préromantique d'environ mille pages, exalté et plein de rebondissements, qui me séduisit immédiatement. Je décidai de faire mon mémoire sur la poétique de la bigarrure romanesque dans ce roman, et je devins alors particulièrement sensible non seulement à la forme du roman français et à son histoire, mais également à la mécanique de ces variations et par-dessus tout à la possibilité du collage de ces variations. Pour la première fois, je prenais conscience de ce fameux agencement dont je parlais plus haut.

Je partis un an en Suède, à l'université de Stockholm, pour ma maîtrise, ce qui me donna le goût de l'expatriation et l'envie d'effectuer ma thèse de doctorat au Québec, à l'Université du Québec à Chicoutimi. Le goût de l'aventure romanesque que j'avais pris à étudier *Cleveland* de l'abbé Prévost me fit porter mes recherches doctorales sur le roman d'aventures, et je me décidai donc à étudier le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français. Je traçais notamment l'histoire de la notion littéraire du roman d'aventures en France ce qui m'amena à étudier la réception de Stevenson et Conrad par l'intelligentsia française de la fin du XIX^e siècle et les rapports entre le symbolisme et le roman. Je fus particulièrement sensible à la problématique de l'évocation de l'action. Là où le roman anglo-saxon a tendance à décrire l'action, le roman français l'évoque, suggère les rêveries de l'aventure plutôt que de donner l'aventure. De l'action au rêve, voilà qui contentait le rêveur que j'étais.

Parallèlement, plus je m'enfonçais dans les études universitaires plus j'avais envie d'aller, pour mon plaisir, vers des corpus moins convenus, et par ailleurs plus actuels. C'est la connaissance de Boris Crack, un poète de ma ville natale Besançon, qui m'y conduisit progressivement. Les études m'avaient appris à respecter les maîtres, à être au plus proche de l'étymologie « autoritaire » du mot « auteur », et je pensais que pour pouvoir écrire il fallait être Racine. J'étais coincé entre un cheminement intellectuel au sein de l'université auquel je devais une partie de mon devenir d'homme et une envie de créer plus librement. L'université m'inhibait et j'en ressentais une douleur grandissante et bientôt paralysante. Boris Crack me montra, à travers son travail, qu'il n'était pas nécessaire d'être « quelqu'un » pour écrire, que l'on pouvait écrire aussi des choses idiotes et aux antipodes des esthétiques traditionnelles. Je me mis, dans ma dernière année en France, à écrire ce qui deviendrait mon premier livre, *L'Extincteur adoptif* (2015) un livre inspiré des écrits de certains artistes d'art brut comme Adolf Wölfl.

L'Amérique du Nord, son pragmatisme et son goût pour le *Do it Yourself* m'a permis de revivre. J'ai pu là-bas commencer à me voir de plus en plus comme personne créative, à ne percevoir cela ni comme une arrogance, ni comme les bases d'un ratage annoncé, ainsi que je l'avais fait en France. Je participais régulièrement à des soirées de création mêlant littérature, musique, visuel et cinéma. Je faisais de tout. Je me liais progressivement au milieu de l'art actuel de Chicoutimi, où j'habitais.

Je ne me sentais toutefois pas capable d'écrire un roman. Je ne me sentais pas capable de tenir la longueur. Je me sentais le souffle court. Aussi, reprenant la problématique de des Esseintes dans *À rebours* (1884), qui rêve un roman condensé à l'extrême, je me mis à écrire des petits textes que je décidai de voir comme des romans concentrés. Cela donna mon second livre *Un long soir* (2017). Je passai ma thèse, et par le hasard des choses, je fus employé comme éditeur dans une maison d'édition. Je décidai de profiter de cette stabilité professionnelle pour commencer un roman inspiré de ma lecture de Bataille, que j'avais rencontré durant mes études doctorales et qui m'avait fortement marqué. J'étais un lecteur de Conrad et Bataille et un déclic s'était fait dans ma tête : et si le bourreau chinois de Bataille rencontrait les travailleurs mutilés du Congo ? J'ai ainsi commencé à rédiger *Ténèbre*.

En parallèle, mon intérêt pour les arts grandissait, et je me mis de plus en plus à faire de la critique d'art actuel, et je développai un réseau d'amis.e.s et de connaissances dans le réseau artistique québécois. Je fis également la rencontre de Charles Pennequin, le poète français, qui me convainquit d'aller vers des formes plus libres. J'eus la chance enfin de croiser la route de l'artiste Steve Giasson, qui m'ouvrit à l'écriture conceptuelle, que je pratique en ce moment, en partenariat avec le centre d'art actuel Bang à Chicoutimi.¹ La lecture du livre de Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture*, fut un déclencheur qui me fit prendre goût pour cette approche particulière de l'écriture, d'une liberté et d'une profondeur philosophique et poétique incroyable si l'on veut bien abandonner derrière soi les notions traditionnelles d'originalité et

d'auctorialité (Goldsmith 2018). C'est une sorte de « reset » salulaire de la relation classique à mon éducation littéraire. Qui ne me l'a fait pas abandonner, mais retrouver de façon plus libre et plus complexe.

Ainsi je ne me considère désormais plus tant comme écrivain que comme agenceur, d'idées, d'images. Parfois j'agis dans le domaine plus traditionnellement littéraire comme avec *Ténèbre*, parfois je suis plus proche des arts conceptuels comme avec le projet *L'Autre Histoire du Ski* que je développe actuellement.

2. VOUS HABITEZ À MONTRÉAL. QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE ET LES APPROCHES DE L'ÉCRITURE ENTRE LE CANADA ET LA FRANCE ?

Je ne peux me prononcer que sur la francophonie canadienne, et encore, de façon très limitée. J'habite effectivement à Montréal. J'ai également habité à Chicoutimi et à Québec. Il existe au Québec une certaine rupture entre Montréal et les autres régions québécoises, plus grande encore, je dirais, que celle qui existe entre Paris et la province. La maison d'édition pour laquelle je travaille, *La Peuplade*, dont les bureaux sont à Chicoutimi, est une des rares importantes maisons québécoises, avec Alto à Québec, à être située hors de Montréal. L'essentiel de l'édition québécoise est montréalais. Je mentionne cela pour donner une idée plus précise des échelles et des rapports de force du monde littéraire québécois.

Par ailleurs, la majorité des québécois.e.s se dira québécois.e avant de se dire canadien.ne, et il existe une très grande séparation culturelle entre Québécois et Canadiens anglophones. Leurs littératures se sont longtemps ignorées l'une l'autre, mais il me semble que cela a tendance à être un peu moins le cas ces dernières années. Toutefois, la séparation est claire et nette. Il faut également faire la différence entre la littérature québécoise et les littératures francophones des autres provinces canadiennes, qui sont en situation de littératures minoritaires. Il existe, au Nouveau-Brunswick, en Ontario et au Manitoba, une culture francophone qui tend en certains endroits à disparaître et dont la littérature exprime souvent les difficultés identitaires. Je peux citer comme auteur.ices, entre autres, Jean Marc Dalpé, Patrice Desbiens et Daniel Poliquin pour l'Ontario, Herménégilde Chiasson, Georgette Leblanc ou France Daigle pour le Nouveau-Brunswick, Marc Prescott pour le Manitoba.

Enfin, à la tripartition Canada, Québec, Franco-canadiens, il faut ajouter les littératures des peuples autochtones canadiens, qu'elles soient en anglais, en français ou en langues autochtones. Le passé colonial du Canada est encore très douloureux et les inégalités entre autochtones et allochtones sont saisissantes. Nombreux sont les autochtones à encore vivre dans des « réserves » où ils manquent d'accès à l'éducation et à la santé, en plus d'être victimes d'un racisme systémique très présent. En dépit des nombreux assauts et violences que ces communautés ont subis de la part des différents gouvernements canadiens et provinciaux, leurs cultures existent encore et l'on a pu voir ces dernières années une recrudescence des publications autochtones. Au Québec, il existe même une maison d'édition autochtone francophone : les éditions Hannenorak, situées à Wendake, près de Québec. Ces littératures donnent des visions beaucoup plus complexes et vivantes des réalités autochtones que celles auxquelles on peut être habitué.e.s. Je peux citer, au Québec, les noms de Joséphine Bacon, Marie-Andrée Gill, Natasha Kanapé Fontaine ou encore Naomi Fontaine. Ces quatre autrices sont issues de la communauté innue. Elles écrivent en français, sauf Joséphine Bacon qui écrit en français et en innu, produisant des versions bilingues de ses livres.

La réalité des littératures minoritaires, tant francophones que autochtones a été une véritable découverte pour moi. Je venais de France, j'étais français, je parlais le français : tout était très simple. On m'avait répété depuis tout jeune que ma culture était une des cultures dominantes de la planète, parsemée de chefs-d'œuvre littéraires. J'avais l'illusion d'appartenir à une sorte de point central, à un lieu d'évidence. Les littératures minoritaires m'ont fait prendre conscience de mon « luxe identitaire ». Même si la littérature québécoise est développée, affirmée et affirmée, elle demeure une littérature francophone minoritaire relativement au continent nord-américain. Écrire en français en Amérique n'est pas une évidence. Cette non évidence, la rencontrer, rencontrer les gens qui la vivent, est peut-être une des premières choses qui m'a amené à questionner l'impérialisme de la culture française, et plus largement européenne. Je ne l'aurais ressenti que de manière théorique si j'étais resté en Europe.

La littérature québécoise actuelle est diverse et variée, et je serais bien incapable d'en donner une description précise. Toutefois, les traits qui m'ont marqué et qui me paraissent différents de la littérature française sont l'importance qu'y possèdent la poésie, sa popularité, la présence des femmes, l'attention portée aux luttes féministes, antiracistes, LGBT et l'ouverture à la jeunesse. La France est un pays très hiérarchique qui, s'il possède une longue et riche tradition littéraire, demeure particulièrement conservateur tant poétiquement qu'au niveau des contenus thématiques. Le monde littéraire français se méfierait d'un.e jeune auteur.trice, d'une personne qui sort du cadre, de quelqu'un qui n'a pas été adoubé par des instances parisiennes et/ou universitaires ; l'enseignement universitaire des lettres est d'ailleurs tourné vers le passé et les figures d'autorité, dont on doit vénérer le lumineux mystère dans une quasi crainte religieuse. Le monde littéraire québécois n'hésitera pas à célébrer le recueil de poésie d'un.e parfait.e inconnu.e de vingt-deux ans. La poésie est un genre populaire au Québec, des soirées de lecture de poésie dans des bars peuvent attirer autant de monde parfois qu'un concert. Je pense que cela tient en partie au fait qu'il s'agit d'une jeune littérature, encore proche de ses racines orales.

Je pense que cette approche populaire de la littérature, décomplexée, nord-américaine a été décisive pour moi au Québec. Je n'aurais pas écrit en France. Le Québec me l'a permis, m'a fait comprendre que j'avais le droit de le faire. Il faut écrire en dehors de la France pour comprendre à quel point la France est encore un empire littéraire qui déploie les tentacules de son prestige et de ses traditions sur le monde francophone. Et pour un écrivain francophone, cela me paraît important à réaliser. Or, étonnamment, le public québécois s'intéresse peu, il me semble, à la littérature étrangère, et je reprocherais peut-être à la littérature québécoise d'un peu trop se regarder, de ne pas faire le saut dans le grand bassin de la littérature mondiale, et de conserver peut-être une sensibilité intellectuelle moindre que d'autres littératures. Son plus grand défaut serait peut-être de se médiatiser trop comme un produit commercial émotionnel plutôt que comme littérature au sens plus français du terme, plus exigeant intellectuellement et artistiquement.

Une dernière chose qui m'a surpris au Québec dans l'approche littéraire est l'importance de l'enseignement de la création littéraire tant au niveau secondaire qu'universitaire. Il me semble que c'est un trait plus nord-américain, l'idée selon laquelle la littérature est un savoir-faire, tandis que la France mise plus sur l'idée d'un savoir-être. Les deux approches ont bien évidemment des défauts et des inconvénients. Je suis, en ce qui me concerne, totalement du côté du savoir-être et non du savoir-faire. Si je suis critique envers certains aspects de la tradition française, je n'en suis pas moins habité par elle.

DEUXIÈME PARTIE – L'ART D'ÉCRIRE

3. AVEZ-VOUS DES RITUELS POUR L'ÉCRITURE QUI VOUS AIDENT À PRODUIRE VOTRE TEXTE ?

J'ai acquis l'idée, en écrivant *Ténèbre*, que l'écriture était une émanation de tout le corps bien plus que du seul esprit. Ma routine consistait donc à optimiser mon état corporel. Pour cela, il me fallait trois choses : 1. Une très grande sobriété 2. Avoir terminé ma journée de travail, car le travail est ennemi du corps 3. Avoir fait de l'exercice physique. Ainsi ma routine consistait à avoir une bonne hygiène de vie durant les périodes d'écriture, et à aller à la piscine ou à marcher juste avant d'écrire. J'écrivais le soir. Une session de travail durait environ deux heures, pour environ 200 à 500 mots. J'écrivais le texte de façon linéaire, le reprenant là où je l'avais laissé et improvisant au sein d'un cadre général que je m'étais donné.

Il y avait une tension permanente entre la volonté de se plonger à corps perdu dans une sorte de routine névrosée qui m'aurait coupé du monde, travail-piscine-écriture chaque jour, et un besoin de vivre une vie plus normale, plus équilibrée affectivement et socialement. L'équilibre entre les deux est difficile à maintenir. Le doute était permanent, ainsi que l'impression d'être vide de bonnes choses à écrire. Tout l'enjeu était de me connecter à mon corps, à une sorte de poussée émotionnelle, une sorte de moteur enfoui, qui possédait son propre rythme et qui lui seul était capable de continuer à faire avancer la machine. Ma tête était bonne à peu de choses. C'est mon corps qui a tout fait, je le sentais physiquement. Comme une sorte de frisson. Je me sentais, en revenant d'une séance d'écriture, étranger à la personne sans tête qui avait écrit.

J'utilisais beaucoup de musique instrumentale pour retrouver l'état d'écriture de la veille, son rythme, son calibrage émotionnel. J'associais des thèmes musicaux à des personnages, des lieux, des moments, et les écoutais en boucle pendant les séances d'écriture qui correspondaient à ces éléments. Par exemple, la mélancolie de Pierre Claes dans la jungle est calibrée sur une pièce de Harold Budd, *As Long As I Can Hold My Breath (By Night)*, l'amour entêtant de Vanderdorp pour Manon Blanche s'est forgé sur les pièces *Ogives* d'Erik Satie ou encore la folie de Thomas Brel s'est développée sur le thème des *Folies d'Espagne* de Marin Marais.

J'écrivais peu de mots car le moment de connexion avec mon corps durait peu de temps, quarante minutes environ. J'ai pour idée qu'écrire ressemble en cela à un test urinaire. Seule la première goutte est bonne, pleine et concentrée, le reste est clair et inutilisable. J'ai essayé d'accumuler les premières gouttes et il me fallait revenir pisser un peu chaque jour en musique.

4. QUELS SONT LES LIVRES QUI VOUS ONT LE PLUS INSPIRÉ ? POUR QUELLES RAISONS ?

L'écriture de *Ténèbre* suit la rédaction d'une thèse sur le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français au cours de laquelle je me suis plongé dans un corpus de roman d'aventures français relativement large. Il est certain que ces lectures m'ont inspiré, mais elles sont trop nombreuses pour être détaillées ici.

Mes recherches m'ayant mené du côté de la réception du roman d'aventures anglais par l'intelligentsia française d'obédience symboliste, j'ai été sensible à une certaine idée du développement de l'action romanesque qui était alors prônée dans ce milieu et qui consiste à évoquer l'action plus qu'à la peindre en elle-même. À écrire le roman comme un peintre qui accentuerait l'arrière-plan du paysage, l'auréolant de rêve.

La figure du bourreau chinois m'a été inspirée par Georges Bataille et notamment ses écrits sur l'érotisme, *L'érotisme* (1957) et *Les larmes d'éros* (1961) principalement, et par *Le Jardin des supplices* (1899) d'Octave Mirbeau. J'ai pris au premier l'idée du supplice érotique, au second l'idée du raffinement de l'art du bourreau. À noter qu'on retrouve également cette figure dans *Le Chant de l'équipage* (1918) de Mac Orlan.



Il va sans dire que *Heart of Darkness* (1889) de Conrad est une de mes influences majeures. La remontée du fleuve, le clair-obscur de certaines scènes, la plongée vers le mal intérieur, le sentiment général de dérégulation, l'usage ironique du discours indirect libre. Conrad est d'ailleurs un personnage du livre. C'est le moindre des hommages que je pouvais rendre à cette immense influence.

J'ai emprunté l'idée du géomètre et de la découpe de la terre à partir de l'observation des étoiles à *Mason & Dixon* (1997) de Thomas Pynchon qui raconte le traçage de la ligne-frontière Mason-Dixon aux États-Unis entre 1763 et 1767.

Balzac, de façon générale, fut une inspiration décisive. Son allant, sa gourmandise romanesque, son immense force de désir, sa dimension visionnaire, la façon que ses instances narratives ont de commenter l'action m'ont nourri tout au long de la rédaction. *Ténèbre* fait régulièrement

des clins d'œil à l'univers balzacien. Par exemple, si on lit bien, Madame Cointet, l'employeuse de Camille Claes, est une proche parente des frères Cointet, qui ruinent David Séchard dans les *Illusions Perdues* (1837–1843). Balzac est un maître absolu.

Pour nourrir mon style et sa musique, j'ai lu Quignard, Michon, Louis-Combet et Huysmans. Je suis bien loin de me comparer à eux, mais chacun m'a inspiré un petit quelque chose que j'ai essayé de faire mien.

Outre les livres, la peinture m'a beaucoup inspiré. Les visions de Pierre Claes délirant proviennent de certains tableaux de Jan Van Eyck. J'admire, chez le primitif flamand, sa façon d'unir la mystique chrétienne au réalisme bourgeois dont l'essor allait de pair avec l'exploitation des colonies. La période figurative de Mondrian m'a également inspiré pour les paysages flamands, notamment *Le Nuage rouge* (1907) dans lequel la campagne est sur le point d'être sublimée par l'abstraction. Les jungles du Douanier Rousseau ont aussi été des œuvres décisives. Le brutalité naïve, rêveuse, onirique a inspiré certaines de mes images. Je peux aussi citer l'imagerie alchimique comme influence, dont plusieurs des visions de Thomas Brel sont inspirées. Mes sources provenaient du livre d'images alchimiques édité par Taschen *Alchimie & Mystique* (Roob 2014). Ma façon d'écrire est très visuelle. Je dirais même que la peinture m'inspire autant sinon plus que la littérature. Le trio livre-musique-peinture fonctionne comme un seul tout dans mon processus d'écriture. Le cinéma y a peu sa place, alors que j'adore aller au cinéma par ailleurs.

On notera que mes références proviennent toutes d'hommes blancs occidentaux. J'aurais aimé qu'il en soit autrement, mais au moment de plonger dans mon intimité d'auteur, je me suis rendu compte qu'elle était nourrie d'hommes blancs occidentaux. C'est ainsi que j'ai été construit, et peut-être cela changera. Je suis en faveur de toute lutte qui vise à abolir la domination du patriarcat occidental, mais au moment de rédiger, je ne peux pas faire semblant de ne pas être un pur produit de ce patriarcat occidental. Je peux être autre chose que ce produit quand je me situe dans l'espace public politique. Mais au sein de mon intimité créatrice, je ne peux pas me mentir. Je vois ce qui fait vibrer mon corps. Cette vibration n'est pas un projet politique. C'est la vibration privée et intérieure d'un corps particulier. Je pense par ailleurs que ce livre est une critique de la culture occidentale masculine dominante. L'un n'empêche pas l'autre.

5. TROISIÈME PARTIE – TÉNÈBRE (2020, LA PEUPLADE)

Votre livre plonge le lecteur dans l'univers de la colonisation avec l'exemple du Congo. Vous avez un souci méticuleux de description pour installer la fiction avec des personnages baroques, que ce soit Xi Xiao, Pierre Claes ou Vanderdorpe. En outre, le livre utilise le champ lexical des corps mutilés et de la découpe comme s'il y avait une obsession de l'incise, ce qui vient faire violence à un territoire, qu'il soit géographique ou intime.

Aviez-vous une intention de faire sentir au lecteur le poids de ce scandale de la colonisation ? Est-ce que votre livre propose une pensée de la mutilation ?

Je dirais pour commencer que je ne suis pas certain d'avoir proposé des descriptions méticuleuses, mais bien plutôt des suggestions. Dans *Discours du récit*, si je me souviens bien, Gérard Genette montre, contrairement à ce que l'on pense généralement, comment *À la recherche du temps perdu* comporte en fait très peu de descriptions, mais beaucoup d'itérations donnant l'impression de pauses descriptives (Genette 2007). Je ne me compare ici aucunement à Proust, mais il me semble que mon livre comporte peu de pauses descriptives, et bien plutôt des simili-descriptions sous forme de micro-scènes, qui ponctuent ici et là le récit, selon une densité variable. En tout cas, c'est l'impression que j'en ai eu en l'écrivant.

Ce que je veux dire ici, et relativement à la question qui nous intéresse, c'est-à-dire celle de l'incise dans les chairs, c'est que j'ai consciemment essayé d'employer un certain « flou artistique », une sorte de méthode suggestive plus que descriptive afin de solliciter d'avantage l'esprit du lecteur et de la lectrice.² Je n'ai bien sûr rien inventé en agissant ainsi. Mais le souffre, le sang, la romance que je suggère se nourrissent, je l'espère, de l'esprit de qui les reçoit. Je n'ai pas, comme on peut s'en douter, d'expérience particulière dans le sujet de la mutilation, et il n'est pas à mon avis nécessaire d'en avoir pour faire passer l'émotion, la sensation, que je voulais

faire passer. Il suffit d'avoir un corps, et mes suggestions sont relayées par les expériences corporelles de chacun et chacune. Les plaies de mes personnages trouvent vie dans les corps de tout le monde. J'ai essayé d'impulser une direction, mais l'intimité de la relation à la sensation, et particulièrement celle de la découpe, doit vivre de frémissements singuliers. Ainsi, par exemple, je ne donne, il me semble, presque aucune description de sensation ou de douleur physique dans les scènes de découpe, mais les détourne plutôt sur des sujets géométriques (les arabesques des lignes de découpe) ou matériels (la pâte de la chair). Ce que je dis de la suggestion relayée par le vécu est très banal, et vrai pour peut-être tous les sujets, mais il me semble prendre une dimension particulière lorsque l'on aborde des expériences limites en littérature. Lorsqu'on outrepassé le fait corporel ou social par exemple. Broder hors de ces cadres requiert selon moi un grand effort pour le lecteur. trice, une sollicitation plus importante de l'intimité. Si le texte demande à qui le reçoit d'actualiser un voyage en train ou une rupture amoureuse, il demande moins pour moi que s'il lui demande d'actualiser une chose taboue, interdite, impossible, transgressive et en cela plus inédite et plus impensée. Mais demandant cela, il offre peut-être un exercice de liberté plus important.

La découpe revient comme une obsession dans le livre. Découpe des corps, découpe des territoires, découpe des cultures, découpe du langage, découpe du rapport au réel... La découpe du monde est le fait de tout rapport vivant au monde, mais celle de l'humain est incroyablement complexe et particulièrement politique. Tout le roman repose sur le parallèle entre la découpe coloniale et la découpe corporelle. Le bourreau chinois Xi Xiao, qui peut amener les corps à l'orgasme par la découpe, devient une sorte de miroir amoureux du géomètre Pierre Claes qui reporte sur les terres africaines la découpe des territoires par les colonisateurs européens. La souffrance de cette mutilation est incarnée par les colonisés cruellement amputés des mains par l'occupant belge. Deux découpes s'opposent : l'une de plaisir, l'une de douleur. L'une érotique, l'autre mortifère. En ce sens, ce n'est pas la découpe en elle-même qui est un problème mais son caractère de plaisir ou de douleur, de vie ou de mort, de puissance ou de réduction. Et l'une est autant délicieuse que l'autre est intolérable et qu'elle incarne le mal et la tristesse. Non pas une tristesse anecdotique, mais une tristesse profonde, une tristesse qui s'opposerait à l'existence, à sa joie et à son devenir. On peut s'opposer à la vie, aller vers la mort tout en respectant l'existence. C'est ce que font Pierre Claes et Xi Xiao. Le mal n'est pas la mort, mais la négation du sens de l'existence telle qu'actualisée dans chaque être. Ce mal est celui de la mutilation coloniale.

Je voulais que la colonisation – comme les mains coupées des ouvriers dans les usines, comme les mains coupées des gilets jaunes – soit sentie dans le corps. La découpe de Xi Xiao apporte une conscience de la corporalité, vis-à-vis de laquelle apparaît l'horreur coloniale, qui est l'horreur de la violence mutilatrice, horreur de la guerre, horreur du capitalisme, horreur de l'état bourgeois. Le corps peut s'ouvrir et se détacher par amour, par spiritualité, ce n'est pas son ouverture qui est un problème en soi, mais le viol de cette ouverture, dont la mutilation est l'un des avatars les plus odieux. Je ne pouvais pas affirmer d'une part l'existence d'un corps clos, uni et rationnel, opposé au corps séparé et non fonctionnel. Pour moi les choses étaient plus profondes. Le corps peut très bien se fendre, se dilater, s'ouvrir par désir, plaisir, attirance érotique, spiritualité et cela est un gain de puissance. La mutilation-viol coloniale ne s'attaque pas seulement au fonctionnel, au corps « normal » mais au désir, qui est comme le feu qui anime les golems que nous sommes.

C'est pour cela que je ne décris pas tellement les douleurs ou les plaies en termes cliniques, mais plutôt selon un régime poétique qui permette à chacun, chacune, d'actualiser cette idée de la découpe selon ses désirs et ses peurs. Avec les plaies, il n'est pas souvent besoin d'en dire beaucoup – et peut-être en ai-je dit trop ? – ; si je dis « une feuille de papier passe vite entre vos doigts », je sollicite en vous un frisson d'horreur mais aussi un potentiel intime que le désir pourrait investir, dans certains contextes particuliers.

Je ne fais ici rien d'autre que de proposer une lecture personnelle des théories de Bataille sur l'érotisme, théories qui, précisément, furent inspirées par la vue d'un cliché d'un supplicié chinois mutilé : « Le monde lié à l'image ouverte du supplicié photographié, dans le temps du supplice, à plusieurs reprises, à Pékin, est, à ma connaissance, le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière. Le supplice figuré est celui des Cent morceaux, réservé aux crimes les plus lourds. Un de ces clichés fut reproduit dans le *Traité de psychologie*

de Georges Dumas (1923). Mais l'auteur, bien à tort, l'attribue à une date antérieure et en parle pour donner l'exemple de l'horripilation : les cheveux dressés sur la tête ! Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est, bien entendu, je l'ajoute, qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique. Je possède, depuis 1925, un de ces clichés. Il m'a été donné par le Docteur Borel, l'un des premiers psychanalystes français. Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique et intolérable » (Bataille 1961 : 121-122). C'est ce mélange d'extase et d'horreur et les possibilités qu'il donnait de pouvoir mettre en scène la violence coloniale européenne que je me suis attribué.

Il va de soi qu'il s'agit d'une lecture européenne d'un supplice oriental, et le monde chinois n'associe peut-être jamais extase et mutilation. Mon roman s'est construit de lui-même comme un reflet de la pensée européenne sur elle-même. En reprenant le roman d'aventures, je reprenais naturellement les morts violentes, et les stéréotypes du corps mutilé, qui eux-mêmes faisaient écho aux blessures du Christ et au dolorisme chrétien. Sans que je le force, tout un système se répondait. Un système qui voyait l'extase dans la douleur et qui paradoxalement appliquait l'horreur aux plus faibles pour le bien de leur plaisir. Un système qui fantasmaient le viol du sexe féminin, perçu parfois comme une plaie et le sublimait sous une robe d'un blanc virginal et fragile le jour du mariage. Plaisir et douleur autour d'une plaie me paraissaient fonctionner d'eux-mêmes dans le contexte d'une littérature d'aventures qui se pastichait elle-même.

6. EST-CE QUE *TÉNÈBRE* NE RÉVÈLE PAS UNE MYSTIQUE DES CORPS MUTILÉS ? COMMENT EST-CE QUE VOUS VOYEZ LA DISCONTINUITÉ ENTRE CES CORPS MUTILÉS ?

Je ne sais pas si je parlerais directement d'une mystique des corps mutilés, mais il est certain que la mutilation dans *Ténèbre* amène parfois à une dimension mystique au sens d'expérience spirituelle immédiate non médiatisée par la raison ou la conscience. Cette dimension mystique prend place dans un environnement chrétien, au cœur duquel trône le corps du Christ en croix, mais le déborde totalement hors du dogme, hors de la foi et des Écritures chrétiennes. La mutilation, dans le livre, renvoie la chair à son état de matière parmi la matière du monde. Une fois encore, je suis ici très inspiré de la pensée de Bataille.

Bataille conçoit l'univers comme *l'impossible*, une chose que la conscience humaine a habillée du langage et qu'elle ne peut rencontrer autrement, qu'elle habite dans le *possible* du langage. Or le langage découpe le monde, découpe la pâte de la vie. Cette découverte de la pâte de la vie et ce qu'expérimente Roquentin dans *La Nausée* de Sartre : « Et puis voilà tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence. Ou plutôt la racine, les grilles du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui ; la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité » (Sartre 1938). La mutilation est associée dans *Ténèbre* à la révélation d'une nausée sartrienne. Elle révèle ce que Bataille nomme la *continuité* : « À la base, il y a des passages du continu au discontinu ou du discontinu au continu. Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes » (Bataille 1957). La main coupée, le corps incisé, dépecé, tout cela rompt l'illusion de l'individualité discontinue et ouvre au grand tout *impossible* de la matière. En cela, il y a possibilité d'une expérience mystique et érotique. Mystique, elle l'est en ce qu'elle rapproche immédiatement l'être mutilé du monde compris comme un tout surpuissant, que l'on peut appeler *Dieu*, *substance*, ou ce que l'on voudra. Érotique, elle l'est au sens de Bataille, « d'approbation de la vie jusque dans la mort » (Bataille 1987 : 17). L'être mutilé est vivant, mais plus proche de la continuité qu'instaure la mort avec le reste de la matière, représenté notamment dans le livre par le fourmillement de matière et de vie que représentent la jungle équatoriale et l'eau boueuse du fleuve Congo.

Toutefois, toute mutilation n'est pas mystique ou érotique. La mutilation d'une main d'un travailleur colonisé par un colon relève de l'approbation de la mort jusque dans la vie et non pas l'inverse. C'est principalement par l'expertise et l'amour du personnage de Xia Xiao pour Pierre Claes que la mutilation révèle ses possibilités transcendantes. Le bourreau chinois est un personnage pivot dans le roman, un catalyseur spirituel qui permet de transmuter toute la souffrance de Pierre Claes en un devenir mystique. Pierre Claes, dans son voyage dans l'État Indépendant du Congo de Léopold II, est plongé au cœur d'une horreur existentielle dont la seule issue sera cette mutilation mystique. Xi Xiao en fait une sorte de nouveau Christ dans un monde sans Christ. Un corps de plaisir et d'amour dans un monde de souffrance et de haine. Il retourne la violence mutilatrice comme elle-même pour en faire une voie de salut.

La mutilation des aïeux de Pierre Claes, dont le grand-père biologique s'émascule et le père biologique se tranche la gorge, ressemble à un geste annonçant cette mutilation finale. Eussent-ils connu Xi Xiao, ils auraient peut-être pu atteindre ce salut mystique. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs que les membres de cette famille soient bouchers de père en fils. Comme une lignée d'hommes devenus visionnaires par le travail de la chair, mais qui n'a jamais eu la chance de connaître l'élément clé pour faire aboutir ces visions : l'amour. Xi Xiao apporte un amour sans raison à Pierre Claes, un amour à la mesure de l'univers, un amour oublié par la chrétienté même, qui l'a porté au Christ et non pas aux hommes, et sans lequel aucune mystique n'est possible. « Il n'y a pas assez d'amour et de bonté dans le monde pour avoir le droit d'en prodiguer à des êtres imaginaires » écrit Nietzsche dans *Humain, trop humain*, ce que pourrait reprendre à son compte Xi Xiao (Nietzsche 1995).

Il existe différents types d'amour dans *Ténèbre*, l'amour romantique de Vanderdorpe pour Manon Blanche, l'amour paternel du même Vanderdorpe pour Pierre Claes, l'amour du Christ de Thomas Brel... Mais Xi Xiao propose un amour plus pur, un amour de la chair de l'autre dans un monde où elle n'est plus que vecteur de souffrance.

Une lecture toutefois qu'il ne faudrait pas faire de *Ténèbre*, je pense, est celle de faire de Pierre Claes un corps rédempteur christique qui rachèterait à la fois l'entreprise coloniale et les souffrances des corps colonisés. J'ai voulu être le plus prudent possible concernant les liens qui pouvaient unir « corps blancs » et « corps noirs », même mutilés. Il n'y a de libération des colonisés dans le livre que par l'entremise des colonisés. C'est aussi un des aspects de la blessure coloniale, c'est qu'elle sépare profondément les corps et les groupes d'êtres. Elle incise et fend l'amour du prochain. Elle rompt durablement la paix. Elle éloigne les chairs.

Donc les corps sont tous unis en ce qu'ils sortent de la pâte de la vie, de la continuité du fond impossible de la matière, mais la violence humaine et politique rompt durablement les possibilités de communion fondées sur cette origine commune. Sur cette humanité partagée. L'humanité ne sera à nouveau partagée que lorsque l'Occident reviendra sur son histoire coloniale, démantèlera les structures racistes de sa vision du monde, agira concrètement à l'écoute des ex-colonisés.e.s. Aussi mystique que *Ténèbre* puisse paraître, c'est un roman qui appelle, selon moi, à une issue politique pragmatique.

Propos recueillis par Christophe Premat et Mickaëlle Cedergren

REMARQUES

1 <https://centrebang.ca/programmation/paul-kawczak-residence-de-production-et-installation-a-lespace-michael-snow-lautre-histoire-du-ski-vol-1/>, <https://lautrehistoireduki.com/>.

2 Voir rencontre avec Paul Kawczak, 24 mai 2021, Université de Stockholm, https://www.youtube.com/watch?v=4F2ZP_SeVfw (Dernière visite le 13 décembre 2021).

INTÉRÊTS CONCURRENTS

Il n'y a pas de conflits d'intérêt. L'entretien avec l'écrivain Paul Kawczak a été réalisé par les co-rédacteurs en chef de la revue. Paul Kawczak a gagné le prix lycéen de l'Association Internationale des Études Québécoises en 2021 pour l'Estonie et la Suède. Un entretien avec l'auteur avait été réalisé par le Centre d'Études Canadiennes de l'Université de Stockholm. L'interview est disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=4F2ZP_SeVfw.

AUTHOR AFFILIATIONS

Paul Kawczak

Éditions La Peuplade, CA

Christophe Premat  orcid.org/0000-0001-6107-735X

Université de Stockholm, SE

Mickaëlle Cedergren  orcid.org/0000-0001-9362-6843

Université de Stockholm, SE

Kawczak et al.
*Nordic Journal of
Francophone Studies/
Revue nordique des
études francophones*
DOI: 10.16993/rnef.68

11

RÉFÉRENCES

- Bataille, G.** (1961). *Les larmes d'Éros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- Bataille, G.** (1987). *L'érotisme. Œuvres complètes*. Paris : éditions Gallimard, t. 10.
- Conrad, J.** (1996). *Heart of darkness*. Charlottesville : University of Virginia Library. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-05227-8>
- Dumas, G.** (1923). *Le traité de psychologie*. Paris : Alcan.
- Genette, G.** (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- Goldsmith, K.** (2018). *L'Écriture sans écriture du langage à l'âge numérique*. Paris : Jean Boîte Éditions pour la traduction française.
- Huysmans, J.-K.** (1884). *À rebours*. Paris : G. Charpentier et Cie.
- Irving, J.** (1980). *Le Monde selon Garp*. Paris : Seuil (pour la traduction française).
- Irving, J.** (1986). *L'Œuvre de Dieu, la Part du Diable*. Paris : Seuil (pour la traduction française).
- Irving, J.** (1989). *Une prière pour Owen*. Paris : Seuil (pour la traduction française).
- Kawczak, P.** (2015). *L'Extincteur adoptif*. Montréal : éditions Moul.
- Kawczak, P.** (2017). *Un long soir*. Chicoutimi : La Peuplade.
- Kawczak, P.** (2020). *Ténèbre*. Chicoutimi : La Peuplade.
- Mac Orlan, P.** (1918). *Le Chant de l'équipage*. Paris : Omnibus.
- Mirbeau, O.** (1899). *Le Jardin des supplices*. Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- Nietzsche, F.** (1874), *Considérations inactuelles III et IV*. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, F.** (1995). *Humain, trop humain*. Paris : Le Livre de Poche. Traduction Angèle Kremer-Marietti.
- Prévost, J.** (2006). *Cleveland: le philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*. Paris : Desjonquères.
- Pynchon, T.** (1997). *Mason & Dixon*. New York : Henry Holt & Company.
- Roob, A.** (2014). *Alchimie & mystique : le musée hermétique*. Cologne : Taschen.
- Sartre, J.-P.** (1938). *La Nausée*. Paris : Gallimard.

TO CITE THIS ARTICLE:
Kawczak, P., Premat, C., &
Cedergren, M. (2022). Entretien
avec l'écrivain Paul Kawczak.
*Nordic Journal of Francophone
Studies/Revue nordique des
études francophones*, 5(1),
pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.68>

Submitted: 13 January 2022
Accepted: 13 January 2022
Published: 08 March 2022

COPYRIGHT:
© 2022 The Author(s). This is an
open-access article distributed
under the terms of the Creative
Commons Attribution 4.0
International License (CC-BY
4.0), which permits unrestricted
use, distribution, and
reproduction in any medium,
provided the original author
and source are credited. See
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

*Nordic Journal of Francophone
Studies/Revue nordique des
études francophones* is a peer-
reviewed open access journal
published by Stockholm
University Press.

