

Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : écouter ensemble et vivre l'insondabilité de l'autre

Michaël La Chance

Numéro 120, printemps 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77858ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2015). Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : écouter ensemble et vivre l'insondabilité de l'autre. *Inter*, (120), 84–87.



SIMULTANÉITÉS VIBRATOIRES DANS LES DISPERSIFS SONORES ET GESTUELS ÉCOUTER ENSEMBLE ET VIVRE L'INSONDABILITÉ DE L'AUTRE

Réflexion à partir du travail d'Anne-Marie Ouellet (L'eau du bain, théâtre, performance et arts numériques) et de Jean-Paul Quéinnec (CRC en dramaturgie sonore au théâtre)

► MICHAËL LA CHANCE

Certaines œuvres récentes du collectif L'eau du bain et le travail actuel de la Chaire en dramaturgie sonore au théâtre proposent des situations d'écoute constituées de sons furtifs et d'interventions légères d'une durée indéterminée. Il s'agit chaque fois d'interroger sa façon d'être là, de s'immerger dans un lieu, d'entrer en résonance, de ralentir l'écoute, de se côtoyer et de prendre acte de la présence d'autrui. Cet article se veut une réflexion sur ce qui nous apparaît une tension entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience des autres. D'un côté, notre attention immersive nous achemine vers la totalisation du moment esthétique. D'un autre côté, nous faisons le constat d'une diversité dans la réception de l'œuvre : mon écoute n'est pas celle de mon voisin, l'éclatement de l'expérience mettant en relief le caractère inaccessible de l'autre.

Le moment esthétique serait en premier lieu une unité sensori-temporelle qui remplit le monde du spectateur – qui submerge complètement l'*Umwelt* du sujet vivant. Or, cette unité de l'expérience est contestée par une insuffisance épistémologique : nous sommes plusieurs à partager ce moment d'écoute – et d'hospitalité – avec divers intervenants qui s'affairent sur leurs instruments et micros, leurs ordinateurs et projecteurs, sans pouvoir nommer – concert ou performance ? spectacle ou improvisation ? – ce moment ; nous sommes nombreux en ce lieu à nous répartir dans l'espace disponible, à nous côtoyer les uns les autres, sans pourtant savoir ce que sont les autres, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils attendent ; je ne sais pas davantage quand l'œuvre commence, quand et comment elle finit. Il s'agit donc d'une tension, selon Adorno, entre *abandon* et *participation* : « L'œuvre d'art demande plus que le simple abandon en elle-même. [...] [Elle demande de] participer, dans le rapport qu'on a avec elle, aux réactions de tous ceux qui l'ont vue auparavant¹. »

Une promiscuité dans l'écoute met en relief les gouffres qui nous séparent. Le *nous* éphémère de l'hospitalité, ou de la liaison, nous renvoie finalement à notre solitude, à nos résonances scellées. En effet, je suis assailli par une foule de perceptions et de pensées, appelons cela un essaim ouvert d'impressions microsensibles. Ma tête est bourdonnante, mon esprit encombré, je m'*abandonne* aux fluctuations de l'océan hertzien. Je présume qu'il en va de même pour les autres, quoiqu'ils m'apparaissent comme des essaims fermés.

Afin de surmonter le cloisonnement des esprits et de nos sens, nous élaborons un fantôme de connexions de même qu'un fétichisme d'appareils. On constate en effet, dans nombre d'œuvres contemporaines, une omniprésence d'appareils et de câblages. Les technologies du visuel et du sonore s'invitent sur scène, avec une quadruple fonction d'appareils : générer des effets et enregistrer ceux-ci, les diffuser (radio, *webcast*) et interrelier les auditeurs. Ces appareils seraient là, semble-t-il, pour pallier l'obstacle épistémologique qui grève l'unité du moment : qui sommes nous ? qu'avons-nous à nous dire ? quel prétexte nous permet de nous dérober à l'urgence du monde ? Il semble que l'art reprend la parade de l'industrie des télécommunications : une mise en scène de la panconnectivité où ce que nous entendons et ce que nous voyons n'a plus d'importance. Plutôt, l'art chercherait-il à dénoncer les connectivités superficielles pour explorer des homophonies de pensées, des homologues d'états, des homogénéités sensorielles ?

La présence des appareils sur scène me paraît symbolique : les acteurs émettent des sons autant qu'ils en reçoivent, branchés sur l'ici autant que sur l'ailleurs ; ce qui est donné à voir, c'est la communication elle-même, non pas le contenu de la communication. Dans *Liaisons sonores*², le chaman autochtone, qui doit symboliser l'altérité culturelle, est coiffé d'un tel casque d'écoute, superposant ainsi sa connexion avec le monde chthonien et sa connexion avec une prestation numérique. Alors, le spectateur s'avance tête nue dans le *sonarium*, il fait l'expérience d'une subjectivité qui excède l'intériorité réverbérante dans laquelle il a l'habitude de se ressaisir comme sujet. La subjectivité excède l'intériorité, et pourtant son débordement est arrêté par le caractère insondable des autres.

Le dispositif classique exige l'obscurité de la salle pour occulter la présence des autres, tandis que la scène de liaison, ou d'hospitalité, fait de nous des coécouteurs incontournables. Ces œuvres contemporaines s'apparentent à une chambre de résonance, à une *camera phonurgia* – inspirée par Athanasius Kircher – grâce à laquelle nous pouvons entendre la totalisation de nos impressions et pensées. Cependant, nous demeurons les uns pour les autres des essaims d'impressions dont personne ne saurait se donner l'idée.

Certains voudraient qualifier de tels lieux d'écoute et de performance d'« espaces de médiation », car ils permettraient la rencontre

de l'autre, ils s'ouvriraient aux publics les plus divers. Cet intitulé me semble incorrect : que ce soit dans le sous-sol d'une galerie, une réserve autochtone, une chambre d'hôtel ou sur la glace d'un lac gelé, nous transportons avec nous le champ artistique, avec ses valeurs et ses critères, ne faisant que changer de décor. Nombre d'entreprises artistiques se disent médiations, car elles prennent place dans la rue, interpellent les passants, prennent à témoin des étrangers. En fait, nous faisons jouer à ces « étrangers » des rôles bien définis d'avance : ils sont des faire-valoir pour incarner les « autres », devant lesquels nous tentons de nous parler à nous-mêmes.

Souligner ce fait n'est pas disqualifier de tels projets ; c'est rappeler que, fondamentalement, on n'a de cesse de parler à soi-même, dans la différence d'avec soi-même. Il y a, au cœur de la rencontre, un solipsisme qu'il faut s'efforcer d'entendre effectivement. Une rencontre qui fait dire par l'autre sa propre différence.

Je voudrais invoquer brièvement l'émergence du langage chez l'enfant, à son plus jeune âge, avant la formation d'une sphère mentale et de la centralité du sujet. Il y aurait plutôt des (pré) systèmes de traces présémiotiques et prés spatiales. La pensée n'est pas résonance dans une intériorité, elle est essaim d'impressions dispersées, dans lequel se produit un rabattement du système de traces acoustiques sur le système de traces kinesthésiques et visuelles. Il s'agit d'une superposition de deux systèmes de traces, qui conduira à l'émergence des signes et de leur double codage, selon les thèses du phonéticien Iván Fónagy⁵.

Ainsi, le dispersif sonore peut s'arrimer à un dispersif gestuel. Nous retrouvons l'expérience d'une antériorité des signes : celle de la première inscription des traces et de leur organisation présymbolique. C'est une régression qui n'est pas sans malaise, qui nous reconduit en deçà des métaphores endopsychiques, dans

encore s'il surgit (verticalement) d'une profondeur abyssale ; s'il gronde telle une résurgence tellurique ou plutôt s'il est issu des profondeurs du corps. Le dispersif fait état d'une dimension paléologique de l'expérience, qui précède l'établissement des chaînes causales, dans laquelle le brouillage, ou encore le raté et l'accident, révèle une connectivité profonde – avec le lac, avec l'hiver, avec la Terre. Ce que j'entends dans le monde est la perturbation d'un rapport à soi, tel le boum entendu par Mrs. Moore, le personnage de E. M. Forster, dans les cavernes résonantes de Marabar. Alors, les dispersifs sont aussi des plages d'échecs, des dépôts de gestes échoués, des possibilités de dérapage. Des sorties de page.

La régression présémiotique

Le travail artistique provoque un effritement du signe en tant que signe, une déliaison des bases pulsionnelles, une séparation des systèmes sous-jacents, et ce, afin de nous



> Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou, *Le son de l'air est froid*, Lac-Saint-Jean, février 2014. Photos : Thomas Sinou.

Le son en deçà de l'espace

Selon Hartmut Rosa, nous n'avons plus besoin (d'une métaphore) d'une unité spatiale pour ressaisir les événements de la conscience³. Le sonore déploie un spectre antérieur à l'opposition classique de l'intérieur et de l'extérieur, qui se situe donc en deçà de l'espace-contenant dans lequel nous croyons organiser nos événements psychiques et nos relations interpersonnelles. Alors, nous ne parlerons plus d'un espace sonore, mais plutôt d'un *dispersif sonore*, dans lequel nous sommes invités à redécouvrir la polyvocalité de la conscience, à éprouver celle-ci comme multitude extérieure⁴. Il s'agit d'une écoute où nous faisons l'expérience d'un rapport entre la multiplicité et l'altérité, entre l'extériorité et la convivialité.

l'exploration d'une *esthétique ondulatoire et dispersive*. Inversement, l'écoute fait remonter les résidus inconscients, des traces pulsionnelles qui vont s'inscrire dans le réel. Retours hallucinatoires où le « dedans » fait irruption dans le « dehors », et vice versa. Puisqu'il nous faut recourir à une métaphore spatiale pour penser ces réserves de traces et leur déploiement, nous parlerons plutôt de l'acouspatial et, si besoin, du kinospatial.

Je donnerai comme exemple de cette perte des repères spatiaux le craquement des glaces dans *Le son de l'air est froid*, que le collectif L'eau du bain (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou) nous fait entendre sur le lac Saint-Jean gelé. On ne sait plus si le son se propage à la surface, s'il court (horizontalement) sur les glaces ou

permettre d'envisager de nouvelles stratégies de sens, d'inaugurer de nouvelles sémioses. *Liaison sonore* s'annonçait comme une occasion de « se délocaliser pour écouter ensemble ». La notion de non-localité, empruntée à la mécanique quantique, désigne la simultanéité d'un même événement en plusieurs lieux. Abolition des distances, proximité nouvelle. Les problématiques de l'abandon et de la participation, évoquées par Adorno, se déplacent dans une figure du rapprochement qui met en relief une nouvelle distance : le caractère insondable de l'autre.

Traditionnellement, depuis Descartes pour le moins, le sujet est centré dans l'espace de ses jeux spéculaires. Paradoxalement, ce sujet est excentré, émotionnellement détaché de

son entourage, de la Terre et de lui-même. Ce sujet, hors de lui-même, recherche son unité à l'extérieur de lui, qu'elle soit une vue de l'esprit, une œuvre ou un discours totalisant – politique, économique, religieux, etc. Il accepte de se laisser captiver par un dispersif de sensations pour autant qu'il soit assuré que celui-ci l'achemine vers la plénitude d'un moment esthétique. Voilà le problème : il est confronté à la nécessité de côtoyer en ce même moment des sujets irréductibles et insondables. En ces moments d'écoute, nous pouvons tenter une interrogation sur l'altérité des consciences, étant soumis à ce que Wittgenstein appelait « *the problem of others* »⁶ : chacun des autres semble conscient comme je le suis, pourtant je ne sais rien de leurs expériences et de ce que c'est d'être ce qu'ils sont.

Dans le bourdonnement des sons et des images, les intervenants sont absorbés par leurs

instruments et appareils, occupés par leurs tâches spécifiques et, tout à la fois, ils semblent en phase dans une unité de composition qu'ils seraient les seuls à percevoir. Il y a un décalage (« *mismatch* », dit Cavell) entre ce que les gens sont et ce qu'ils font, entre ce qu'ils peuvent et ce qu'ils accomplissent. C'est le décalage entre nos intentions et le résultat de nos actions dans le monde, entre nos désirs et nos choix. En cette expérience hétérophonique, chacun entend quelque chose de différent, et pourtant tous partagent le même moment. Nous explorons l'*enchevêtrement de nos écoutes* dans une nouvelle extériorité affolée.

Trouver sa cohérence hors de soi

Dans un passage du roman *The Waves* de Virginia Woolf, celle-ci décrit une liaison sonore : chacun trouve sa cohérence de sujet en

se donnant un moment d'écoute, en éprouvant cette cohérence hors de lui-même. L'auteure disait de *The Waves* que ce n'était pas un roman, mais un *playpoem*, un « poème-jeu ». Elle préfigure les œuvres de recherche-crédation d'aujourd'hui qui seraient aussi des poèmes-jeux.

Ainsi, en 1931, Virginia Woolf fait dire à Louis – qui serait T. S. Eliot – dans *Les vagues* : « Tâchons de fixer la minute présente [*the moment*] par un suprême effort de volonté. [...] Il faut que ce moment laisse une trace. [...] [M]on esprit mis en pièce se sent reconstruit par une perception soudaine. Je prends les arbres, les nuages à témoin de ma complète intégration. [...] En cet endroit, nous sommes assis en cercle sur l'herbe l'un près de l'autre, unis par on ne sait quelle immense force intérieure [*some inner compulsion*]. Les arbres s'agitent, les nuages passent. Le moment approche où tous ces soliloques se



> *Liaisons sonores Brest/Mashteuiatsh* (performance radiophonique) est un projet de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » dirigé par Jean-Paul Quéinnec, avec Edouard Germain, Andrée-Anne Giguère, Éric Létourneau, Alain Mahé, Sonia Robertson, Guillaume Thibert, et en partenariat avec la communauté innue de Mashteuiatsh (le Musée amérindien, la fondation Robertson, la radio communautaire CHUK107,3 et l'école primaire Amishk), les galeries d'art Langage Plus (Alma) et le Centre Bang (Chicoutimi), le GRMS (Groupe de recherche en médiatisation du son), HEXAGRAM-Université de Québec à Montréal et le Consulat général de France. En janvier 2015, elle a été jouée au festival *Longueur d'ondes* (Brest) et au Théâtre de l'échangeur (Paris). Photo : Marianne Tremblay/Langage Plus.

transformeront en dialogues [*shall be shared*]? » Passage admirable où, de s'abandonner dans un moment dispersif, « [son] esprit mis en pièces », Louis fait l'expérience d'une unité d'être : il « se sent reconstruit par une perception soudaine », non pas dans une intériorité, mais dans un murmure du monde. Certains commentateurs de Woolf voudraient voir dans ce moment la formation d'une conscience centrale et silencieuse. Pour ma part, j'éprouve un scepticisme devant une telle prétention à connaître l'expérience de l'autre, à lui prêter une telle cohérence. Ces poèmes-jeux investissent des lieux de résonance avec une expérience de la multiplicité. Il en va de même pour *Liaisons sonores* de Jean-Paul Quéinnec qui se veut un euphémisme du délié et pour *Théâtre et hospitalité*⁸ d'Anne-Marie Ouellet qui nous invite au non-familier (*unheimlich*).

Ce sont, pour moi, des exercices de régression pour tester nos limites : celles de l'audibilité, de l'intelligibilité, de la distance qui nous sépare des autres. Ce sont des occasions de ralentir, de nous interroger sur les formes de l'attention, d'interroger les motifs et les désirs avec lesquels nous abordons les autres, de réfléchir finalement au caractère insondable de l'expérience d'autrui. Il y a du son, du visuel, des appareils, une diversité culturelle, certes, mais il y a surtout les autres dans ce qui, incidemment, passerait pour un consensus : nous prenons le temps, nous partageons ce moment, tous recueillis malgré la cacophonie, encore soumis à une convention instaurée à l'époque de l'œuvre concertante. Nous n'avons affaire ni à une entropie sonore ni au naufrage dans les ondes, mais nous sommes néanmoins déconcertés par ces exercices de régression qui s'emploient à relier – autrement – des gestes sonores à des gestes performatifs, à provoquer un brouillage des fonctions, à perturber la présence dans notre culture de la *phonè* et du *logos* : le discours est ce qui amène à la vue lorsque l'être est déjà « saisissable en un *λέγειν* (faire-voir) privilégié »⁹. Nous faisons un retour à la nuit d'avant les signes, dans un dispersif de traces¹⁰.

Woolf met en scène ce moment présémiotique où les sons retrouvent une dispersivité acouspatiale et une fragmentation organique : l'acouspatial est une membrane vivante où chaque son est une production corporelle et, finalement, un état de la membrane tout entière. Je fais partie de celle-ci dans une simultanéité vibrante de toutes les parties : « Le domaine de nos sens s'est élargi. Des membranes et des fibres nerveuses [*webs of nerve*], jadis pâles et sans force, se sont gonflées et s'étendent, flottent autour de nous comme des racines [*filaments*] ; c'est elle qui nous permet de toucher du doigt l'espace et de capter des sons lointains et jadis inouïs¹¹. » Telle est l'unité de l'expérience : un moment qui serait véritablement complet si ce n'était de la présence des autres, ceux qui sont déjà là, assis et debout, mais aussi ceux qui entrent et qui sortent. J'éprouve un décalage de l'écoute : d'un côté, c'est une expérience totalement immersive et, de l'autre, c'est une expé-

rience interpersonnelle où les autres demeurent inaccessibles et insondables. C'est cela, écouter ensemble. L'écoute est immersive, l'ensemble est dispersif. Les autres ont l'air de savoir ce qu'ils font, ils ont le regard fixe, le visage inexpressif, les gestes discrets. Ils semblent au fait de la situation, ce qui me renvoie quant à moi à ma propre perplexité.

Perplexité et temporalités

C'est ainsi que je me suis délocalisé : hors champ, abandonné, immergé. Par un décentrement, je provoque un suspens de sens. Par ma *dislocation*, je suis à l'écoute d'une simultanéité vibratoire. Alors, le bruit gouverne mon écoute, le bruit est l'écoute qui se gouverne. Tel est le dispersif : pas d'événement central, rien n'est ce qu'il semble. J'attends l'immédiateté que me livrent les regards, je sonde le regard des autres. Nous avons en commun de prendre le temps, d'accorder nos temporalités. En conséquence, la décélération de mon attention contrarie le caractère précipité des impressions, éparées et jubilatoires. J'ai l'impatience de tout relier et de tout rassembler. Le ralentissement du monde me procure un apaisement, mais aussi une forme de béatitude, comme le dit Novalis : « Le paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits éparés, rendre de la chair à son squelette. Régénération du paradis¹². »

Par l'effet d'une stratégie de la perplexité, d'une ingénierie des temporalités, je suis affecté par une délocalisation : je sors du champ artistique, je ne suis pas devant une œuvre, mais tout simplement devant le monde, tel qu'il est, jour après jour, insensé comme toujours. Hors champ, décentré et fragmenté. On peut se demander ce qui se passe ici, quel en est le détail, quel en est l'essentiel. Pourtant, je vais de l'avant dans un vivre-ensemble qui n'est pas fondé sur une intelligibilité réciproque, une compréhension mutuelle. Nous avons en commun un tumulte d'impressions qui laisse une texture de conscience différente en chacun. Qu'est-ce qu'un autre esprit ? La dispersion esthétique me rappelle que je suis multitude. Elle me rapproche des autres et tout à la fois exacerbe ma perplexité devant ceux-ci. ◀

Notes

- 1 Theodor Adorno, *Minima Moralia* : réflexions sur la vie mutilée, E. Kaufholz et J. R. Ladmiraal (trad.), Payot, 1991, p. 208.
- 2 *Liaisons sonores*, performance radiophonique avec Alain Mahé, Sonia Robertson, Éric Létourneau, l'équipe de la CRC et la communauté autochtone de Mashteuiatsh, diffusée dans les galeries d'art du Centre Bang, Langage Plus et le Pavillon des arts du site Uashassihstsh, en collaboration avec le Musée amérindien, sur la wikiradio du Groupe de recherche en médiatisation du son et la radio communautaire CHUK à Mashteuiatsh en mai 2014. Cf. Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, *Liaisons sonores* [en ligne], Université du Québec à Chicoutimi, www.dramaturgiesonore.com/component/k2/item/165-liaisons-sonores/165-liaisons-sonores.
- 3 Cf. Hartmut Rosa, *Alienation and Acceleration : Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, NSU Press, 2010, p. 44.
- 4 Cf. Julian Jaynes, *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*, G. de Montjou (trad.), Presses universitaires de France, coll. « Questions », juin 1994, 524 p.
- 5 Cf. Iván Fónagy, *La vive voix : essai de psychophonétique*, R. Jakobson (préf.), Payot, coll. « Langue et société », 1991, 346 p.
- 6 Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 4^e éd., John Wiley & Sons, 2010, 592 p. ; Stanley Cavell, *The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979), Oxford University Press, 1999, p. 329 sqq. (trad. fr. : *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, S. Laugier et N. Balso [trad.], Seuil, 1996, 720 p.).
- 7 Virginia Woolf, *Les vagues*, M. Yourcenar (trad.), Plon, 1957, p. 51-52. « Now let me try [...] to fix the moment in one effort of supreme endeavour. [...] This will endure [...] my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds, to be witnesses of my complete integration. [...] Here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared. » (*The Waves* [1931], Hogarth Press, 1972, p. 28.)
- 8 Anne-Marie Ouellet, *Théâtre et hospitalité*, UQAC, 14 mars 2014. Il s'agit « de puiser en soi sa propre compréhension de l'hospitalité dont surgira alors l'événement théâtral. » (Paul Kawczak, « Narr/a/c/tions », *Zone occupée : arts, culture, réflexions*, 2014, p. 77.)
- 9 Martin Heidegger, *Être et temps*, E. Martineau (trad.), Authentica, 1985, p. 55.
- 10 Ce moment présémiotique a intéressé de nombreux théoriciens : la *chora* de Derrida (*Timée* de Platon), le bain acoustique de Tomatis, la communication préverbale de Fónagy (et Kristeva), le partage des voix de Nancy, l'écoute intra-utérine de Dolto, etc.
- 11 V. Woolf, *Les vagues*, op. cit., p. 150. « [O]ur senses have widened. Membranes, webs of nerve that lay white and limp, have filled and spread themselves and float round as filaments, making the air tangible and catching in them far away sounds unheard before. » (*The Waves*, op. cit., p. 97.)
- 12 « Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut – und daher so unkenntlich geworden – Seine zertretenen Züge sollen vereinigt – sein Skelett soll ausgefüllt werden. *Regeneration des Paradieses*. » (Novalis, *Schriften*, R. Samuel et al. [dir.], Kohlhammer, III, 1983, p. 446. Trad. française : Gustave Roud, *Aujourd'hui*, n° 34, 1930.)

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants corporatifs et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau.