

## du seuil de l'atelier : un renversement

À l'heure où je vous parle, deux temps, et sans doute deux subjectivités légèrement discordantes, sont entremêlés : le temps de l'écriture et le temps de la parole. Au moment de trouver ces mots que je lis devant vous aujourd'hui, il y a une tentative d'imaginer un décor : peut-être une salle de classe, plusieurs tables, des fenêtres, des visages, vos visages comme des fenêtres vers un ailleurs secret, vos visages pour la plupart inconnus, leurs expressions mouvantes, le bruit des chaises qu'on déplace en s'y installant, une personne en retard, une porte s'ouvrant, se refermant, un éclairage cru, ou tamisé au contraire. L'exercice d'imaginer ce décor est vain, puisque « rien n'arrive ni comme on l'espère, ni comme on le craint » (pour emprunter une phrase de Proust). Pourtant à l'heure de vous écrire, sous le ciel blanc parisien – une blancheur opaque mais sans neige, typique de l'hiver de ma ville d'adoption –, il y a une tentative d'imaginer à quoi correspondra ce moment, à quoi il correspond maintenant, alors que je vous parle. Il est possible de me figurer l'université de ma terre natale, terre où j'ai vécu jusqu'à l'âge de trente ans. En même temps je suppose que je ne peux plus tout à fait me référer à cette version de l'université. D'abord elle appartient au passé, donc elle est obsolète. Ensuite, assise devant vous (je l'imagine au moment d'écrire, je le constate aujourd'hui) : la perspective est inversée. Je ne suis pas du côté des visages et des yeux qui écoutent, je suis du côté de la parole. Parmi toute sorte de réflexions une question s'impose, sous mon ciel blanc parisien : qu'attend-on au juste d'une conférence d'écrivain ? Sans bien connaître la réponse, je sais que je dois construire un temps passé de l'écriture qui, mis en voix, deviendra sous vos yeux un temps présent de la parole.

Pour entamer cette construction je pense à ce qui nous relie : le plaisir de lire sûrement, celui d'écrire peut-être, le plaisir des divagations. Au milieu de l'espace de nos attentes, je devine aussi qu'une forme de désir est là ; je trouve refuge dans l'idée qu'un désir de mots et d'images, de petits vertiges créés à travers eux, en ce moment précis, nous lie. Nous ne savons pas avec exactitude ce que nous sommes venus chercher ici, dans cet horizon qui nous est commun pour un instant, mais une oreille est tendue et si j'ai accepté d'être là c'est qu'il existe une envie de lui chuchoter quelque chose. Ces deux mouvements élémentaires, invisibles mais présents dans l'air, se rencontrent et forment notre lieu commun. Le même croisement s'opère, sans doute, dans l'écriture intime vouée à devenir roman ou poésie, ou essai. Mais aujourd'hui mon écriture, en train de se faire, expose ses coulisses. Par la parole et notre présence physique (la mienne, la vôtre), j'entrouvre la porte de mon atelier.

Avant d'aller plus loin je m'attarde sur une autre présence, celle du mot « atelier » dans cette introduction. Elle n'est pas anodine. C'est un mot qui fait lien. Il désigne un espace familier de mes vingt premières années : l'atelier de mon père derrière la maison à Saint-Ours, sur le chemin des Patriotes, où j'ai discuté avec lui en rentrant de l'école tous les jours de mon enfance, où j'ai travaillé avec lui tous les étés de mon adolescence, les mains sales, dans un sarrau bleu trop grand pour moi. Le mot me rappelle un métier appelé à disparaître, le travail de

l'artisan de la débrouille devant des problèmes imprévisibles, toujours nouveaux ; il me rappelle toutes sortes de machines, une couleur et des odeurs particulières, le son de la radio – toujours la Première chaîne de Radio-Canada –, il me rappelle un curieux petit théâtre en désordre où des gens venus de près ou de loin défilent du matin au soir la cigarette au bec, timides ou effrontés, banlieusards parfumés ou ouvriers agricoles, le plus souvent des hommes. Parfois on siffle et on chante en travaillant. Je balaie le plancher, je gratte la rouille avec une brosse d'acier, j'apprends la soudure à l'étain, j'apprends toute sorte de gestes et de techniques. Une autre tâche m'est assignée, « tâche » est un mot trop fort : quand une pièce de musique nous plaît à la radio, ou le discours d'une personne, un poète, un historien, un médecin, à la demande de mon père j'interromps ce que je suis en train de faire, j'essuie mes mains et je cours appuyer sur la touche « record » du système de son dans le bureau, de l'autre côté de l'escalier. À force de faire ce geste – enregistrer – pour sauver de la fuite du temps des bouts de musique et autres moments de grâce, au milieu des centaines de tiroirs de petites pièces de moteurs électriques que je classe par numéro, on trouve plusieurs tiroirs remplis de cassettes audio qu'on souhaite réécouter, brièvement anotées au stylo : trois mots pour résumer, des astérisques, des points d'exclamation. Quand il n'y a rien d'intéressant à la radio, j'essuie mes mains et je choisis une cassette. Se mélangent un monologue de Bourvil, des chants corses ou inuits, du Brassens, du Rossini chanté par Bartoli, au milieu de l'inventaire de roulements à bille, de « bearings » et de « washers » de toutes les tailles. Quand une machine trop chère lui manque, mon père la fabrique, et il m'implique dans le processus : étudier le fonctionnement, trouver les matériaux, les assembler. Mon père artisan est son propre patron, esclave d'un éternel surplus de travail, mais quand même, maître de son temps, perfectionniste dans un minuscule royaume en désordre fermé le soir très tard par un petit cadenas en laiton de marque « Abus ».

Ainsi, au moment de l'écrire sous mon ciel parisien, le mot « atelier » fait signe vers un lieu familier où on se sent libres d'inventer, de « patenter » et de siffler malgré l'éternelle course contre la fuite du temps. J'évoque ce lieu non pas par nostalgie ou pour magnifier le passé, mais parce que j'y vois un lien entre mes origines et cette conférence, entre des origines et la fabrique de l'écriture. L'atelier tel que je le connais est un seuil entre ce qui est dissimulé à la vue, comme un travail secret, et ce qui est ouvert aux passants.

Je sais que je prononce cette conférence depuis un seuil.

Je sais qu'elle est un *moment* d'une pensée ondoyante, un moment fixé autrement que sur le papier, fixé en paroles et dans la réception de ces paroles : par le liant du désir.

Mais soyons pragmatiques. Par exemple, on se dit en allant assister à une conférence qu'on apprendra bien quelque chose. Admettons que l'université inspire un *sérieux* du langage, on s'attend à ce qu'elle nous présente des spécialistes. Se pose alors la question de la légitimité et de l'autorité de la parole. Celui qui écrit des *histoires* est-il spécialiste de quelque chose ? est-il maître d'un territoire particulier, maître de la langue, d'un imaginaire, détenteur d'une vérité ? Il me semble qu'il est à peine maître de son atelier, et de surcroît par moments seulement. Pourtant seul responsable de ce qu'il écrit, le plus souvent il a le

sentiment que le cours des choses, ces choses-mêmes qu'il se plaît à manipuler, lui échappe. Autrement dit, peut-être l'avez-vous déjà expérimenté, il semble y avoir un perpétuel décalage entre ce qu'on dit et ce qu'on veut dire, entre ce qui s'écrit et ce qu'on voudrait écrire. (On se revoit enfant : on a en tête l'objet ou l'animal qu'on veut dessiner, dans la tête il est comme ceci, comme cela. Sur le papier, inmanquablement, autre chose apparaît.) Le langage même se déploie par le fait de ce décalage, comme à l'intérieur d'une faille, d'un interstice. Peut-être que le langage est justement la tentative de combler cette faille. Suis-je bien certaine de vous dire en ce moment ce que je veux vous dire ?

Cette réflexion s'inspire en partie, et très librement, d'une lecture récente. Dans un article intitulé « Claim et voix » (publié dans un numéro de la revue *Modernités* intitulé *en quel nom parler ?*) Sandra Laugier se penche sur la question de la voix dans la philosophie du langage « ordinaire », en présentant la pensée du philosophe américain Stanley Cavell. Son livre *Must We Mean What We Say* (traduit en français par *Dire et vouloir dire*)<sup>1</sup> analyse « le rapport du locuteur individuel à la communauté du langage ». Évoquant Cavell, dans un contexte plus philosophique que littéraire on l'aura compris, Sandra Laugier parle de la « fausseté ou de l'inadéquation désespérante de notre ton », de l'adéquation ou de l'inadéquation de nos « expressions à nous-mêmes ». Contre ces adéquations ou inadéquations, Cavell propose de « compliquer » la notion de vérité (en philosophie du langage) par la notion de perception, de définir la vérité par la « perception de ce qui est pertinent pour nous », de mesurer notre finitude et la constante possibilité d'un échec du langage entraînée par cette finitude. Dans un parallèle entre langage ordinaire et jugement esthétique, la critique resterait une « entreprise de connaissance de soi ». La **convention** y est présentée comme une difficulté du langage plutôt qu'une réponse au problème du langage, et ce qui est appelé la « pensée de l'ordinaire » consisterait non seulement à « rechercher des moyens de reconnaître, et de trouver, sa voix (...) la justesse d'expression – mais aussi [à] trouver les moyens de dire l'inadéquation, le malaise, le désaccord ». Cavell s'intéresse à l'échec du langage, à ses limites ; chez Freud et Wittgenstein par exemple, le « moi se dissimule[rait] dans l'affirmation et l'action, et se dévoile[rait] dans la tentation et le souhait ». La réflexion de Cavell (« comment vouloir dire ce que je dis »), selon l'analyse qu'en fait Sandra Laugier, mène à la reconnaissance de la finitude de la voix humaine, et s'étend jusqu'à la démocratie et à la société, affirmant la nécessité d'avoir une « voix » dans son histoire, pour accepter de donner sa voix à cette histoire, accepter qu'elle parle en son nom. Aussi il y aurait selon Cavell une nécessité de la désobéissance lorsque « je ne m'entends plus dans un discours qui sonne faux ». L'individu n'entendrait plus sa voix dans le faux discours démocratique actuel. À une autre échelle (puisque je ne cherche pas ici à interroger le droit de s'exprimer au nom des autres ni à tenir un discours philosophique), le propos que je viens d'exposer m'amène plus simplement à penser, dans ce contexte, la difficulté pour l'individu d'affirmer sa singularité, son adéquation ou inadéquation à lui-même, pour mieux affirmer son adéquation ou inadéquation au monde. Tout porte à croire que le fonctionnement actuel de

---

<sup>1</sup> (1926-) Il a aussi écrit sur Walden, influencé par Emerson, etc. professeur à Harvard...

notre société comporte ce paradoxe : individualiste, celle-ci nous fait entendre un discours politique qui sonne faux et qui étouffe notre voix, elle tend à gommer les singularités individuelles et l'individu problématique : le potentiel grain de sable dans l'engrenage. L'individu problématique (disons dans sa version pacifique) m'apparaît intéressant en ce qu'il est potentiellement le grain de sable qui enraye la mécanique et bien souvent moteur à changement, lorsqu'il n'est pas simplement révélateur. Et de là on peut glisser vers la question de la littérature et de la voix : l'individu problématique n'a pas souvent « voix » au chapitre, sauf peut-être dans la littérature.

Depuis le seuil d'où je m'exprime, le seuil de mon atelier, pour adopter un ton juste je fais l'aveu qu'un problème se pose sous mon ciel blanc parisien, et se réactualise devant vous aujourd'hui : une envie de renversement occupe l'espace de ce texte mis en parole. À l'inverse d'une tentative d'offrir un savoir dans un lieu dédié au savoir, à l'inverse mais dans un même mouvement, l'envie d'apprendre pointe naturellement son nez. La même curiosité n'est-elle pas à l'origine de mon envie de vivre et de mon besoin d'écrire ? Si je prétends, comme Toni Morrison, écrire pour apprendre, je voudrais découvrir aujourd'hui comment on prend la parole pour apprendre. C'est le désir que je vous expose en entrouvrant la porte de mon atelier et qui explique la vraie raison de ma présence ici.

S'autoriser à parler. Le problème peut se poser dès l'étape des balbutiements, par exemple lorsqu'on repose sur des assises psychologiques ou sociologiques fragiles. La question est classique chez certains d'entre ceux qui écrivent, critiques, essayistes, poètes ou romanciers : qui suis-je pour prendre le stylo, le clavier ? à quoi bon augmenter le vacarme ambiant ? que puis-je prétendre ajouter à l'infini de ce qui existe, à l'immensité du territoire magique de la littérature ? Heureusement, ces questions insolubles sont dépassées par un immense appétit (encore là le désir), par la volonté de trouver sa voix ou d'inventer une forme, par des fascinations multiples, par le besoin d'apprendre que j'ai évoqué plus tôt, par le hasard des découvertes littéraires. Dans le cas qui me concerne, l'écriture prend aussi sa source dans un intérêt pour un curieux phénomène humain (je dis humain parce qu'il est très ancien) : notre faculté à rendre vivant, par le mouvement et par l'imagination, ce qui est inanimé. C'est cet intérêt qui a ouvert la voie de l'écriture en m'apportant matière à réflexion, matière à invention. De la même façon que le masque peut paradoxalement jouer le rôle de révélateur, j'ai appris que la fiction – monde de tous les possibles – pouvait libérer la parole et engendrer un univers. Car il ne s'agit pas surtout de raconter une histoire mais d'inventer une atmosphère, un monde possible, tel qu'appréhendés par un ou plusieurs personnages dont on emprunte/invente le regard.

Il faut parfois le manque pour inventer une voix. La voix d'Hermine Moos, personnage aussi central et primordial qu'absent dans l'histoire *vraie* à l'origine de *la Poupée de Kokoschka*, cette voix me manquait dans l'histoire (avec un petit « h », avec un grand « H »). Il m'a fallu emprunter la voix d'une autre que moi, très à distance dans le temps et dans l'espace (la bohème munichoise de 1918), il a fallu cette sorte de prétexte, en tout cas cette volonté, pour prendre la parole. L'atelier d'Hermine Moos, à qui le peintre Kokoschka commanda la fabrication d'une poupée grandeur nature qui créerait une parfaite illusion de vie,

cet atelier est devenu mon atelier, et Hermine : ma poupée. À l'aide des lettres troublantes de Kokoschka dont la littérature a gardé plusieurs traces, pendant que j'inventais le journal de travail fictif d'Hermine qui se demandait comment rendre vivante une poupée, pour satisfaire un peintre célèbre et déséquilibré, j'essayais d'inventer une manière de rendre vivant le personnage d'Hermine.

Des lectures « obligatoires » sur l'histoire allemande et la révolution spartakiste, en réveillant de nouvelles curiosités (nouveaux désirs), m'ont finalement conduite à un deuxième projet d'écriture, qui deviendra plus tard *Forêt contraire*. Là aussi, le masque de la fiction a permis de trouver une voix. C'est en mettant une certaine distance fictionnelle entre ce qui était le point de départ du livre – à savoir la volonté de faire advenir une rencontre qui n'a pas eu lieu, évoquer un homme disparu –, c'est en mettant une distance fictionnelle entre le réel et mon alter-ego, que l'histoire a pu s'écrire. Ce procédé bien sûr est tout à fait courant. L'auto-fiction même y a recours : on change le nom d'un personnage, le nom d'une ville, pour gagner en liberté, pour mieux lâcher la bride (ou pour ne blesser personne). On prend même parfois un pseudonyme pour libérer sa voix. (Notons que pendant une longue période au Japon, le nom change au cours de la vie, l'identité d'un individu variant en fonction de son devenir : le nom comme symbole mouvant.) Voiler pour libérer ? comme certains veulent croire à la survivance des lucioles dans un monde de lumière crue ? Là encore, et c'est l'acteur Dario Fo qui l'écrivait, on dirait que le masque, cet éternel instrument de transgression, permet en réalité de dévoiler, ou de faire exister ce qui n'a pas voix au chapitre officiel. On dirait que le « vrai » se tient dans ce qui est dissimulé. Et cela nous ramène au *moi* tel qu'analysé par Cavell, réinterprété par Sandra Laugier, le moi qui serait « dissimulé dans l'affirmation et l'action, et dévoilé dans la tentation et le souhait ».

Mais depuis le seuil de mon atelier, pour réunir le ciel blanc et le présent de la parole, je fais un autre aveu : il y a quelques mois une lecture a ébranlé cette perspective de la distance nécessaire. Le vendredi 13 novembre 2015 (je réalise aujourd'hui que c'était quelques heures avant les attentats de Paris), je note dans mon carnet : « Ne pas oublier le choc d'hier matin, à la lecture de *Dora Bruder* de Modiano. Désir de sincérité et de creuser le sujet avant que le temps n'efface toute trace. Revenir sur *Forêt contraire* : ce serait une sorte de récit-parenthèse. » Le 13 novembre je note ainsi l'envie d'écrire un récit différent, qui romprait avec la volonté romanesque ou l'éloignement fictionnel, le temps d'une parenthèse, et qui reviendrait sur la genèse de *Forêt contraire* et ce qui m'en reste sur le cœur. À l'heure actuelle j'ignore si je me lancerai dans ce projet, mais je sais que j'ai pris cette note de peur d'oublier l'intensité du choc, de peur que quelque chose ne m'échappe. Depuis quelques années, les souvenirs se confondent avec les rêves, et parfois le réel avec la fiction. Le sentiment du temps qui fuit et de la mémoire trouée est une obsession. Par exemple, il m'arrive parfois de ne plus savoir quel nom portait l'homme que j'ai croisé à Montréal il y a treize ou quatorze ans, point de départ de *Forêt contraire* : était-ce Lothar Baier ou Lukas Bauer ? Je note le 13 novembre de *ne pas oublier* mais sans prendre le temps d'expliquer. Vous avez peut-être lu *Dora Bruder* : d'une écriture très simple, dépouillée et translucide, Modiano tente de sauver de l'oubli une adolescente disparue pendant l'Occupation à Paris ; il fait le récit d'une enquête dont le point de départ est une petite annonce trouvée par le

narrateur dans des archives, annonce signée par les parents de la jeune fille, au risque d'être arrêtés pour leurs origines juives, dans le journal *Paris-Soir* du 31 décembre 1941. L'auteur revient sur les heures sombres de l'Occupation, il tente de mettre fin à l'anonymat d'une jeune femme disparue (que l'on pourrait qualifier d'« ordinaire ») pour chercher un sens ou pour souligner l'absence de sens de cette violence, et fait ainsi émerger des morceaux de sa propre vie. Pour tenter de comprendre ce qui a pu m'ébranler en *Dora Bruder*, au point d'avoir pleuré en le lisant (ce qui ne m'était peut-être jamais arrivé), je trouve sur Internet un entretien avec l'auteur. À la question « à quel moment avez-vous choisi de renoncer à la forme romanesque ? » il répond : « J'étais à ce point hanté par Dora Bruder que j'ai écrit en 1989 un roman après avoir lu l'avis de recherche. Je ne savais encore rien de ce que j'ai retrouvé aujourd'hui. J'ai écrit ce roman : *Voyage de nocces*, pour essayer de combler le vide que j'éprouvais quand je pensais à Dora Bruder dont je ne savais rien. Mais le roman achevé, j'en étais au même point. Et tout cela ne pouvait finir que par un livre qui ne serait pas un roman. » On lui demande si cette enquête sur Dora Bruder a pu influencer les romans qu'il a écrits et il répond : « À vrai dire, je n'ai jamais eu l'impression d'écrire des romans, mais de **rêver des morceaux de réalité** que j'essayais ensuite de rassembler tant bien que mal dans un livre. Avec *Dora Bruder*, j'ai d'abord **biaisé** en écrivant un roman, mais j'ai enfin abordé le problème de front. Et je me demande aujourd'hui si j'en sais plus sur elle. » Peut-être est-ce ce qui m'a secouée en lisant *Dora Bruder*. J'ai écrit *Forêt contraire* alors que j'étais hantée par la disparition de Lothar Baier et par les discussions que nous n'avons pas eues. Mais comme il ne s'agissait pas de sauver de l'oubli une voix anonyme et disparue depuis longtemps (comme dans *Dora Bruder*), en raison d'une trop grande proximité, j'ai dû avoir recours à la fiction pour l'aborder. Le point de départ de *Forêt contraire* : interroger la possibilité d'inventer, par la littérature, une rencontre qui n'a pas eu lieu, ce point de départ a dû se transformer, muer en autre chose : dresser un pont entre différents temps et aspects d'une identité, interroger l'exil, interroger le pouvoir de la fiction : la possibilité de créer dans la langue, par les mots, l'espace qui me manquait. Je l'avais déjà compris et ressenti, mais en lisant *Dora Bruder*, j'ai mesuré encore une fois le gouffre entre le point de départ et le point d'arrivée de mon histoire. J'ai revisité l'écart entre la volonté et le résultat, j'en ai repensé les raisons. Ce piétinement pourrait-il donner naissance à un récit-parenthèse, dont cette conférence serait l'amorce ? Je l'ignore mais la lecture de *Dora Bruder* a provoqué le désir d'y revenir, sinon d'« aborder le problème de front », pour utiliser la formule de Modiano, d'évoquer la difficulté à tenter de faire exister les disparus, en sachant qu'il demeurera toujours un vide. « Rêver des morceaux de réalité » : magnifique formule illustrant le paradoxe de la littérature. Je comprends, sous le ciel blanc parisien, qu'écrire est jouer avec le vide : le souligner, tenter de le nommer, de le mesurer, d'en souligner les contours. Accepter d'en chercher le sens en sachant que l'entreprise est vaine, essayer de le combler ou de lui donner une couleur, en sachant qu'il demeurera. La littérature pourrait se cacher dans cet éternel écart, éternel balancement de l'adéquation à l'inadéquation, de soi à soi, de soi au monde.

Si je tentais « pour vrai » le renversement dont j'ai parlé plus tôt, si je tentais maintenant d'apprendre quelque chose en même temps que d'offrir un pan de mes réflexions, je vous inviterais à fermer les yeux. On serait toujours, ensemble, sur le seuil de l'atelier, mais transportés dans un autre temps de l'écriture. Il y a un établi et des outils, qui se confondent avec ma petite table de travail à Paris. Laiscée de côté dans un angle reculé de l'établi, loin de la lampe de travail de mon père, il y a une liasse de papier : c'est le brouillon d'une pièce de théâtre intitulée *Les liens*. La pièce *Les liens* est une des phases qui a mené à *Forêt contraire*. La pièce contient la rencontre entre un homme d'âge mûr au bagage trop lourd et une jeune femme frivole, un peu inconsciente, un peu fofolle. La pièce imagine une sorte de rencontre absurde entre la mémoire et l'oubli : l'homme chargé de souvenirs attiré par une jeune femme heureuse de tout oublier. Seul point commun révélé entre l'homme et la jeune femme : la révolte. Parce que l'état de veille, autant que le rêve, permet de passer d'un espace à un autre, de voyager d'un temps à un autre : depuis la salle obscure du théâtre on voit sur la scène un trottoir montréalais, la façade d'un immeuble, l'éclairage d'un lampadaire : c'est la nuit. Sur le côté droit il y a un banc public et sur ce banc : une jeune femme. Elle porte une robe très légère, dont on aperçoit la jupe – on dirait du tulle vaporeux – qui dépasse d'un manteau plus sombre. Un rouge à lèvres très rouge. C'est peut-être l'automne. Non. On va dire (comme les enfants disent « on va dire » en jouant) que c'est le printemps, qu'il commence à faire doux. La jeune femme est agitée, elle a l'air d'attendre quelque chose. Un homme âgé apparaît. « On va dire » qu'il vient de quitter un bar. Il a le pas lourd, il titube un peu. Par je ne sais quelle attitude physique du comédien, on perçoit que l'homme est un peu ours et qu'il n'est pas très heureux. Il est devant sa porte et il cherche son trousseau de clefs. Il ne trouve pas. Il jure – il sacre. Il a vu la jeune femme mais il a fermement décidé de l'ignorer. Il ne pense qu'à une chose : retrouver son lit pour disparaître dans le sommeil. Le personnage ne le sait pas encore mais « on va dire » qu'il est sur le seuil d'une histoire. La jeune femme a l'air d'une poupée ; elle est écervelée en apparence mais en réalité, ou plutôt dans la réalité du rêve qu'on se raconte, elle tire les ficelles d'une histoire. Dans un renversement idéal, poussé à l'extrême, nous pourrions écrire la suite ensemble (comme d'une certaine façon nous avons écrit ensemble ce qui précède), mais dans le temps présent de cette conférence, contentons-nous de deviner qu'entre le vide du début de la pièce et celui qui demeure à la fin, il y a une faille pleine de malentendus et de contradictions, il y a un écart où une drôle de liberté se déploie.

Mais je laisse la liasse de papier dans l'angle et j'éteins la lampe de l'établi. C'est le moment d'ouvrir les yeux et de quitter le seuil de l'atelier.

Hélène Frédérick  
Paris/Montréal, mars/avril 2016