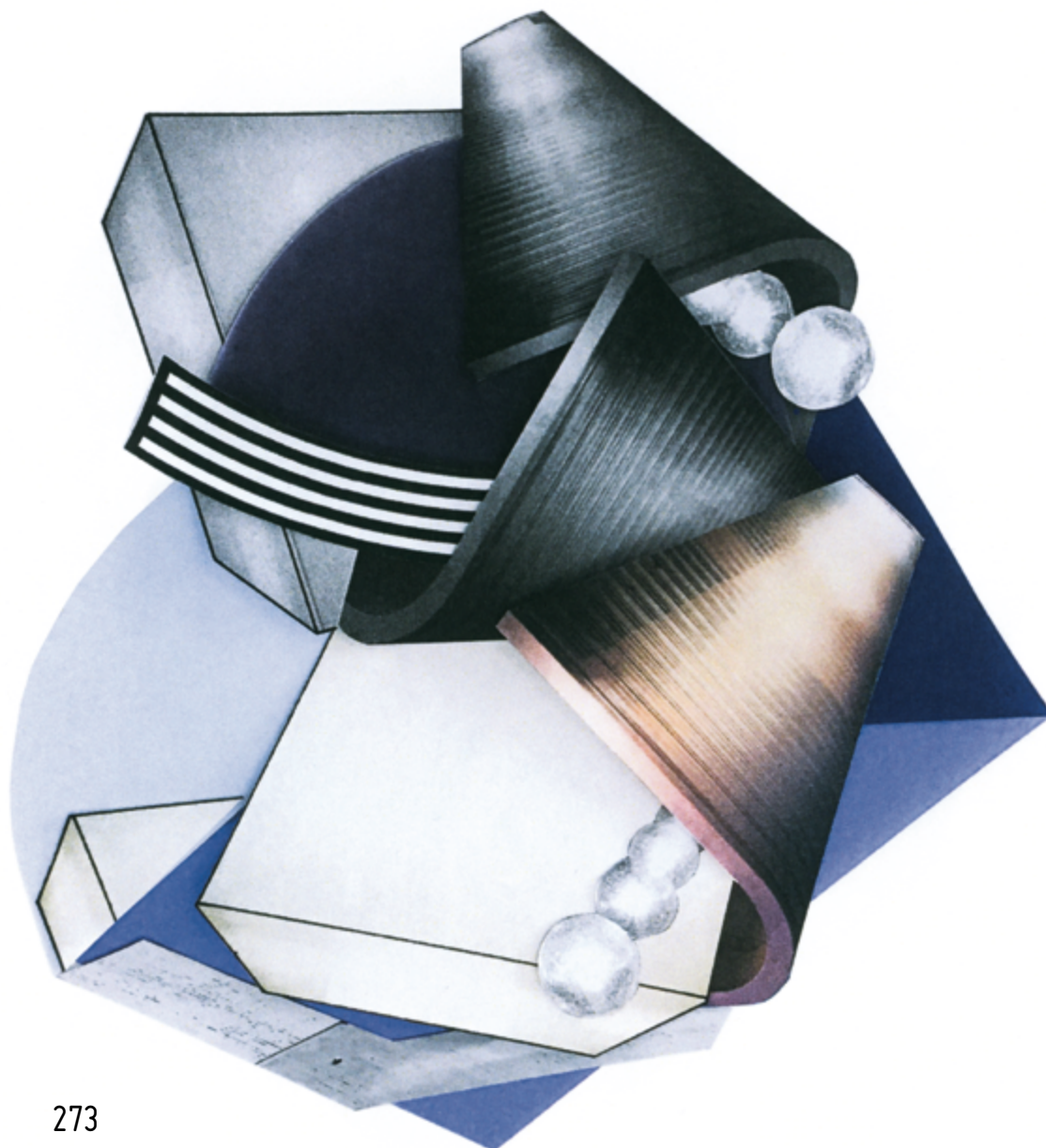
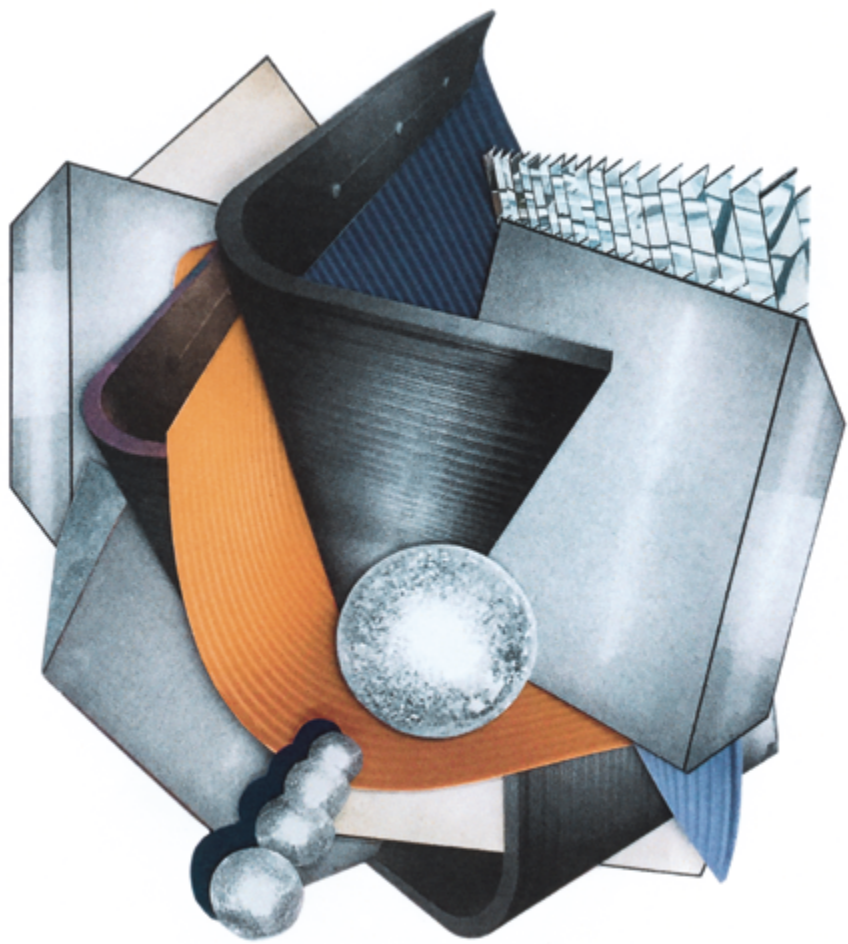


SPIRALE

LA
POÉSIE
MORTE
OU
VIVE



273



CRITIQUE DE LA CRITIQUE

6

LES CRITIQUES
SAVENT-ILS ÉCRIRE ?

David Turgeon

INCURSION

10

PARLER À L'OREILLE
DE QUELQU'UN

Charlotte Biron

DOSSIER : LA POÉSIE MORTE OU VIVE

18

PRÉSENTATION

Brigitte Faivre-Duboz
Olivier Parenteau

20

DESTINATION DE
LA POÉSIE
DE FRANÇOIS LEPERLIER

Manon Plante

24

LIRE LA POÉSIE
DE JEAN-FRANÇOIS POUPART

LA HAINE DE LA POÉSIE

DE BEN LERNER

Gabriel Proulx

28

LES 100 MOTS DE LA POÉSIE
DE JEAN-MICHEL MAULPOIX

Olivier Parenteau

31

TRENTE-TROIS ÉVIDENCES
SUR LA POÉSIE

Michaël Trahan

36

LE CHANT DU MONDE DANS
LA POÉSIE FRANÇAISE
CONTEMPORAINE
DE MICHEL COLLOT

Pierre Popovic

39

DON'T READ POETRY,
A BOOK ABOUT HOW
TO READ POEMS

DE STEPHANIE BURT

Laurance Ouellet Tremblay

41

HOW A POEM MOVES:
A FIELD GUIDE FOR
READERS OF POETRY

D'ADAM SOL

Sara Danièle
Bélanger-Michaud

PORTFOLIO

44

JEAN-SÉBASTIEN VAGUE :
UN MIMÉTISME DISTINCTIF

Patrice Loubier

ROMAN, RÉCIT, NOUVELLES

56

PAS MÊME LE BRUIT
D'UN FLEUVE

D'HÉLÈNE DORION

Michaël Blais

58

LE CONTINENT DE
LA DOUCEUR

D'AURÉLIEN BELLANGER

Éric Debacq

60

LES SHORTS ROUGES
DE VELINA MINKOFF

LE GRAND LEADER DOIT
VENIR NOUS VOIR

DE VELINA MINKOFF

Pierre Popovic

63

JE N'EN AI JAMAIS
PARLÉ À PERSONNE
DE MARTINE DELVAUX

LE CONSENTEMENT
DE VANESSA SPRINGORA

Camille Anctil-Raymond

66

DÉSORMAIS, MA DEMEURE
DE NICHOLAS DAWSON

MENTHOL
DE JENNIFER BÉLANGER

Laurence Perron

ESSAI

69

DÉSORMAIS, MA DEMEURE
DE NICHOLAS DAWSON
Émile Bordeleau-Pitre

72

PHORA. SUR MA
PRATIQUE DE PSY
DE NICOLAS LÉVESQUE
Guillaume Asselin

75

MOURIR D'ÉCRIRE ?
SHOAH, TRAUMAS
EXTRÊMES ET
PSYCHANALYSE DES
SURVIVANTS
DE RACHEL ROSENBLUM
Ginette Michaud

78

LE PARJURE ET LE
PARDON. VOLUME I,
SÉMINAIRE (1997-1998)
DE JACQUES DERRIDA

Isabelle Décarie

81

L'ÂGE HYPERHUMANISTE,
POUR UNE ÉTHIQUE
PLANÉTAIRE
D'HERVÉ FISCHER
Jean-Pierre Vidal

84

LETTRÉ OUVERTE AUX
ANIMAUX (ET À CEUX
QUI LES AIMENT)
DE FRÉDÉRIC LENOIR
Michel Peterson

87

RÉSISTER AU DÉSASTRE.
DIALOGUE AVEC MARIN
SCHAFFNER
D'ISABELLE STENGERS

NOS CABANES
DE MARIELLE MACÉ
Simon Levesque

90

DES LANGUES QUI
RÉSONNENT
DE RAINIER GRUTMAN
Caroline Loranger

THÉÂTRE

93

MADemoiselle JULIE
TEXTE D'AUGUST STRINDBERG
MISE EN SCÈNE DE SERGE
DENONCOURT

ROUGE
TEXTE DE JOHN LOGAN
MISE EN SCÈNE D'OLIVIER
NORMAND

CEUX QUI SE SONT
ÉVAPORÉS
TEXTE DE RÉBECCA DÉRASPE
MISE EN SCÈNE DE SYLVAIN
BÉLANGER
François Jardon-Gomez

C1.C4
P-1
MARIE-DOUCE ST-JACQUES
SANS-TITRE
2020
Collages sur papier

LES CRITIQUES SAVENT-ILS ÉCRIRE ?

Qui critique la critique accepte de mettre le pied dans le plat (Genette parlait d'un exercice «*délicat, et en principe prohibé*»), alors autant braver frontalement le tabou : je ne sais pas si les critiques savent écrire. Je ne doute pas qu'ils savent *lire*. Mais écrire ?

Cette question m'oblige à une posture peu valorisante. C'est qu'il est arrivé que mes livres fussent le sujet du travail des critiques ; critiquer en retour ce travail me fera passer pour ingrat, frustré, orgueilleux, mauvais coucheur, *et cætera*.

Il y a d'ailleurs un motif tout à fait raisonnable à s'interdire de critiquer la critique : on ne se moque pas du fou du roi ; on ne dézingue pas le rare contre-pouvoir dont nous disposons ; et la critique est, entre autres choses, un contre-pouvoir capable de dire impunément, lorsque c'est nécessaire, que le roi est nu. J'aimerais donc qu'on imagine (mais je n'oblige personne à me croire) que j'écris ici non comme un romancier aigri (ce qu'il m'arrive d'être, ainsi qu'à chacun), mais comme quelqu'un que l'activité critique intéresse, et pour qui elle est digne d'être prise au sérieux. Quelqu'un à qui, au demeurant, il est arrivé autrefois de pratiquer ladite activité...

CINQ PERSONNAGES DE CRITIQUE

La licence que je demande ici est d'autant plus justifiée, ce me semble, qu'il n'est pas vrai que la critique soit toujours une activité isolée de la création ; Paulhan le faisait autrefois remarquer : «*Observez [...] Valéry, Proust, Gide, Claudel, Joyce, Breton, Sartre, et les autres : une bonne moitié de leur œuvre se dépense à prouver qu'ils ont eu raison d'écrire l'autre moitié*¹. » Or ces systèmes critiques ne valent sans doute, continue Paulhan, que pour l'analyse de l'œuvre à laquelle ils sont rattachés. D'un auteur à l'autre, tout est à refaire. Et c'est peut-être ici le premier point sur lequel il faut s'arrêter :

sur le caractère arbitraire de certaines grilles de lecture. Un critique pour qui le roman français du ^{xix}e siècle représente l'apex de la littérature sera imperméable au style journaliste du ^{xxi}e ; tel autre qui, au contraire, ne jure que par la prose postmoderne (à fragmentation, comme certaines bombes) se gaussera de l'innocuité fleurie d'un retour au grand style ; tel autre encore qui n'a à l'œil que le *Great American Novel* trouvera bien faiblards ces autofictions féminines (faiblards car féminines, même si jamais ce ne sera dit comme ça) ; et ainsi de suite. Notons entre parenthèses que l'idéal épousé par ces confortables grilles de lecture est assez invariablement *viriliste*. D'un côté, la puissance de l'œuvre dressée bien haut ; de l'autre, l'œuvrette qui se tortille comme elle peut entre les mailles du filet. C'est peut-être une loi du genre. Mais ce n'est peut-être rien d'autre qu'un procédé commode : un poncif et une banalité.

Chaque critique a bien évidemment droit à ses préférences, qui constituent sa réserve fantasmatique, son horizon idéal ; mais ces préférences ne le dispensent pas de faire preuve d'ingéniosité lorsque l'œuvre paraît dépasser les capacités de ses outils. À terme, un critique qui ne sait voir chaque œuvre qu'à l'aune d'un étalon unique, employant semaine après semaine les mêmes tournures prévisibles, finit par ressembler à ces romanciers qui racontent toujours peu ou prou *la même histoire, de la même manière*.

On peut donc s'interroger sur la capacité d'émancipation du critique par rapport à ses grilles de lecture ; mais aussi, par ailleurs, sur l'attitude générale du critique vis-à-vis son propre travail : ce que le critique considère comme sa « mission ». Ces attitudes sont, chez Jean Paulhan, au nombre de cinq² – et représentent aussi, à leur manière, des clichés d'écriture. D'abord, ce critique qui «*ne cherche qu'à plier son âme à celle du créateur qu'il étudie*» : peu importe dans quelle direction

QUELS CLICHÉS INCARNONS-NOUS QUAND NOUS FAISONS DE LA CRITIQUE ? ET SURTOUT, SOMMES-NOUS CONSCIENTS D'INCARNER CES CLICHÉS – OU EN SOMMES-NOUS LES DUPES ?

va l'œuvre, il la défend, il y trouve inépuisablement son plaisir. Le deuxième est son jumeau inverse, qui « *ne croit pas que la littérature soit faite pour s'amuser* » : l'œuvre est valable en ce qu'elle dispense des leçons graves et douloureuses ; même l'ennui qu'on y prend est roboratif. Le troisième spécimen lui ressemble un peu, mais ses fins se veulent utilitaires : l'œuvre doit illustrer, voire prouver, une thèse qui n'a rien à voir avec la littérature : la nécessité de l'ordre ou de la révolution, par exemple, l'existence de Dieu ou son inexistence (c'est tout comme).

Le quatrième de ces messieurs (bien sûr que ce sont des messieurs), « critique savant », fait mine de s'intéresser à la littérature, mais lit en réalité tout autre chose : s'il est freudien, il déniche dans l'œuvre littéraire « *chagrins et plaisirs de la vie utérine, masturbations, amours incestueuses* » ; s'il est sociologue, il y trouve « *la ruse de classe, la machine à vapeur, la puissance des trusts* ». Ce dernier personnage – qui habite certes plutôt les couloirs de l'université que les pages littéraires du *Devoir* – est fort habile, et ses ouvrages ne manquent généralement pas d'intérêt ; le problème est que sa lecture des œuvres sera toujours orientée. Je ne peux ici m'empêcher de citer Michel Charles : « *On imagine mal une "méthode" psychanalytique qui, appliquée à l'aveugle [...], en viendrait à un réseau de significations non libidinales du texte étudié (mais arriverait, par exemple, à une formulation en termes de lutte des classes)*³. » Il n'y a pas plus monogame qu'un herméneute une fois qu'il a épousé sa grille.

Cette dissection faite, que reste-t-il au pauvre critique ? La sagesse lui commanderait d'abandonner ses lourds préceptes (ces préceptes qui disent que toute œuvre, en général, « doit » plaire, déplaire, démontrer, signifier, dévoiler, *et cætera*), et chercher plutôt *dans l'œuvre* ses principes propres, ce qu'elle essaie d'être – et alors voir si elle y parvient. C'est le cinquième

et dernier personnage dessiné par Paulhan, et celui-là n'est finalement pas plus avisé que les autres : chercher à juger si le « dessein » d'un écrivain a oui ou non été réalisé dans son œuvre revient à affirmer que « *Delly l'emporte sur Balzac, et Crébillon fils sur Rousseau* » (remplacez ici par les noms que vous voulez).

On pourrait rester longtemps avec Paulhan mais – ses lecteurs le savent – c'est un auteur qui remue beaucoup d'idées, mais ne donne jamais de réponses. On pourrait aussi se rassurer, dire que ce ne sont que caricatures. Mais le propre d'une caricature est que, pour peu qu'on ne soit pas complètement dépourvu d'humour, on finit par s'y reconnaître. Quels clichés incarnons-nous quand nous faisons de la critique ? Et surtout, sommes-nous conscients d'incarner ces clichés – ou en sommes-nous les dupes ?

Personne n'échappe aux clichés, constat banal qui appelle soit une réponse fataliste (ignorer le cliché au risque de se vautrer dedans sans faire exprès), soit une réponse terroriste (éviter le cliché à tout prix au risque de l'hermétisme ou de la sécheresse), soit encore – vous me voyez venir – une réponse rhétoricienne : le cliché est un outil, l'essentiel est d'apprendre à s'en servir. Les critiques sont d'ailleurs les premiers à reconnaître cet état de fait chez les autres, eux qui sont prompts à dénicher chez le romancier naïf le manque de maîtrise de ses procédés : c'est connu, le « mauvais » écrivain n'utilise pas les clichés, il est utilisé par eux.

Or ce type de jugement peut tout aussi bien s'appliquer à la prose critique.

LA CRITIQUE COMME PROSE

C'est que la critique, malgré toutes ses volontés de surplomb, reste un texte comme les autres, susceptible d'être analysé ou jugé comme tel. Là est encore le parti pris de Florian Pennanech dans un ouvrage récent, *Poétique de la critique littéraire*, dont le but avoué est « *de faire une typologie des opérations par lesquelles un texte en commente un autre, de montrer par quels procédés un commentaire critique s'écrit à partir d'un autre, ou plus exactement en invente un autre à partir duquel il affirme s'écrire*⁴ ». En soi, cette typologie ne suppose aucun jugement : elle ne vise qu'à décrire des procédés d'écriture. Donner un nom à ces procédés revient à les faire exister, à faire entendre qu'en dépit de leur apparente évidence ils ne tombent pas du ciel.

L'intérêt de la typologie de Pennanech est qu'elle traite la critique comme un genre à part entière, disposant de ses propres opérations qui ne sont pas celles du roman ou de la poésie. Un critique n'a pas à être ce qu'il n'est pas : sa première activité n'est donc pas de raconter une histoire ou de générer une image, mais, dit Pennanech, de *prédiquer* : d'affirmer quelque chose à propos d'un sujet. La prédication est l'opération la plus simple du critique, qui relève *grosso modo* de l'octroi d'une caractéristique (normalement à l'aide du verbe être) à l'objet critiqué. Dire d'un livre qu'il est un roman (ou qu'il n'est pas un roman) est une prédication ; dire du livre qu'il est un ratage ou un chef-d'œuvre l'est également ; lui décerner, en fin de course, trois étoiles et demie est aussi une opération prédictive. On comprend par ces exemples que les prédications ne sont pas déjà *dans* l'objet critiqué, ainsi que le laisse presque toujours entendre la voix critique ; c'est le texte critique qui les instaure.

Une deuxième opération, déjà plus complexe, est la *référation*, par laquelle le critique construit quelque chose comme un contexte d'existence du texte. Cette opération est employée chaque fois que le critique parle de l'auteur ou de l'éditeur d'un texte, ce qui revient à dire qu'il construit (le critique ne fait, pour Pennanech, que construire – voilà une bonne nouvelle) des figures d'auteur ou d'éditeur : l'auteur est prolifique, ou alors

il est trop rare ; il fait partie d'une école ou d'un mouvement, ou alors il est seul en son genre ; son éditeur est prestigieux, ou alors il publie n'importe quoi ; son roman est le fruit d'un long mûrissement, ou alors il est issu d'une seule pièce. La référation crée ainsi de petits récits qui racontent de quelle manière l'objet critiqué en est venu à exister dans l'univers du critique. Aucun de ces récits n'est déjà dans l'œuvre ; ici encore, c'est le texte critique qui les engendre.

Les trois opérations suivantes sont plus complexes à isoler car les unes vont rarement sans les autres. La *partition* consiste à construire une structure qu'on prétendra inhérente à l'objet critiqué : c'est ainsi qu'on présentera telle trame de roman comme « linéaire », « fragmentée », « elliptique » ; on dira encore qu'il manque quelque chose au texte, ou que quelque chose (parfois le texte en entier) est en trop. Par l'*aspectualisation*, c'est une facette (un *aspect*) quelconque du texte – forme, contenu, ou autre chose – qui est mise en valeur par le critique. « C'est un roman de personnages » ; « c'est un poème qui colle au réel ». On dira encore de tel passage (et ici, c'est à la fois d'aspectualisation et de partition qu'il est question) qu'il est « significatif », qu'il contient « la clef » du texte. Enfin, la *substitution* consiste à récrire, d'une manière ou d'une autre, le texte : dire ce qu'il n'est pas ou ce qu'il aurait dû être ; imaginer ce qu'un autre auteur en aurait fait ; supputer ce qui lui manque ; déterminer où l'éditeur aurait dû couper. Toutes ces opérations vont, je l'ai dit, le plus souvent de pair, c'est pourquoi Pennanech termine son recensement en évoquant, de façon plus générale, la *combinaison* en tant que dernière opération critique, qui les contient toutes.

En elle-même, cette typologie ne fait que nommer des procédés, et ne dit rien de la qualité de telle écriture critique. Mais, parce qu'elle fait de la critique la matière d'une poétique, elle invite à la lire de manière... critique. Pennanech analyse ainsi les travaux de Georges Poulet en soulignant à quel point ceux-ci tendent à recourir, quel qu'en soit l'objet, aux mêmes procédés récurrents : dans les textes de Poulet, « *les objets sont interchangeables, les procédés métatextuels surdéterminant les résultats de l'enquête*⁵ ». Il y a une « recette Poulet » (désolé)

qui donne lieu à une certaine prévisibilité de l'écriture. À l'inverse, le lecteur de Pennanech ne pourra s'empêcher de remarquer la présence, dans quasiment tous les chapitres de son ouvrage, de Jean-Pierre Richard, qui se voit implicitement dépeint comme un maître rompu à toutes les opérations rhétoriques. De l'auteur de *L'espace proustien* (Poulet) à celui de *Proust et le monde sensible* (Richard), l'écriture critique ne prend pas du tout les mêmes chemins – et certains de ces chemins sont moins « attendus » que d'autres.

Plus généralement, l'ouvrage de Pennanech a ceci de salutaire qu'il nous aide à reconnaître, chez les critiques que l'on aime lire (et sans égard aux opinions qu'ils professent), l'ingéniosité – et même parfois l'élégance – dont ils font preuve dans le maniement de leurs opérations critiques. Et inversement, on ne peut s'empêcher, à la lecture de certains de leurs collègues moins doués, de constater le ressassement, semaine après semaine, de quelques procédés simples – prédication, référentiation, une touche de substitution. Dans cette distinction se tient l'essentiel de ce que j'entends par « savoir écrire » : non nécessairement la possession virtuose de toute la gamme des procédés critiques, mais enfin certainement pas leur recyclage prévisible et paresseux. Quelque chose, donc, comme une liberté et une aisance dans l'usage de ses outils.

Bien sûr, un critique aurait beau jeu de m'opposer *in fine* qu'il ne fait pas, quant à lui, « usage » de « procédés » ou d'« opérations ». Le critique, c'est bien connu, ne fait qu'*écrire ce qu'il pense*, sans recourir à la moindre rhétorique (bouh ! le vilain mot). Or cette objection ne ferait que révéler une dernière duperie, celle-là presque tragique, qui voudrait que l'écriture critique réponde à un modèle socratique (recherche de la vérité) plutôt qu'à un modèle rhétorique (exercice de persuasion).

De maïeuticien, le critique tomberait donc au niveau de sophiste. Serait-ce un déclassement ? Le poète aussi aime faire croire qu'il n'est qu'un canal par lequel la vérité brute est inexplicablement accouchée sous forme de mots ; mais chacun sait qu'il est, comme tout écrivain, une « personne du métier ». L'ouvrage du critique n'est ni plus ni moins mystérieux que celui du poète ; et la critique « bien écrite », s'il faut le dire ainsi, est simplement une critique *juste* – dans le double sens de *justice* et de *justesse* –, bref une critique qui sait qu'elle est une critique. Constat à la fois simple et compliqué, qu'on pourrait généraliser à toutes les proses, critiques ou non : « savoir écrire » ne signifie au fond rien d'autre que savoir que l'on écrit.

1 – Jean Paulhan, *Petite préface à toute critique*, Paris, Minuit, 1951, p. 13.

2 – *Ibid.*, p. 16-19.

3 – Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 46.

4 – Florian Pennanech, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2019, p. 14.

5 – *Ibid.*, p. 238.

PARLER À L'OREILLE DE QUELQU'UN

Quand elle parle de son travail, Chantal Dumas répète une idée qu'il faut retenir pour bien comprendre sa vision de la création sonore. Elle dit qu'elle est une pianiste qui ne joue pas de piano, qu'elle est une musicienne qui compose sans notes. L'une des caractéristiques marquantes de la démarche de Dumas est l'hétérogénéité du matériau sonore qu'elle recueille. L'artiste a cette façon de capter la voix humaine, les bruits du vivant et les mouvements de la Terre pour en restituer le pouvoir et la texture. Dans ses collectes de sons, Dumas entremêle, sans se formaliser des catégories, les méthodes du documentaire sonore, les ressorts de la fiction radiophonique et l'ordre précis d'une partition musicale. La création doit admettre les imprévus, les bégaiements de la parole, les grincements de la pierre, mais ses œuvres trahissent aussi un soin maniaque. Le travail est celui d'une équilibriste qui avance entre les contingences de la captation et les étapes soignées du montage.

Dialogues avec/with Chantal Dumas est un projet lancé en 2019, avec le soutien du Centre en art audio et électronique Avatar, qui retrace le parcours de Chantal Dumas et qui rassemble ses créations, encore tout récemment difficiles d'accès. Sous la direction de Caroline Gagné, la publication est à la fois un site Internet et un livre, liés par le même visuel. Le premier volet, en ligne, regroupe des archives, 17 des œuvres de Dumas créées entre 1993 et 2017, mais également une création sonore nouvelle, «Le son refuge», à partir de laquelle d'autres artistes comme Anna Friz et Céline Huyghebaert ont proposé des créations sonores ou littéraires originales. Le second volet est un livre papier composé de sept textes sur le travail de création de l'artiste et sur son parcours.

Chantal Dumas est une artiste sonore québécoise peu connue du grand public, mais son travail est diffusé et reconnu depuis une trentaine d'années, à l'échelle internationale, dans le milieu des arts sonores et radiophoniques. Le lancement du projet *Dialogues avec/with Chantal Dumas* m'a servi de prétexte pour discuter avec elle de son travail et de son parcours. Elle a accepté de me faire visiter son bureau à distance (à cause du confinement), de parler de son cheminement, de raconter son passage dans le monde de la radio communautaire, ses débuts à Marseille et à Berlin. Au fil de la conversation, elle détaille sa démarche de création et aborde le regard qu'elle porte aujourd'hui sur la création sonore et sur le podcast. Enfin, elle glisse un mot au sujet de son dernier projet avec l'artiste Magali Babin, *Villeray acoustique*. Pour capter nos échanges, elle a gentiment accepté d'allumer une enregistreuse, un vieux ZOOM H2n. C'est sa voix captée qui est retranscrite dans les prochaines lignes.

ENTRER CHEZ CHANTAL DUMAS

Ici, on entre dans le studio. C'est un peu le bordel, parce que je suis plus à la technique qu'à la composition ces temps-ci. Je commence à explorer des façons de produire du son immersif. Mon setup est simple. J'ai un ordinateur avec deux écrans et un système d'écoute en quadriphonie. Je commence à travailler en Double MS. Le Double MS, c'est une technique de prise de son immersive, horizontale, pour reproduire l'espace à l'écoute. Il faut au moins quatre haut-parleurs. Sur le bureau, il y a deux tout petits micros omnidirectionnels. Je les installe pour capter le son en binaural. J'attends aussi des oreilles en silicone que j'ai commandées en Chine. Elles devraient arriver bientôt. Ça va me permettre de monter un dispositif de prise de son en binaural qui est plus fixe. Porter des microphones sur la tête, ça demande, disons, beaucoup de retenue et de calme. Il faut pas bouger. C'est bien d'avoir une autre façon de faire.

Sur le mur, c'est la carte du monde qui a servi à ma réflexion quand j'ai fait le projet de création *Oscillations planétaires*. Sur le contour des plaques tectoniques, on voit les fosses océaniques, les zones volcaniques. C'est fascinant. Avec la carte, j'ai commencé à étudier le fonctionnement de la mécanique de la Terre. Je voulais évoquer le monde géologique dans ma création sonore.

Ça a été compliqué pendant longtemps de définir ce que je fais, de nommer le type d'œuvres que je propose, parce que la forme n'existait pas vraiment ici, au Québec. Il y a une dimension narrative, mais la musique a aussi sa place. Il y a aussi une inspiration qui vient du cinéma et de la photographie. C'est lié à la radio. C'est l'idée de parler à l'oreille de quelqu'un. Je raconte des petites histoires à partir de sons réels. Moi, je suis une pianiste qui ne joue pas de piano. J'ai beau savoir jouer du piano, j'ai jamais su quoi faire avec des notes. Ma sensibilité à la musique passe par la matière et la couleur du son.

Après mes études en musique, j'ai commencé à travailler dans le monde de la radio communautaire. Dans mon bureau, il y avait un haut-parleur qui diffusait en continu la programmation en ondes. J'avais l'oreille tendue en permanence vers ce qui jouait, vers ce qui s'y disait. J'ai eu ensuite une émission sur les musiques actuelles et contemporaines. À Radio Centre-Ville, à Montréal. Je recevais des compositeurs et des musiciens. Après, j'ai eu envie, moi aussi, de passer du côté de la création.

MARSEILLE ET BERLIN

C'est une histoire personnelle qui m'a menée à Marseille. Mais Marseille, c'était surtout une série de premiers gestes. C'est là que j'ai commencé à faire des enregistrements de façon régulière. J'explorais la ville. C'est là que j'ai composé *Les Chantal Dumas* (1994). Je parlais de moi-même, mais pas au *je*. C'était une question plus large. Ça concernait l'idée d'être artiste. Je suis partie à la recherche de mes homonymes. Je pensais en apprendre sur moi-même, mais avec le recul, j'ai constaté que la question s'adressait plutôt à l'artiste en devenir que j'étais. C'était comme une enquête, mais c'était aussi le prétexte pour trouver un mode d'écriture sonore qui allait être le mien.

Marseille, c'était surtout quitter le Québec, être ailleurs. Me retrouver dans un pays de langue française, mais dont la culture était très différente. Je suis originaire d'une petite ville, Drummondville, où la population est très homogène, où j'étais à l'étroit. Marseille, c'est une ville méditerranéenne tournée vers le continent africain. Il y a une mixité culturelle. C'est une ville de l'oralité où on aime « tchatcher », ça me mettait au défi.

Quand j'habitais Marseille, je partais avec un enregistreur et des micros pour écouter la ville. Ce qui m'intéressait, c'était de capter la vie à travers le son, d'observer comment le son vivait. Je pouvais chercher des ambiances fortes, des scènes plus quotidiennes, des points de vue, écouter le rythme d'un lieu en particulier, les tonalités d'une foule, le souffle des vagues sur un rocher, une voix, la dynamique d'une conversation. Rapidement, j'ai compris que c'était une façon de comprendre des configurations sonores, c'était une sorte d'étude.

Quand je suis arrivée à Berlin, c'était un contexte particulier. Mon compagnon de l'époque bénéficiait d'une résidence d'artiste au DAAD, un programme de subvention international. Dès que l'occasion s'est présentée, j'ai fait des propositions à des producteurs qui m'ont écoutée, qui m'ont dit : « OK, vas-y. » J'ai composé *Le parfum des femmes* (1996-1997), un recueil de nouvelles sonores sur le thème de la migration pour la radio allemande. La pièce a reçu un bon accueil et je me suis dit : « Wow, il y a un créneau pour faire ça, pour accueillir mon travail. » J'ai adoré Berlin. J'ai vécu là trois ans. Pour moi, c'était propice à la production et à la diffusion de projets radiophoniques. J'attendais ça depuis longtemps. C'était inespéré. En Allemagne, il y avait cette forme très libre qui se pratiquait depuis assez longtemps. Ils appellent ça le *Hörspiel*. Ça se traduit par « jeu pour l'oreille » ou « jeu d'écoute ». On laissait la place au son, on était pas obligé de parler, c'était pas obligé d'être musical, le son existait sous toutes sortes de formes. Musique, bruits, voix, silence. On pouvait mélanger les sons pour donner corps à une œuvre.

DIALOGUES AVEC/WITH CHANTAL DUMAS

L'idée de la publication est venue de Caroline Gagné, qui était directrice artistique du centre d'artistes Avatar à ce moment-là. Je me rappelle, on s'est rencontrées dans un café du Mile End, et elle m'a exposé son projet de publication en plusieurs volets : un livre papier bilingue avec commande de textes, puis une commande d'une nouvelle pièce à laquelle quatre femmes, artistes sonores, compositrices ou écrivaines, répondraient par une pièce ou par un texte. Un microsite où serait déposé tout le contenu, en plus d'une sélection de pièces d'archives accessibles pour une écoute en ligne libre d'accès. C'était important pour nous de faire entendre la création de femmes,

et c'est à elles qu'on s'est adressées pour les commandes de création. Moi, je venais de rencontrer Céline Huyghebaert, de découvrir son travail d'artiste et d'écrivaine, je lui ai demandé si elle accepterait de collaborer au projet. J'ai aussi contacté Carole Rieussec, compositrice de musique électroacoustique et performeuse française dont j'aime l'engagement politique et le radicalisme. Elle travaille aussi avec le texte. Puis, Anna Friz, une artiste sonore prolifique et inspirante, très engagée dans la radio, et Erin Sexton, jeune artiste canadienne de la performance vivant à l'étranger qui travaille avec les ondes radio.

Pour les textes du livre, on a réuni des gens du milieu de la radio et des arts avec qui j'avais été en conversation à travers le temps. Chaque personne a abordé une perspective de la radio et de mon travail de création. La forme et le style dans *Dialogues*, c'est eux qui les ont choisis. J'étais très touchée, à vrai dire. Ils ont dû y passer des semaines. Il y en a qui sont des amis de longue date, comme Hélène Prévost, qui est artiste sonore, musicienne et réalisatrice radio. Elle a eu une émission de radio culte, qui s'appelait *Bouchées doubles*, et une longue carrière en diffusion et en production à Radio-Canada dans le domaine des musiques de création expérimentale. On se connaît depuis les années 1980. Quand elle parle du *boys club*, elle parle d'événements dont elle a été témoin. Personnellement, je n'ai jamais compris pourquoi les femmes n'occupaient pas une place égale à celle des hommes, pourquoi elles étaient sous-représentées dans les sphères de production et de création artistiques. Dans la création, je suis du côté du poétique, je parle pas de la question féministe. Mais pour moi, le geste politique est dans l'acte de créer, d'occuper une place en tant qu'artiste femme.

L'ÉCOUTE

Étienne Noiseau le dit bien dans le livre *Dialogues*, que je suis assez frustrante, en fait, parce que je commence des histoires que je finis pas. Je laisse tomber les choses, je dis : «*Arrangez-vous !*» Vous écoutez : «*construisez ce qui manque.*» Et c'est vrai que je fonctionne comme ça. Pour faire des pièces comme *Le petit homme dans l'oreille* (2000) ou les *Radio Roadmovies* (2002), je vais dans un endroit, puis je me pose et j'attends que quelque chose se passe. C'est comme avec un appareil photo. J'attends et j'écoute.

LES 17 CRÉATIONS ARCHIVÉES DANS *DIALOGUES AVEC/WITH* *CHANTAL DUMAS* (2019)

- 1 LE SOUFFLE COURT ²⁰¹⁷
AVEC FRÉDÉRIC DALLAIRE
- 2 86400 SECONDS - TIME ZONES ²⁰¹⁵
- 3 40° NORD - 73° WEST ²⁰¹²
- 4 THE PIANO TUNING ²⁰¹⁰
- 5 LES PETITS RIENS - MÉCANIQUES
DU QUOTIDIEN ²⁰⁰⁹⁻²⁰¹⁰
- 6 MARSEILLE 1993 ²⁰⁰⁸
- 7 JOUER AVEC LE FEU ²⁰⁰⁶
- 8 TANZ ²⁰⁰⁵
- 9 DOCUMENTS DE SURFACE /
COFFRET RADIO ROADMOVIES ²⁰⁰²
AVEC CHRISTIAN CALON
- 10 IN THE PALE GREY DAYS /
IN DEN FAHLEN GRAUEN TAGEN
(VERSION ALLEMANDE) ²⁰⁰²
- 11 MANY MANY PLACES ²⁰⁰¹
- 12 LE PETIT HOMME DANS L'OREILLE ²⁰⁰⁰
AVEC CHRISTIAN CALON
- 13 ABÉCÉD'HIVER OU WINTERWÖRTERBUCH ¹⁹⁹⁸
- 14 LE PARFUM DES FEMMES ¹⁹⁹⁶⁻¹⁹⁹⁷
- 15 LES CHANTAL DUMAS ¹⁹⁹⁴
- 16 THE SHOW OF... / LE SPECTACLE
DES HABIL(I)ETÉS ¹⁹⁹⁴
- 17 LA TOUR DU VENT ¹⁹⁹³
AVEC HARALD BRANDT

Pour le projet *Radio Roadmovies* (2002), on a roulé de Montréal jusqu'à Eagle Plains, au Yukon. On a pris la Yellowhead Highway, on a traversé les Prairies, on a été vers le nord avant de redescendre vers le Pacifique et de revenir vers les Badlands. C'est une création à quatre mains avec Christian Calon. La question de départ, c'était : qu'est-ce qu'on va rencontrer en traversant ces grands paysages ? Il y aura des montagnes, des plaines immenses et le ciel ouvert à 180 degrés. On voulait enregistrer le vivant, humain comme naturel. On posait les micros quelque part et on attendait. On a enregistré des heures et des heures. On a tout réécouté en notant les passages d'intérêt. On voulait transmettre à l'auditeur l'expérience du déplacement.

La prise de son, ça demande une grande disponibilité. Le corps entier est là, engagé dans une attention particulière. C'est une forme de méditation. On est aux aguets, mais aussi dans un état de calme. On place les micros et on attend qu'un événement sonore se produise. Avec le temps, on sait mieux reconnaître ce qui est intéressant, ce qui se différencie de ce qui a été entendu ailleurs. Il y a une connaissance qui s'établit. Tu sais que ça va arriver, tu sais qu'à un moment donné, quelque chose va arriver.

J'AVANCE COMME ÇA

Je pense qu'il y a trois choses importantes dans le processus de création sonore. Il y a ce qui est raconté. C'est pas écrit, c'est souvent une parole captée que je reprends. Le récit est là, directement ancré dans un son ou dans la voix. Une parole, un mouvement dans le champ sonore, un déplacement dans l'organisation d'un événement répétitif. C'est souvent une impression fugitive.

Ensuite, il y a l'écriture sonore. C'est une articulation entre les ambiances sonores, les bruits, la musique, les éléments vocaux, la voix. La voix, particulièrement, ça demande de l'attention. C'est l'empreinte digitale, c'est le timbre, c'est la couleur de quelqu'un. La voix est extrêmement musicale pour moi. Il y a la tessiture, la hauteur du son, la prononciation, l'élocution, l'émotion. D'ailleurs, un travail de montage de voix, ça prend un temps fou. Je suis toujours étonnée de la difficulté de placer une voix, de trouver l'équilibre. J'ai une écriture qui s'appuie sur

les hauteurs de son et sur le rythme. Je peux passer des jours à chercher le bon rythme dans une production qui va durer à peine une minute. Il y a une façon de comprendre ce qui se raconte, de comprendre les éléments narratifs. Je prends énormément de temps pour que le petit bip arrive au bon moment. Si j'ai écouté une pièce 140 fois et qu'à la 141^e fois, j'arrête d'écouter, je me dis : « OK, ça marche pas. » Si moi, je décroche, les autres vont décrocher. Je suis un peu maniaque. Le soin, le détail, c'est ce qui fait que ça s'écoute bien. Souvent, on me dit : « Ah ! c'est que du bruit, mais finalement, ça s'écoute bien. » Il y a des gens qui sont étonnés. Mais ça marche parce qu'il y a un soin qui est apporté aux pièces.

Le troisième élément, ce serait l'espace. Il y a toujours un travail de l'espace, peu importe la forme utilisée. Ça peut être sur le plan des thématiques. La relation à l'espace-temps peut devenir le sujet d'une pièce. Par exemple, dans *86400 Seconds – Time Zones* (2015), je fais compter l'ensemble des secondes de la journée par 138 personnes âgées de huit à 85 ans, dans 32 langues et dialectes. C'est le temps d'une rotation de la Terre, c'est la traversée des 24 fuseaux horaires, c'est la journée, mais c'est aussi le temps qui passe. Entre le moment des enregistrements et le moment de la production de la pièce, il y a deux personnes qui sont décédées et c'étaient pas les plus âgées. Alors, tout à coup, pendant que je créais la pièce, je sentais vraiment que le temps, c'est le compte de la seconde, qui est toujours juste, parce qu'elle donne la mesure réelle du temps, de la vie, de la mort.

L'espace, c'est aussi quand je parle de l'ailleurs. Il y a moi qui suis quelque part et il y a le monde extérieur. On est dans un volume, dans un espace tridimensionnel. Même dans la façon de composer, dans l'écriture, c'est important de créer un espace entre les voix, de créer une troisième dimension qui s'ouvre, qui ne soit pas toujours en aplatis. Ça parle du rapport au monde. C'est en écoutant que la création se construit. J'ai compris à travers le temps que j'ai pas à paniquer dès le départ quand je sais pas comment mettre les choses ensemble, parce que ça vient dans la durée. Quand j'ai fait la pièce *Tanz* (2005), par exemple, j'étais étonnée, je l'avais tellement intégrée que je la commentais en même temps. Tu composes, t'écoutes, ça marche, ça marche pas. J'avance comme ça.

JE PRÊCHE POUR MA CAUSE, D'ACCORD, MAIS J'AIMERAIS BIEN QU'ON RECONNAISSE LE POUVOIR DU SON.

UNE RADIO SANS MÉMOIRE

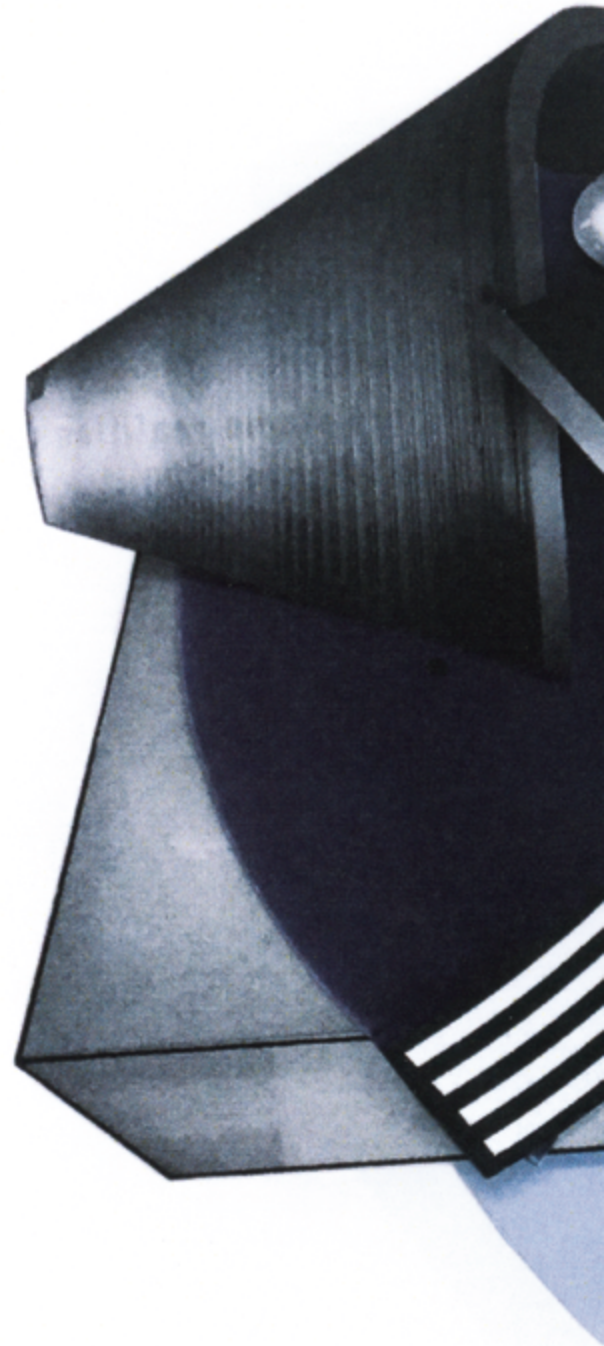
J'ai une appréciation fluctuante de la grande mode du podcast. Pour avoir quand même longtemps travaillé et créé pour la radio, j'étais très énervée au début quand le balado est arrivé comme si c'était une nouvelle découverte. Mais après, j'ai fait un vœu. Je voulais que ce soit libre sur le plan de la forme, qu'on expérimente. Puis, très rapidement, j'ai compris que c'était formaté. Pour le balado natif, je dirais que c'est des histoires qui sont racontées, mais, à part des petites productions, comme ce que peut proposer Avatar, il y a rarement de la place pour l'utilisation du son en dehors de la narration. Je prêche pour ma cause, d'accord, mais j'aimerais bien qu'on reconnaisse le pouvoir du son. J'aimerais ça avoir une belle réponse, dire que j'ai découvert des productions fantastiques, mais je les ai pas découvertes. Ça veut pas dire qu'elles existent pas, par contre.

Il y a aussi une autre chose qui m'agace, c'est l'appropriation de terminologies. Des mots comme *soundscape* (paysage sonore) ou les expressions du type *cinéma pour l'oreille*, qui sont rattachés à des genres musicaux, à l'électroacoustique, et qui sont récupérés pour nommer d'autres approches, sans lien avec le contexte historique, ça m'agace. Je le ressens comme une négation de ce qui a précédé, et on oublie rapidement l'origine des choses. Le numérique fait ça. Je ne peux pas reprocher à une nouvelle génération de ne pas connaître l'histoire des technologies, mais des fois, je trouve qu'il y a des raccourcis faciles. Comme l'accès aux archives par le grand public est à peu près impossible, c'est difficile, ici, de prendre connaissance des productions radiophoniques antérieures, comme le fait France Culture, par exemple. La disparition de la Chaîne culturelle de Radio-Canada, il y a 15 ans, ça a marqué une coupure. Il y a un pan de l'histoire de la radio québécoise qui est disparu avec elle. C'est assez triste, en fait. C'est comme si la radio avait cessé d'exister. La réaction d'une bonne partie du monde de la radio, avec l'arrivée du balado, c'était comme si c'était une grande chose révolutionnaire, comme si on avait oublié tout ce qui avait été fait.

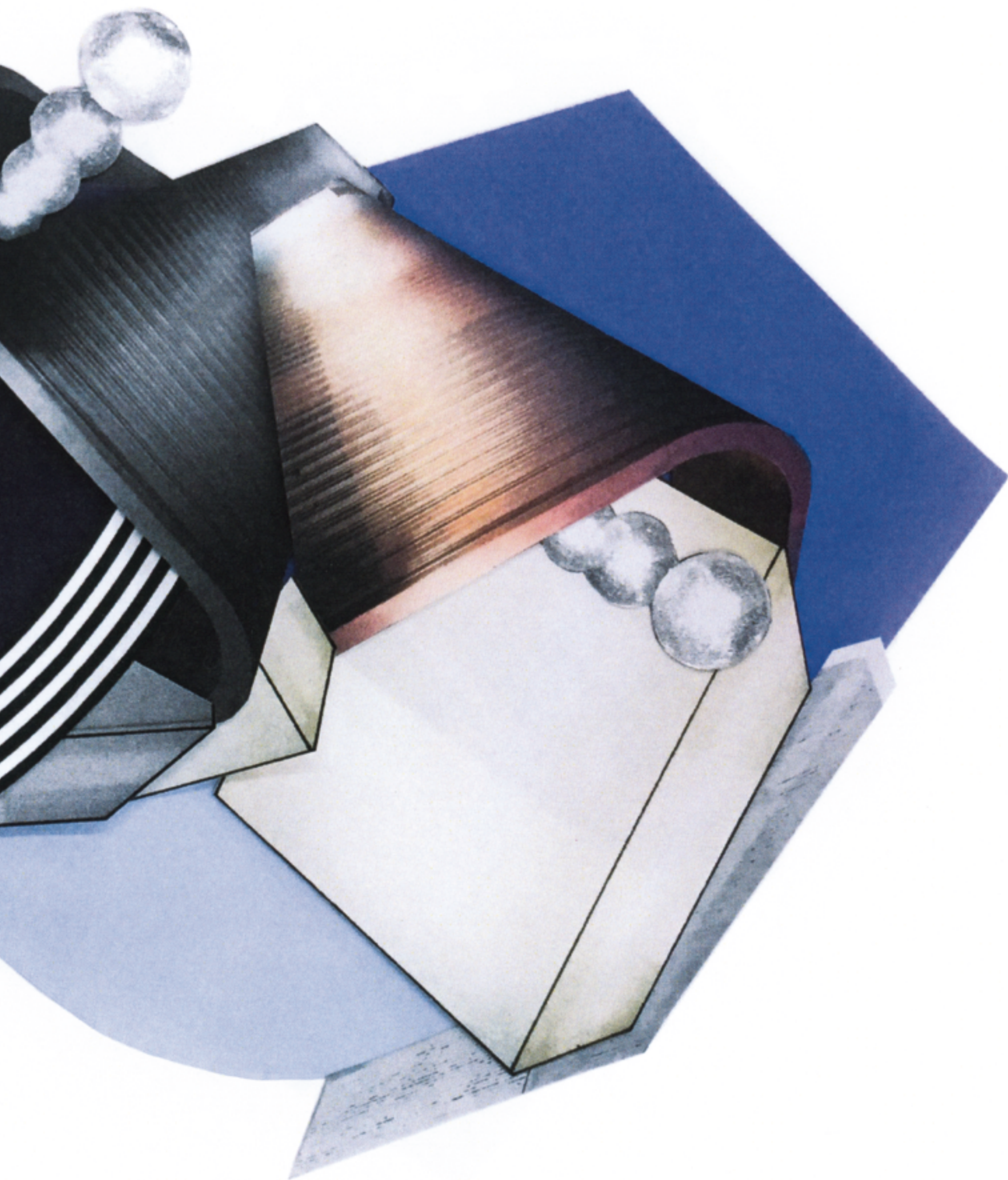
VILLERAY ACOUSTIQUE AVEC MAGALI BABIN, UN PROJET DU COLLECTIF DB

Le son, c'est pas quelque chose de spectaculaire. Mais il est partout, tout le temps. Il fait partie intégrante de notre environnement. Avec Magali Babin, on a créé le projet *Villeray acoustique* pour développer une sensibilité à l'environnement sonore, mais aussi pour montrer qu'on est tous des producteurs sonores. L'initiative a été lancée par Magali et moi, sous le nom du collectif dB-dB pour « décibel ».

Villeray acoustique, c'est un projet citoyen, de collectivité. Ça se passe dans l'espace public, dans des ruelles, dans des parcs et dans des installations récréatives, culturelles. Il n'y a pas d'extraits sonores à écouter avec un casque, il n'y a pas de haut-parleurs. Seulement des panneaux qui expliquent ce que les gens peuvent percevoir en écoutant les lieux par eux-mêmes, en reprenant certains circuits. En écoutant la fontaine du parc Larry, en notant des contrastes entre des espaces sonores, en écoutant la trame urbaine. Le projet se fait connaître par le bouche-à-oreille, on le découvre par hasard dans le quartier. Il y a un glossaire aussi, sur le site Internet du projet, avec des descriptions de termes précis. J'ai souvent donné des formations et je me suis rendu compte que de pouvoir nommer une réalité sonore avec un vocabulaire précis, ça nous permet de mieux écouter. Nommer les choses, ça nous permet de les entendre.



P-16.17 **MARIE-DOUCE ST-JACQUES**
SANS-TITRE
2020
Collage sur papier



LA POÉSIE MORTE OU VIVE

« La poésie est partout où l'on sait la faire sourdre et c'est peut-être en la cherchant trop exclusivement, en s'efforçant de l'obtenir seule, détachée de tout corps, [...] qu'on risque davantage de ne pas la trouver. »

Roger Caillols,
Approches de la poésie

Professeurs qui enseignons au cégep, nous avons pu observer au fil des ans que les recueils de poésie occupent la portion congrue de la liste des œuvres mises au programme des cours de littérature, lorsqu'ils n'en sont pas tout à fait absents. Il semble qu'un pareil sort leur soit réservé entre les murs des universités, comme le constataient les participants du colloque *De la poésie et des signes qu'elle catalyse* (Université de Montréal, 2016). D'où vient cette réticence ? Serait-elle engendrée par la langue poétique même, étrangère à la prose du quotidien – et à celle du roman, genre-roi de la littérature contemporaine – et qui provoquerait d'emblée l'impression d'une illisibilité ? Il semblerait que ce soit le cas, puisque l'institution littéraire elle-même semble faillir à rendre la forme poétique familière. Hors des cadres scolaires et universitaires, sur diverses plateformes (émissions radiophoniques, sites Internet, festivals, marchés de la poésie, etc.), la poésie fait certes parler d'elle, mais elle est le plus souvent réduite à ce que tel poème communique (comme message, émotion, thème), sans que soit considéré le travail formel du poète, indissociable de ce qu'il cherche à transmettre. Autrement dit, on lit la poésie comme on lirait de la prose.

Nous avons été curieux de voir si les mêmes constats apparaissaient dans les ouvrages critiques actuels consacrés à la poésie, tant dans les milieux anglo-saxons que francophones. Or il n'a pas été nécessaire de chercher bien longtemps pour prendre acte de la présence obsédante d'une référence à la « peur », qui revient sous la plume d'un bon nombre de chroniqueurs, de critiques et de poètes : *Qui a peur de la poésie ?*, *Petit guide de survie pour s'initier à la poésie*, *Les poèmes ne me font pas peur*, *Coping with Metrophobia or the Fear of Poetry* sont autant de titres parus récemment. D'autres trahissent une grande inquiétude quant à l'avenir de la poésie : *À quoi sert la poésie ?*, *Why Poetry ?*, *La poésie est-elle en péril ?* Il arrive aussi que le constat de cette désaffection du public pour la poésie prenne un tour plus polémique. En 2013, la une du quotidien *Libération* reproduisait en gros caractères les propos suivants de Houellebecq, poète et ardent défenseur du genre : « *Le monde n'est plus digne de la poésie* ». Quatre ans plus tard, le poète américain Ben Lerner s'interrogeait en ces termes dans un essai au titre évocateur, *La haine de la poésie* : « *Quel genre d'art pose comme condition de son existence un mépris total ?* » Ces propos, qui invitent au débat, sont prononcés par des auteurs qui prennent à bras-le-corps le lieu commun selon lequel la poésie est un genre mal-aimé et, surtout, qui ne se font pas les porte-paroles du cliché voulant que la poésie soit un art rare, supérieurement exigeant, réservé à une élite intellectuelle raffinée.

Plusieurs auteurs des ouvrages recensés ici ambitionnent avant tout de (re)valoriser la poésie et d'en encourager la lecture, prenant le relai d'une institution dont plusieurs n'attendent plus rien. La poésie comme mauvais souvenir scolaire est d'ailleurs un motif récurrent, bellement formulé par l'essayiste François Leperlier : « *Quant à donner goût à la poésie, voilà qui était assez extérieur à mes maîtres d'alors, plutôt modestes et perplexes, habitués à aller puiser dans un choix préétabli sinon canonique.* » D'où, chez certains, le recours à un discours pédagogique assumé – et non moins savant – qui vise à réhabiliter le genre en proposant des clés de lecture et des guides pratico-ludiques, en partageant des expériences de lecture (Adam Sol). On sent chez eux la volonté d'entretenir un rapport décomplexé aux approches plus traditionnelles et formalistes de la poésie (Poupart). Ils se font aussi un malin plaisir d'abattre les frontières qui séparent les grands textes des « mineurs » et passent sans vergogne des poèmes canoniques à ceux qui s'affichent sur la twittosphère (Stephanie Burt).

Une part de la critique n'a cependant pas renoncé aux ouvrages de référence ancrés dans une tradition plus franchement universitaire. Les auteurs de ces livres, s'ils reconnaissent le désormais faible pouvoir d'attraction de la poésie, passent outre. S'adressant spécifiquement à des spécialistes ou à des amateurs éclairés, ces livres prennent la forme d'ouvrages savants, dans lesquels sont abordées des œuvres poétiques pointues en fonction de perspectives critiques non moins resserrées, ou de sommes érudites plus historiques, qui proposent des « panoramas » en embrassant des corpus plus vastes. Quand ces dernières sont consacrées à la poésie contemporaine, il apparaît que les poètes ne manquent pas à l'appel malgré un lectorat certes réduit et l'« urgence » qu'il y aurait à la sauver de l'oubli. Si, comme l'écrit Michel Collot, le paysage de la poésie française contemporaine est « *brouillé* », c'est bien parce que les poètes sont nombreux à y circuler.

Il n'en demeure pas moins que pour la plupart, l'acte de baliser des sentiers interprétatifs ou de cartographier le champ poétique contemporain est indissociable d'une parole « subjective » qui, par le biais de lectures ou d'essais littéraires spéculatifs, fait la part belle à une aventure absolument singulière, celle du lecteur de poèmes qui s'en nourrit. Même au cœur d'un ouvrage à prétention scientifique comme un « Que sais-je ? » apparaît un sujet-lecteur (Maulpoix), rappelant ainsi que la poésie est un genre qu'on peut « simplement » commenter.

Sans grande surprise, les auteurs des ouvrages recensés ici rappellent tous, chacun à sa manière, la nécessité de la poésie et l'importance de sa survie. Tous trouvent le moyen de dire qu'ils sont remués par sa lecture. Qu'ils déploient un discours critique ouvertement intuitif et viscéral, rappelant que la poésie (surtout la très contemporaine) est quelque chose qui prend aux tripes, ou qu'ils demeurent attachés à une écriture plus savante, déterminant ainsi un rapport plus cérébral à la langue poétique (et plus particulièrement à celle d'auteurs canoniques), tous admettent qu'elle agit sur eux, qu'il existe bel et bien une concrétude du poème. Nous disions plus haut que le roman est le genre-roi de la littérature contemporaine : qu'on nous permette de filer la métaphore et d'affirmer qu'au regard des articles rassemblés dans ce dossier, s'il arrive à la poésie de passer pour une reine sans royaume, cette dernière n'en est pas pour autant découronnée.

LES FONCTIONNAIRES DE LA POÉSIE

DESTINATION DE LA POÉSIE

FRANÇOIS LEPERLIER

Éditions Lurlure, 2019,

192 p.



«*La poésie se meurt, cela est certain*», déclarait Huysmans en 1879 ; un siècle plus tard, en 1989, la revue *Le débat* donnait à lire les diagnostics des poètes face à la possible disparition de la poésie : «*Le constat de l'absence de la poésie est souvent fait, n'est plus à faire ; on pourrait même dire qu'il occupe plus de place que la poésie elle-même*» (Jacques Roubaud) ; «*il se peut qu'il n'y ait d'avenir pour la poésie que dans la pénurie que provoquerait quelque catastrophe [...]*» (Yves Bonnefoy). Force est d'admettre que la crise poétique qui a éclaté au XIX^e siècle ne s'est jamais véritablement résolue. L'essai de François Leperlier, lui-même poète et biographe de l'artiste surréaliste Claude Cahun, tente de se positionner au regard de sa manifestation actuelle en cernant autant ce qu'est la poésie que le traitement qui lui est réservé dans la société française contemporaine. *Destination de la poésie* tient toute sa pertinence non pas à l'originalité de ses positions, mais plutôt à la réaffirmation, souvent féconde, de la conception romantique de la poésie, qui s'est échelonnée, selon l'auteur, du romantisme allemand jusqu'à l'avant-garde situationniste. Du début à la fin de l'essai, le cheminement que suit la pensée de l'auteur tient dans la rimbaldeen et moderne formule : «*La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.*»

DU POÈME À L'USINE AU POÈME USINÉ

La forme même de l'essai illustre son propos, c'est-à-dire qu'il ne saurait y avoir de poésie sans une expérience intime, personnelle de celle-ci. Ainsi retrouve-t-on dans le premier chapitre les voies, hasardeuses plus qu'institutionnelles, par lesquelles la poésie s'est présentée à Leperlier. Les bibliothèques familiales écumées, qui éveillent chez lui une curiosité

rêveuse et désordonnée à travers la découverte des Vigny, Lamartine, Hugo, Musset, Rimbaud, ont tôt fait de supplanter les corpus établis par l'école : « *J'ai échappé*, écrit Leperlier, *aux nullités de la poésie pour la jeunesse triées par les pédagogues patentés, dont on ennaïse aujourd'hui les écoliers avant de les écœurer pour de bon.* » L'incompatibilité entre la poésie et les institutions est d'emblée posée. Si, d'un côté, la petite école « *ennaise* » les esprits plutôt que de les émanciper, le constat est aussi implacable en ce qui a trait aux études universitaires. Depuis les années 1970, la spécialisation du discours sur la poésie n'aurait produit qu'un « *océan de rabâchage* » sur ce qu'est la poésie ainsi que « *des tendances théoriques, des doctrines indifférentes, sinon hostiles à la poésie* ». Jouant de l'énumération afin de souligner leur lourdeur, l'essayiste identifie les approches objectiviste, sociologiste, historiciste, pragmatique et formaliste comme participant à l'idéologie néopositiviste contemporaine, version techniciste de *l'art pour l'art*, et concourant à institutionnaliser la séparation de l'art et de la vie. L'hypertrophie du discours critique sur la poésie ne serait alors aucunement le signe d'une bonne santé de celle-ci, au contraire, elle serait plutôt le symptôme d'un « *vaste et interminable chantier de retraitement institutionnel des avant-gardes* », occupé, comme pour l'art contemporain, à la « *gestion de l'innovation sans la nouveauté* », et aurait pour effet paradoxal de désactiver les forces subversives du poème. Suivant cette logique, les discours critiques sur la poésie ne seraient qu'un rouage de la grande machine du milieu littéraire, qui livre la poésie au consumérisme, par le biais d'un « *marketing de la culture* » auquel participent les maisons et les marchés de la poésie, la multiplication des subventions à l'édition, les centres de recherche sur la poésie, les résidences d'écrivains, les prix de poésie, jusqu'à l'aberrant label touristique français « *Villes et villages en poésie* ». Rejoignant autant dans le propos que dans le ton les envolées de Philippe Muray sur l'*homo festivus*, Leperlier considère que la « *consécration* », l'« *homologation publique* » de la poésie « *coïncide[nt] parfaitement avec sa débilitation festive et, plus subtilement, avec sa dénégation idéologique* ». La visibilité accrue de la poésie dans l'espace public, sa médiatisation, seraient donc inversement proportionnelles à ses répercussions existentielles réelles, économie déficitaire dont il faut impérativement sortir en renouant individuellement avec l'expérience littéraire telle que définie par les romantiques et ceux qui leur sont tributaires.

DESTINATION DE LA POÉSIE TIENT TOUTE SA PERTINENCE NON PAS À L'ORIGINALITÉ DE SES POSITIONS, MAIS PLUTÔT À LA RÉAFFIRMATION, SOUVENT FÉCONDE, DE LA CONCEPTION ROMANTIQUE DE LA POÉSIE [...].

« PLACE À LA MAGIE ! »

Le lecteur québécois ne manquera pas de trouver dans *Destination de la poésie* bon nombre de propositions qui font écho à celles que Paul-Émile Borduas a énoncées dans son manifeste de 1948, *Refus global*. Notre époque appellerait à un rejet de la grande noirceur, néolibérale cette fois-ci. En effet, comme le peintre automatiste, Leperlier appelle à « *reprendre pied, franchement, dans une doctrine de l'intuition* », qui pourrait agir comme contrepoison à ce que Borduas nommait « l'intention », soit les entreprises d'explication, de démonstration, d'analyse, d'administration du sens offertes par le cursus scolaire, notamment. Comme plusieurs professeurs, dont je suis, le constatent, la transmission de la poésie n'emprunte que très minimalement les voies claires de la raison, elle ne peut pas avoir lieu strictement par des compétences interprétatives à acquérir, elle se fait plutôt à travers une rencontre inopinée, se greffe obscurément à des affects. C'est ce que Leperlier souligne à sa manière en mentionnant que la poésie agit par « *sa mystérieuse évidence* », comme la percée du sacré dans le temps profane. Comment enseigner, en effet, ce qui dans le poème ne se laisse précisément pas réduire à des concepts, ce qui tient de la foi, voire de l'expérience de conversion, qui aiguille la vie vers sa destination, soit « *la capacité d'émerveillement et de résistance, la volonté de rêver, le parti pris de la beauté, le désir d'éternité* » ? On retrouve là ce qui précisément a vu naître le romantisme : devant le désenchantement du monde moderne déserté par les dieux, seul le poème, comme autrefois la prophétie, peut maintenir à l'horizon l'Absolu, le refuge du Sens. Chez Leperlier, les images poétiques se font « *magie* » et les poèmes deviennent des « *prières mentales en déshérence* ». Plus encore, tout un vocabulaire reliant poésie et ontologie est assumé et revendiqué (vérité, essence, enthousiasme, contemplation, âme, beauté supérieure, etc.) afin d'exposer la langue de bois de la critique littéraire, vidée d'un désir d'être, qui lui préfère des notions « *intellectuellement stériles, et sinistres* » (la « *dissémination et circulation de matériaux* », l'« *encodage* », le « *dispositif pragmatique* » et l'« *industrie logique* », entre autres exemples donnés).

Conséquemment, Leperlier, reprenant à mots couverts la notion de sublime, invite à faire confiance à l'intuition de tout un chacun s'écriant devant l'irruption de la beauté ou de l'intensité : « *Que c'est poétique !* », plutôt qu'à y voir le dévoilement, l'indifférenciation de la poésie. À rebours de plusieurs de ses contemporains, dont les Jacques Réda et Roubaud, Leperlier se risque à penser le poétique en dehors de ses frontières formelles, puisque ni le vers ni le genre littéraire ne suffiraient à le définir : « *il faut opter franchement pour une acception extensive, optimum, du poème, affranchie du fétichisme du*

texte et rendue à son principe, qui ouvre tout le champ des rapports analogiques. Les choses du monde sont comme les mots du monde, des images concrètes que le poème agence, compose, recompose [...]. » Il n'y aurait donc pas de séparation nette entre la représentation et ses moyens (les signes, les images), et le monde lui-même : tous deux entrent en correspondance, et modifier la syntaxe de l'un affecterait les enchaînements habituels de l'autre. Hugo ne proposait pas autre chose lorsque, faisant porter le bonnet rouge au dictionnaire, il conviait le lecteur aux noces de la révolution politique et poétique. Les surréalistes, faisant de la vie une pratique poétique, configuraient autrement les rapports entre poésie et politique, mais toujours dans l'esprit de la croyance que les mots puissent déborder des livres et se renverser sur les êtres, les choses et les formes de vie.

ASCENSION

Cette forme de vie que retrouve la poésie conçue comme un art total n'est rendue possible que par le « *schème ascensionnel* » de l'image, que Leperlier associe de façon discutable à un phénomène anthropologique, soit le « *processus d'humanisation* ». Ainsi, il serait naturel pour l'homme d'être entraîné par toutes formes de verticalité, par la transcendance et toutes ses substitutions. L'image poétique, dont les poètes se sont détournées alors que le surréalisme agonisait, est ce qui donne l'élan vers le haut, une prise fugace sur le sens qui sans cesse se dérobe. L'image poétique, donc, s'inscrit dans une temporalité brève : elle illumine l'instant, la fulgurance, l'inspiration, et perce ainsi la linéarité du temps.

Si les lettres du poème cherchent à s'emparer des corps, cette incarnation ne s'effectue pas, selon l'essayiste, par la performance scénique, par la captation des corps à travers le spectacle. La suprême médiation entre la page et la vie n'a besoin d'aucun artifice, il s'agit de l'imagination du lecteur ébranlée par le poème, véritable creuset de l'alchimie du verbe. Vertu cardinale autant chez les romantiques que chez Baudelaire et Breton, l'imagination est ce qui permet la métamorphose entre la lettre lue et le monde perçu, c'est elle, la grande magicienne qui déplace les rapports habituels entre les mots et les choses et fait apparaître ce qui est à venir, mais qui n'est pas encore. Abstraite, l'imagination n'en est pas moins présentée comme un geste de pensée, une *poiësis*, qui soustrait la poésie au « *fétichisme du texte* » et l'aiguille vers la volonté indirecte de transformer le monde, que Leperlier distingue de l'action directe militante. Ainsi, le désir révolutionnaire qui a animé les avant-gardes modernes persiste, mais moins bruyamment qu'au cœur, par exemple, de l'Internationale situationniste.

LE DANDY ANARCHISTE

Je peux aisément suivre Leperlier dans son plaidoyer pour une poésie soustraite aux impératifs de la culture-marchandise, pour une poésie pensée, dans sa filiation avec le romantisme, comme un vecteur de la liberté de l'esprit, mais il me semble plus difficile d'endosser entièrement la critique politique qui en découle. De prime abord, l'initiation à la poésie chez Leperlier s'accompagne politiquement de la découverte de Proudhon, et conséquemment, l'essai, comme le *Refus global* d'ailleurs, aboutit à l'éloge du « régime anarchiste de liberté individuelle », seule « configuration politique [...] compatible avec la condition poétique ». Je serais tout à fait encline à suivre cette piste de la révolte et du refus de toute autorité si elle ne semblait pas aussi légitimer un discours de plus en plus populaire qui associe presque unilatéralement le monde intellectuel à la fameuse gauche bien-pensante, mère de tous les maux : « Depuis quand la poésie est-elle devenue une institution démocratique, obligatoire, équitable, éco-responsable, solidaire, édifiante et sécurisée ? », lit-on sous la plume de l'auteur. Présentée de cette façon, la poésie paraît censurée, surveillée par un tribunal idéologique gauchisant ; à partir de là, il n'y a plus qu'un pas à franchir pour affirmer qu'« on-ne-peut-plus-rien-dire ». Bien que cette bien-pensance existe bel et bien, elle ne saurait être le reflet totalisant de tous les discours critiques contemporains, de toutes les poétiques. Bref, la complexité des pratiques d'écriture ne saurait être réduite ni aux abstractions théoriques ni au milieu culturel qui s'en fait supposément le porte-étendard.

En fait, la critique du milieu littéraire, qui verse autant dans la stigmatisation de la surspécialisation universitaire que dans l'égalitarisme animant la diffusion de la poésie, s'amalgame régulièrement à la critique des textes poétiques eux-mêmes sans que l'on sache bien délimiter les deux. La quasi-absence de citations tirées de la poésie contemporaine donne l'impression d'une vaste production indifférenciée, marquée au fer de la désubjectivation des expérimentations formalistes et textualistes (que l'on peut reconnaître sous la vague dénomination d'une « esthétique de la répétition, machinique, voire transhumaniste, accablante misère de l'esthétique contemporaine »). Mais de quels poètes parle-t-on au juste ? Cette interprétation semble reconduire les étiquettes que l'essai dénonce lui-même en confrontant de façon binaire une poésie tout droit sortie des années 1970 et une poésie plus lyrique, plus rare aussi, qui reconnecte avec les vertus de l'image. À trop vouloir opposer la « poésie comme service public » à son régime d'exception, d'élection idéale, il me semble qu'on ne fait alors que se réfugier dans la posture en retrait du lecteur dandy sans s'atteler à imaginer ce que serait une parole de passeur capable de ramener au centre de la vie commune, de l'enseignement par exemple, un accès existentiel aux mots, aux images, à la poésie.

AIMER À MORT: NÉCESSITÉ ET IMPOSSIBILITÉ DE LA POÉSIE

LIRE LA POÉSIE

**JEAN-FRANÇOIS
POUPART**

Poètes de brousse, 2018,
136 p.



« [Q]uel espace laisse-t-on à la poésie dans ce monde de "non-lecture" ? » Et aussi : « Quel genre d'art pose comme condition de son existence un mépris total ? » Ce sont là les deux questions que posent respectivement *Lire la poésie* de Jean-François Poupart et *La haine de la poésie* de Ben Lerner, où les deux poètes offrent leurs réflexions sur la poésie, son pouvoir, ses mécanismes, son accessibilité et sa valeur dans la société contemporaine.

Étonnamment, la question qui anime l'écriture de Lerner semble répondre en partie à celle de Poupart : « *La haine de la poésie est inhérente à l'art, parce que la tâche du poète comme du lecteur de poésie est d'attiser cette haine pour incendier le réel de sorte que le virtuel s'en exhale comme une brume* », peut-on lire dans l'essai du poète américain. La haine de la poésie serait donc une condition de l'idée même de poésie. Les grands poètes nous dévoileraient par leur écriture l'existence – irréalisable mais désirée – d'un Poème idéal, signe que la poésie est un projet voué à l'échec. Les poètes médiocres montreraient, par la négative, que le Poème idéal existe dans l'absolu, puisque le jugement que nous portons sur leurs mauvais poèmes serait basé sur une idée de ce que devrait être la poésie. Les poètes avant-gardistes détestent la poésie parce que, « *bombe non explosive, le poème reste un poème* », c'est-à-dire que leur arme principale n'est qu'illusion, n'a pas l'effet escompté sur le réel, échappe au programme sociopolitique dont ils se réclament.

LA HAINE DE LA POÉSIE

BEN LERNER

Allia, 2017 [2016], 96 p.



La place que l'on laisse à la poésie aujourd'hui est donc la même, selon Lerner, qu'on lui a toujours laissée à travers l'Histoire : elle est en marge de la grande production parce qu'on aime la détester, et parce que notre haine envers elle serait le moteur de son renouvellement, la preuve de sa perfectibilité. Par deux approches diamétralement opposées, Poupard et Lerner tentent de déterminer ce qui fait un poème, et leurs conclusions sont sans équivoque : nous avons besoin de la poésie, mais elle tend à nous échapper.

TIMIDE RÉVOLUTION

D'Arthur Rimbaud à Yves Bonnefoy, en passant par René Char, Stéphane Mallarmé, André Breton et Denis Vanier, Poupard nous transporte à travers ses lectures dans un but assez simple, celui de « *faire lire la poésie* ». Pour stimuler l'intérêt des lecteurs potentiels, il célèbre la poésie en déclarant que « *la rime est immortelle* » et en affirmant que « *[l]a poésie est le plus haut degré de la parole humaine* ». À une époque où la poésie rimée a été supplantée par le vers libre et où les tentatives de désacralisation de la poésie se multiplient, ces remarques peuvent sembler quelque peu anachroniques et conservatrices.

Pourtant, cette première impression s'estompe rapidement. Les vertus révolutionnaires de la poésie sont mises de l'avant, la transgression est brandie comme une valeur première du poème, en somme, l'édifice poétique est ébranlé. La vérité est que Poupard ne hait pas la littérature expérimentale ni l'extrême contemporain ; il a simplement appris à aborder la poésie avec prudence. Comme il l'écrit dans *Lire la poésie*, « *[l]'obscurcissement devrait être une figure de style lorsqu'il est utilisé sciemment et sa définition ressemblerait à ceci : expression formée d'un ou plusieurs mots, voire un texte en entier, qui volontairement court-circuite toute lisibilité, tout sens et toute sensation commune dans un poème, à des fins de découvertes sensibles* ». L'obscurcissement doit par conséquent être un mécanisme conscient et maîtrisé pour être valable, mais il est trop souvent le résultat d'une mécompréhension de la poésie par un poète malhabile. Chercher la provocation – thématique, langagière, formelle – pour le simple fait de choquer n'est pas selon Poupard le signe d'un esprit novateur, mais bien un simple défaut d'écriture.

L'essayiste déplore le fait « *que la poésie contemporaine souffre d'un manque d'audace évident* », résultat d'un formatage de la parole poétique par des instances comme l'université, qui tendent à uniformiser la production littéraire. Écrire de la poésie devrait se faire de façon instinctive, dans une perspective de libération de la parole, et la lecture doit en être décomplexée, avec ce que l'auteur appelle une « *fascination première* », expression qu'il emprunte à Bonnefoy. L'enseignement de la création littéraire en milieu universitaire brise cette relation du poète avec son matériau – le langage – et crée, selon lui, la fausse impression que le diplôme reçu à la fin d'une maîtrise ou d'un doctorat fait office de sceau officiel, comme si le mémoire ou la thèse était à son état abouti par le simple fait qu'il a reçu l'approbation de l'institution. Or le texte doit (se) vivre comme un objet mouvant et anti-institutionnel.

Le sentiment humain est au cœur de la conception de la poésie telle qu'elle apparaît dans *Lire la poésie*, ce qui en soi est assez traditionnel, mais Poupart décloisonne cette définition : « *[C]omme tout art, elle doit toucher, l'esprit ou le cœur, l'âme ou le ventre, c'est selon vos croyances ou vos affinités ; l'art doit entrer, quelques secondes ou toute une vie, à l'intérieur de vous.* » Bien que l'auteur décrive d'entrée de jeu ce qui constitue pour lui une poésie supérieure (les modèles sont nombreux et sont difficilement contestables : Racine, Breton, Mallarmé...), le plus important est de lire la poésie, tout simplement, « *d'entrer de plain-pied dans une œuvre poétique* » en abandonnant tous ses présupposés et sans s'embourber de théories. Le poststructuralisme et autres outils qui servent à cadrer le poème doivent être mis de côté afin de retrouver un certain plaisir du texte, une approche intuitive et personnelle de la lecture. Le projet est alléchant, la technique assez simple : faire lire des poèmes aux jeunes tout au long du parcours scolaire et encourager la curiosité littéraire. Une généralité presque banale, mais qui prend ici la forme d'un programme social nécessaire, auquel nous sommes invités à participer activement.

UTILE INUTILITÉ DE LA POÉSIE

Pour Ben Lerner, la poésie est par définition haïe de tous et, depuis Platon, a constamment été accusée de deux délits totalement opposés : « *[L]a poésie est inutile et/ou corruptible (étrangement, elle peut s'avérer tout à la fois ineffective et dangereuse).* » Dans l'histoire littéraire que dresse Lerner, la poésie est donc tour à tour considérée comme un art futile, dont la seule fonction serait l'exaltation des sentiments humains, et comme un genre littéraire dommageable, à proscrire.

La poésie, dans cette double définition, ne répond jamais tout à fait à nos attentes. Elle est un projet inatteignable, et nos tentatives, en tant que poètes et lecteurs, sont vouées à l'échec. Réinventer le monde, mettre en avant l'individualité du *je*, générer et représenter des communautés entières dans un désir d'universalisme, faire éclater la langue et les règles sociales : « *[L]e point commun de toutes ces exigences, c'est que nul poème ne saurait les satisfaire.* » De là notre haine envers la poésie, mais aussi notre volonté, consciente ou inconsciente, d'assurer sa survie. Comme l'écrit Georges Bataille – à qui Lerner emprunte le titre de son livre –, « *là où l'impossible sévit toute explication se dérobe* », mais cette inexplicabilité inhérente au poème pousse tout de même le lecteur à persister dans sa lecture, aussi infructueuse ou frustrante que puisse s'avérer cette expérience.

« *On ne peut que composer des poèmes qui, quand ils sont lus avec un total mépris, ménagent une place au Poème authentique qui n'advient jamais* », écrit Lerner, et c'est entre autres pour cette raison que tant de critiques aiment à détester la poésie contemporaine. En voyant dans la poésie du passé un idéal, ces critiques arrivent à « *répudier les poèmes actuels tout en réaffirmant leur croyance [...] en la puissance de la poésie* ». Lerner s'attaque ici à des critiques comme Poupart, qui tendent à voir en la poésie du passé une certaine supériorité du genre. Poupart croit que seul le temps peut faire apparaître clairement les œuvres importantes de l'histoire littéraire, comme si notre regard critique était incapable de juger efficacement de la pertinence d'une œuvre récente. À cette idée, Lerner oppose une position plus souple qui voit en la haine de la littérature de l'immédiat contemporain une conséquence naturelle de notre relation à la poésie, qui sous-entend toujours l'existence – et la nécessité – d'un contre-modèle idéal (« *authentique* », écrit-il) auquel mesurer le talent de nouveaux écrivains.

En parlant de la *Phèdre* de Racine, Poupard écrit : « *Ici la poésie est absolument parfaite, elle a la grande souplesse [...] d'unir le sens, le son (l'esthétique), à cet extrême puits sans fond que sont les sentiments humains.* » Modèle parmi tous les modèles, sorte de condensé impeccable de ce que peut faire la poésie, *Phèdre* serait un étalon de mesure pour toute écriture poétique. De ce genre de déclaration découlerait selon Lerner le « *sentiment persistant [...] que nos poèmes du moment nous déçoivent toujours d'emblée* ». Bien entendu, Poupard est éditeur de poésie et poète lui-même, alors il est évident que sa position n'est pas aussi tranchée qu'il n'y paraît parfois dans son essai, mais les postures des deux penseurs sont ici très éloignées, puisque Lerner abandonne l'idée même d'un modèle poétique, ou plutôt le relègue au statut d'idéal, par définition imaginé et désiré plutôt que tangible.

Alors qu'il aborde l'œuvre de Keats et la transe dont plusieurs critiques ont dit avoir fait l'expérience à la lecture de ses poèmes, Lerner écrit d'ailleurs : « *[J]'ai des doutes quant au fait qu'ils en aient eux-mêmes fait l'expérience, car je n'ai encore jamais vu de critiques en transe.* » Cette transe fantasmée permet néanmoins à la critique d'élever Keats au rang de maître ultime de la parole poétique, au même titre que Racine l'est pour Poupard. Même constat du côté de Whitman, chez qui George Packer, journaliste et écrivain, voit un idéal rassembleur qui permettrait de réunir dans le poème l'ensemble de l'Amérique, de ses paysages à ses habitants : « *Packer se languit du pouvoir unificateur que la poésie aurait prétendument eu et perdu* », mais cette poésie unificatrice ne s'est jamais réalisée ; elle est depuis toujours un mythe dont la reconduction permet de garder en tête la Poésie majuscule que l'on croit avoir perdue et devoir retrouver.

INDOMPTABLES ADOLESCENTS DU LANGAGE

Alors que Poupard et Lerner conçoivent différemment le rôle de la poésie et sa place dans la société, ils partagent une confiance inébranlable en sa puissance et sa nécessité. Pour Poupard, « *[l]ire la poésie est un acte de résistance* » tout aussi important que l'écriture poétique. Ce n'est pas selon lui un hasard si « *la poésie s'attrape à l'adolescence* », puisqu'elle est synonyme de révolte et d'insatisfaction face à l'état des choses. Parce que la poésie « *représente la première solution de remplacement du langage usuel, enseigné comme outil de communication et comme structure obligatoire à l'entendement social* », elle est seule à pouvoir défiger nos langues, littéralement et symboliquement, et ainsi « *changer le monde* ».

Lorsqu'on lui demande quand il compte commencer à écrire de vrais livres, c'est-à-dire des romans, Poupard se rappelle aussitôt ce qui fait l'importance de la poésie : sa marginalité.

À l'instar de Poupard, Lerner considère « *qu'un poème constitue un affront* ». C'est-à-dire qu'écrire ou lire de la poésie permet de s'attaquer à l'ordre social, qui voudrait que l'on s'en tienne au langage organisé et réglé que l'on nous a inculqué. C'est aussi par ce refus du langage usuel que le poète et ses lecteurs seraient en révolte constante contre le *statu quo* : en vieillissant, « *ne pas prendre ses distances avec ce don [de jouer avec la langue] signifierait notre incapacité à être assimilés dans le réel, dans le monde adulte* ».

Qu'ils soient « *à l'écoute d'une musique* » céleste que les mots chercheraient à restituer sur la page (Poupard, tout romantique qu'il est) ou qu'ils soient incapables d'« *entendre la Musique des Planètes qu'est la poésie* » (Lerner, un peu désenchanté, s'opposant à Philip Sidney et à sa *Défense de la poésie*), poètes et lecteurs sont invités dans *Lire la poésie* et *La haine de la poésie* à persister, en éternels adolescents, dans cette inlassable recherche du poème, contre le bon sens qui nous enjoint de vivre dans le réel, d'accepter l'état du monde, de quitter la marge.

Cet appel à une naïveté du lecteur et du poète, qui oblitérerait partiellement les acquis critiques et théoriques des dernières décennies, est cependant à double tranchant : alors qu'il permet une approche interprétative et créative décomplexée et organique, il met aussi de côté une série de cadres analytiques importants dont le but est précisément de décentrer le sujet-lecteur. Qui dit retour à une lecture individualisante dit aussi reproduction de différents réflexes de lecture qui ramènent le texte à des considérations traditionnelles, que les études féministes, *queer* et postcoloniales, pour ne nommer que ces quelques exemples, travaillent justement à décroiser.

Le privilège de lire et d'écrire la poésie comme dans une tour d'ivoire, sans conscience sociohistorique et politique explicite, pour le simple plaisir du texte, semble donc être une posture de plus en plus difficile à défendre. L'âge adulte de la poésie se situe peut-être justement du côté du pluriel et de l'inclusif, du côté d'une écriture et d'une lecture aptes à rendre compte de la complexité de notre positionnement individuel dans la société, avec tout ce que cela implique de remise en question, d'ouverture, de dialogue.

POÈTES D'HIER ET PAS D'AUJOURD'HUI

LES 100 MOTS DE LA POÉSIE

JEAN-MICHEL
MAULPOIX

Presses universitaires de
France, coll. « Que sais-je ? »,
2018, 128 p.



Si on dit volontiers « un *Que sais-je ?* » pour désigner l'un ou l'autre des 4186 titres parus dans cette vénérable collection de petits ouvrages didactiques publiés depuis 1941 aux Presses universitaires de France, c'est bien parce qu'ils sont autant d'icônes de la référence. Ces livres, qui constellent les rayons des bibliothèques publiques et qu'on retrouve dans à peu près toutes les bibliothèques privées, j'ai remarqué qu'ils se glissent partout, y compris dans les endroits où leur présence est la moins attendue. Par exemple, si je tiens aussi précieusement à mon exemplaire de *Racine et la tragédie classique* (le 1753^e volume de la collection), c'est parce que je l'ai trouvé, il y a plus de 15 ans, abandonné sur la table basse qui trône au centre de la salle d'attente jouxtant le cabinet de mon dentiste. Qui a déjà lu un *Que sais-je ?* n'en garde sûrement pas le souvenir d'une expérience transcendante : dans ces opuscules synthétiques, écrits dans une langue technique et suivant une chapitraison éminemment scolaire, tout a été sacrifié à la très noble tâche qu'est la vulgarisation.

Depuis 2005, une nouvelle série de *Que sais-je ?* a vu le jour, celle des « 100 mots... », laquelle compte déjà plus de 90 titres aussi variés que *Les 100 mots du marché de l'art*, *Les 100 mots du Coran* ou *Les 100 mots du management*. Bien qu'ils respectent le côté « touche à tout » et l'esprit sérieux de la collection, ces livres sont non seulement plus beaux (comparées aux couvertures sinistres des *Que sais-je ?* traditionnels, celles qui ornent ces nouveaux venus sont illustrées et beaucoup plus attrayantes), mais aussi plus conviviaux. En effet, ils sont écrits dans une perspective ouvertement subjective par des auteurs qui trient, en fonction de leurs connaissances mais aussi de leurs goûts, les 100 mots qu'ils jugent les plus représentatifs du sujet qu'ils cherchent à circonscrire. Sur la quatrième de couverture de l'ouvrage qui nous intéresse, *Les 100 mots de la poésie* (le 4114^e volume de la collection), on peut lire : « C'est sans doute ce qu'il faut retenir de cet abécédaire sensible : la poésie est moins faite pour aboutir à un beau livre que pour nous aider à mieux vivre. » Dans son « Avant-propos », Jean-Michel Maulpoix insiste sur le caractère très personnel de son entreprise : « Ce volume ne constitue ni un lexique idéal ni un dictionnaire abrégé de poétique. J'y ai simplement retenu quelques-uns des termes autour desquels s'organise mon entente de la poésie. » Nous voici donc en présence d'un *Que sais-je ?* qui, jusque dans son écriture, paraît fidèle à l'esprit de la fameuse devise de Montaigne.

EN PARCOURANT CE
LIVRE, ON A SOUVENT
L'IMPRESSION QUE
LA POÉSIE EST UN
ART STRICTEMENT
FRANÇAIS ET QU'ELLE
EST DÉSORMAIS
CHOSE DU PASSÉ.

DU NEUF DÉJÀ JAUNI

L'illustration de la couverture des *100 mots de la poésie* représente un homme seul (le penseur, le poète) se tenant debout sous le feuillage d'un arbre (de la connaissance) et qu'on imagine en pleine contemplation du ciel étoilé (l'infini) qui se déploie devant lui. L'observateur ne manquera pas de remarquer l'étoile filante (la fulgurance) qui se détache dans le firmament. Tous ces signes renvoient à divers clichés éculés et fréquemment mobilisés pour évoquer la poésie, cet art qu'on résume souvent par ces mots qui figurent justement dans la liste établie par Maulpoix : « Âme », « Céleste », « Crépuscule », « Distance », « Hauteurs », « Inspiration », « Nuit », « Rêve » et « Solitude ». Non que ces termes et les images qu'ils convoquent n'aient pas leur place dans le cadre d'une réflexion sur la poésie ; il me semble seulement qu'il aurait été souhaitable de renouveler le discours iconographique, de donner à voir la poésie autrement, par le biais d'une illustration qui dérangerait les vieilles habitudes, qui conduirait à penser le poétique autrement, par exemple à partir de ces autres mots retenus par l'auteur : « Acte », « Circonstance », « Excès », « Fenêtre », « Ignorance », « Musique », « Performance », « Toucher », etc.

Mais ce parti pris pour la tradition s'accorde finalement assez bien avec l'approche de Maulpoix. Ne serait-ce qu'au regard des poètes cités au fil de l'ouvrage. À l'exception de Michel Deguy, de Philippe Jaccottet et des deux Jacques (Réda et Roubaud), qui sont à peu près les seuls poètes vivants convoqués par Maulpoix, le cortège des grands devanciers morts et enterrés est plutôt long : Pétrarque, Ronsard, Scève, Agrippa d'Aubigné, Lamartine, Vigny, Nerval, Hugo, Apollinaire, Claudel, Valéry, Char, Éluard, Saint-John Perse, Ponge (sans parler du quatuor Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé-Michaux, cité *ad nauseam*). La liste, qui pourrait encore s'allonger, témoigne bien de l'ampleur de la culture poétique de Maulpoix, mais aussi du fait que « [s]on entente de la poésie » est très hexagonale et datée. En parcourant ce livre, on a souvent l'impression que la poésie est un art strictement français et qu'elle est désormais chose du passé. Soit, à titre d'exemple, la toute dernière phrase de l'entrée « *Consolation* » : « *Les valeurs de consolation sont encore très présentes sous la plume de Charles Baudelaire, entre autres exemples.* » Dit comme cela, on a l'impression que *Les fleurs du mal* viennent de paraître et qu'il est toujours possible d'apercevoir leur auteur trottant le long des boulevards parisiens. Et quand, d'aventure, le corpus poétique actuel est évoqué, c'est souvent de manière imprécise, comme s'il s'agissait d'une masse confuse de textes qu'il appartiendra à d'autres d'explorer : « *Du Coup de dés mallarméen et des Calligrammes de Guillaume Apollinaire jusqu'aux œuvres contemporaines* [notons au passage que 100 ans viennent de nous passer sous le nez], *le poème n'a cessé de se défaire, se distendre.* » Enfin, dernière remarque (mais non la moindre) au sujet des auteurs qui forment cet auguste aréopage : nulle poétesse en vue ! À l'exception notoire – et, pourrait-on penser, accidentelle – d'Anne-Marie Albiach, seule femme mentionnée (pour les curieux, cela se passe à la page 66) dans le cadre d'une phrase rappelant qu'elle appartient à une « *famille de poètes* » qui se réclament du littéralisme...

EN VERS ET CONTRE TOUT

Jean-Michel Maulpoix, à qui nous devons des sommes précieuses et non moins inspirées sur la notion de lyrisme et sur les figurations du sujet dans la poésie moderne, cite et convoque tellement de poètes dans *Les 100 mots de la poésie* qu'on finit par chercher les phrases complètes où sa voix se laisserait entendre seule. Voici un exemple particulièrement criant de paraphrase pour le moins gênante : « [C]et espace où Dieu peut être recherché est perçu par les romantiques comme un lieu de cohésion où se lie l'intime et le tout. ("La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans le tout", affirme Victor Hugo.) » Et l'auteur, comme perdu dans cette foisonnante forêt de références, repasse fatalement sans s'en rendre compte par des chemins déjà empruntés. À la page 47, on lit que le poème « s'enchant de ses allures et de ses capacités » ; à la page 63, que « la poésie attire ainsi l'attention sur son étrangeté. Elle l'enchant de ses propres reflets et la conduit à jouir d'elle-même » ; puis, Maulpoix en rajoute à la page 87 : « [L]e poème a quelque chose d'ostentatoire et de narcissique : [...] il se regarde, se contemple dans les reflets de son encre, il jouit parfois de lui-même, enchanté de ses capacités. » En somme, on aura compris que ce livre gagne à être lu par à-coups.

Ceci dit, c'est parce que je l'ai traversé d'un seul coup que j'ai pu apprécier à sa juste valeur un trait particulièrement intéressant de cet « *abécédaire sensible* » : Maulpoix, au fil des entrées, entre deux citations, cherche à définir la poésie, à cerner son essence, à comprendre la spécificité du genre, et il s'y prend de très belle manière. Il écrit donc souvent des phrases qui commencent par : « *La poésie est...* », « *Le poème est...* », « *Écrire de la poésie, c'est...* ». Considérées isolément, ces affirmations risquent de sembler péremptives ou dogmatiques. Mais c'est quand on réalise qu'elles se multiplient et qu'elles se complètent que la dimension proprement essayistique du livre apparaît – et, pourrait-on aussi ajouter, que ressort sa dimension « héroïque », comme on le dit d'une charge menée pour l'honneur seulement, la sachant perdue d'avance. Par le biais de cette enfilade de définitions, Maulpoix dit qu'il n'aura pas le dernier mot, que la poésie l'emportera sur l'exégèse, l'érudition et toute la bonne volonté critique qu'on voudra. Voilà la véritable et la plus significative proposition de ce livre, qui rappelle à grand renfort de définitions que la poésie est indéfinissable.

DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE

« *Que sais-je ?* », se demandait Montaigne. Quiconque a parcouru ses *Essais* ne peut faire autrement que d'avoir envie de lui répondre : pas mal de choses ! La lecture du *Que sais-je ?* de Jean-Michel Maulpoix ne manquera pas, elle non plus, de produire chez le lecteur une impression de grande érudition. Mais finalement, voilà peut-être ce qui manque le plus cruellement au livre de Maulpoix : l'évocation de cet art de

« *niaiser et fantastiquer* » que revendiquait Montaigne et qu'aurait certainement pu développer Maulpoix s'il s'était davantage frotté à des œuvres poétiques plus contemporaines. Aussi, c'est quand il devient trop sérieux et solennel que Maulpoix me paraît le moins convaincant dans son entreprise définitionnelle. « *Ainsi la poésie suppose une lecture particulière : on ne lit pas des poèmes pour se divertir ni pour y trouver des idées* », écrit-il. Allons ! Et faudrait-il en plus respecter un code vestimentaire lorsqu'on projette de lire des vers ? Tout récemment, j'ai pour ma part été hautement divertie et non moins grandement stimulée sur le plan des idées en lisant le recueil *Vrouz* de Valérie Rouzeau, dont voici un extrait particulièrement jubilatoire : « *Sale temps d'horloge chronos usant / Nos carcasses avec nos cervelles / Verse-moi du vin dans la clepsydre / Around the clock you sleep you rock / Et de midi à minuit fuck / Off l'ordre du jour enjambé.* » Rires et réflexions garantis grâce au dialogue que ce poème entretient avec un hymne célèbre du rock and roll, aux jeux d'enjambement qui disloquent des expressions graveleuses, aux très riches variations terminologiques, etc. Autre coup manqué : « *Écrire de la poésie, ce n'est pas seulement travailler avec le langage, c'est travailler sur le langage.* » Allons encore ! Romanciers, dramaturges, essayistes, bédéistes, tous ces gens travaillent non moins sérieusement que les poètes sur le langage. Non, c'est quand Maulpoix envisage le poème comme un véritable petit explosif sémantique, susceptible de dégager en un temps extrêmement court un grand volume de significations et de sons que ses définitions sont les plus toniques. En fait, les plus belles formules de Maulpoix ont toutes ceci en commun qu'elles tournent autour du vers (qu'il soit régulier, libre ou qu'il s'allonge jusqu'au verset), ce vers qui, qu'on le veuille ou non, demeure le grand élément distinctif de la poésie : « *Le poème est une manière de faire résonner la langue. Il la segmente, l'espace, la césure, l'accentue.* » Enfin, cet autre très beau passage rappelle admirablement que les mots du poème servent aussi à faire entendre une musique, à suggérer une partition : « *La poésie est pour une grande part cette écriture césurée qui prête à la scansion rythmique une valeur de soulignement : elle isole, détache ou enchaîne, et doue d'une plus grande visibilité le langage qui devient alors une affaire d'énergie, tributaire d'intensités.* »

Les 100 mots de la poésie de Jean-Michel Maulpoix est un livre amoureux, écrit par un passionné selon qui la poésie « *nous ren[d] à la vie même* ». Ce beau *Que sais-je ?* réussira sans peine à convaincre tous ses éventuels lecteurs que la poésie qui rend son auteur à la vie, grande et canonique, est essentiellement issue d'un autre âge. Il plaira aussi aux initiés, ravis de pouvoir (re)lire tous ces fascinants propos sur la poésie qui ont été tenus par d'illustres poètes français. Il laissera cependant sur leur faim curieux, intéressés non spécialisés et autres amateurs éclairés pour qui la poésie actuelle compte, qu'elle les rende à leur vie même ou qu'elle participe, plus humblement, à leur faire passer quelques beaux moments.

MICHAËL TRAHAN

TRENTE-TROIS ÉVIDENCES SUR LA POÉSIE

**Très vieux spectacle encore intelligible
Et cependant si nouveau en quelque sorte.**

Emmanuel Hocquard, *Les élégies*

1.

Je n'ose pas souvent parler de poésie. J'essaie de dire cela aussi simplement que possible. Je le constate. Je me demande pourquoi. Ce n'est pas clair. À défaut de ne rien dire, la plupart du temps, je dis : littérature. J'écris des livres de littérature. J'enseigne la littérature. Ce n'est pas une question d'indifférence ou de mépris. Peut-être une sorte de gêne devant le cortège de représentations qui déboule dès qu'on pense à la poésie.

Le romantisme, la posture lyrique, le chant du cœur... J'y suis sensible aussi, mais j'ai souvent peur qu'on les oppose à la raison. J'exagère, je simplifie. Comme si la poésie relevait de l'expression et que la pensée devait rester à l'extérieur.

2.

Leslie Kaplan : « *Il y a une forme particulière de pensée qui vient avec le travail d'écriture, et c'est ce qui m'intéresse / c'est une pensée concrète, qui vient de la pratique de mots, de phrases, du langage en tant que tel / qui établit un rapport au monde concret, personnel / il ne s'agit ni d'améliorer la correction de la langue, ni de faire que l'on s'exprime* » (*Les outils*).

Je cherche la pensée dans la poésie. J'aime qu'on sente sous le poème (derrière, devant, dedans) une théorie de la poésie. Je pourrais dire : une théorie du langage, une théorie du sujet, une théorie du sens. Sinon à quoi bon ? Je ne sais pas.

3.

Pourtant, un poème est une sorte d'évidence.

On le lit et il se passe quelque chose. On ne sait pas quoi, mais cela a la clarté de l'expérience. C'est immédiatement vivant même si c'est mort. Entre les yeux, entre les doigts.

C'est une sorte d'évidence et une leçon d'incertitude.

4.

Henri Meschonnic : *« Les choses de la poésie intéressent peu de monde. Du moins c'est ce qu'il est convenu de dire. Le plus souvent pour s'en plaindre. C'est le côté un peu pleurnichard des poètes. »* (Célébration de la poésie, beau titre comique.)

J'ai toujours trouvé Meschonnic presque drôle à force d'être sérieux. Sa prose est tendue, grave, et dit tout le temps qu'il a raison et que les autres ont tort. Il y a là quelque chose de caricatural, peut-être de crapuleux (je l'ai déjà entendu). Il faut faire attention à l'autorité – celle de l'explication, celle de la théorie. Mais je crois aussi qu'il faut être sensible à l'effort de dire ce qui a lieu.

On peut dire sans pleurnicher que la poésie n'intéresse pas grand monde.

5.

Je rêve depuis longtemps d'écrire un texte que j'intitulerais « Critique de la poésie ». Je doute de le faire un jour. J'ai déjà peur du caractère assertif des évidences que j'accumule depuis quelques semaines.

Je suis un écrivain de poésie sentimentale. Les évidences ne sont pas des règles ni des principes. Je parle de quelque chose qui est impossible, que je n'arrive pas à faire non plus. Ou si peu. Je parle d'une exigence.

6.

La poésie a une force d'évidence qui fait que j'ai de la difficulté à en parler.

Je comprends qu'on écrive contre la poésie. Qu'on écrive pour se déprendre d'une idée de la poésie. J'écris cela et je pense à Rimbaud, à ce geste si souverain de tout laisser là, s'alléger en route et s'en aller. Toujours aller. C'est très moderne. Allons plus loin. Je comprends, j'y suis sensible.

7.

Il y a une façon d'aimer la poésie qui consiste à être critique de l'idée de poésie. À l'attaquer, aussi, comme pour la renverser et faire autre chose sans pour autant la perdre de vue.

Parfois, les poètes aiment la poésie en la conjurant.

8.

Je comprends qu'on écrive contre elle, mais pour tout dire je ne comprends pas qu'on y soit insensible. La poésie est une façon d'engager le langage – et le sujet du langage.

9.

Je veux dire : je n'arrive pas à comprendre qu'on soit insensible au rapport au langage que suppose la poésie.

Être sensible à la poésie (à la littérature), c'est voir qu'un objet de langage est une scène, peut être une scène. Le lieu de quelque chose qui a lieu.

10.

Meschonnic, encore, sur Mallarmé : « *Toute page est un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité, d'une théorie du langage.* » (*Critique du rythme*)

Mallarmé, en 1865, dans une lettre à Cazalis : « *Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre.* »

11.

La page est un espace dramaturgique.

12.

C'est peut-être cela, simplement : la poésie a la force d'évidence d'un événement. Ce n'est pas qu'on ne puisse l'expliquer. C'est qu'il y a d'abord quelque chose à vivre.

C'est une évidence complexe.

13.

Je ne dis pas cela par goût du paradoxe. Je trouve que c'est simple et aussi vertigineux. Il faut en faire l'expérience. Tout le monde le dit.

14.

L'expérience de la poésie. « *Je lis : je prends entre mes lèvres une bouchée, je suce une vraie concrète sonore bouchée de langue poétique. J'embrasse la poésie. J'embrasse l'amour de la poésie dans le poème déclaré d'amour.* » (Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes*)

Le geste : embrasser, sucer, croquer.

L'amour que vouent les poètes à la poésie a quelque chose de dévorant.

15.

L'amour, la haine. Un poème : « *quelques lignes précises où tout est possible* » (Marie Uguay, avril ou mai 1978).

16.

La poésie a une histoire que j'aime. Je n'aime pas toutes les façons de la raconter ou de la lire. J'aime, par exemple, les textes de Jean-Marie Gleize sur Rimbaud ou Lamartine ou Anne-Marie Albiach. J'aime l'histoire par gestes et par figures. Elle est critique et belle. Elle donne envie de lire des poèmes. Elle en montre l'irréductible actualité et le contraire en même temps.

Dans cette histoire, la poésie est simple et énigmatique.

17.

La poésie — la majeure partie de la poésie — repose sur un rapport d'intensité au langage. Tout le monde n'est pas capable de cette intensité. Tout le monde n'est pas intéressé non plus.

Intensité ne veut pas dire drame ou emportement. C'est plutôt une forme d'attention.

18.

Tout le monde n'a pas la même attention au langage.

19.

Tiens, je reviens au pleurnichage. Je me demande s'il y a des raisons légitimes de ne pas s'intéresser à la poésie. J'imagine que oui, mais je n'arrive pas à les préciser. Il y a des poèmes pour tout le monde. Mais tout le monde ne s'intéresse pas à la poésie et je ne vois pas en quoi c'est un problème. Tout le monde ne s'intéresse pas à la planche à voile et on n'en fait pas tout un plat.

Pleurnicher peut faire du mal et du bien en même temps.

20.

Gleize, justement : *« le seul moyen est de faire des enquêtes sur l'état réel des situations et le sens des mots, tenir compte des circonstances, de l'épaisseur des choses, de la surface des choses, de la couleur du ciel et de la qualité du bois et »* (Le livre des cabanes).

Quand on s'approche de la poésie, tout est un poème.

21.

La poésie est une ouverture au sens – une ouverture du sens. Le rapport de l'énoncé poétique avec le sens ne va pas de soi.

22.

Il n'y a pas de différence fondamentale entre la critique et la poésie. On cherche quelque chose, on ouvre quelque chose.

23.

On peut tout lire comme un poème. Dès lors qu'on l'accueille comme un événement. Une scène de langage. On peut lire un menu de restaurant comme un poème.

La poésie est un art plastique.

24.

Hier, par hasard, j'ai lu un échange entre Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, sobrement intitulé « Conversation du 8 février 1982 » et repris dans *Un privé à Tanger*. C'est une conversation, un art poétique croisé. Hocquard parle du problème de la poésie *« qui serait comme une frange tremblée de la prose »*. À quoi Royet-Journoud répond ceci : *« En fait je me soucie essentiellement du vers, du rapport du souffle et du sens dans chaque portion de vers, du rapport de... Ce glissement absolument imperceptible d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre ; je voudrais faire travailler – réussir à faire travailler des unités minimales de sens, parce qu'on travaille généralement avec des unités maximales. J'aimerais bien mettre en place une théâtralisation non pas de l'infime, parce que je ne pense pas que ça soit sans ampleur, mais une théâtralisation (silence) d'un sens à peine fait, à peine formulable, à peine... »*

Retour au très vieux spectacle. Théâtre d'un sens à peine fait, à peine formulable, à peine...

Silence.

25.

Parfois, je transcris des phrases et j'en copie ensuite des fragments sans les guillemets, comme pour insister, parce que c'est important même si je n'ai rien à ajouter. Je ne me demande pas s'il s'agit de poésie ou de critique.

26.

Hocquard évoque la transparence et l'opacité de l'écriture de Royet-Journoud : quelque chose de concret, de simple dans le langage, et pourtant une abstraction qui rend l'expérience énigmatique. L'autre pense alors à un vers d'Albiach : « *toutes les évidences sont mystères* ».

27.

Ce soir, j'ai relu, non par accident mais à cause du hasard précédent, donc d'une certaine manière toujours par hasard, dans le même et long hasard, le premier livre d'Anne-Marie Albiach, *État*, avec sa lettre initiale en italique dans le titre, que je renverse ici par souci des conventions bibliographiques.

L'évidence première : retour au poème.

28.

Dans le poème, parfois je pense qu'on attend une voix. René Lapierre dirait : on l'attend et on l'essaie. Sans cette voix, il n'y a peut-être pas de poème. Sans la voix c'est peut-être autre chose.

29.

Il ne faut pas toujours chercher à dire quelque chose. C'est le paradoxe de la critique. La question de la pensée est ailleurs. Je ne sais pas où exactement.

30.

Sur ce glissement absolument imperceptible d'un vers à l'autre dont parle Royet-Journoud : pensée du blanc, structure écrite. Toutes les évidences sont contradictoires.

Imaginer un glissement imperceptible d'une lettre à l'autre. C'est l'histoire de ce vers d'Albiach : « *la pluie a eu cette couleur* » (*État*, encore).

31.

Chaque page appelle sa théorie du blanc.

32.

Dans *Les outils*, Kaplan cite le critique de cinéma Serge Daney, qui remarque « *comment il y a des films idiots quand on les raconte et bouleversants quand on les voit* ».

C'est pareil pour la poésie. C'est tout le problème de la critique. Et de l'enseignement. Il faut entrer dans un poème comme on voit un film selon Daney : « *par plaisir, par jeu – pas pour avoir le dernier mot* ».

Il n'y a rien à résoudre. La pluie a eu cette couleur. Le poème n'est pas seulement un objet extérieur.

33.

Arthur Rimbaud le poète : « *Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.* » (*Illuminations*)

Voici la maison après la pluie.

RESTES CHANTABLES

LE CHANT DU MONDE DANS LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

MICHEL COLLOT

Éditions Corti, 2019, 368 p.



Lire *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine* au plus fort d'une pandémie meurtrière n'est pas une sinécure. Les effets de l'isolement et l'impuissance éprouvée suscitent des questions mauvaises : n'est-ce pas déplacé ? à quoi bon ? Lire de la poésie, ça va, car elle est une denrée essentielle. Mais évaluer un essai d'obédience universitaire qui par surcroît vante « *le chant du monde* » donne l'impression de jouer du triangle dans l'orchestre du Titanic. J'en étais là de mes considérations rassises, « confinées », quand je suis arrivé à cette citation d'un poème de Paul Celan : « *SOLEILS-FILAMENTS / au-dessus du désert gris-noir. / Une pensée haute comme / un arbre / accroche le son de lumière : il y a / encore des chants à chanter au-delà / des hommes*¹. » Ces vers parlent des camps de la mort. Ils ont la force exemplaire d'inviter à continuer à écrire de la poésie par-delà un humanisme classique qui, faute de tolérance et de retours critiques sur soi, conduisit aux haines les plus mortifères. Mais, à un niveau moindre, en face de situations infiniment moins pires que celles de la Shoah, ces vers peuvent être lus comme un encouragement à assumer l'héritage de la poésie, à le travailler et à lui bâtir un avenir. Quand bien même le moment serait saumâtre, il faut au moins trouver des *restes chantables*. C'est dans cet esprit que l'essai de Michel Collot dégage un mouvement poétique, auquel il donne lui-même des fondements et une unité. Il y parvient à partir d'un ensemble de poètes dont il soutient qu'ils firent des choix esthétiques et se fixèrent des buts compatibles. Cette reconstruction fait fond sur deux notions-phares² : la « *structure d'horizon* » et la « *matière-émotion* ». La première désigne l'installation d'une configuration de mots qui ouvre une fenêtre inédite sur le monde ; la seconde, l'exploration d'une émotion éprouvée à la rencontre de la rugueuse matérialité des choses.

UNE CONFIGURATION COMBATIVE

Dans une première partie intitulée « Histoire », Collot dégage quelques courants centraux dans le corpus poétique des 60 dernières années. Il présente les années 1960 et 1970 comme celles du formalisme, du privilège accordé au signifiant, de « *la clôture du texte* », de l'autotélisme, de l'influence de Maurice Blanchot. La linguistique impose alors ses catégories, la rhétorique renaît de ses cendres, la psychanalyse s'invite au chevet de la littérature. Ces deux décennies achèvent le règne des avant-gardes. Dans *Le chant du monde*,

1 – Paul Celan, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 235. Le titre de ce compte rendu met au pluriel l'incipit «*RESTE CHANTABLE*» («*SINGBARER REST*») d'un autre poème de Celan (*ibid.*, p. 243).

2 – Voir *La poésie moderne et la structure d'horizon* et *La matière-émotion*, Paris, PUF, 2005 [1989 et 1995], 264 p. et 352 p.

3 – On relira son remarquable essai *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, qu'il serait très intéressant de confronter en détail avec celui de Collot dont il est ici question.

4 – Voir Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, Éditions Corti, 1989; *Du lyrisme*, Paris, Éditions Corti, 2000; *Pour un lyrisme critique*, Paris, Éditions Corti, 2009.

les groupes et les revues de pointe (*TXT, Tel Quel*), les théoriciens et les poètes (Prigent, Pleyne, Sollers) de ces «*années-langage*» sont disqualifiés. L'acte d'accusation est le suivant : ils ont refermé la poésie sur elle-même, joué de la forme pour la forme, mis le monde à distance, préféré l'expérimentation formelle à l'expérience de vivre, proscriit tout lyrisme, dissous le sujet, fétichisé le texte, remplacé le chant par l'écriture, assigné le poème à résidence linguistico-idéologique. Confinée dans une vaine «*expérimentation de contraintes*» (Queneau) ou une dangereuse «*révolution poétique*» (Kristeva), la poésie étouffait sous l'application moderne d'un principe de «*rupture*» qui avait tant et tant gouverné la succession des avant-gardes qu'il tournait désormais à vide. Il n'y avait qu'une solution : rompre avec la rupture.

À ce but s'attacha dès l'aube des années 1980 le «*nouveau lyrisme*», lequel est marqué par un «*retour du sujet*» escorté d'autres retours : aux vertus de l'émotion ; aux contenus et aux thèmes lyriques ; au vers ; aux noces du «*poème et [de] la vie*» ; à la voix et au chant. En pleine crise pétrolière et idéologique, cette atmosphère de Restauration ravit sans nul doute divers plumitifs ne voyant dans le mot «*nouveau*» qu'un *come-back* confortable. Mais Collot s'intéresse à des confrontations dont les thuriféraires se démarquent de cette litanie des «*retours à*» et refusent toute régression vers l'effusion sentimentale ou le solipsisme complaisant.

L'affrontement principal oppose à partir de 1990 des poètes qui refusent la «*clôture du texte*», mais veulent «*tenir le pas gagné*» par les innovations formelles et par les démarches expérimentales des avant-gardes successives, et des poètes qui voient dans le «*nouveau lyrisme*» une réinvention et non un désir de faire machine arrière. Les premiers se réclament du «*littéralisme*». Ils s'inspirent des objectivistes américains des années 1930 (William Carlos Williams, Louis Zukofsky *et al.*) que le numéro 578/579 de la revue *Europe* introduisit en France à la fin des années 1970. Leur théoricien est Jean-Marie Gleize³. Les «*littéralistes*» prélèvent des énoncés et des représentations «*sur le ruban réel du discours social*», les détournent et les refaçonnent par divers moyens sémiotiques de manière à faire apparaître des liens inaperçus et à s'approcher plus «*objectivement*» de la concrétude des choses. Ils s'interdisent tout jugement ou état d'âme subjectif et excluent la métaphore, parce qu'elle procède par analogie au lieu d'aller directement au réel pour en dévoiler les artifices. Ce sont les seconds, adeptes d'un lyrisme revisité, que Collot affectionne. Il reproche aux «*littéralistes*» de cultiver le «*primat de la lettre*», de donner du nouveau lyrisme un portrait caricatural et d'avoir une conception constructiviste du réalisme. Selon lui, un «*travail sur la lettre [ne] peut produire [du] lyrisme, [que] s'il traite le signifiant non comme un simple matériau linguistique mais comme une "matière-émotion"*».

Cette querelle est la ixième version de la question pluriséculaire des relations entre langue et réalité. Ce qui importe ici, c'est que la dispute force l'essai de Collot à préciser la poétique qu'il défend. Pratiquée initialement par des poètes restés à l'écart de l'effervescence linguistico-formelle des années 1960 et 1970, elle incline le «*nouveau lyrisme*» vers un «*lyrisme critique*»⁴ qui a les caractéristiques suivantes. Le sujet lyrique n'existe que par l'entremise d'un rapport dynamique entre lui et le monde. Il équilibre les allers-retours entre extériorisation du moi et intériorisation de l'environnement. C'est dans cette instabilité raisonnée qu'il cherche un accord musical et productif entre l'autre et lui.

Cette entente est porteuse d'une « *nouvelle oralité* », obtenue par des combinaisons de rythmes et de sonorités qui donnent à entendre la chaleur du parler sous la couverture des mots. Évocatoire, mais toujours concret, « *le chant du monde* », à la fois recueilli et composé, dérive d'une « *expérience sensible* » (au sens phénoménologique de l'expression). Ce lyrisme critique s'attache aux choses menues, à la quotidienneté, aux objets, ainsi qu'aux affects fondamentaux de l'être humain (joie, tristesse, colère, peur, etc.). Il ne néglige pas le sublime si celui-ci résulte d'un mouvement hors de soi ([é]motion) et entretient ces domaines de prédilection : le paysage, l'horizon, la montagne. De Kenneth White à Michel Deguy se dessine l'émergence d'une « géopoétique » ou d'une « écopoésie » appuyant du vers ou du poème en prose une « *écologie politique* » qui ne tient « *pas assez compte de la dimension symbolique, esthétique et affective de nos rapports avec la nature* ». Les lieux sont en conséquence privilégiés et traités à nouveau à partir de leur extériorité réelle, de la résonance subjective qu'ils engendrent et des signes langagiers et plastiques qui les décrivent. Dix lectures de recueils de poésie, signés des noms de Bernard Noël, Michel Deguy, Jean-Paul Michel, Lionel Ray, Jean-Claude Pinson, Antoine Emaz, Philippe Jaccottet, Pierre Chappuis, François Cheng et André Velter, suivent et justifient cette présentation. Si elles cohabitent, c'est parce que chacune d'entre elles offre à sa façon une articulation féconde entre la constitution d'un sujet lyrique extroverti, l'interaction de ce sujet avec le monde alentour et l'accomplissement d'un travail sur le langage conséquent.

IL Y A DES MAIS QUI TIENNENT

Comme tous les essais de Collot, *Le chant du monde* repose sur une ample érudition poétique qui ne nuit pas à la clarté des observations, des arguments et du style. Il n'est cependant pas immunisé contre plusieurs agacements et objections dirimants, dont liste suit. Des poètes étudiés dans la partie « Lectures », six sont nés entre 1925 et 1935, et quatre entre 1945 et 1955. Je ne disconviens pas de la qualité de leurs œuvres, mais puisqu'il est question de nouvelles relations entre subjectivité, langage et extranéité, puisqu'il est question de l'actualité de la poétique dégagée ainsi que de ses liens présents avec l'écologie, il est étonnant de ne pas inclure des poètes récents et d'aujourd'hui dans le corpus analysé. Regrettable est l'absence totale, à l'échelle de l'essai, de poètes africains et québécois⁵. Le titre les exclut, dira-t-on, puisqu'il annonce un principe de sélection édito-national-géographique. Mais, puisqu'il est question d'écopoétique et de lyrisme réinventé, cette éviction est malheureuse, car Dieu sait si la contradiction du lyrique et de la matière a été travaillée de Léopold Senghor (*Femme noire*) à Jamila Abitar (*L'aube sous les dunes*) et de Claude Gauvreau (*La matière chante*) à Maude Veilleux (*Une sorte de lumière spéciale*). Franck Venaille n'a droit qu'à une toute petite note, alors que ses liens avec l'objectivisme lyrique sont originaux et déroutants tant ils extériorisent la

honte d'être né « au monde ». Serge Pey est aux abonnés absents, sans doute trop lyriquement politique, de même que Valérie Rouzeau, sans doute trop lyriquement complice des gens et des choses. Plus largement, c'est à croire que *Le chant du monde* ne vocalise que du côté des hommes. Aucune femme dans la section « Lectures ». Il en est ailleurs quatre⁶, brièvement présentées sur trois pages. Si elles sont reconnues pour avoir « *contribué à faire entendre une tonalité nouvelle dans la poésie française contemporaine* », c'est dans une section intitulée « Un nouveau sentiment de la nature ». *No comment*. Au-delà du chapitre des absences néfastes, plusieurs critiques pourraient viser le raisonnement même de l'essai. Faute d'espace, je m'en tiendrai à une seule. Il y a que *Le chant du monde* tend parfois à classer et à juger plutôt qu'à chercher à comprendre. J'en prendrai pour exemple la critique convenue des avant-gardes des années 1960 et 1970. Sur la description de leurs défauts, rien à redire, à ceci près qu'au lieu de les stigmatiser, il faudrait se demander d'où proviennent ce repli de la poésie sur elle-même, l'obsession du travail sur le signifiant et toutes ces sortes de choses. Il n'y a pas l'ombre du début d'un commencement d'explication à cela. Une amorce de réponse pourrait être celle-ci. Le formalisme et le désir d'unir théorie, politique et poésie, à quoi il aurait évidemment fallu ajouter l'émergence d'une poésie féministe qui elle aussi va traquer la domination dans la langue, peuvent se comprendre comme une façon de combattre un imaginaire social plombé en toutes ses dimensions par une tonne d'impératifs de toutes sortes, légitimés en langue, et dont l'emprise s'exerçait, via la langue, sur les corps (particulièrement celui de la femme) et sur les esprits. L'époque était marquée par une lutte violente entre les deux savoirs qui dominaient les sciences humaines, l'histoire et la linguistique. En prenant langue avec cette dernière, les poètes formalistes cherchaient à contrer à la fois la mainmise langagière et culturelle de la bourgeoisie sur l'école, sur l'histoire officielle, ainsi que les tonnes d'hypocrisies et de menteries plombant les récits sur la collaboration, sur la guerre d'Indochine et, surtout, sur une guerre d'Algérie dont plusieurs d'entre eux avaient vécu les salauderies dans leur chair. Barthes lui-même, qui n'avait rien d'un maoïste, laissa tomber cet aphorisme : « *La langue est fasciste*. » À partir de ces bases improvisées, une analyse plus fouillée arriverait à mieux penser le confinement qu'ils décrétèrent eux-mêmes pour la poésie et qu'ils eurent le mérite de rendre critique, vivant et spectaculaire.

5 – Alors qu'il est dit dans la section « Histoire » que « *la montée en puissance des poésies de langue française hors de France* » est « *un des phénomènes majeurs des dernières décennies* ».

6 – Marie-Claire Bancquart, Judith Chavanne, Sophie Loizeau, Aurélie Loiseleur Foglia.

LE ROC SANS ESCALADE

C'est à un exercice de démystification que nous convie Stephanie Burt, professeure à Harvard, dans son opus intitulé *Don't Read Poetry*, injonction provocatrice qui, vous l'aurez compris, prescrit le contraire de ce qu'elle commande. « *I started to write this book because I got frustrated with books that told their readers, and teachers who told their students, that poetry was one thing* », écrit Burt en introduction, n'exposant toutefois aucun exemple de ces discours qu'elle juge réducteurs. Ne lisez pas de poésie, lisez plutôt des poèmes, nous intime donc l'autrice, cherchant à prendre congé de la pesanteur du canon et de l'histoire littéraires afin de ramener au premier plan de la pensée le lien phénoménologique qu'entretient le lecteur ou la lectrice avec le poème – « *[y]ou don't have to know all, or any, of those traditions and models to like or enjoy or find yourself moved by one poem* ». Le poème fait quelque chose à celui ou celle qui le lit, et Burt nous propose de nous mettre à l'écoute de cet événement de lecture afin de démocratiser l'activité millénaire qui consiste à écrire et à lire des vers – de composer avec la langue ; d'entendre son bruissement affectif. Proposition séduisante pour la professeure de poésie que je suis et qui tente à chaque session, à chaque occasion, de faire comprendre à mes étudiantes et étudiants que l'écriture et la lecture du poème ne sont pas une question de virtuosité ou d'érudition, mais bien d'intensification de leur rapport au langage, de mise en lumière – en question et en jeu – de celui-ci. Ne rebutant aucun parallèle pour atténuer la complexité des poèmes afin d'en démocratiser l'accès, allant même jusqu'à comparer ceux-ci à des Pokémon¹ (!), Burt réinsufflé une part de ludisme – favorable – à leur apprivoisement, mais semble toutefois laisser de côté cette idée de la mise en jeu du rapport au langage que commande, il me semble, toute activité poétique.

1 – À chaque poème sa fonction, affirme Burt, tout comme c'est le cas chez les Pokémon : « *Poems and poets differ in their ability and their goals almost as much as Pokémon do, even though they exist in the same universe and follow the same basic rules: you might ask Wartortle to put out a fire, but if you want to start one, Charmander is the better choice* », écrit-elle, me laissant dubitative quant à savoir si une telle fonctionnalité du poème représente une réelle voie de contact avec ce dernier.

DON'T READ POETRY: A BOOK ABOUT HOW TO READ POEMS

STEPHANIE BURT

Basic Books, 2019, 320 p.



L'une des contradictions que présente la posture de l'autrice réside en ce que, même si elle prône l'ouverture, la diversité et la valorisation de l'expérience du poème que fait chacun.e, le ton qu'elle emploie, quant à lui, demeure curieusement prescriptif. « *I called this book Don't Read Poetry because if you are looking for reasons to read or write or defend one thing called poetry, you are probably doing it wrong* », écrit-elle encore, invalidant de ce fait toute posture herméneutique contraire à la sienne. *Well, well, well*, allons voir, dès lors, de quelle méthode se réclame Burt pour éviter cet écueil de la définition mensongère, fausse ou réductrice.

« *[S]ix reasons to read some poems, six frames into which a lot of poems [...] might fit in* » : « *feelings* » (poésie lyrique), « *characters* » (poésie avec personnages), « *forms* » (poésie formaliste), « *difficulty* » (poésie hermétique), « *wisdom* » (poésie de la sagesse) et « *community* » (poésie de l'appartenance à un groupe). Naviguant entre ces différentes typologies, Burt cherche à nous révéler ce que provoque et permet la lecture de poèmes au sein de ces différents cadres. Si elle prend bien soin d'avertir la lectrice ou le lecteur que ces catégories ne sont pas exclusives – « *it does not describe six nonoverlapping categories* » – la construction même de l'ouvrage en chapitres – et affects – clos signifie le contraire. Cette catégorisation draconienne n'a en effet d'intérêt que si l'on considère ses zones d'osmose et de frottement, zones que Burt laisse pourtant inexploitées. Le contact avec la poésie lyrique, par exemple, peut selon elle établir des liens affectifs et émotionnels à travers les époques, nous rappelant de ce fait que notre appartenance à l'espèce humaine se réclame aussi d'une histoire d'affects partagés, « *show[ing] how much we have in common, in our deepest souls, with the people from long ago* ». Ainsi se permet-elle de faire des associations de poèmes plutôt déroutantes – intéressantes, intrigantes –, reliant par exemple le recueil *There Are More Beautiful Things Than Beyoncé* de Morgan Parker (2016) au poème « *The Canonization* » de John Donne, écrit au début du ^{xvii}^e siècle, afin d'examiner en quoi la figure du miroir que ces vers mettent en place – de manière pourtant fort différente – permet d'exalter le sentiment amoureux. Si ces associations m'ont fait découvrir nombre de nouveaux et nouvelles poètes (elle en cite plus

d'une centaine !), leur mise en relation m'a souvent paru factice dans la mesure où l'autrice ne s'intéresse la plupart du temps qu'à ce que disent les poèmes – l'essence de leur propos – plutôt qu'à la manière dont ils le disent. En s'autorisant ainsi à s'éloigner du canon afin d'y dessiner des lignes de tension inédites dont la seule instance de validation réside dans le regard de l'autrice, la démarche de Burt aurait commandé un travail plus rigoureux d'interprétation de la *forme* des poèmes afin d'atteindre toute l'ampleur de sa portée critique. Le fait qu'il s'agit d'un ouvrage d'introduction et de vulgarisation qui se veut « grand public » n'exempte pas l'autrice d'un souci de finesse interprétative, bien au contraire.

À force de vouloir démystifier le poème afin que chacun et chacune y trouve son compte, Burt, il me semble, nie en quelque sorte l'exigence même de cette pratique du langage. Peut-être me trouverez-vous élitiste d'affirmer une telle chose, mais laissez-moi d'abord établir ce parallèle – lui aussi surprenant : celui ou celle qui escalade le roc se frotte à l'exigence de la matière, se blesse s'il ou elle tombe, se relève et recommence, cela parfois 100 fois, pendant trois ans avant de gravir la paroi convoitée. Quelque chose de la persistance est nécessaire à la conquête. Le poème, même s'il est simple, même s'il est accessible, même s'il est ludique, en appelle – à chaque fois – à une semblable confrontation avec le matériau langagier² dont il est malaisé de faire l'économie sans trahir, d'une certaine manière, l'essence même de cette pratique artistique. Et ne vous méprenez pas, je suis de celles qui, toujours, cherchent à créer des voies d'accès au poème, des chemins de traverse vers la poésie, mais jamais au risque de nier la part de résistance qu'elle oppose au sens commun, au consensus.

2 – Confrontation qui s'approprie à force d'essais et de retours, de frustrations et d'incompréhensions qui en viennent à se clarifier, d'une certaine idée de la persistance, de l'insistance ; il en va de même pour le jazz, pour l'opéra, aussi, il me semble.

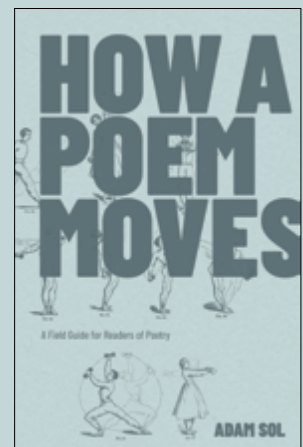
LE PARK RANGER ET LE SENTIER POÉTIQUE

En hoquetant mon OK à cette recension, je savais bien que la lecture de ce texte – dont le titre comportait à l'origine l'adjectif *afraid* (*A Field Guide for Readers Afraid of Poetry*), ce à quoi j'associe entièrement le fait qu'on me l'a attribué – serait au mieux confrontante, au pire un peu salissante pour l'égo. Je suis connue par mes collègues et amis comme une prof de littérature légèrement réfractaire à la poésie. Je suis une curiosité pour eux, quand ils ne me jugent pas... C'est que je n'ai pas tellement le pli d'esprit de ce qu'on appelle le *close reading* dont a besoin le lecteur de poésie pour faire son chemin de pensée dans la jungle de figures de style que contient un poème. Les textes que je lis me servent de plateforme pour questionner le réel, et je mesure mon degré d'investissement envers un texte à ma façon de le digérer en m'en éloignant. Lire et recenser cet essai d'Adam Sol m'a obligée à mettre en question ce que je n'interrogeais plus: mon rapport personnel à la poésie, ou son absence.

Il me semble pourtant que notre monde n'est pas apoétique. Ce qui n'équivaut pas à dire qu'il est poétique. Je ne suis pas non plus réfractaire à la magie. Je me laisserais ravir par un poème qui pointerait son arme sur moi et m'obligerait à le suivre. N'importe quand. Mais voilà bien le problème, du temps pour la poésie, il n'y en a pas, ou plutôt, je n'en fais pas. Et la poésie n'est pas un brigand de grand chemin, c'est un bandit timide, qui garde ses armes par-devers lui, rangées dans son trench-coat, et qui reste bien planqué entre deux rangées de bibliothèque. Il faut aller vers lui pour être ravie.

HOW A POEM
MOVES : A
FIELD GUIDE
FOR READERS
OF POETRY

ADAM SOL
ECW Press, 2019, 206 p.



POÉSIE ET LECTURE SACRÉE

La poésie commande une façon de lire combinée à un rapport au temps qui n'est plus le nôtre : lire à haute voix pour entendre les furtifs échos émotifs des sons, buter sur des images, des vers qui s'enchâssent et font pousser des montagnes de cailloux à gravir dans le chemin linéaire de la syntaxe, reprendre du début, du vers, de la strophe, du poème entier parce que l'attention aux mots me maintient à une distance infiniment anxiogène d'un sens, n'importe quel foutu sens, en autant que mon esprit ait une prise sur ces innombrables cailloux sur lesquels je trébuche tout le temps. La poésie n'est pas gratifiante pour une lectrice pressée. Elle est l'héritière de la *lectio divina*, cette forme de lecture sacrée pratiquée par les moines chrétiens qui implique une lecture à haute voix (*lectio*), une réflexion ou une méditation sur le texte (*meditatio*), qui se poursuit dans un dialogue avec la transcendance (*oratio*) et culmine dans une réception ou une écoute des voix ou des voies du divin (*contemplatio*). Je ne vois pas d'autre façon de lire de la poésie que par cette pratique, même détachée de son rapport au sacré, qui peut faire d'un poème une sorte de prière à trimballer avec soi, particulièrement en période d'intempéries, dans une poche secrète comme arme ou comme talisman, ou mieux, comme un *field guide* existentiel.

Trop espérer l'absolu sans le chercher, c'est le meilleur moyen de finir impie. J'avais donc grand besoin de me taper le texte d'Adam Sol. Je dis « me taper » sans aucune intention péjorative : il arrive qu'on se tape exactement ce qu'il nous fallait.

HOW A POEM...

D'abord, le titre de cet essai est parfait en ce qu'il est parfaitement représentatif du projet de son auteur, lui-même poète et professeur à l'Université de Toronto. « *How a Poem* », ces trois premiers mots sont repris dans chacun des 35 courts textes d'interprétation basés sur des poèmes récents écrits par des auteurs, canadiens pour la plupart, venant d'horizons poétiques variés. Il tire sa sélection de poètes de son expérience en tant que membre du jury du Griffin Poetry Prize en 2015, ce qui fait de son essai une anthologie savoureusement éclectique, un buffet poétique où se côtoient, pour ne mentionner que quelques noms (ceux des auteurs qui m'ont sans doute le plus marquée), Elise Partridge, Tiphonie Yanique, Philip Metres, Ross Gay, Eric Pankey, Soraya Peerbaye et Norman Dubie. Chacun des chapitres porte sur un poème en particulier. Dans la liste de ses intertitres généralement irrésistibles, on trouve par

exemple « *How a Poem Snapshots a Moment of Drama* (Tiphonie Yanique, "My brother comes to me") », « *How a Poem Invites Us to Praise* (Ross Gay, "Ode to Drinking Water from My Hands") », « *How a Poem Will (Not) Save Us* (Raoul Fernandes, "Life with Tigers") », « *How a Poem Mistrusts Its Idols* (Cassidy McFadzean, "You Be the Skipper; I'll Be the Sea") », « *How a Poem Cooks Up Dark Insight* (Philip Metres, "Recipe from Abbasid") » ou « *How a Poem Impersonates a Tomato* (Oliver Bendorf, "Queer Facts about Vegetables") ». En organisant son essai autour de ce parallélisme syntaxique, Sol fait ressortir de la poésie son rapport à l'action : une action directe dont il s'attend à ce qu'elle produise ses effets sur son lecteur. Le verbe du titre renvoie également au pouvoir qu'a la poésie d'émouvoir son lecteur, de l'ébranler, mais aussi, justement, de le faire bouger à son tour, existentiellement, spirituellement. On sent qu'il souhaite évoquer par ce titre une vision de la poésie comme un geste : un geste posé dans le monde pouvant être reçu dans l'instantanéité d'un plaisir esthétique et qui vient défier le lieu commun que j'ai évoqué plus haut, celui de l'attention contemplative associée à la poésie. Il nous propose de saisir cet élan au bond, sans nécessairement dribbler interminablement avec les images (figures et symbolismes) du poème pour l'apprécier. Et ce faisant, la temporalité avec laquelle on aborde la poésie se resserre un peu, et le jeu qui se crée avec le poème gagne en vivacité ce qu'il perd peut-être en profondeur.

Le corpus choisi par Sol correspond aussi à sa méthode d'analyse et à son projet général. L'auteur nous entraîne à la découverte de la poésie anglo-canadienne actuelle au lieu de nous ramener vers des classiques qu'on ne peut jamais vraiment aborder sans avoir conscience de la longue traîne herméneutique qui leur pend au cul. Il crée ainsi un véritable *Field Guide for Readers of Poetry*, accompagnant son lecteur en cavale dans les sous-bois touffus de la poésie contemporaine. Le *Field Guide* évoque également le rapport très concret que noue Adam Sol avec les poèmes qu'il a choisis : il enjambe les obstacles, se salit les mains en manipulant des images, des formes, des idées, qu'il redépote ensuite pour poursuivre son chemin exploratoire. Lorsqu'il développe sa propre métaphore du *field guide*, on perçoit bien l'intention qui guide son projet de même que le ton qu'il emploie dans ses textes, publiés à l'origine dans un blogue, un ton humble, décomplexé, terre-à-terre, enthousiaste : « *The metaphor I like best is the enthusiastic park ranger. I may have a bit more expertise in seeing the flash of bouncing yellow in the distance and knowing it's a goldfinch. I'm familiar with the landscape and know good places to look for things. But my only job and*

LA POÉSIE COMMANDE UNE FAÇON DE LIRE COMBINÉE À UN RAPPORT AU TEMPS QUI N'EST PLUS LE NÔTRE [...].

hope is that I can show it to you so that you say, "Hey, I see it!" » À la manière du *park ranger* enthousiaste qui permet aux randonneurs de discerner un chardonneret entre les branchages, Sol se représente sa tâche comme une mise en relation entre la poésie contemporaine et ses lecteurs, qui profite à l'une comme aux autres : « *I flatter myself to think that the project might provide a public service – not just for readers like you by giving you access to contemporary poems, but also for poetry, by giving it access to more contemporary readers like you.* »

LE PARK RANGER ET LE BOY SCOUT

On l'aura compris, c'est avant tout la curiosité qui habite Sol, et il tente de la communiquer à son lecteur, à qui il s'adresse de façon à ce qu'il se sente continuellement interpellé par ce *park ranger* qui avance devant lui entre les broussailles d'un sentier encore à peine visible pour le randonneur novice. Mais son enthousiasme ne va pas sans une érudition qui lui permet de décoder le symbolisme à l'œuvre dans certains poèmes, leurs réseaux de références, ou de repérer certaines formes poétiques moins habituelles et largement inconnues du lecteur de poésie occasionnel. La grande force de cette collection de petits textes interprétatifs est justement de ne jamais céder à la tentation de placer cette érudition à l'avant-plan, mais de l'utiliser subtilement au sein d'un discours accessible, très pédagogique (parfois même un peu trop, à la mode anglo-saxonne) et de la mettre au service des poèmes qu'il souhaite nous faire découvrir. La noble tâche qu'il poursuit n'empêche pourtant pas un certain agacement ponctuel devant le ton du *park ranger* enthousiaste, qui semble s'adresser à un *boy scout* que je ne suis décidément pas. J'ai d'ailleurs parfois dû plaquer ce ton sur un *background* d'images à la Wes Anderson (je pense au très esthétique *Moonrise Kingdom*) pour être en mesure de poursuivre ma lecture.

On comprend malgré tout que même si elle peut parfois se révéler irritante, cette façon de tenter de nouer une complicité avec son lecteur est liée à sa tentative de créer pour nous, avec nous, un moment privilégié avec la poésie. C'est une des nombreuses stratégies que le *Field Guide* met en œuvre pour dissiper les anxiétés afin que les difficultés du chemin ne représentent plus un prétexte pour éviter de s'y aventurer, et qui contribuent, ce faisant, à démocratiser la poésie. Les allusions qu'un poème porte en lui ne sont plus un écueil : « *[W]e can't get too hung up on catching all the allusions, or we risk missing the trees for what the forest refers to. Allusions*

can add to the pleasure of reading a poem, pointing to a source that can comment on, or enrich a scene or situation. Most poets will plant a signpost if we need the source in order to understand. » La confusion narrative qui entoure souvent le poème ne devrait pas non plus nous frustrer, parce que si le roman et le cinéma utilisent fréquemment le mystère narratif pour propulser l'histoire, la poésie n'est pas soumise aux mêmes impératifs – « *a poem is under no obligation to solve narrative mystery* » – et peut, dès lors, nous donner accès à une complexité qui ne s'épuise pas dans le texte, mais qui continue de se déployer dans l'horizon inconnu et infini de ses différentes lectures.

(AU-DELÀ DU) PRINCIPE DE PLAISIR

Reste qu'on ne lit pas cette collection d'essais ni même le blogue dont elle est issue (« How a Poem Moves ») que pour se rassurer sur sa capacité à lire de la poésie même en s'enfargeant à l'occasion dans un vers. On la lit pour l'acuité et la pertinence de la pensée de Sol, pour son engagement envers la poésie qui émane de chacune de ses analyses tour à tour profondes, ludiques, érudites, tâtonnantes, à travers lesquelles se manifeste toujours une volonté de s'immerger dans le poème sans jamais le prendre en surplomb. Il remarque lui-même en conclusion de son essai que le mot *delight* est probablement celui qui y revient le plus souvent. C'est avant tout le rapport au plaisir que peut procurer la lecture d'un poème que Sol cherche à éveiller chez son lecteur. Et les chercheurs d'absolu perpétuellement déçus comme moi ont peut-être besoin, de temps à autre, de revenir à des textes honnêtes et simples comme celui-ci. Je ne sais pas si je suis convertie pour autant. Je crois qu'il en va un peu pour moi du rapport à la poésie comme du rapport au sacré, oscillant entre *mysterium franscinans* et *mysterium tremendum* et que le plus souvent, dans mon cas, c'est l'effroi qui l'emporte. Je suis pourtant convaincue que le projet d'Adam Sol mériterait d'être repris et appliqué à d'autres contextes linguistiques, puisque la plus grande qualité de ce texte est de nous donner accès à un échantillon choisi et varié de la poésie contemporaine anglo-canadienne – échantillon dont il faut souligner enfin la grande place faite aux femmes et aux poètes d'origines culturelles différentes.

JEAN-SÉBASTIEN VAGUE : UN MIMÉTISME DISTINCTIF

À l'automne 2011, j'avais été fort surpris d'apercevoir, au sein d'un groupe d'étudiants de l'UQAM, deux jeunes femmes qui arboraient une tenue et une coiffure rigoureusement identiques. Plutôt banale, l'apparence vestimentaire de chacune ne devenait remarquable que par sa duplication chez l'autre, et je les avais prises pour des jumelles. La chose m'étonnait, car cette habitude vestimentaire, vraisemblablement héritée de la petite enfance, me semblait jurer avec cet âge de la jeunesse caractérisé par une vive soif d'autonomie.

Un an plus tard, pourtant, j'apprenais que ces jumelles n'en étaient pas : j'étais plutôt tombé sur *Uniforme*, une performance de longue durée amorcée par deux étudiantes en arts visuels sans lien de parenté, Jade Barrette et Sophie Rondeau. Elles avaient décidé de porter, durant toute leur première session en maîtrise, *les mêmes vêtements* chaque jour passé à l'université et lors de sorties communes dans des lieux d'art.

Kit performatif aussi efficace que faussement « conformiste », cet habillement commun qui m'avait berné ne procédait pas d'une habitude *conservée*, mais d'une règle vestimentaire originale, *inventée* à des fins de mimésis. Il faisait de Barrette et Rondeau des sosies et les « uniformisait » comme des « filles en série » (selon l'ouvrage éponyme de Martine Delvaux), du moins pour l'observateur pressé, comme moi, auquel auraient échappé leurs traits pourtant différents. Une fois la performance complétée, leurs deux ensembles vestimentaires seraient rangés dans une boîte d'archivage avec certificat d'acquisition, le tout intitulé *Combiné 3 pièces* et signé Jean-Sébastien Vague, pseudonyme qu'elles utilisaient depuis le début de leur collaboration, en 2008.





Œuvre véritablement inaugurale, *Uniforme* est la première performance de longue haleine qui conjugue la réflexion sur l'identité, enjeu central chez les deux artistes, avec leur aspiration à un art pleinement vécu, en prise sur la réalité concrète. Éprouvante et exigeante sur le plan aussi bien psychologique qu'interpersonnel, mais forte de son incarnation résolue sur la scène du réel, *Uniforme* permet à Barrette et Rondeau de vivre pour de vrai les jeux d'altération et de duplication de l'image de soi qu'elles opéraient jusque-là dans leurs photos et vidéos sous le mode restreint de la représentation. Si toutes deux abordaient depuis leurs débuts l'influence des normes véhiculées par la mode, l'industrie du divertissement et les codes de genre sur la construction de l'identité personnelle, leur pratique se double alors d'un travail performatif sur la tenue vestimentaire grâce auquel elles peuvent sinon résister, du moins manifester leur dissidence vis-à-vis de ces normes. *Uniforme* était aussi ma toute première rencontre avec Jean-Sébastien Vague, mais j'ignorais alors tout du cadre artistique de leur action, et j'avais confondu leur *personne* avec l'*œuvre* qu'elles réalisaient.

À ma décharge, Barrette et Rondeau se ressemblaient déjà un peu, et c'est même cette ressemblance qui les a amenées à collaborer, lors d'un séjour d'études à Strasbourg en 2008 : « [M]a ressemblance avec l'autre semblait offrir un spectacle plus captivant que nos pratiques respectives. [...] On me confondait sans cesse avec elle ; [...] j'étais "les Québécoises", durant six mois. [À] Montréal, c'était pareil, on m'envoyait la main par erreur, on m'appelait par son prénom. Je la connaissais de vue et de nom, pour être celle que l'on prend souvent pour moi. [...] Ainsi, Jean-Sébastien Vague est né largement du regard des autres, conséquence de ma ressemblance avec mon acolyte¹. »

Les artistes abandonnent alors leur production respective pour une pratique exclusive en duo – un engagement scellé en 2011 par les *Premières alliances* : chacune se fait tatouer la ligne de vie de l'autre dans le creux de sa main, trace discrète mais indélébile de leurs destins associés. Leurs œuvres seront dès lors signées Jean-Sébastien Vague (abrégé à partir d'ici en JSV). C'est d'ailleurs lui qui se fait entendre dans le passage de leur mémoire de maîtrise tout juste cité : le duo y emploie un *je* partagé, se référant tantôt aux deux artistes (« j'étais "les Québécoises" »), tantôt à l'une et l'autre prises isolément (« non seulement étais-je pareille à une autre, mais j'étais seule »). Les autrices expliquent au début du mémoire qu'elles l'ont même rédigé en alternance (Barrette écrivant une phrase, puis Rondeau la suivante, et ainsi de suite).



JEAN-SÉBASTIEN VAGUE : UN NOM, UN CODE

À propos de ce curieux pseudonyme, leur texte de démarche ne renseigne guère. Qualifié dans une longue suite de métaphores de « *perroquet* », de « *ménage à trois* », de machine « *idiot*e » ou « *géniale* », de « *terrain de jeu* »², l'artiste s'y révèle aussi insaisissable que protéiforme – *vague*, dirais-je. Quelques indices affleurent pourtant : « *un siamois, une siamoise* » pointe par exemple la ressemblance des membres du duo ; « *faire sans produire* » suggère un art qui réside moins dans l'objet que dans le vivre, comme on verra plus loin.

Quoi qu'il en soit, bien que leur pseudonyme brouille efficacement les pistes quant au sexe et au duo des artistes, l'imposture est surtout ironique, car l'insolite même du nom « Jean-Sébastien Vague » met vite la puce à l'oreille. Le prénom, choisi en tant que l'un des plus communs de la génération des deux artistes, nées dans les années 1980, est parfaitement crédible, mais il est accolé à un patronyme inexistant au Québec³, Vague, qui déconcerte par son caractère inusité. Le pseudonyme « Jean-Sébastien Vague » vise donc moins à dissimuler l'identité des artistes (dont elles ne font pas mystère) qu'à s'offrir comme *indice* du caractère fictif de l'artiste qu'il désigne et des stratagèmes identitaires de ses autrices. Dans la perspective féministe de leur pratique, ce recours au masculin est aussi ironique : taire sa féminité pour usurper le privilège de l'homme souligne l'iniquité systémique des chances qui favorise (encore) le sexe masculin dans la carrière d'artiste. JSV est à la fois signature, figure d'auteur et partie intégrante de l'œuvre des artistes. Mais Barrette et Rondeau sont aussi liées par les règles contraignantes qui régissent leur apparence vestimentaire depuis 2011.

1 – Jade Barrette et Sophie Rondeau, *Jean-Sébastien Vague : projet performatif en arts visuels mettant en jeu l'interchangeabilité et l'interdépendance des individus dans un duo*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 4.

2 – JSV, « Jean-Sébastien Vague », <http://www.jeansebastienvague.net/index.php?/information/demarche/>, page consultée le 2 février 2020.

3 – Sauf erreur, nul n'est répertorié sous ce patronyme au Québec dans l'annuaire en ligne Canada411.ca, mais cinq personnes le sont au Canada. Le nom de famille Vague est cependant plus répandu en Europe.



« FAIRE SANS PRODUIRE »

Ce « Code Vague » (bel oxymore !) cristallise dans le vêtement la dimension politique et féministe qui anime leur art. La palette sobre restreinte au blanc, au noir et au brun déroge aux normes associant la toilette féminine à la séduction et aux couleurs vives (dont l'absence vise à faire éprouver le pouvoir de la norme par le *manque* ou l'*écart* ressenti par ceux qui en seront témoins). Le choix de la rayure est motivé par des raisons tant symboliques – elle a notamment longtemps fonctionné dans le costume en Occident comme un signe d'exclusion ou de marginalité – que formelles, pour sa propriété mimétique contribuant à la fusion identitaire du duo : « *La rayure se détache visuellement de l'environnement, mais elle trouble la vision : elle empêche d'établir une distinction nette, entre le fond et la forme du support, et entre ma collègue et moi⁴.* » Ce brouillage identitaire opère jusque dans leur mémoire, dont l'écriture « alternée » crée une manière de rayure qui l'assujettit au Code. L'*Uniforme* – pantalon brun avec haut à rayures noir et blanc – y est aussi conforme. Or, bien que cet habillement n'ait été porté que durant trois mois, le site de JSV qualifie le Code Vague de « *performance en cours* » depuis 2011 ; comment donc ce Code se poursuit-il en tant que performance continue ?

C'est lorsque Barrette et Rondeau sont amenées à repenser leur protocole vestimentaire que ce Code sera pleinement mis en œuvre. Au terme de deux autres performances structurées comme *Uniforme* (port d'une combinaison précise de pantalon brun avec haut à rayures durant une session universitaire), le duo s'aperçoit des limites qui, dans cette formule, nuisent au rapprochement entre art et vie qu'il vise. Un costume unique ne convient pas à toutes les activités de la vie ; de plus, le port obstinément répété des mêmes vêtements tranche avec la réalité quotidienne et contribue à *distinguer* Barrette et Rondeau en accentuant leur ressemblance.

À l'automne 2012, elles délaissent donc la formule de l'uniforme pour ne plus porter, *en tout temps* et *pour de bon*, que des vêtements conformes au Code Vague – une mise en œuvre à la fois plus radicale et plus souple. Plus radicale parce que ce n'est plus *une* tenue, mais *toute* leur garde-robe respective que régira le Code, et aussi parce que leur manœuvre ne connaît plus de hors-champ : les vêtements « Vague » sont portés partout, en toutes circonstances, plus seulement à l'université ou dans le milieu de l'art. Mais application plus souple, aussi, car disposer d'une entière garde-robe Vague rétablit une certaine initiative personnelle dans le choix quotidien de vêtements. Une œuvre en manière d'adieu témoigne de cette décision les engageant au long terme : *Les vêtements d'avant* qui, désormais caducs, sont remisés à demeure comme reliques dans un coffre.

4 – Jade Barrette et Sophie Rondeau, *Jean-Sébastien Vague, op. cit.*, p. 45.





- P-45 UNIFORME, AUTOMNE 2011
2011
Performance
- P-46 COMBINÉ 3 PIÈCES
2011
Vêtements pliés dans une boîte d'archivage, vendus lors de l'Encan des arts visuels et médiatiques de l'UQAM
- P-46 COMBINÉ 3 PIÈCES
2011
Certificat d'acquisition
- P-47 PREMIÈRES ALLIANCES
2011
Tatouage
Photo—Isabelle Guimond
- P-48 CODE VESTIMENTAIRE VAGUE
2011—
Performance
- P-49 LES VÊTEMENTS D'AVANT
2013
Performance et coffre rempli de vêtements
- P-50 ESTHÉTICIENNES
FÉVRIER À JUIN 2013
Performance
- P-52 SERIAL ORIGINAL
2012
Performance
- P-54 IMITATIONS POPULAIRES.
UNE MÉTHODE POUR
DEVENIR QUELQU'UN
2014
Vue d'installation
Le Lobe, Chicoutimi
Photo—Jean-Marc E. Roy
- P-55 IMITATIONS POPULAIRES
(SPECTATEURS)
2015
Performance
**LEGS, Espace cercle carré,
Montréal**
Photo—Christian Bujold

À partir de là, l'art de JSV se déploie selon deux régimes parallèles. D'un côté, l'exécution en continu d'une performance discrète sans terme prévu, soit l'observance quotidienne d'une règle vestimentaire, œuvre à la fois modeste et rigoureuse n'ayant d'autre cadre que l'existence même des artistes; de l'autre, des performances, installations ou interventions réalisées dans le champ de l'art, qui rendent visible un travail risquant autrement de passer largement inaperçu.

Dans la première strate, la création fait corps avec la personne et le vécu des artistes. Il s'agit de faire de l'art sans délai, à partir de soi, de la situation et des moyens qui sont les leurs, de « *faire sans produire* ». L'activité artistique prend ici une nette dimension existentielle; elle est d'abord expérience et *praxis*, plutôt que de s'objectiver dans les produits d'une *poïésis* comme les vidéos ou photos réalisées jusqu'alors. Une telle démarche, aussi libre dans sa détermination qu'exigeante dans son principe, rappelle par sa discipline l'esthétique de l'existence de Foucault; le protocole adopté s'inscrit dans les habitudes de vie de l'artiste, modifie son rapport à l'habillement, à la consommation et à sa propre personne, affectant ne serait-ce qu'un peu sa « présentation de soi » et, partant, ses interactions avec autrui.

Mais œuvrer à partir de l'immédiat contexte qui est le nôtre suppose aussi d'être à l'affût et en mesure de tirer parti des circonstances du quotidien pour en faire autant d'occasions de création, d'y trouver la scène où se produire et les témoins qui feront exister son travail par leur regard, fût-il d'abord purement fortuit, comme l'a été le mien.

DE LA TENUE VESTIMENTAIRE AUX TECHNIQUES DU CORPS

En 2013, l'encan des étudiants de maîtrise fournit aux artistes une telle occasion: chargées de présenter les œuvres mises en vente, elles s'inspirent de la figure de la présentatrice blonde et bronzée issue de l'univers télévisuel pour s'acquitter de leur tâche. Elles n'hésitent pas pour ce faire à recourir à des traitements esthétiques qui modifient leur apparence pour se rapprocher de leur modèle: leurs cheveux sont teints en blond, et elles se font bronzer par aérosol. Par cette transformation qui ne peut dissimuler qu'elle n'est qu'imitation, le stéréotype est à la fois souligné et défamiliarisé. Lors de l'encan, JSV officie avec brio, tout en surprenant l'assistance par un détail incongru qui détonne avec leur tenue de soirée: comme elles ont appliqué des bandes de ruban à masquer sur leur corps lors de la séance pour rendre le bronzage conforme au Code Vague, la peau de leur visage et de leurs jambes est couverte de rayures! Le stéréotype féminin de la présentatrice séduisante est tout à la fois reconduit et subverti... et JSV a profité de sa contribution à l'événement pour offrir au public la création d'une performance originale.



Les règles du Code, déterminées une fois pour toutes, procurent aussi à JSV une position de retrait qui lui permet de mettre en lumière l'influence des normes véhiculées par la mode et de déroger au renouvellement incessant qu'elle impose. L'intervention *Serial Original* s'attaque notamment au paradoxe inhérent à la mode (qu'il faudrait suivre pour exprimer notre subjectivité) : Barrette et Rondeau paradent dans de grands magasins en brandissant des slogans de grandes marques qui appellent les consommateurs à « être soi-même » (*Be yourself*) ou qui vantent l'originalité (« *Original people. Original jeans.* »), pour en brocarder l'ironie.

Dans le cadre d'autres projets ponctuels, la mise à l'épreuve du corps, enjeu clé de l'art de la performance, est davantage accentuée. Pour leur projet de maîtrise, *À la hauteur* (Galerie de l'UQAM, 2014), elles se lancent le défi de porter quotidiennement, durant les cinq semaines de l'exposition, des souliers à talons hauts de près de six pouces. Épreuve d'endurance pour les deux femmes, qui doivent adapter leur démarche et composer avec une fatigue et des douleurs croissantes. Mais épreuve psychologique, aussi, qui les oblige à assumer l'écart à la norme, voire l'incohérence, qui consiste à chausser des souliers associés aux grandes occasions pour aller travailler ou faire des courses...

Cette mise à l'épreuve passe aussi par l'apprentissage de « *techniques du corps* » (pour employer l'expression de Leroi-Gourhan) plus ou moins exigeantes, tels les exercices militaires comme le garde-à-vous ou les redressements assis, qu'elles doivent exécuter sur commande lorsque les visiteurs de leur exposition *Au garde-à-vous* (Art Action Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu, 2016) leur en donnent l'ordre... Ou encore, durant tout un mois, par l'ajout quotidien à leur routine d'une « *technique du bonheur* » chaque fois différente, qu'elles glanent sur le Web pour en tester l'efficacité au bénéfice du public. En résulteront des vidéos décoiffantes où leur quête de bonheur s'abîme dans une accumulation de plus en plus farfelue et propice aux maladresses de recettes hétéroclites à adopter (*Grimper l'Everest en 31 jours*, Folie/Culture, 2016). L'humour et l'autodérision qui caractérisent leurs actions tranchent ainsi avec le sérieux de prédécesseurs comme Marina Abramović ou Tehching Hsieh, et peuvent rappeler les pince-sans-rire Gilbert & George, ou encore l'excentrique baronne Elsa von Freytag-Loringhoven.

L'EXPLORATION DES TECHNIQUES DU CORPS CHEZ JSV CONSTITUE UNE VEINE RÉCENTE QUI SEMBLE TROUVER SON ORIGINE DANS LE CYCLE DES IMITATIONS POPULAIRES [...].

L'exploration des techniques du corps chez JSV constitue une veine récente qui semble trouver son origine dans le cycle des *Imitations populaires*, focalisé sur la gestuelle ordinaire des personnes, et amorcé lors d'une résidence estivale au Lobe de Chicoutimi, avec le projet *Une méthode pour devenir quelqu'un* (2014).

Barrette et Rondeau s'y sont donné pour but d'observer pendant plusieurs jours les Saguenéens fréquentant la place du Citoyen, au centre-ville, afin d'en dégager la trentaine de gestes et postures les plus communs. JSV les retravaille ensuite avec l'aide d'une chorégraphe, en les rythmant à partir d'une chanson de Britney Spears pour en tirer autant de microdanses, qu'elles iront dans un deuxième temps exécuter furtivement durant le dernier mois de leur séjour, en imitant en temps réel telle ou telle personne faisant l'un de ces gestes. En parallèle, le public peut les voir dans la salle d'exposition du Lobe s'astreindre au programme d'entraînement physique de Britney Spears, qu'elles suivent pour parfaire leur exécution chorégraphique. Ces *Imitations* sont donc *populaires* au sens de la collectivité dont elles composent un portrait gestuel générique, mais aussi en raison des formes et pratiques qu'elles puisent à la culture populaire.

La dimension réflexive de leur procédé – imiter le geste de quelqu'un sous ses yeux, en temps réel et *in situ* – rappelle par ailleurs l'art conceptuel, filiation apparente dans d'autres itérations des *Imitations*. À l'événement collectif d'art performance *LEGS*, par exemple, elles présentent sous la forme d'une courte chorégraphie un certain nombre de gestes observés parmi les membres de l'assistance ; lors d'un événement au Lieu, à Québec, elles imitent en boucle, durant les trois heures de la soirée, une série de gestes et de postures glanés chez les spectateurs. Comme l'arroseur arrosé, le public d'art, rompu aux

incursions dans le réel de performances réalisées incognito, devient lui-même l'objet d'une intervention furtive qui lui est destinée.

Les *Imitations populaires* marquent une inflexion nouvelle dans le parcours de JSV : Jade Barrette et Sophie Rondeau sont en effet passées d'un travail sur *soi* à l'étude des gestes d'*autrui*, de la dimension « cosmétique » de la tenue vestimentaire à celle, somatique, de techniques du corps qu'elles apprennent et font leurs. Le mimétisme, d'interpersonnel et d'exclusif au duo qu'il était jusque-là, s'étend maintenant à la sphère du collectif – ressort possible d'un échange avec autrui. Le ton de leur propos se transforme aussi quelque peu, tendant à une observation quasi ethnologique. JSV adopte ainsi la figure de l'*« artiste comme ethnographe »* (Hal Foster), privilégiant la réinterprétation de gestualités et d'éléments de culture populaire dans une perspective moins ouvertement critique. En revanche, la dissidence et la subversion tranquilles mais résolues qui sont à la source du travail de Barrette et Rondeau n'en demeurent pas moins présentes à travers leur observance continue du Code Vague. Rappelons-le, aussi modeste qu'il puisse paraître, ce protocole vestimentaire constitue un acte éminemment politique. « *Le tricolore brun, blanc et noir, ainsi que les rayures, créent une identité visuelle martelée jour après jour. Au gré de mes déplacements, ces signes distinctifs contaminent tranquillement l'espace public, un peu à la manière d'un logo commercial qui ne chercherait à promouvoir que la réappropriation de soi par une entité non "marchandisable"*⁵. » Intervention diffuse dans le quotidien, murmure discret mais combien persévérant tendu comme un fil à travers l'existence vécue, la mise en œuvre du Code Vague se révèle un exercice de resubjectivation et d'affirmation de liberté constamment relancé, et une lente et patiente infiltration du champ attentionnel de ses éventuels témoins – dont nous serons peut-être.

5 – *Ibid.*, p. 42.





UNE TRADITION DE NAUFRAGES

PAS MÊME LE BRUIT D'UN FLEUVE

HÉLÈNE DORION

Alto, 2020, 184 p.



« *Combien de temps vivrons-nous ?* » C'est sur cette question simple et pourtant insoluble que s'ouvre le premier roman d'Hélène Dorion. Simple parce qu'elle appelle une réponse qui l'est également ; elle cherche une mesure du temps – un nombre de jours ou d'années – qui n'attend pas d'autre développement. Insoluble parce que la réponse promet d'arriver trop tard. La vie, pour qu'on puisse en prendre la totale mesure, ne doit-elle pas arriver à son terme ? Mais la difficulté de cette question repose davantage sur l'étrangeté de ce « nous » qui laisse deviner l'objet du roman : une vie collective, quelque chose comme une existence partagée. « *Combien de temps vivrons-nous ? La question est aussi brutale qu'incongrue* », confirme Hanna, la narratrice. « *Si on l'esquive, les années peuvent s'égrener sans qu'on les voie. [...] Je ne crois pas que ma mère se soit jamais posé cette question.* »

À n'en pas douter, Simone, la mère de la narratrice, a toujours préféré taire l'histoire de sa vie, faite de naufrages, de béances et de déceptions amoureuses. Même quelques jours avant sa mort, moment qui justifie les élans nostalgiques, elle refuse de revenir sur les lieux qu'elle a habités ou de laisser son passé se rappeler à elle. C'est seulement après sa mort, à partir d'une boîte d'archives qu'elle lui lègue, que sa fille Hanna entreprend de remonter la route qui longe le fleuve Saint-Laurent, et de visiter les souvenirs de sa mère, non étrangers aux siens.

En 2002, dans une anthologie de poèmes qu'il lui consacrait, Pierre Nepveu soulignait la grande cohérence de l'œuvre d'Hélène Dorion, qui se détacherait sensiblement du paysage littéraire contemporain en se plaçant notamment au-dessus de l'anecdote et de l'autobiographique, et qui serait animée par « *le pouvoir positif de la faille* », écrivait-il. Si aujourd'hui le caractère autobiographique de son œuvre se laisse peu à peu dévoiler, notamment dans ses essais, l'écriture d'Hélène Dorion n'en demeure pas moins attirée par cette force du vide que décrit Nepveu. Elle aborde volontiers ces questions existentielles qui n'appellent pas de réponses claires et définitives. Et même si l'auteure investit maintenant de nouveaux espaces – ceux du roman –, la confiance qu'elle a toujours

manifestée à l'égard du langage et de ses thèmes privilégiés ne se trouve pas changée ; à ceci près que le silence des vivants – tout comme celui des morts – qui occupe depuis longtemps la poétique de l'auteure s'inscrit dorénavant dans une histoire plus profonde, dépassant plus franchement l'ordre du présent.

FILIATIONS AMOUREUSES

L'enquête menée par Hanna prend donc racine dans le silence de sa mère, Simone. « *Chaque jour me disait qu'elle était loin* », explique la narratrice, « *qu'il y avait en elle un espace inoccupé, muet*. » Mais on aurait tort de croire que l'écriture du roman repose exclusivement sur le silence, que l'échec de la transmission demeure total, et la faille entre les générations, complète. La fiction cherche plutôt à investir le silence, à l'habiter, et parfois, à le combler, sans pour autant le trahir ou lui forcer la main. Il s'agira toujours de respecter sa vérité. « *On ne connaît sans doute jamais tout à fait les visages les plus proches. [...] Les êtres présents restent des mosaïques inachevées*. » Hanna, par exemple, elle-même auteure, ne savait pas que sa mère écrivait, qu'elle tenait un journal dans lequel elle retranscrivait parfois des fragments de poésie, ce qui rappelle d'ailleurs la forme du roman où des vers viennent émailler la fiction – notamment ceux de Rilke, de Baudelaire et de Saint-Denys Garneau. Parmi les secrets de sa mère, Hanna découvre encore une histoire d'amour que Simone avait partagée avec un homme qui, enfant, avait survécu au naufrage de *l'Empress of Ireland*, qui l'avait par ailleurs rendu orphelin. Quelque temps après le début de leur idylle, l'amant coule avec son voilier, allant rejoindre ses parents au fond du fleuve.

Simone doit dès lors, et pour le reste de sa vie, négocier avec la blessure d'un amour disparu que seule l'eau de la mer semble pouvoir engourdir, comme le laisse croire ce souvenir d'Hanna : « *Un jour j'ai vu ma mère entrer dans la mer comme si elle enlaçait un corps aimé, comme si les coups violents des vagues contre ses hanches étaient ceux d'un amant auquel elle s'abandonnait*. » Curieusement, la mère de Simone, la grand-mère d'Hanna, avait elle-même été amoureuse d'un homme parti au front pendant la Première Guerre, et qui avait disparu lui aussi, emporté par les courants de l'histoire. De façon paradoxale, c'est donc la rupture qui unit, la distance qui rapproche et le naufrage qui fait émerger cette filiation au féminin. La tragédie de *l'Empress of Ireland* qui traverse le roman constitue en ce sens une figure significative du récit. Le paquebot qui a sombré en moins de 15 minutes et qui a emporté près de 1500 personnes dans la mort illustre de belle manière la fragilité de la vie, et rappelle autrement toutes ces petites tragédies que l'histoire a oubliées.

FICTIONS DE SAUVETAGE

Hanna est ainsi l'héritière d'une tradition d'amours déçues qu'elle prolonge comme malgré elle : « *J'ai aimé plusieurs fois* », avance-t-elle, « *et chaque amour trébuchait, se cognait sur une histoire secrète dont j'arrive aujourd'hui à saisir le poids. Comme si toute joie était entravée, illégitime, interdite par une sorte de loyauté dont je ne pouvais me défaire*. » La démarche que propose cette narration n'est évidemment pas sans rappeler les reconstructions mémorielles qui abondent dans le paysage littéraire contemporain. On peut par exemple penser au roman *Les falaises*, premier ouvrage de Virginie DeChamplain. Mais en tête de ces récits de mémoire, il faut nommer *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, rapidement devenu une sorte d'emblème de ce procédé d'enquête. Toutes ces voix de femmes montrent de façon éloquente que l'écriture – et plus largement l'art – parvient à rompre avec cette tradition de destins étouffés par l'hégémonie masculine qui règne depuis toujours sur l'histoire. Contrairement au roman d'Anaïs Barbeau-Lavalette, *Pas même le bruit d'un fleuve* se réclame plus ouvertement de la fiction, et se déleste par là de la charge autobiographique ou référentielle qu'on pourrait lui faire porter. Il n'en demeure pas moins que les réflexions qui se dégagent de ce roman révèlent des vérités qui se placent bien au-dessus de la litigieuse frontière qui sépare le réel de la fiction. Ici, on a plutôt affaire à une poétique de questions et d'hypothèses, ce qui rejoint les considérations de Pierre Nepveu lorsqu'il dit que l'œuvre d'Hélène Dorion, cet « *espace de la question sans réponse* », affirme « *une souveraineté du non-savoir* ».

Ce dernier trait suppose une certaine « humilité » des fictions contemporaines qui se remarque dans plusieurs récits déployant une enquête tout à la fois personnelle et historique. C'est-à-dire que plusieurs narrations récentes semblent reconnaître que, devant l'histoire, on gagne à avouer avec sincérité les failles de la transmission, à révéler le non-savoir, plutôt que de combler les blancs de façon superficielle. L'humilité d'une narration homodiégétique en regard d'une narration surplombante, ou encore la nécessaire modestie qu'oblige la position de l'enquêteur face aux faits ou aux événements historiques, sont peut-être les indices de cette humilité romanesque, qui s'oppose sans contredit à la prétention véridique du discours historique. *Pas même le bruit d'un fleuve*, dont le titre annonçait une histoire faite de silences, constitue un illustre exemple de cet usage humble de la poésie et de cette prise de parole doucement réparatrice.

GLOSER L'EUROPE

LE CONTINENT
DE LA DOUCEUR

AURÉLIEN BELLANGER

Gallimard, 2019, 496 p.



Aurélien Bellanger, qui chaque matin sur France Culture cherche, dans la foulée de Barthes, les mythologies de notre époque, est aussi l'auteur de romans politico-mystiques portés par une ambition un peu folle. Après les épopées de deux fleurons de l'industrie française de l'âge mitterrandien (le minitel dans *La théorie de l'information* et le TGV dans *L'aménagement du territoire*), après la très houellebecquienne satire du *Grand Paris* (2017), il se lance, avec *Le continent de la douceur*, dans une élégie européenne.

L'Europe, c'est déjà le sujet de sa seule pièce de théâtre, *Eurodance* (2018), dans laquelle une voix hors champ écrase de ses commentaires sentencieux une fête d'étudiants Erasmus. Son dernier projet romanesque prolonge la même idée : le récit, d'une extrême simplicité, est envahi par des commentaires aussi délirants que savants. Peu importent les personnages ou le récit (le combat symbolique entre deux jeunes hommes, Flavio l'europhile et Olivier le nationaliste), il s'agit ici de faire la démonstration du pouvoir de l'écrivain quand il a l'audace de mêler exposés géopolitiques et théories mathématiques.

Bellanger nous a habitués à ce qu'il fasse le chauvin. Ses précédents romans célèbrent des mythes nationaux, et ses chroniques matinales ont été éditées sous le titre, à la fois sobre et pompeux, *La France* (2019). Il est donc étonnant que dans deux parties du roman, des chapitres calibrés (entre quatre et six feuillets) nous fassent passer d'un personnage à un autre, de Paris au Karst, puis du Karst à New York, etc. Mais cette impression de sortir du cadre français se révèle fausse, parce que le Karst inventé par Bellanger, et placé entre l'Autriche et la Slovaquie, est un beau mélange de tous les clichés de l'Ouest sur les pays slaves. On y retrouve du *Grand Budapest Hotel*, du *Tintin et le sceptre d'Ottokar*. C'est un pays danubien, ou du moins comme on les voit de Paris, avec des châteaux aux tours pointues et d'épaisses forêts. L'idylle new-yorkaise entre Ida Spitz et Jan von Karst s'accorde quant à elle à une certaine tendance actuelle du roman populaire français de faire de Manhattan le lieu de la romance au xx^e siècle : voir Musso et Levy. Ainsi, les lieux évoqués sont avant tout des créations de papier, et cette impression vaut aussi pour les personnages. En effet, ceux-ci sont une galerie de fantoches dont les contours dessinés au cordeau permettent d'épaisses oppositions symboliques. Griff : libre-penseur slave, auteur d'un livre à succès, tortionnaire en Bosnie, fervent nationaliste, sorte d'équivalent karste au Limonov de Carrère. Face à lui : QPS, rien de moins qu'un BHL (semblable

jusque dans l'acronyme), philosophe médiatique qui se veut le défenseur des valeurs démocratiques dans le monde. D'autres encore : le prince héritier Jan von Karst, qui devient le président du pays au moment de son indépendance ; sa femme Ida Spitz, descendante d'industriels karstes géniaux ; son fils Olivier, un triste sire qui grandit sous la coupe intellectuelle de Griff, etc. Tous les personnages sont des caricatures, des déjà-vu. Seul Flavio sort du lot : il a droit à une enfance banlieusarde décrite avec sensibilité. C'est aussi le seul personnage qui frôle la mort, là où tous les autres vivent, fluides et sans heurts, comme les idées du narrateur.

Le narrateur cherche à tout prix à dire son mot, de telle sorte que tout porte sa voix. Bien sûr, c'est exactement la voix de Bellanger : celle de ses précédents romans, de ses chroniques, de ses entrevues. On la retrouve à différents niveaux. Ainsi, *Le nombre de Gorinski*, le « roman national » de Griff cité en exergue de la plupart des chapitres, est une sorte de Bellanger augmenté, qui mêle *fun facts* et goût pour l'aphorisme. Par exemple : « *L'Amérique et l'Europe sont séparées par un océan qui pousse à la vitesse cadavérique des ongles humains.* » La voix du narrateur est aussi présente dans les dialogues. Ainsi, lorsqu'Ida explique à Jan le fonctionnement du « *calculateur Spitz* », œuvre de « *l'inventeur de génie* » qu'est son père, on entend encore un exposé circonstancié, typique du narrateur, tandis que Jan ne fait que poser des questions sans timbre. Même constat lors de l'échange entre Griff et QPS. L'affrontement entre les hérauts de l'Est et de l'Ouest voit l'un faire du Bellanger et l'autre mépriser son interlocuteur en silence. Le parasitage de la voix du narrateur est à ce point puissant que même une prosopopée de Mitterrand s'écrit en Bellanger ! Comme pour les illuminations mystiques, peu importe qui parle, c'est ce que lui inspire Dieu-Bellanger qui compte.

Ce beau numéro de ventriloquie est un prétexte à amusement. On débite sur l'Europe une multitude de traits d'esprit, de bons mots. Par exemple : « *tous les régimes [politiques]* » se sont « *accumulés [en Europe] comme des métaux lourds dans un organisme empoisonné* ». Ou encore, l'Europe consisterait en « *deux cents tribus en guerre réunies, occasionnellement, par des passions orientalistes synchronisées* ». L'Europe est une éternelle répétition des mêmes schémas, ou alors un amalgame

du pire et du meilleur. Ainsi, QPS, à Sarajevo, se voit comme un nouveau « *Lord Byron* », et un « *rameau d'olivier consacré à Athéna* » apporté de Grèce lors d'un voyage de classe devient un marque-page dans un exemplaire de *Mein Kampf*. L'histoire de l'Europe se lit verticalement, dans l'accumulation, et le récit, enfiévré, toujours prompt à faire correspondre ceci à cela, à faire se brouiller les couleurs de la frise chronologique, semble se répéter à force de buter contre cette énigme persistante. Le discours du narrateur, maladivement érudit, provoque finalement une impression d'asphyxie, à l'image d'une Union européenne, longtemps fière de l'expérience démocratique qu'elle constituait, qui se retrouve finalement sans ressources pour affronter ses crises internes. Ce vieux monde expliqué jusqu'à la nausée est bel et bien clos sur lui-même, et sans avenir. La glose européenne fait par ailleurs écho aux gloses romanesques précédentes de Bellanger. Quand le narrateur fait un caméo balzacien en introduisant au passage Pascal Ertanger, le personnage principal de *La théorie de l'information*, on se rend compte que la voix n'a pas changé d'un roman à l'autre et qu'elle ne changera pas. Donnez un sujet (le minitel, le TGV, le Grand Paris, l'Europe), laissez l'auteur faire ses recherches, et il récitera, facétieux par moments, brillant très souvent, tout ce qui peut être dit.

Les mots qui s'appliquent au *Nombre de Gorinski* dans le livre semblent narcissiquement s'appliquer à ce *Continent de la douceur* : « *phénomène d'édition profondément singulier* », ni « *vulgarisation scientifique, ni essai historique, ni conte philosophique, ou tout cela à la fois* ». On comprend l'intention de l'auteur d'écrire une farce absurde, baroque dans sa profusion d'incises qui obscurcissent la trame narrative, mais l'ensemble laisse perplexe. Peut-être que certains moments de grâce, comme le récit de la découverte d'une grotte maritime (inspiration : *Le grand bleu*, cité dans le roman) ou encore la scène hilarante de Griff montant sur le toit du Metropolitan Museum pour voler le sceptre du Karst (inspiration : Jean-Philippe Toussaint, sans doute, celui de *Faire l'amour*), laissent deviner comment Bellanger pourrait écrire s'il ne voulait pas à tout prix faire du Bellanger.

PIERRE POPOVIC

LA FAROUCHE BRAVOURE DE LA VIE

LES SHORTS ROUGES

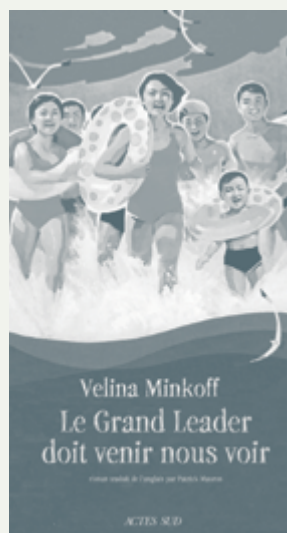
VELINA MINKOFF

Hémisphères Éditions,
2020, 164 p.

LE GRAND LEADER DOIT VENIR NOUS VOIR

VELINA MINKOFF

Actes Sud, 2018, 286 p.



Avant de taquiner la nouvelle, Velina Minkoff publie *Le Grand Leader doit venir nous voir*, roman qui marie avec une drôlerie communicative le tragi-comique à l'ironie douce. En 1989, dans les mois qui précèdent la chute du mur de Berlin, une jeune adolescente (13 ans) de bonne famille s'envole avec d'autres adolescents bulgares pour la Corée du Nord de Kim Il-sung, grand-père de l'actuel copain de Donald Trump, Kim Jong-un. Ils forment un groupe de « pionniers », délégué par la Bulgarie au XIII^e Festival international de la jeunesse et des étudiants, où se rassemblent des pionniers venus de toute la galaxie communiste. Sous perfusion idéologique depuis le berceau, Alexandra a de l'énergie à revendre, mais peu de jugement, ce que son âge excuse. Tout au long du voyage de Sofia à Pyongyang en passant par Moscou, tout au long des deux semaines de jeux, de visites, d'activités culturelles et sportives, tout au long des soirées rêveuses, des promenades parfois rudes et des repas en groupe qui meublent son séjour coréen, elle s'émerveille avec une constance militante de tout ce qui lui arrive et de tout ce qu'elle entend et voit. Le récit est persillé de mots et d'exclamations euphoriques de dimension beethovénienne. Les meubles de la chambre sont « incroyables » ; le vestiaire est « fabuleux » ; la chanson « Les oreilles du blé brillent devant nous » est « tellement chouette », à l'égal de ses copines, de l'hôtel, du pays, du lac Samil et de la cantine ; le manège, les montagnes russes, cet « homme » (le « Grand Leader »), le motel au bord de la mer et les crayons chimiques dont il faut humidifier la mine sont « incroyables » ; Kim Jang Ok, le jeune Coréen qui ne la quitte pas des yeux et qui l'aime, c'est évident, est « divin » et le « plus beau Nord-Coréen du monde » ; les lieux visités sont « stupéfiants » ; tout y passe. Même quand les choses se présentent mal à l'instar d'un « bassin

gluant à grenouilles vertes», quand telle ou telle activité ou aventure promise tourne en eau de boudin, quand la nourriture est infecte ou qu'un dîner est «*désastreux*», il faut, ou bien faire semblant que tout va bien, ou bien passer fissa à une autre bulle enchantée. Dans ce parti pris d'enthousiasme se reconnaît l'exubérance déontique de la jeune adolescence au moment de la première séparation libre d'avec les parents, mais aussi la trace d'une imprégnation idéologique profonde, transmise par l'école et diverses institutions (dont la principale est «*le Parti*») ainsi que le texte l'indique. Toute à son allégresse, en effet, Alexandra ne voit pas qu'elle est surveillée, car elle bouge un peu trop au goût des responsables, ne voit pas que le culte voué au «*président éternel*» (Kim Il-sung) et à son «*livre rouge*» est obligatoire quand bien même elle visite un musée où «*[il] y a des cellules de prison, des tunnels pour munition et des bureaux militaires qui semblent parfaitement réels*». Une chose la chicote néanmoins et la dispense d'une aliénation complète: la fascination envieuse qu'elle éprouve pour *l'autre camp* et, en fait, pour une autre culture et une autre idéologie. C'est de son âge, et dans son tempérament de jeune fille romanesque qui veut que la vie soit vivante, elle cristallise vite¹. Le lecteur l'aime et la trouve à la fois drôle et touchante en raison de cela. Ainsi adore-t-elle Adriano Celentano, les Beatles (George Harrison est son préféré), la Madonna de *Who's That Girl* et Eddie Murphy dans *Beverly Hills Cop*, à telle enseigne qu'elle ne comprend pas pourquoi il ne faudrait pas faire confiance aux Américains «*quand ils voyag[ent] dans des pays socialistes*». Il n'y a nul doute pour elle que Madonna et les États-Unis seront un jour communistes quand ils auront arrêté de «*souffrir du capitalisme et de l'impérialisme*». À son retour à Sofia, elle assiste à la déconfiture du communisme dans son pays et, après un court moment de stupéfaction, si elle voit encore les choses de travers, ses 14 ans la disposent cependant à aller, la cibiche au bec, s'encanailler et faire la fête au nouveau troquet qui vient d'ouvrir dans «*un garage particulier à côté de l'école*».

1 — J'emprunte cette expression adorable à Stendhal en en étendant un peu le sens.

2 — À l'exception de la cinquième nouvelle, dont le cadre est Londres, et de la toute fin de la sixième, où il est question de Los Angeles.

AU FIL DES ANS ET DES AUTRES

Une petite fille de trois ans qui ne chante que si on lui donne ce qu'elle demande, des «*savons Lux*», par exemple, car ils «*sentent tellement bon*» qu'elle les utilise pour laver «*son nounours en caoutchouc*»; deux enfants qui jettent des cerises pourries en bas vers les chats de gouttière pour la joie de leur filer une dysenterie sans tenir compte qu'entre eux et eux pend le linge de l'irascible madame Ruskova; une adolescente de lycée qui, sous la très laide blouse d'uniforme qu'elle porte et laisse tomber jusqu'à terre, est habillée sexy grave en vue de rendez-vous amoureux; voilà trois cas typiques des portraits qui se rencontrent dans la galerie à arcades mise en place par *Les shorts rouges*. Dans le premier, la gamine a devant elle sa famille, qu'elle aime, mais pas au point de s'en laisser conter; dans le second, les deux marmots préfèrent le malin plaisir de jouer au respect que tout un chacun devrait à l'épouse du «*camarade Ruskov*»; dans le troisième, la jeune lycéenne délurée contourne les règlements scolaires pour assouvir son désir de plaire et d'aimer. Dans *Le Grand Leader*, Alexandra, malgré sa gourmandise de vivre, subissait les événements et n'avait pas de recul par rapport à ce qui lui avait été inculqué. La donne est différente dans *Les shorts rouges*. C'est la grossesse et la persistance d'un esprit d'insubordination à l'égard de règles institutionnelles et de dogmes officiels que les dix nouvelles rassemblées sous ce titre suivent et décrivent. Pour ce faire, elles explorent une moyenne durée. L'action se déroule en Bulgarie² entre le milieu des années 1970 et le début des années 1990. Ces balises temporelles se déduisent d'indices semés au fil des pages: la première nouvelle cite «*l'album de Mireille Mathieu avec Mamouchka dedans*», la dernière, «*le nouveau film d'Oliver Stone, The Doors*», double sortie dont une rapide recherche indique les dates, 1975 et 1991. La saisie opérée couvre donc l'affaiblissement progressif puis le déclin brutal du régime communiste en Bulgarie jusqu'aux chutes du mur de Berlin et du régime autocratique de Todor Jivkov en 1989. Au fil des textes, les personnages, parfois récurrents, le plus souvent différents, avancent en âge, de trois ans à la jeune vingtaine, au rythme de la chronologie des événements politiques et historiques. Par des jeux habiles de focalisation, où la concentration des données sur tel ou tel personnage prend une intensité très variable (et soudainement variable) même dans des nouvelles courtes, par une distribution très libre de la parole dans les dialogues et les propos rapportés, le monde alentour prend une consistance à la fois élastique, comme dans la vie quotidienne, et solide, comme si l'on y touchait. Cette proximité s'origine aussi dans le fait que le déclin du

communisme est ici vu au prisme de ses conséquences directes ou indirectes sur le devenir d'une famille relativement aisée et très unie, ainsi que sur des amitiés et des rencontres fécondes. Il y a là comme une souplesse dans la narration qui permet de glisser dans les textes à la fois des analogies performantes et un climax général. Dans « Le grand sac noir », une jeune mère, étudiante en philologie et assistante dans les cours de français à l'université, dit à sa petite fille que, si elle ne s'endort pas, « le Vieil Homme de l'autre côté de la Rue va venir pour la mettre dans son Grand Sac Noir ». On conviendra que ce n'est pas la meilleure idée pour inviter une petite fille à s'endormir que de la préparer à cauchemarder, mais il faut lire ceci dans la logique globale du recueil. La relation entre la fragilité de la gamine et le croque-mitaine invoqué est la version réduite au cadre éducatif privé d'un rapport plus large, extensible à la société globale environnante, entre l'individu et le pouvoir en place. Bien d'autres tensions de ce type (une vieille dame craignant qu'on lui prenne ses souvenirs, un garçon annonçant malheureusement à une jeune femme que la maison qu'elle visite est hantée, etc.) strient le recueil. Elles sont systématiquement compensées par diverses formes d'amour³, par des amitiés fortes, par des envies de bonheur envers et contre tout, par ce que Hugo appelait « la farouche bravoure de la vie ».

LE TEMPS QUI VA MANQUE DE MÉMOIRE

Cette écriture de proximité que Velina Minkoff pratique avec soin et efficacité accomplit un travail critique et un travail mémoriel. Les récits historiques officiels, qu'ils soient produits par des historiens, des idéologues ou des politiciens européens ou américains, sans omettre les bulgares contemporains, célèbrent une « victoire » obtenue à la fin de la « guerre froide » par le « camp de la liberté » sur l'URSS (ou la Russie) et ses « satellites ». En conséquence de quoi, le communisme, idéologie de l'autre camp que nous pulvérisâmes, est mort. Et depuis, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. *Les shorts rouges* sont aux antipodes de ces annales narratives confortables. Comment ? Par l'intérêt et l'empathie portés aux gens qui vécurent dans – et pas seulement sous – les régimes communistes. La critique de ces derniers est présente dans les nouvelles, mais elle s'appuie sur la vie journalière et directement sociale des personnages, desquels elle montre le goût pour la liberté, le rire, la culture, la discussion d'idées. Mais, du même élan, des textes indiquent aussi que toute béatitude d'après-coup serait malvenue. Via l'évocation du délabrement d'une villa jadis splendide, « La maison hantée » montre par exemple que le néolibéralisme de la fin des années 1980 ne sera pas plus aimable envers elle que le capitalisme d'État de naguère ne l'avait été. Quant au travail mémoriel, il touche à tout avec doigté. Sa minutie et l'abondance des signes exondés du passé composent l'archive sensible d'un état de société. Cela passe par la mode et les habits, les expressions et les mots qui cartonnent, les couleurs et les blagues au goût d'hier, les petits (une poupée cassée) et les grands (Tchernobyl) événements, la marque d'un cognac (Pliska), la ponctualité et la vitesse très relatives des bus, les chanteurs et les chansons qui sont sur toutes les lèvres, les cerises du printemps, les coiffures, l'album de photographies d'une vieille dame ouvert par deux démenageurs, un short rouge porté jadis par une mère ou une tante. Minkoff en fait l'éclatante démonstration : sans prendre la mesure de ce catalogue des passés trouvés, il est impossible de comprendre l'histoire et ses drames *dans leur ensemble*⁴.

3 – La jeune mère reste auprès de sa fille jusqu'à ce qu'elle s'endorme après lui avoir parlé de l'inquiétant « Grand Sac Noir » (son vieux propriétaire est un ancien moine orthodoxe, devenu fou à la suite de l'avènement du communisme).

4 – Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 [1970 pour la traduction française], p. 470. Les italiques sont de Bakhtine.

« C'EST ÉCRIT, UNE FOIS POUR TOUTES »

« *Nommer c'est dévoiler, et dévoiler c'est déjà agir* », écrit Simone de Beauvoir dans *Le sexisme ordinaire*. C'est là en quelque sorte le mot d'ordre du féminisme des années 1970, durant lesquelles bon nombre d'écrivaines assimilent l'expression des femmes à une *parole* longtemps étouffée qu'il faut libérer et écouter. Cinquante ans plus tard, alors que des femmes unissent à nouveau leurs voix pour dénoncer les abus de pouvoir et les violences sexuelles qui gangrènent tous les milieux, toutes les sphères de la société, Martine Delvaux et Vanessa Springora inscrivent toutes deux cette prise de parole dans la littérature. Dans *Je n'en ai jamais parlé à personne*, Delvaux collige des témoignages recueillis aux premiers jours du mouvement #MoiAussi à travers un appel lancé sur les réseaux sociaux. Cent femmes (trans ou cisgenres) y mettent en mots, souvent pour la première fois, des épisodes traumatiques de leur vie. Marqués par une dualité temporelle, ces témoignages longtemps ressassés, portés à bout de bras ou traînés comme un boulet, ont été écrits « *d'un seul jet [...], de peur de changer d'avis* ». Pendant deux années, Delvaux a ensuite œuvré à les découper, à les coller et à les agencer, à « *[é]couter ces témoignages de manière à les faire résonner les uns avec les autres, puis [...] [à] unir ces mots en une chaîne indémaillable* ». C'est aussi un récit longuement muri que donne à lire Springora dans *Le consentement*. Trois décennies plus tard, elle relate comment elle est devenue la compagne d'un célèbre écrivain quinquagénaire à l'âge de 14 ans sans que personne ne soit intervenu pour la protéger. Dans des formes opposées mais également percutantes, Delvaux et Springora déboulonnent les mythes qui perdurent au sujet des violences sexuelles et crochissent le portrait de la victime parfaite.

JE N'EN AI JAMAIS PARLÉ À PERSONNE

(PAROLES RECUEILLIES
ET AGENCÉES PAR)
MARTINE DELVAUX

Héliotrope, en collaboration avec les Éditions
du remue-ménage, 2020,
128 p.



LE CONSENTEMENT

VANESSA SPRINGORA

Paris, Grasset, 2020, 216 p.



CONJURER LE SORT

Dans *Le consentement*, Springora égrène les années de son enfance jusqu'à l'âge de 13 ans, âge où elle rencontre Gabriel Matzneff, un écrivain que fréquente sa mère et qui fait figure de dandy dans le milieu littéraire. Avec lucidité, Springora analyse les circonstances qui ont pu faire d'elle sa proie : « *Un père aux abonnés absents qui a laissé dans mon existence un vide insondable. [...] Une certaine précocité sexuelle. Et, surtout, un immense besoin d'être regardée. Toutes les conditions sont maintenant réunies.* » Les phrases à la première personne, ponctuées de déictiques et écrites au présent, nous plongent dans l'état d'esprit de la jeune fille qui cède, peu à peu, aux avances de l'écrivain : « *Je viens de fêter mes quatorze ans. Il en a bientôt cinquante. Et alors ?* » L'injure traverse le récit comme un fil rouge. De la fille d'un père violent, qui traite sa mère « *de " salope " ou de " pute "* » à cœur de jour, à l'adolescente isolée, « *traitée de crapaud en pleine cour de récréation* », la narratrice est bercée par des insultes qui s'insinuent durablement en elle. L'« *enfant chérie* », la « *belle écolière* » qu'elle devient dans les bras de Matzneff ne le restera pas longtemps ; rapidement, elle n'est plus qu'une « *folle, [...] comme toutes les femmes d'ailleurs* ». Lorsqu'elle rompt avec lui, l'écrivain ne cesse de la harceler. Tordant la réalité, il révisé et étale leur histoire, enferme la narratrice dans de multiples écrits et raconte qu'elle a ruiné la pureté de leur amour, gâché sa rédemption de libertin repent. Écrire devient alors pour Springora un geste de survie, le moyen de conjurer le sort pour redevenir « *le sujet de [s]a propre histoire* ».

Dans son récit, où le nom de Matzneff, désigné par l'initiale G., n'apparaît nulle part, Springora déplace la perspective. Elle raconte les balbutiements du désir, l'effervescence du premier amour, puis le rétrécissement progressif de son horizon sous l'emprise de celui qui se prétend son bienfaiteur : elle s'éloigne de ses ami-e-s, devient si anxieuse qu'elle ne va plus à l'école, s'efface et s'étiole jusqu'à tenter de s'enlever la vie. Grattant le vernis d'élégance et d'audace dont Matzneff, à une époque où triomphe la libération de tous les désirs, a enduit son penchant pour les très jeunes filles, *Le consentement* expose la dynamique de domination qui le sous-tend, les ravages qu'il cause. Même lorsqu'elle coupe tout lien avec l'écrivain, la narratrice demeure aux prises avec une colère qu'elle redirige contre elle-même : « *La coupable, c'est moi. La paumée, la pute, la Marie-couche-toi-là, la complice d'un pédophile.* » Or en retraçant les insultes qui sillonnent son histoire comme des cicatrices, Springora trouve dans cette cartographie la trace de

sa résilience, et y puise la force de prendre la parole à son tour. Ainsi, c'est par l'écriture, par un minutieux travail de la forme, à la fois détachée et très rapprochée de ce qu'elle a vécu, que l'écrivaine fait affleurer la vérité. Sur le terrain du langage, elle se montre plus habile que Matzneff et l'emporte sur celui-ci. Sans falsifier, sans trafiquer, elle convainc. Lorsqu'elle met enfin le doigt sur ce qui lui est arrivé, Springora est crue : « *C'était une violence sans nom.* »

« MOI AUSSI, BIEN SÛR »

« *Voici le récit de mon viol ordinaire à moi* », formule, dans *Je n'en ai jamais parlé à personne*, une voix d'une lucidité fracassante. Au fil des pages, plusieurs autres lui font écho, conscientes que les expériences de violence qu'elles narrent se répètent partout, tous les jours : « *Il n'y a pas de couloir, de station, de scène ou de plateau de tournage, de rue, d'école, d'officine où cela ne soit possible, probable, déjà arrivé.* » Comme chez Springora, les phrases à la première personne et les déictiques nous plongent dans le présent des témoignages, nous rappellent que chacun constitue un moment brutal, effroyable dans la vie d'une femme : « *J'ai quatre ans. Un monsieur qui m'aime me rend visite des fois, la nuit.* » ; « *J'avais environ neuf ans, j'attendais l'autobus seule un après-midi d'hiver.* » ; « *J'avais quatorze ans. Il m'a dit que j'aimerais ça.* » Certaines voix décrivent les lieux, l'âge, brossent un décor. D'autres n'articulent que quelques mots : « *Il me rattrape par la cheville.* » Toutes projettent instantanément le film de ce qu'elles ont vécu. C'est dans des formulations parfois voisines qu'elles disent la peur et narrent des expériences de dissocia-tion : « *J'étais comme dédoublée* », « *en dehors de moi* » ; « *Je suis paralysée par la peur* ». Grâce à l'écoute attentive de ces voix, Delvaux fait résonner les récits comme s'il s'agissait, souvent, d'un seul. En préface du recueil, l'écrivaine explique avoir voulu « *éclairer une totalité de l'expérience en même temps que, chaque fois, son extrême spécificité* ». Pierre angulaire du mouvement #MoiAussi, la jonction entre individuel et collectif est ce qui rend cette création documentaire si puissante.

Fondée sur la mobilisation collective des vulnérabilités individuelles, cette œuvre renvoie à une conception féministe de la vulnérabilité telle qu'articulée par Judith Butler. La philosophe l'inscrit dans une compréhension plus large de l'interdépendance où les corps sont définis par les relations qui rendent leur vie possible, par leur dépendance à l'égard d'autres corps et de réseaux de soutien. Contre l'idéal masculiniste voulant qu'établir son *agentivité* demande de vaincre sa *vulnérabilité*,

DANS DES FORMES OPPOSÉES MAIS ÉGALEMENT PERCUTANTES, DELVAUX ET SPRINGORA DÉBOULONNENT LES MYTHES QUI PERDURENT AU SUJET DES VIOLENCES SEXUELLES ET CROCHISSENT LE PORTRAIT DE LA VICTIME PARFAITE.

Butler les pense ensemble et pose leur déploiement simultané comme l'origine de la résistance. Dans *Je n'en ai jamais parlé à personne*, des femmes écrivent : « *Je me suis dit "pas moi", puis j'ai réfléchi.* » ; « *Ça m'est arrivé aussi.* » ; « *Du plus anodin au plus grave. Moi aussi. Souvent.* » En écrivant *moi aussi*, elles constituent, en la nommant, une communauté d'expérience. Unir leurs voix permet à celles qui subissent harcèlement, mépris et violence chacune de son côté, dans le silence et le déni, de dénoncer collectivement un problème endémique. « *Chacune est singulière, unique, et chacune est aussi toutes les autres. Nous faisons front commun* », explique Delvaux. Ce recueil est un échantillon, un kaléidoscope de fragments qui éclaire les configurations innombrables que peut prendre la domination, comme la pluralité des manières d'y réagir et de l'exprimer, ou non. En partageant leur hésitation, leur difficulté à « *trouver les mots justes* », à articuler *convenablement* ce qui n'a rien de *convenable*, celles qui témoignent expliquent le silence de celles – la majorité – qui ne dénoncent pas. Elles racontent l'absence de conséquences lorsque l'agresseur est dénoncé, la stigmatisation qui les frappe quand elles parlent, le silence des proches, un climat de tabous et d'aveuglement volontaire. Dans un essai intitulé *Mettre la hache*, Pattie O'Green dépeint ce désengagement comme une forme d'« *anesthésie sociale* » : « *On s'injecte l'inaction jusqu'à la moelle. Insensibilisés, on crée un terrain fertile [...] pour les agressions sexuelles, un monde qui se détourne de celles qui tentent de nous éveiller à leur douleur.* »

LA FABRIQUE DU VIOL

Dans *Le consentement*, Springora raconte comment « *le plus pervers des cauchemars* » lui est apparu comme un rêve jusqu'à ce que le « *sortilège se dissipe* » et que le « *prince charmant* » montre son vrai visage : celui d'un « *ogre* ». Métaphore filée qui traverse le récit, cette référence aux contes de fées donne à réfléchir à la construction sociale de la féminité, à la manière dont on apprend aux filles à être douces et aimables, à se plier aux désirs de l'autre et à consentir « *"par amour", même lorsqu'elles n'en ont pas envie* », comme l'explique Suzanne Zaccour dans *La fabrique du viol*. Les déclinaisons de cette « *fabrique* » abondent dans *Je n'en ai jamais parlé à personne* : « *Je l'aimais et je faisais tout pour qu'il m'aime. Je voulais être parfaite. [...] Je ne savais pas que j'avais le droit de penser à moi. [...] Le vrai drame, c'est que je pensais que c'était ça, l'amour.* » Pernicieuse est cette socialisation genrée, celle des femmes autant que celle des hommes, à qui l'on apprend qu'insister après un refus est romantique, que les femmes ne savent

pas ce qu'elles veulent, que *non* veut dire *oui*. Les paroles rapportées qui traversent le recueil de Delvaux en témoignent : « *Oh, envoie donc ! Juste un petit peu ! Ça va te détendre. Tu vas aimer ça.* » Les deux livres expriment éloquentement la difficulté de se reconnaître comme victime, particulièrement quand l'agression, exempte de violence physique, échappe à l'image que l'on se fait du viol. Or, contrairement à la croyance répandue, ce que O'Green nomme ironiquement le « *viol doux* » constitue en fait la majorité des agressions. Comme l'explique Zaccour, la coercition passe bien souvent par la parole. Springora creuse précisément ces prétendues zones grises où, ni libre ni éclairé, le consentement masque une savante alliance entre rapport de pouvoir asymétrique et manipulation sentimentale qui l'a longtemps laissée ambivalente. Si elle parvient à nommer la prédation dont elle a fait l'objet, c'est en rêvant au-delà du consentement, en imaginant pour son fils la possibilité de relations amoureuses lumineuses, fondées sur le respect et le plaisir mutuels.

« POUR MOI, POUR MES FILLES, POUR MON FILS »

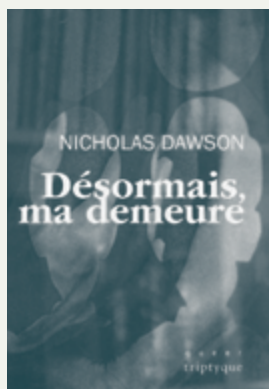
Les témoignages que partagent Delvaux et Springora ne sont ni catharsis, ni panacée. La violence laisse une « *empreinte* » dont on ne peut se purger complètement, pour reprendre un mot qu'elles emploient toutes deux. Tournées vers l'avenir, leurs paroles et celles de la centaine de femmes qui mêlent leurs voix dans *Je n'en ai jamais parlé à personne* sont mues par l'urgence de mettre fin à l'impunité, par « *l'espoir que la première main qui ressentiront [leurs] filles sur elles sera voulue* ». De cela, Delvaux fait l'affaire de tous : « *Leurs mots sont maintenant entre vos mains [...]. Vous en êtes, désormais, les témoins.* » Leurs livres constituent, pour ces mots, un pas décidé vers l'extérieur, hors des cercles intimes et des bureaux de psychologues où ils demeurent habituellement circonscrits. Impossible, dorénavant, de plaider l'ignorance. Comme l'exprime l'une des phrases confiées à Delvaux, qui d'un seul souffle dit à la fois la volonté d'en finir avec la violence et la puissante solidarité que peut porter l'écriture : « *C'est écrit, une fois pour toutes.* »

LE CORPS EST UNE MAISON QUI SOUFFRE

DÉSORMAIS, MA DEMEURE

NICHOLAS DAWSON

Éditions Triptyque, 2020,
178 p.



MENTHOL

JENNIFER BÉLANGER

Héliotrope, 2020, 144 p.



Arrimant tous deux l'intimité poétique à une politique de la vulnérabilité, *Désormais, ma demeure* et *Menthol*, bien qu'ils aient été publiés au courant de la même rentrée littéraire, partagent bien davantage que l'étal des libraires. Le premier, paru dans la collection « Queer » chez Triptyque, raconte la traversée d'une dépression, suivie de sa minutieuse analyse subjective. Le second (premier roman de l'autrice) s'appuie sur l'apparition d'un mal innommé, à partir duquel la narratrice remonte le fil élimé de l'enfance. Si Bélangé cherche à rencontrer sa propre mémoire en fouillant le symptôme, tandis que Dawson, dans un mouvement inverse, tente de cheminer vers la dépression en compulsant les souvenirs, les deux œuvres se présentent comme les étiologies d'identités qui vacillent – peut-être d'ailleurs pour le mieux.

Muni·e·s d'instruments intellectuels et sensibles, narrateur et narratrice s'auscultent, prédisent, remontent aux causes à partir des manifestations sémiologiques du corps. Quittent le vocabulaire médical, mais sans se départir de ses méthodes abductives, et proposent un diagnostic qui constelle autrement l'ensemble des signaux somatiques, psychologiques. C'est que le projet littéraire, comme le pressent Dawson, permet « d'ordonner le mal d'antan à l'intérieur d'une méthodologie », mais cette dernière n'est pas celle de la clinique : *Menthol* et *Désormais, ma demeure* l'écartent et trouvent d'autres expressions, d'autres architectures pour penser la douleur, l'extraire du jargon qui l'enferme, à la manière des protagonistes cloisonnés des deux livres, qui sont simultanément absorbés et rejetés par elle (« Cette histoire que je raconte au psychiatre n'est pas la mienne, elle appartient à un système qui n'a cessé de m'exclure en tant que sujet. »).

Car, moins que l'indice d'une maladie, cette souffrance dis-sémine les traces d'une violence dont la source première est sociale, culturelle, familiale. Pour Bélanger, les évanouissements «*sont le symptôme d'excellents dommages collatéraux, d'une violence qui, longtemps, a raté sa cible et a laissé pour mortes les vivantes*» ; pareillement, la dépression de Dawson, qui le ramène à l'héritage maternel, «*au legs de la mélancolie*», le fait songer «*à toutes ces femmes qui ont souffert d'une douleur qu'on leur attribuait pour les déconsidérer, puis aux hommes réduits au silence par la honte*». Le livre devient alors la tierce voie choisie pour contrer, d'une part, les lectures pathologisantes du corps, mais aussi, d'autre part, l'oppression de ceux et celles qui ne maîtrisent pas, en plus du discours hégémonique des docteur-e-s, les codes de la langue dominante.

PAR QUOI SOMMES-NOUS PARLÉ-E-S ?

À propos de la langue des patient-e-s malades, Bélanger écrit qu'«*on se rend compte qu'elle existe lorsqu'elle ne sert plus, lorsqu'elle se pose entre les lèvres comme une chose qui ne nous appartient plus*». Mais ce qui concerne ici la physiologie semble être vrai aussi sur le plan linguistique. *Menthol* et *Désormais, ma demeure* mettent en scène une diglossie qui trouve son germe dans le silence des aîné-e-s : renouer avec leur parole n'est ainsi possible que dans l'exploration d'une dualité de l'expression qui est elle-même le lieu initial d'une blessure identitaire. Dans cette optique, la question bilingue se rattache éminemment à celles de l'origine double et de la scissure du sujet.

La narratrice de Bélanger, dont le français bancal est ce qui, toute jeune, la désigne comme inadéquate, évoque l'anglophonie de sa mère comme racine de ce tremblement de la langue («*je n'appartiens pas au langage des autres, mais à celui de ma mère, un langage hybride, à mi-chemin entre l'anglais et un français qu'elle n'a pas bien appris*»). Lorsque la mère s'exprime, les consonnes trébuchent, les sons se «*heurtent*», «*[I]es ch [sonnent] comme des s, [I]es t [...] se camoufl[ent] en d*». Les allers-retours entre français et espagnol dans le texte de Dawson participent d'une même volonté de superposer mère malmenée et langue maternelle maltraitée. Entre les pages de *Désormais, ma demeure*, la «*réalité [se] comprime*», et la voix de la mère ploie lorsqu'elle parle, si bien que, pour le narrateur, «*chaque son qui sort de [s]a bouche est une douleur supplémentaire, particulièrement les h et les r*». Comme l'h aspiré de l'anglais et le r roulé de l'espagnol (des sons absents de la langue française normative), chacun-e est tenu-e à l'écart d'un langage qui les parle plus qu'ils ne le parlent.

Cette exclusion qu'avait initiée l'énonciation, le texte ne l'efface pas : au contraire, elle en fait plutôt un espace d'expression privilégié, le terreau riche d'un savoir transfuge et inédit grâce auquel il devient envisageable de témoigner de la spécificité d'une détresse. En affirmant qu'«*el sufrimiento no es igual à la souffrance*», Dawson refuse d'abandonner une langue au profit d'une autre, mais aussi de troquer les réalités sociales qu'elles recouvrent. Le renouvellement de l'héritage maternel laisse ainsi penser que le texte est une façon de se mettre au monde – une manière de parturition par l'écriture qui redouble plus qu'elle n'annule celle de la mère. Mais elle met au monde au sens le plus strict possible aussi, c'est-à-dire qu'elle met *dans* le monde, y place le sujet, l'insère dans un espace de pensée. En ce sens, l'auteur construit dans l'interstice cette demeure que promet son titre (qui joue peut-être subversivement avec l'épithète de «*demeuré*», utilisée péjorativement pour qualifier les gens qui souffrent de maladie mentale), mais il demeure aussi au sens où il «*continue d'être*», «*d'appartenir à*», voire de «*rester auprès de*», comme la narratrice de Bélanger au chevet de sa mère. C'est en ce sens que ces textes ne refusent pas les hérédités, mais en construisent de nouvelles auxquelles les additionner. Ces dernières se déploient, intermédiatement et interdiscursivement, à l'intérieur même du livre.

FRAGMENTS/FOCALES :

IMAGES INVISIBLES, IMAGES DE L'INVISIBLE

Chez Dawson, un jeu de focales s'installe entre la mise à distance que permettent les références théoriques et la perspective des photographies intercalées entre les fragments, qui n'offrent, quant à elles, que des plans rapprochés. L'objet dépression doit être regardé sous le plus grand nombre d'angles possibles, tour à tour examiné avec recul, puis observé de près. La narratrice de Bélanger procède elle aussi à des changements de focale, cette fois en alternant entre le *elle* impersonnel et le *je* de l'écriture subjective.

Grâce à certaines scènes cinématographiques connues (tirées de *Carrie*, notamment), *Menthol* offre, comme *Désormais, ma demeure*, des images qui servent à réinterpréter celles manquant à l'enfance «*aniconique*» de la fillette. Pour la narratrice, qui ne possède «*aucune autre preuve matérielle [qu'elle a] existé*», ces scènes filmiques deviennent des artéfacts de substitution, qui articulent entre eux les débris d'un récit que les gestes de la mère, qui récur et lave frénétiquement le corps comme pour le débarrasser de toutes ses marques, avaient commencé d'effacer. Dans une certaine mesure, c'est au manque que Bélanger vient laisser une image en offrande («*Je retiens notre fragmentation, notre incapacité à être un*

LA FORCE PERCUTANTE DE CES OUVRAGES, AU-DELÀ DE LEUR CAPACITÉ À EXPOSER UNE INTÉRIORITÉ QUI FAIT DE SON EFFRITEMENT UNE FORCE, TIENT À LA PENSÉE POLITIQUE DANS LAQUELLE S'INSCRIT LE PROJET INTIME [...].

tout harmonieux, lisse et retouché», dit-elle de l'absence de photographies). Les photos *in absentia* que fabule Bélanger ne sont en ce sens pas très différentes des inventaires du minuscule qui peuplent le texte de Dawson, et qui lui servent à montrer «*ce qui se négocie au-delà des cadres, dans ce hors-champ perpétuel où se tient solitario [su] cuerpo que nadie ve*».

Comme les images absentes et les images d'absence, l'inter-texte explicite et les jeux pronominaux permettent d'évacuer le sensible («*qui ren[d] impossible tout recours au langage, au récit, à la construction de sens*») afin de le transformer en épreuve intellectuelle, intelligible – mais seulement pour un temps. Car dans *Désormais, ma demeure*, il ne s'agit pas tant d'annuler l'expérience par la théorie que de ramener cette dernière dans le corps et dans le vécu. Dès son incipit, *Menthol* rejoint cette préoccupation. Le cri de femme entendu dans la nuit est ce qui fait ultérieurement jaillir l'écrit, comme si l'inarticulé appelait la prise de parole, que l'expression vivante du péril demandait qu'un tribut à la souffrance muette soit payé par l'avènement du livre. Les fragments de passé vont alors s'immiscer par la brèche de cette digue rompue, qui «*a fait sauter les points de suture invisibles*». Or déchirer les sutures du cri, dans *Menthol*, c'est aussi renouer avec la possibilité de recoudre les blessures. C'est pourquoi, pour témoigner, il faut «*pratiquer des incisions*», fracturer de nouveau là où les os se sont mal ressoudés.

QUEL ESPACE HABITABLE POUR LES SUBJECTIVITÉS QUEER ?

C'est en ce sens que, dans ces deux écritures fragmentaires, le texte n'est pas uniquement ce qui initie le processus de diffraction, mais aussi ce qui restaure en reliant, sans avoir peur de trouver des suppléances aux éclats égarés du vécu ni de laisser paraître les jointements. C'est aussi à ce titre que ces récits sont *queers* : au-delà du fait qu'ils donnent de la visibilité aux existences de personnes racisées, gays, lesbiennes, précaires, Dawson et Bélanger pensent le livre

comme un espace où les exclusions mutuelles (essai, roman, poésie, mais aussi fiction, réel, fabulation) sont caduques, et où l'entière d'une matrice est mise en question de l'intérieur, par la confection d'amalgames inédits, la production de dialogues inattendus. Comme le corps des narrateurs, celui du texte célèbre l'hétérogénéité, revendique des appartenances, mais refuse de se soumettre aux prescriptions et aux classements catégoriques, puisque «*[l']espoir queer ne nie pas les souffrances à l'origine de nos récits, il tient dans la possibilité de manipuler ces souffrances, de les remodeler et de les réinvestir à l'intérieur de formes qui nous sont propres*».

La force percutante de ces ouvrages, au-delà de leur capacité à exposer une intériorité qui fait de son effrètement une force, tient à la pensée politique dans laquelle s'inscrit le projet intime – voire l'indissociabilité revendiquée entre les deux. *Menthol* et *Désormais, ma demeure* proposent des expériences esthétiques d'un grand raffinement, mais ils sont également les récits incarnés d'une pensée radicale. À certains moments, on a même l'impression que Bélanger et Dawson coupent l'herbe sous le pied du critique en fournissant aussi efficacement l'analyse de leur propre processus créateur. Cependant, si ces livres se «*regardent devenir livres*», ce n'est pas avec narcissisme ni suffisance, mais plutôt dans une perspective autocritique et vigilante, à l'affût de leurs propres angles morts. C'est pourquoi la demeure, si centrale aux deux œuvres, est autant cet espace sécuritaire que l'on élit que le lieu qu'il faut savoir quitter. Citations, images, références sont peut-être chez Dawson une façon, dans ce qui est désormais sa demeure, de juguler la dépression mais surtout d'oxygéner la pensée, d'aérer l'espace comme le fait la narratrice de Bélanger pour débarrasser son logement de l'odeur de la mort. C'est qu'impérativement, dans et par le texte, «*[il] faut ouvrir les fenêtres longtemps, laisser l'air se vider et se renouveler*». Car sortir de la maison, c'est aussi – voire surtout – s'extraire de sa posture, s'arracher à sa propre subjectivité. Et il ne pourra y avoir de percée hors de l'une qu'au prix d'une évasion hors de l'autre.

HABITER OU HANTER LE CHAMP LITTÉRAIRE ?

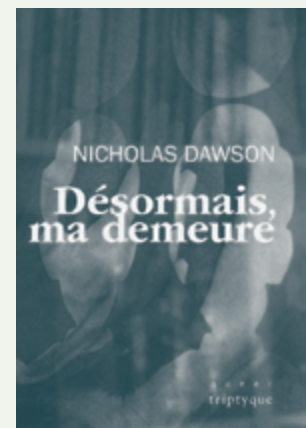
Habiter représente *de facto* une action plurivoque. D'une part, nous pouvons en être le sujet. Nous habitons un lieu, un espace, une maison. Cependant, cette action d'habiter, il est également possible d'en être l'objet – c'est alors quelque chose qui nous habite, nous *hante*, et nous devenons nous-mêmes lieu, espace, maison. Sujet, objet, *habit-er* ou *habit-é* : c'est au creux de cette indécision sur le sens du mot que se construit *Désormais, ma demeure*, le dernier essai de Nicholas Dawson.

L'ouvrage, bien que portant la marque d'une voix personnelle et singulière, rend explicites des préoccupations partagées par nombre d'autrices et d'auteurs LGBTQ des dernières décennies – autant dans des essais que des fictions. Pour ces derniers, le foyer ne peut jamais être considéré comme un acquis. Ainsi, par exemple, le narrateur du roman (et récit autobiographique) de Rachid O., *Analphabètes* (2013), ne se raconte que dans des lieux de passage, des lieux dont il n'est pas le propriétaire ; toutes les maisons de *Tu aimeras ce que tu as tué* (2017), de Kevin Lambert, sont construites sur une faille originelle, « *patchée par du béton et de l'asphalte* », et devront ultimement être détruites ; *Dans l'béton* (2017), d'Anne F. Garréta, met en scène une série de maisons « *inhabitable[s], invendable[s], inlouable[s]* ». Si le désir d'*habiter* est modulé par la position singulière qu'occupent chacun.e de ces autrices et auteurs dans le champ littéraire de même que dans de multiples rapports sociaux (de classe, de sexe et de race notamment), la plupart des textes LGBTQ véhiculent cette même obsession : l'enjeu de la maison, du *refuge*.

DÉSORMAIS, MA DEMEURE

NICHOLAS DAWSON

Triptyque, 2020, 178 p.



ÉTRANGER À DOMICILE

Désormais, *ma demeure* déroule le récit intime et poétique d'une dépression. Le livre ne constitue pas cependant qu'un « récit », en ce sens qu'il ne représente pas que la narration stricte d'une expérience. Il est également l'autoanalyse d'un sujet qui, à l'aune des voix plurielles d'autres essayistes de la dépression que Dawson convoque, observe la maladie dans ses facettes tant personnelles que sociales et politiques. L'abattement et la mélancolie ne se limitent pas, en effet, à des enjeux individuels, et c'est la lecture de ses pairs, de même que l'examen attentif de sa propre vie et de celle de ses proches (sa mère, sa grand-mère), qui permettent à l'auteur d'en cerner la dimension collective. La dépression des personnes racisées (dont Dawson fait partie) n'est donc pas entièrement superposable à celle des personnes blanches : elle « *traverse l'histoire – le colonialisme, les dictatures, les génocides, les exils et le racisme* » ; elle se terre confortablement derrière leurs « *chansons rythmées* » et leur « *telenovelas qui amusent non sans mépris* » ; elle se trouve souvent invisibilisée par les fêtes et les chansons populaires « *si amusantes qu'elles couvrent les gémissements de vos femmes de ménage et de vos concierges* ». Cet état de fait force l'essayiste à lire « *ailleurs* », à l'extérieur des écrivains traditionnellement valorisés (le masculin est ici volontaire), et à tenter d'écrire lui-même à partir de cet « *ailleurs* ». La dépression, chez Dawson, est avant tout une *zone partagée* : l'« *espoir queer* » qui la contre a donc pour condition nécessaire « *la création de communautés où sont réévaluées les relations, la sexualité, l'amitié et la famille* ».

Malgré cette dimension sociohistorique de la dépression chez les personnes racisées, il est indéniable que son expression se fait d'abord jour chez un sujet particulier, qui doit de lui-même en porter le fardeau. Ce fardeau de la maladie est à la fois corporel (« *douleurs à la tête, au dos, à la poitrine, entorses, amygdalites, insomnies, etc.* ») et langagier (« *je n'arrivais plus à écrire comme si entre l'écran et moi, entre le papier et moi, se trouvait une créature qui suçait tout mon savoir, toute mon intelligence, toute mon habileté à m'exprimer* »). Mais pour Dawson, que la souffrance se manifeste dans le corps ou dans les mots, la dépression est toujours affaire d'espace – et cela est explicite dès le titre du livre. Enfermement, délocalisation, désir de s'échapper, d'échapper à son existence : être dépressif renvoie à l'action d'habiter, ou plutôt aux obstacles qui entravent la possibilité d'habiter confortablement. Cet essai, rythmé par les rares sorties (chez le psy, chez le médecin, à la bibliothèque), témoigne majoritairement, tant dans le texte que dans les photographies qui l'accompagnent, des décompositions et recompositions des objets peuplant le quotidien de l'auteur. Car les sorties de la maison – et les voyages motivés par l'impératif de s'échapper, de se *changer les idées* – finissent en effet par

convaincre que « *le mieux [est] encore de rester enfermé* », et ce, même si ici, « *ça pue, [...] tout s'achève, ici, tout meurt.* » Après tout, explique Dawson, « *c'est ici que je demeure.* »

UN SAVOIR-DIRE DE LA SOUFFRANCE

Plus que les sorties physiques, c'est l'écriture qui représente pour l'essayiste l'issue convoitée, voire la possibilité d'un espace-refuge : « *Écrire des essais pour sortir de la maison, puisque les lieux favorisent les souvenirs explicites, ceux du sentiment d'enfermement constant qui m'accablait dans mon appartement. C'est d'abord ces lieux que je raconte. [...] Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il habiter ?* » La création devient ainsi ce lieu de résidence non fixe, mobile, fluide qui constitue « *une façon de se déplacer autour des impasses qui s'imposent à nous, l'occasion de résoudre des énigmes, d'encourager la pensée, d'insuffler sens et plaisir au présent* ». Cependant, construire un espace neuf, même si celui-ci est lyrique, c'est encore courir le risque d'ériger les cloisons d'une nouvelle prison. « *[T]oute maison a des murs, aussi poétique soit-elle : écrire des poèmes sur la maison telle que je la voyais jadis, c'était aussi retrouver l'enfermement, retourner dans une maison de souffrances, malgré ventanas, ancestros, idiomas, horizontes.* » Mieux vaut donc naviguer dans la création avec soin et discernement.

L'entreprise de relater la dépression n'est effectivement pas sans embûches. D'une part, nous ramenant par le souvenir à une période sombre, quasi insoutenable de son existence, il y a toujours la peur latente de retomber en racontant, nous explique Dawson. Écrire, après tout, c'est « *[s']installer à l'intérieur d'un processus qui fabrique une dépression nouvelle dans laquelle (essayer de ne pas) tomber* ». Mais, peut-être encore plus présente chez l'essayiste, il y a également la peur de ne pas dire la vérité – toute la vérité. L'auteur ne parle pas ici de mensonges délibérés : il fait plutôt allusion aux détours et aux périphrases dont il faut nécessairement faire usage lorsque l'on tente de raconter l'incommunicable. Aussi, écrire la dépression, pour Dawson, c'est « *tenter de reproduire un langage assourdissant qui hurlait en moi, puis faire face à un échec – ce langage n'existe pas* ». Comme pour le passage du français à l'espagnol, et de l'espagnol au français, la dépression nécessite une traduction – et implique *de facto* une perte : *something lost in translation*. On tente de reproduire la dépression, ses « *réflexions éparses et pensées molles faites d'énumérations de mots évidents* », ses « *quelques phrases courtes* », ses formes particulières (des « *spirales, boucles infinies issues de réflexions qui ne donnent lieu qu'à elles-mêmes* »), mais le souci d'exactitude est ici vain : ce n'est jamais tout à fait cela.

UNE DEMEURE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE

Comme je le mentionnais plus tôt, *Désormais, ma demeure* partage avec de nombreux ouvrages littéraires LGBTQ contemporains cette question de la maison, de l'espace habitable – ce qui laisse croire que celle-ci n'est pas seulement liée, chez Dawson, à l'enjeu de la dépression, mais également à celui des minoritaires. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, par exemple, il y a ce moment important où l'enseignante demande à ses élèves : « *[D]essinez votre maison, la vision de votre maison, ne dessinez pas votre maison, mais votre demeure, là où vous restez, ce qui en sera le souvenir, plus tard, lorsque sur votre lit de mort, vous vous direz : cette maison fut ma demeure.* » Sous prétexte que son crayon noir est sec, Faldistoire, le narrateur, dessine sa maison sans contours. Indifférenciée, indistincte, celle-ci se confond avec le reste du monde, elle n'est au fond que « *belles grosses taches de couleurs qui s'entremêlent, rien d'étanche* ». D'entrée de jeu, la table est mise : Faldistoire, comme bien des héros (et anti-héros) LGBTQ, n'a pas de *demeure*.

Si cette image de la maison en littérature renvoie sans doute à un rapport de domination général (les personnes LGBTQ dans le monde social), il est également important d'en noter la spécificité littéraire. Effectivement, qu'elle soit assignée « de l'extérieur » ou revendiquée « de l'intérieur », la classification LGBTQ en littérature et en arts renvoie elle aussi à un rapport social d'oppression, rapport où le classement même est constitutif de l'acte de domination. Voir ses œuvres intégrées à ce corpus, c'est en quelque sorte être assigné à l'aménagement d'un territoire à l'écart de la littérature universelle, dont les habitants doivent porter la « *marque* » garante de la « *vérité* », de l'« *irréversibilité* » et du « *caractère d'essence* » de leur différence, pour reprendre le vocabulaire de Colette Guillaumin.

Ce territoire LGBTQ est systématiquement marqué du sceau du particulier, du non-général. Inversement, échapper au classement de ses œuvres en fonction de l'orientation sexuelle ou de l'identité de genre, c'est avoir une chance d'accéder au général, de postuler à l'universel (à cet égard, notons par exemple que Marcel Proust, « *écrivain universel* » par excellence, n'est généralement pas classé comme auteur LGBTQ). Comme il n'existe pas de littérature étiquetée comme hétérosexuelle dans les librairies, on tient pour acquis, d'une part que l'hétérosexualité est « *blanche* », en ce sens qu'elle n'est pas porteuse de caractéristiques d'essence, et d'autre part, que les écrivains qui ne sont pas classés comme LGBTQ s'adressent potentiellement à tous les lecteurs. On comprend mieux, pour ces raisons, pourquoi certains auteurs comme Yves Navarre haïssent profondément les dénominations de « *littérature homosexuelle* » ou d'« *écrivain homosexuel* » :

celles-ci se réfèrent au caractère supposément particulariste de leur écriture. L'impossible maison des fictions et essais LGBTQ, n'est-elle pas un peu à l'image de cette impossible position de leurs autrices et auteurs dans le champ littéraire ?

À DÉFAUT D'HABITER, HANTER

Dans ces circonstances, la voix LGBTQ doit répondre à des impératifs difficilement conciliables, et ce, peut-être plus encore lorsque la position qu'on occupe dans d'autres rapports sociaux, comme c'est le cas de Dawson, est désavantageuse. Pour se ménager une place dans l'universel, les écrivain.e.s LGBTQ n'ont en effet d'autre choix que de travailler avec la position imposée, et donc de créer à partir de leur situation du *différent* : en effet, l'« *espoir queer [...] tient dans la possibilité de manipuler [les souffrances à l'origine de nos récits], de les remodeler et de les réinvestir à l'intérieur de formes qui nous sont propres* ». Écrire, c'est ici apprendre à naviguer littérairement dans l'inconfort. Car si c'est le fruit de la différence qui permet d'« *advenir* » dans le champ littéraire, cette différence participe également à générer le rapport objectif et matériel de domination en déterminant qui est *autre*, et qui *a contrario* possède le luxe de l'universalité (du *même*).

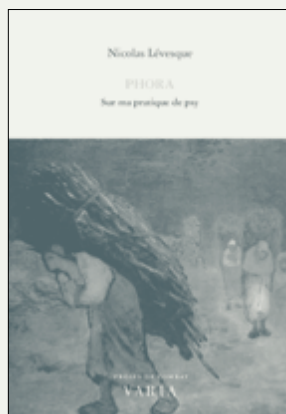
À défaut de pouvoir vraiment habiter, de pouvoir vraiment prendre refuge dans le monde et dans le champ littéraire (Dawson traite avec acuité de sa position limite, où il fait partie tout en ne faisant pas partie), l'auteur se trouve lui-même, dans son essai, habité – narrateur-maison. Accueillant en son sein toutes les voix qui lui ont permis de fabriquer un sens à partir de l'expérience de la dépression, il se fait à son tour porte-voix. Hanté, son essai hante à son tour le champ littéraire, parce qu'il est important de « *répondre à la nécessité de faire entendre ma voix racisée, diasporique et multilingue [...] : montrer le visage de ma mère et le mien, mon visage rond, mes cheveux noirs, mes yeux noisette et mon teint basané, pour que la dépression ne soit pas qu'une affaire de personnes riches et blanches* ». Mais peut-être demain pourra-t-on envisager *habiter* – peut-être demain sera-t-il plus propice à la construction de maisons ? La chose reste incertaine, cependant toujours faut-il « *[s]e dire que je tiens quelque chose, que la dépression traversée il y a plusieurs années déjà prendra encore une fois, comme l'exil, comme la mémoire, comme l'amour, de nouvelles formes, élira de nouveaux domiciles* ».

LE LABOUR INTÉRIEUR

PHORA. SUR MA PRATIQUE DE PSY

NICOLAS LÉVESQUE

Varia, 2019, 195 p.



Commençons par l'enveloppe, en observant et en écoutant *ce que dit l'écorce*. Sur la couverture de ce septième opus, au premier plan, une femme, une paysanne, avec ses sabots de bois et son bonnet rouge, ployée sous le fagot qu'elle porte sur le dos. Derrière elle, deux autres paysannes, dans la même position, viennent à sa suite, foulant un chemin de terre au bout duquel, au loin, se profile une vieille tourelle de pierre. Il s'agit d'un détail du tableau de Jean-François Millet intitulé *Hiver: les fagoteuses* (1868-1875).

Tout le livre est pour ainsi dire contenu dans cette image, particulièrement bien choisie. Elle illustre de manière littérale ce qu'il faudra entendre de façon métaphorique. Le fagot sous lequel les paysannes de Millet courbent l'échine rend visible la charge mentale, invisible, que chacun porte au-dedans de soi sous la forme de blessures, de traumas – cette histoire personnelle dont certains aspects viennent à nous peser, plus ou moins douloureusement, à un moment ou à un autre. *Phora*, rappelle l'auteur, désigne en grec cette action de porter, et *metaphora*, celle de transporter. « *Toutes mes pratiques (psychanalytique, littéraire, politique) se condensent en ces mots, phora, metaphora – porter, transporter en commun* », affirme celui qui œuvre à titre de psychanalyste, d'essayiste et, jusqu'à tout récemment, de directeur éditorial pour le compte du Groupe Nota Bene – dont la maison d'édition Varia, où est paru ce livre, constitue une des filiales.

LA TERRE PSYCHIQUE

Le patient ou l'analysant porte un fardeau, dont le psy propose de le soulager en l'aidant à le transporter ailleurs, autrement, vers un autre monde, une autre scène. C'est un portement de croix où, en certains points du chemin, lorsque le corps psychique vient à vaciller sous le poids de l'épreuve, le psy tend l'épaule et la main afin de prendre sur lui, un temps, cette charge que l'on n'est plus capable de soutenir seul. Il constitue ce psychisme d'appoint qui, à la façon d'un tuteur, aide la plante humaine à enfoncer suffisamment loin ses racines dans la terre pour affermir ses assises et ainsi lui permettre de s'élever avec confiance au-dessus du sol auquel toutes sortes d'entraves et de nœuds la tenaient auparavant rivée.

«*Visite la terre intérieure et, en rectifiant, tu trouveras la pierre cachée*» (le socle ou le roc sur lequel bâtir ta vie), dit un précepte bien connu de l'alchimie – que l'essayiste convoque au passage, à quelques reprises. Le mot « psychanalyse » désigne cette descente ou cette remontée vers l'origine (c'est le sens du préfixe « ana- ») qui permet de séparer et de décomposer (« -lyse ») les « matières toxiques » reposant dans le sous-sol de l'inconscient afin de permettre à la vie de circuler à nouveau librement dans l'organisme. «*Il s'agit, en d'autres termes, de dépolluer le sol psychique*», affirme l'auteur, assimilant l'inconscient à une décharge, à un dépotoir, à un écoparc où se concentrent toutes sortes de matières plus ou moins dangereuses. Non pour évacuer le toxique, ce qui est impossible, mais pour le transformer, le transmuter. La célèbre formule de Lavoisier («*Rien ne se perd, rien ne se crée, tous se transforment*») vaut aussi bien pour la matière que pour la psyché.

Une étrange solidarité de destin semble ainsi lier la terre et l'esprit, tous deux menacés d'épuisement et d'intoxication. Le régime d'exploitation auquel les soumet le capitalisme sauvage suscite des symptômes similaires. D'où la nécessité de chercher le remède non pas en aval, suivant le mouvement prospectif de l'époque, ne sachant voir le neuf que dans l'avenir, mais en amont, dans ce passé pas si lointain où la sagesse paysanne prescrivait le repos. «*La meilleure chose que l'on peut faire à une terre, c'est de la mettre en jachère pendant un temps, le temps qu'il faut pour qu'elle redeviennent fertile*», note Lévesque. Et ce qui vaut pour la terre vaut également, ici encore, pour l'esprit.

À CŒUR OUVERT

Le vivant, naturel aussi bien qu'humain, est mal en point. Tout le dit, chaque jour le crie. De sombres nuées pèsent sur les êtres, à l'image du ciel noir du tableau de Millet. Une lourde «*fatigue culturelle*» mine le moi et le monde, qui savent si mal dialoguer et se rencontrer. D'où la nécessité d'en prendre soin, de toute urgence. À cet «*immense désespoir*» qui transit le dedans aussi bien que le dehors, l'analyste a voulu répondre en témoignant de la beauté et de la grandeur de l'humain que son métier lui donne l'occasion de fréquenter au plus près. «*Quoi de plus riche, quoi de plus inspirant que des cœurs ouverts, des êtres humains qui se livrent sans se surveiller, en confiance, dans le plus beau des abandons ?*»

Ce qui fait de ce livre un grand livre, un essai poignant, c'est précisément qu'il est coulé dans ce qui a coulé de ces cœurs dont l'auteur s'est employé à recueillir les bribes et les éclats, respectueusement, en en préservant l'anonymat. Notant compulsivement pendant un mois tout ce qui était susceptible de passer de la parole à l'écriture, il a ainsi patiemment noué

ses pensées au dit de ses patients pour fagoter le tout en une suite de fragments poétiques et méditatifs. Rédigés au fil des jours sur le modèle de l'écriture « automatique », ils se répondent suivant le jeu de libre association qui préside à la parole et à l'échange analytiques. Dans cet ouvrage divisé en dix chapitres, l'auteur aborde, à travers de brèves études de cas donnant matière à penser, les questions fondamentales : le rapport de l'intime au collectif, de la tradition aux révolutions, de l'authenticité à l'artifice, du parent à l'autorité, de la normalité à la déviance et à la résistance, de l'éducation au fonctionnalisme, de la société laïque au sacré, de l'époque au sexe, à la techno et aux médias...

Des questions difficiles – jusqu'à celle, explosive, de l'appropriation culturelle soulevée par l'affaire Lepage –, dont l'auteur traite avec beaucoup de doigté et de nuances, ainsi que l'exige la nature du réel – complexe, bigarré, multidimensionnel. L'empathie, qui forme la base même du métier de psy, exige de «*penser sur plusieurs terrains à la fois*», de varier les points de vue, sans se braquer. L'écoute flottante consiste précisément à savoir naviguer à vue, entre deux eaux, en dribblant entre les écueils et les sirènes, avec souplesse. C'est une écoute du cœur, auquel il s'agit de rouvrir l'accès, qu'entravent aussi bien les défenses du patient que la théorie et les protocoles de distanciation d'une psychanalyse si engoncée dans l'orthodoxie et la déontologie qu'elle en vient trop souvent à perdre de vue sa mission première : «*établir une connexion avec une âme, sous la carapace sociale*». C'est ce qui a tué la psychanalyse, affirme l'auteur, qui dénonce le manque d'écrits sur la pratique, là où l'on ne trouve que «*de la théorie plaquée, des recettes ou des formules creuses [...]. Où est le vivant ? Où est la pratique ? Où est notre époque ? La psychanalyse s'est ainsi muséifiée et elle doit, pour survivre, se lancer à nouveau dans le péril de la pratique et son écriture, comme Freud l'a fait, avec beaucoup de courage, en affrontant la polémique et l'indifférence*». Ce que fait précisément Lévesque, en une sorte de nouveau «*retour à Freud*» dont il retient l'audace de défricher de nouvelles voies plutôt que la doxa enfermant la pratique dans les ornières rassurantes du connu.

L'espace psy a en commun avec l'essai littéraire d'offrir cet «*espace de sensibilité*» où la parole et la pensée trouvent à se déployer librement, suivant la vision très personnelle qu'a l'auteur de l'une et de l'autre. Invitées à se désarmer et à se délester des interdits et des prescriptions qui plombent l'existence, elles permettent de retrouver le chemin de l'intériorité, cette «*richesse oubliée*», enterrée sous celles qu'on entasse au-dehors, jusqu'à l'asphyxie. Le malaise de la société et de la civilisation capitalistes s'enracine dans cet oubli de l'être et du cœur, dans cette démente consistance à bâtir tout un système économique ou «*pharmacoéconomique*» sur l'amputation psychique de ceux et celles qui l'habitent et le constituent.

Une société vraiment humaine aurait le souci d'assurer au plus grand nombre la possibilité d'atteindre ce « *Klondike intérieur* » pour en tirer les ressources qui permettraient d'asseoir l'existence sur un fondement d'autant plus solide qu'il s'accorderait avec la conformation naturelle du vivant et de l'humain, de l'opinion de l'essayiste. « *C'est pourquoi on ne peut plus concevoir la santé mentale de la population sans révolution politique.* »

RENOUER LE LIEN

L'analyse est, pour l'auteur, indissociable du politique et du culturel, au centre de ses réflexions depuis de nombreuses années, ainsi qu'en témoignent notamment *Le Québec vers l'âge adulte* (2012), *Le peuple et l'opium* (2015) et *Je sais trop bien ne pas exister* (2016). Comment penser l'individu, analyser ses névroses, hors du cadre sociétal dans lequel il s'inscrit et qui le conditionne tout autant que son milieu d'origine ? Comment envisager le « roman familial » sans le mettre en regard du roman national, où le Québec peine à se composer une identité à son image ? Comment les psychés trouveraient-elles à rompre les boucles pathologiques qui les condamnent à toujours rejouer le même *remix* traumatique quand le pays lui-même semble incapable de sortir de « *l'enfer du replay* » ? Comment l'inconscient personnel ne serait-il pas affecté par l'inconscient collectif ? « *Nous sommes des poupées russes* », affirme l'essayiste, des histoires emboîtées les unes dans les autres : histoire locale dans l'Histoire globale, histoire individuelle dans l'Histoire universelle – toutes s'affectant mutuellement, par une sorte d'effet domino. Limiter l'observation clinique à la seule sphère subjective, c'est se rendre aveugle aux incidences de l'environnement – systémique aussi bien que climatique – sur la qualité de nos vies. Comment réparer les vivants quand, au sortir du cabinet, on s'empresse de les replonger dans des moules (professionnels, sociaux, moraux...) sous la pression desquels ils ne peuvent manquer de craquer ? Pense-t-on sérieusement pouvoir recoudre l'enveloppe psychique brisée sous la violence de l'autre ou le choc de l'événement – quels qu'ils soient – en continuant de cautionner un régime sous la brutalité duquel le tissu social n'en finit plus de se déchirer et d'être débité en lambeaux ? On aura beau arroser et prodiguer tous les soins qu'on voudra à une plante, on ne saurait espérer beaucoup pour sa santé et son avenir si on la condamne à pousser dans le même sol contaminé.

Que Psyché se mette soudain à parler le langage de la Terre pour dire ses souffrances, n'est-ce pas là, au reste, le symptôme d'une époque qui a porté si loin la césure cartésienne entre le moi et le monde, entre l'esprit et la nature, qu'une mystérieuse impulsion les oblige à se retrouver sur le plan des métaphores ? « *Faire une psychanalyse de la Nature : c'est la chair, la mère* », notait Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*. Il y avait là, en germe, l'idée d'une écopsychanalyse, qu'il restait encore à fonder. Nicolas Lévesque en pose, avec cet essai-phare, un jalon déterminant.

Se mettre à l'école de la nature, se convertir à l'évidence : que le vivant est un organisme, un écosystème, dont tous les éléments sont intimement reliés, auxquels nous sommes nous-mêmes intriqués, de sorte qu'on ne peut espérer le soigner qu'en l'appréhendant de manière globale et solidaire. C'est le socle de la pratique de Lévesque qui, à chaque séance, se laisse instruire par l'énorme sapin posté en face de sa fenêtre : « *Je suis tout entier disponible parce que la nature est là, à mes côtés, absorbant toute la pollution en moi. Ce sapin est littéralement mon parent, mon ami, peut-être mon superviseur clinique, peut-être mon analyste. Je ne sais pas. Mais il joue un rôle. C'est à ce type de transcendance que je peux me soumettre.* » La nature, observe-t-il, est ce nouveau sacré qu'il nous faut redécouvrir après les religions. Elle donne à voir et à vivre ce « lien », cette « reliance » à quoi renvoie à l'origine l'étymologie plurielle du mot religion (de *religare*, « relier » – ou *relegere*, « recueillir, rassembler »), qui commande, en deçà et en dehors de tout dogme, de « *revenir sur ce que l'on a fait, ressaisir par la pensée ou la réflexion, redoubler d'attention et d'application* », suivant le sens que Benveniste donne à *religio*.

Relier par l'intelligence (interlegere) les éléments de la réalité dont une lecture attentive et attentionnée, mettant à profit aussi bien la tête que le cœur, révèle l'unité et la consubstantialité : c'est la démarche même de la psychanalyse et de l'écriture essayistique telles que les pratique l'auteur, qui nous livre ici de précieuses indications pour s'orienter en ces temps troubles requérant de chacun le courage de mettre la main à la charrue. Du labeur et du labour intérieurs dépendent la fertilité de la terre et du vivant.

RACONTER « ÇA », MALGRÉ TOUT

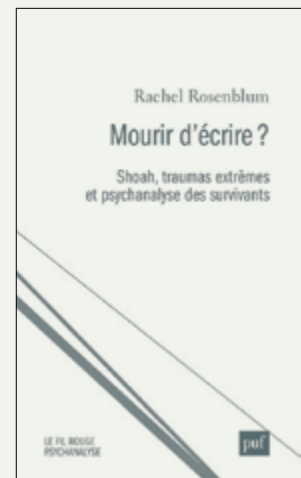
La question du temps est au cœur de cet essai : pas seulement au sens banal du terme, mais en ce qu'il en forme la trame même, son tissu intime. Il aura fallu pas moins de 20 ans pour que Rachel Rosenblum nous livre ici l'essentiel d'une réflexion, aussi passionnante que grave, qui a marqué le champ des études psychanalytiques et littéraires – cette double conjonction, toujours présente dans son travail, en fait l'originalité. Le temps prend en effet ici une portée décisive, puisque l'épreuve du trauma opère précisément une scission des affects, provoquant parfois chez le survivant une dissociation entre le corps et la représentation qui pourra attendre toute une vie avant de faire retour dans un après-coup dévastateur où la dette envers les morts se paie souvent au prix le plus fort. « *Le fait d'avoir trouvé les mots pour écrire L'espèce humaine m'a définitivement blessé* », confiera Robert Antelme.

Dans cet essai remarquable par sa profondeur et son expérience clinique, Rachel Rosenblum se demande ce que devient la psychanalyse quand « *[l]a Shoah entre en analyse* », pour reprendre le titre suggestif de son introduction. Si la psychanalyse ne pouvait certes se dérober face aux traumas extrêmes dont témoignaient les survivants, de première puis de deuxième génération, rescapés de l'expérience des camps, cela « *ne signifiait pourtant pas qu'elle disposât des moyens de leur faire face* ». Soulignant la « *transformation anthropologique* » que provoqua le nazisme au sein de la situation psychanalytique, véritable séisme psychique qui fit passer les analysants de la position d'*homo nevroticus* à celle d'*homo sacer*, l'auteure observe que la psychanalyse devait dès lors non seulement « *élargir son champ* » pour affronter les problèmes inédits provoqués par l'expérience de la Shoah, mais aussi et surtout revoir en profondeur sa manière d'aborder le trauma si elle ne voulait pas infliger à l'analysant des effets destructeurs encore plus dommageables que ceux qu'il avait subis au moment de l'expérience catastrophique.

MOURIR D'ÉCRIRE ? SHOAH, TRAUMAS EXTRÊMES ET PSYCHANALYSE DES SURVIVANTS

RACHEL ROSENBLUM

Presses universitaires
de France, 2019, 188 p.



POROS ET APORIE : COMMENT S'EN SORTIR ?

La réflexion de Rachel Rosenblum a été déclenchée par le suicide d'une amie, la philosophe Sarah Kofman, qui mit fin à ses jours quelque temps après la parution de son récit *Rue Ordener, rue Labat*. Rapprochant ce suicide de ceux de Romain Gary en 1980, de Piotr Rawicz en 1982, de Primo Levi en 1987 et, bien entendu, de Celan en 1970, la psychanalyste se demande alors si l'on peut « mourir de dire » (notons que son titre initial a dû être modifié pour devenir *Mourir d'écrire ?* en raison de l'emprunt par Boris Cyrulnik. Or si « dire » et « écrire » peuvent naturellement valoir comme synonymes, les deux gestes n'ont peut-être pas exactement la même signification du point de vue du témoignage et de l'inscription de la trace dans un espace public, voire symbolique) : « Dans quelles circonstances ce sort est-il possible ? Existe-t-il des "chemins de traverse" que les analystes pourraient emprunter, pour y soustraire leurs analysants ? »

Prenant appui sur Ferenczi, qui avait perçu, dès 1932, qu'une répétition dans la situation analytique pouvait parfois se révéler « pire que le trauma », et sur Pontalis, qui estimait qu'il ne fallait d'aucune façon laisser l'analysant en proie au retour des pulsions destructrices et que « dans ces formes limites [...] la liaison [était] absolument nécessaire », Rachel Rosenblum sent la nécessité de repenser sa position pour éviter le risque d'une telle « re-traumatisation ». Si certains font de l'analyste « un oiseau qui doit voler sur les ailes de la rêverie plutôt que de demeurer emprisonné par le cauchemar transgénérationnel » (Antonino Ferro), elle choisit plutôt un autre terrain, où l'analyste est le « porteur d'une boussole » (Dori Laub) et le « garant d'une réalité historique ». Dépositaire de la crypte qui s'est ouverte, l'analyste devient le « témoin du témoin » – même si c'est là l'impossible, le cœur de l'aporie qui noue le dire et le ne-pas-dire du survivant, aporie exemplairement formulée par le vers de Celan : « Nul ne témoigne pour le témoin ».

Sarah Kofman fut l'une des premières à dénoncer le silence de l'analyste comme « intolérable ». Rachel Rosenblum entendra cette demande et s'emploiera désormais à lui faire écho, tant dans sa pratique que dans sa réflexion théorique, afin que « ces cris ne retentissent pas dans le vide » et qu'un « certain type d'écoute puisse recueillir [...] la parole émise ». Dans la conclusion de « Peut-on mourir de dire ? », elle fait de la question du poros à inventer la tâche appelée par la réflexion de Kofman, où l'écoute analytique, cessant de se retrancher dans la neutralité, ne devrait plus adopter vis-à-vis de cette parole un silence qui mime l'indifférence collective, sans verser pour autant dans le piège de l'empathie.

LES ÉRINYES DU TRAUMA : HONTE ET CULPABILITÉ

Il arrive que le *debriefing*, la *catharsis*, le proverbial silence de l'analyste ou la sollicitation d'associations et d'interprétations se révèlent en effet des approches inadéquates, sinon carrément risquées pour désamorcer de tels traumas. Dans le fragment autobiographique intitulé « "Ma vie" et la psychanalyse », Kofman décrit le moment où la dissociation entre la tête et le corps qu'elle était arrivée à faire tenir si longtemps céda soudain devant le déferlement des affects : « Ma bouche cessa donc d'être le lieu d'émission d'un discours rassurant – bocca della verità – pour devenir un antre d'où jaillissaient des cris. » Levi et Kofman inventèrent tous deux des manières singulières (style d'une clarté quasiment clinique, hétérographes, stratégies du détour) pour s'approcher et s'éloigner à la fois de l'événement psychique qui leur restait insymbolisable, impossible à perlaborer, même une fois qu'ils en eurent parlé ou fait le récit supposément cathartique.

L'un des intérêts majeurs de cet essai consiste à montrer la face cachée de ces récits de survivance, les Érinyes de la honte et de la culpabilité qui font retour dangereusement dans la levée du refoulement. Il réside aussi dans son écoute alerte, mobile, des situations analytiques, qui ne peuvent simplement faire l'objet d'une approche universalisable tant les chemins sont nombreux, et parce qu'il y a, de fait, plus d'une Shoah : « Il existe ainsi une Shoah des coups et une Shoah des pertes, une Shoah des meurtres et une Shoah des disparitions. » Les effets découlant de ces traumas sont donc eux-mêmes hétérogènes et différenciés selon l'histoire affective de chacun, de sorte que le geste de dire ou d'écrire n'entraînera pas les mêmes conséquences chez chaque survivant. L'un peut ressentir avec bonheur le retour des affects après une longue période où ils avaient été « gelés », tandis qu'un autre peut, au contraire, être replongé dans un effroi insurmontable, parfois jusqu'à l'issue fatale ; ou encore, et ce n'est pas le moins étrange, il peut aussi ne rien se passer du tout. L'éventail des réponses est emblématique de la diversité des destins en jeu, et la même expérience peut se révéler néfaste pour certains, mais pas pour d'autres.

Cette approche nuancée est également réfléchie dans l'agencement des chapitres du livre où expériences cliniques et littéraires, souvent contrastées, sont analysées, toujours en évitant d'en tirer une règle générale qui réduirait la singularité de la parole en jeu. Les deux premiers chapitres explorent la « relation qui peut exister entre un dire et une mort », tout en posant avec précaution qu'il ne saurait s'agir simplement de « causalité directe » entre les deux. Le troisième chapitre

L'UN DES INTÉRÊTS MAJEURS DE CET ESSAI CONSISTE À MONTRER LA FACE CACHÉE DE CES RÉCITS DE SURVIVANCE, LES ÉRINYES DE LA HONTE ET DE LA CULPABILITÉ QUI FONT RETOUR DANGEREUSEMENT DANS LA LEVÉE DU REFOULEMENT.

aborde la question des impostures « réussies » quand elles sont dictées par des besoins profonds, comme c'est le cas avec *Fragments. Une enfance, 1939-1948* de Benjamin Wilkomirski, œuvre qui remporta un immense succès et déclencha une tout aussi immense polémique quand on découvrit l'identité de l'auteur (de son nom d'adoption, Bruno Döessekker, né Grosjean) et le faux témoignage de ce roman familial présenté comme un « destin écran ». Soulignant que « [l']imposture est une coproduction » qui « met en jeu un double transfert [...], situation où le trompé joue une part active », l'auteure déploie ici une fine ligne analytique (« *Fragments est beaucoup plus qu'une imposture. Mais Fragments est aussi une imposture* »), suivant la logique des *pseudologia fantastica* où, selon Fenichel, « [q]uelque chose de pas vrai est représenté comme vrai pour rendre possible que quelque chose de vrai soit représenté comme pas vrai. »

Dans le sillage de cette réflexion des plus pertinentes sur le faux témoignage, la psychanalyste s'attache ensuite, dans « Le trou du souffleur », chapitre bref mais particulièrement intéressant, à démêler l'épineuse question des souvenirs écrans dans la reconstruction, au présent, de la mémoire. Si, comme l'écrivait Freud dès 1897 à Fliess, « [l'] n'y a pas de signe de réalité dans l'inconscient ; de sorte que l'on ne peut pas différencier la vérité d'une fiction investie d'affect », comment savoir distinguer le « tout est trauma » du « tout est suggestion » ? Rachel Rosenblum cite à bon escient l'ouvrage de Jeffrey Prager, *Presenting the Past*, où celui-ci remarque que « [l]e moment où nous nous souvenons, avec qui nous nous souvenons, dans quel but nous nous souvenons, tout ceci contribue à la nature de ce dont nous nous souvenons ». La psychanalyse est encore ici « en tenaille », notamment quand surgit cette question des « faux souvenirs, dont la finalité inconsciente serait d'innocenter la personne qui se "souvient" en transformant certains désirs inavoués en actes commis par d'autres ». Il faut donc, d'un point de vue analytique, ne « renoncer ni à la véridicité du souvenir, ni à l'affirmation de son caractère dialogique ».

L'avant-dernier chapitre, intitulé « Si la mort vous effleure », déplace la réflexion vers les traumatismes issus des attentats terroristes où les « angoisses d'annihilation » (il faut ici penser en termes d'« avant-coup » plutôt que d'après-coup) cèdent parfois à la demande culturelle (le *narrative package* de la « panoplie victimaire »), qui peut prendre la forme paradoxale chez le survivant d'un « refus du ressentiment » se traduisant par « une absence de sentiment, une forme de désaffect ».

Ici encore, la position de la lecture analytique est double, proscrivant aussi bien « l'exploitation de [la] souffrance » des victimes que l'aseptisation de la violence : le respect qui leur est dû « exclut le recours à ce qu'on pourrait voir comme une « pornographie du tragique », mais il exclut également la déréalisation qui consiste à faire comme si la violence subie n'avait jamais eu lieu ».

Enfin, le dernier chapitre interroge le rôle équivoque des voyages de « retour » sur les lieux d'événements tragiques, en étudiant les cas, diamétralement opposés, de Romain Gary, qui s'écroula sur le sol du musée de Varsovie, la remémoration déclenchant par son intensité un effondrement psychique dont il ne se remettra jamais complètement et qu'il transposera plus tard dans *La danse de Gengis Cohn*, et celui d'Emmanuel Carrère qui, dans *Un roman russe*, passant outre au déni de sa mère qui lui avait interdit « d'imaginer l'inimaginable », donna enfin au fantôme de son grand-père une sépulture scripturaire, « ne serait-ce qu'en inscrivant son nom... Georges Zourabichvili, disparu en 1944 ». Il y a encore une troisième voie où, semble-t-il, il ne se « passe rien » : dans *W ou le souvenir d'enfance*, « [t]out se passe alors comme si le roman de Perec racontait un retour manqué, un retour scindé, un retour sans sujet et un sujet sans retour ». Mais Perec mourra sept ans plus tard, serrant dans sa main, sur son lit d'hôpital, « ce W de bois, comme un enfant serre un jouet aimé pour s'endormir » (Carrère). Dans son épilogue, Rachel Rosenblum évoque trois récits tout aussi émouvants : les deux premiers montrent que le récit peut ranimer une souffrance insupportable et qu'on peut, oui, « mourir de dire », « rattrapé par une horreur qu'[on] croyait relever du passé ». Le troisième exemple la concerne directement. Revenue à Copenhague, où sa tante et son mari ont été retrouvés morts, n'ayant pas réussi à quitter la Suède, elle est conduite dans le grenier de l'église où les « candidats au sauvetage » attendaient dans un silence absolu le signe tant espéré de leur départ : « Les récits des survivants venus raconter leur sauvetage et la proximité de la côte suédoise déclenchent en quelques secondes des émotions que j'ai réussi à réprimer pendant des années. J'entends dans le silence résonner des sanglots. » Elle rappelle alors qu'Ulysse ne put retenir ses larmes en entendant le chant de l'aède, mais les cacha dans « un pan de sa tunique rouge » avant de faire une offrande aux dieux, et qu'il survécut au récit, peut-être son ultime épreuve.

IMPOSSIBLE PARDON

LE PARJURE
ET LE PARDON.
VOLUME I,
SÉMINAIRE
(1997-1998)

JACQUES DERRIDA

Éditions du Seuil, 2019,
418 p.

À la fin des années 1990, les pardons publics se multiplient. Le 24 avril 1998, l'Allemagne demande pardon pour le bombardement de la ville basque espagnole de Guernica en 1937 ; le 16 juillet 1995, dans un discours aujourd'hui historique, Jacques Chirac reconnaît la responsabilité de l'État français dans la déportation de près de 76 000 Juifs ayant vécu sur son territoire ; le 30 septembre 1997, les évêques de France, à Drancy, font une déclaration de repentance pour marquer le silence de l'Église face à la Shoah. C'est dans ce contexte politique que Jacques Derrida donne son séminaire « Le parjure et le pardon » à l'EHESS, sur deux années universitaires, de 1997 à 1999. Il est édité en deux volumes (celui de l'année 1998-1999 est en préparation) et s'inscrit dans une grande série intitulée « Questions de responsabilité » (1991-2003). Le philosophe est évidemment sensible à l'actualité, qu'il commente d'ailleurs à plusieurs reprises, les manchettes venant parfois nourrir ses démonstrations. C'est tout particulièrement le cas de cette information sur l'Allemagne et sa demande de pardon aux habitants de Guernica. En effet, quand une nation, en tant qu'entité abstraite, présente ses excuses aux victimes disparues, dans une sorte de « *tentative à la fois vaine et un peu..., à la fois respectable et dérisoire* », qui demande pardon à qui, exactement ? « *Qui peut répondre à une telle demande, à un tel pardon demandé et quels sont à la fois les motivations, les effets d'un tel événement [...] ? Qui peut recevoir cette demande de pardon ?* » La scène du pardon, comme il la nomme, ne doit-elle pas se faire à deux ? On reconnaît bien ici les caractéristiques d'une pensée de la déconstruction qui ose interroger le bien-fondé de ces scènes pourtant souvent considérées par l'opinion publique comme essentielles, mais qui relèvent selon le philosophe d'une « *théâtralisation de l'aveu* » et du parjure, dont l'objectif est de « faire le bien », comme on dit, en effaçant et en remplaçant « *une certaine expérience du mal* », dans une sorte de complaisance naïve. Ces questions politiques retiendront Derrida plus particulièrement dans le volume à venir, mais elles délimitent d'ores et déjà le cadre extérieur à partir duquel le philosophe va analyser les nombreuses facettes de la paire pardon/parjure en s'appuyant sur des textes canoniques de la littérature confessionnelle (tout particulièrement chez saint Augustin et Rousseau, ses « *deux fous* ») et de la philosophie du pardon.

UN SÉMINAIRE-LABORATOIRE

Ginette Michaud et Nicholas Cotton, dont le travail impeccable se donne à lire dans la minutie avec laquelle l'édition a été préparée, introduisent le séminaire par une note où ils décrivent patiemment tous les documents à l'aide desquels ils ont établi le texte, car si cette édition «*reproduit le texte écrit du séminaire lu par Jacques Derrida lors des dix séances qui eurent lieu à l'EHESS en 1997-1998*», il faut aussi savoir que les éditeurs ont travaillé à partir d'un des deux tapuscrits existant pour ce séminaire, de notes manuscrites additionnelles, du fichier informatique, mais aussi des enregistrements des séances quand ils étaient disponibles. Ils ont vérifié et précisé toutes les citations et ils ont complété celles qui étaient manquantes. Ils ont également mentionné toutes les variations du texte quand elles étaient pertinentes, le séminaire ayant été donné en France puis aux États-Unis. Pour finir, ils ont complété l'ouvrage d'un index onomastique. Surtout, les éditeurs ont pris le parti de ne pas corriger toutes les fautes de frappe, quelques lapsus ou usages vieillis de certaines expressions, comme ce «*laisser en plant*», que Derrida préfère à la forme plus récente, laissant voir ainsi les marques les plus intimes et vivantes du tapuscrit, qui sont traditionnellement effacées. Si, par ailleurs, le séminaire garde aussi les traces d'une certaine oralité, on sait que le philosophe écrivait toutes les séances (Derrida aurait rédigé l'équivalent de 14 000 pages pour ses cours entre 1960 et 2003), donnant à entendre, à travers les longues lignes écrites/lues, un souffle et un phrasé qui lui sont propres. Certaines des dix séances de ce volume, qui s'étend de novembre à juin, ont été transformées en articles, en chapitres et en livre (*Donner la mort*, 1999), ce qui permet au lecteur de mieux comprendre comment la pensée du philosophe s'élabore *in vitro*, le séminaire étant, comme le remarque l'équipe du comité éditorial, un «*laboratoire où Derrida testait des idées qui furent éventuellement développées ailleurs*». On pourra suivre avec plaisir les associations d'idées que Derrida appelle «*zigzag*» ou «*petite excursion associative*» et que le cadre du séminaire permet, où le philosophe met par exemple à l'épreuve de façon créative et tout à fait libre des œuvres philosophiques et des expressions de la langue courante, ou encore rapproche des faits du quotidien à la problématique du séminaire. Je pense tout particulièrement à un détour poétique qu'il pratique alors qu'il vient de lire, en mars 1998, une nouvelle dans les journaux : des insectes prisonniers de l'ambre depuis plus de cent millions d'années ont été découverts en Picardie.

Derrida commente alors longuement cette découverte lors d'une séance consacrée aux *Confessions* de Rousseau, et tout particulièrement à la confession d'un parjure, le vol d'un ruban, où il est question de ce qui «*dans le pardon, l'excuse ou le parjure, se passe, se fait, advient, arrive*», de l'événement que sera toujours le pardon et de l'hypothèse selon laquelle «*le pardon ou l'excuse ne sont possibles, appelés à s'effectuer, que là où une œuvre, où cette relative survie quasi machinale de l'œuvre ou de l'archive comme œuvre, a lieu, constitue et institue un événement et se charge [...] du pardon ou de l'excuse*».

ARCHIVES DU VIVANT

Derrida compare ainsi la fragilité «*des archives aussi humaines, récentes, microbiologiques*» à celle «*des confessions ou des rêveries, des "je m'excuse" et des pardons demandés dans une histoire de la littérature*», fait ressortir (tout en se demandant pourquoi il parle de tout ça aux étudiants) l'importance des témoignages venant tant d'archives naturelles que d'archives personnelles. Puis, dans l'après-coup, il se rappelle pourquoi il faisait ce lien : il se souvient d'une coquille commise par son éditeur dans un exergue des *Confessions* cité dans *De la grammatologie*, où le mot «inceste» s'était transformé en «insecte». Ce sont ces perles et autres gouttes d'ambre, ces incidents associatifs, pour tout dire ce Witz sensible, toujours à l'œuvre chez Derrida, qui font du séminaire un document autant heuristique que dynamique, lui aussi une archive du vivant, une archive vivante et qui parle de «la vie». C'est un peu ce que suggèrent Ginette Michaud et Nicholas Cotton lorsqu'ils citent de manière exceptionnelle, dans la note introductive à leur travail d'édition, un long passage qui n'apparaît pas dans leur transcription du tapuscrit. Ce qui attire l'attention des éditeurs, c'est la posture de Derrida face à ce qu'il annonce à ses étudiants : sa «retraite» : «*Non sans humour, il explique [...] qu'il a pris une décision qui lui ressemble, celle de ne pas partir et... de ne pas rester*», un entre-deux qui lui conviendra en «*allégeant les choses*». Pour l'animal autobiographique qu'a toujours été Jacques Derrida, cette idée de ressemblance me paraît tout à fait intéressante pour penser le séminaire, où les thèmes abordés, sans doute influencés par le contexte mondial, laissent tout de même poindre une certaine note autobiographique. Si les demandes de pardon abondent sur la scène politique, il faut sans doute également remarquer qu'à cette même époque, les scènes d'aveux se multiplient en littérature (qu'on pense aux récits d'Annie Ernaux, de Christine

Angot ou de Camille Laurens), même si elles trouvent surtout à donner voix aux « victimes » (et il faudrait réfléchir longuement à cette appellation problématique), contrairement à ce qui se joue dans les œuvres de Rousseau et de saint Augustin, qui confessent un parjure. Jacques Derrida avait lui-même pris part à sa façon, un peu plus tôt, en 1991, à ces scènes d'aveux, quand il a publié *Circonfession*, un récit autobiographique dans lequel il écrit sur la disparition de sa mère tout en commentant les *Confessions* de saint Augustin.

PARDONNER L'IMPARDONNABLE

Face à l'intensification de ces scènes de confessions auxquelles il a lui-même participé, le philosophe se demande justement « *si toute la littérature occidentale [...] se serait ainsi inscrite dans le pardon demandé, dans l'expiation – pour quel péché ?* » L'année du séminaire, en 1997, Derrida participe à un numéro des *Cahiers du Grif* consacré à la mémoire de son amie Sarah Kofman, une philosophe avec qui il a entretenu des rapports à la fois amicaux et conflictuels¹. Dans ce texte auquel il ne parvient pas à donner un titre (un texte qui se transforme dès lors en un article auquel on ne peut pas se référer, innommable), Derrida aborde très longuement la question du pardon dans un développement où on peut reconnaître plusieurs aspects abordés dans le séminaire. Le lecteur comprend dès lors qu'il tente de manière voilée de demander pardon à Sarah Kofman. « *Comment pardonner l'impardonnable ?* », écrit-il à plusieurs reprises. Il offre un début de réponse à la toute fin de son hommage : « *La réponse doit être chaque fois inventée, singulière, signée – et chaque fois une seule fois comme le don d'une œuvre, une donation d'art et de vie, unique et jusqu'à la fin du monde.* » Cette question de l'œuvre est ici cruciale, comme si le pardon devait faire œuvre, devait faire son œuvre sans jamais être convoqué. En effet, dans son séminaire, Derrida s'appuie sur plusieurs textes littéraires (Rousseau, Shakespeare, Blanchot, Celan, Kafka, de Man) et philosophiques (saint Augustin, Jankélévitch, Kierkegaard) afin de faire avancer son interrogation, analysant de près ce que les scènes de pardon et de parjure contenues dans ces ouvrages peuvent lui apporter pour étayer son hypothèse selon laquelle « *le pardon est une action et une œuvre, il change les choses et commence une histoire ; et dès lors il opère son œuvre, son opus, son travail et le reste de son travail comme opus qui continue à travailler, à travailler tout seul, de soi-même, telle une machine au-delà du premier instant de son avènement* ». C'est

le côté machinal, mécanique du pardon qui doit être retenu ici (à l'inverse de toute intuition sur la question), une chose qui existerait sans être appelée, qui arriverait d'elle-même, « *en l'air* », « *une météorite* », comme si le pardon devait exister et apparaître en lui-même, pour lui-même, ne jamais être demandé et pourtant arriver, fragilisant toute idée de présence et de temporalité, toujours dissymétrique, « *indécidablement équivoque, [...] hétérogène à toute détermination dans l'ordre du savoir* », à la manière de ce titre sans titre, ce don/pardon pour Sarah Kofman. Pourtant, et c'est là la difficulté, le pardon doit venir sans support, sans subjectile, il faut demander pardon sans le demander, pratiquement sans le dire, en « *pass[ant] les mots* », « *dev[ant] passer le langage alors même qu'il passe nécessairement par le langage* », dépassant l'anticipation d'un pardon écrit ou proféré (contrairement à Jankélévitch, qui attend « *un mot* » de pardon des Allemands, à Celan qui attend « *un mot* » de Heidegger après lui avoir rendu visite). Si pour Jankélévitch le pardon est mort dans les camps d'extermination, rendant par là même son événement impossible, c'est justement à ce moment précis de l'impossibilité de pardonner qu'il faut commencer à penser le pardon, selon Derrida. On ne pardonne que l'impardonnable. Sans cette aporie, pas de pardon digne de ce nom.

¹ — Voir la recension du livre de Ginette Michaud et Isabelle Ullern, *Sarah Kofman et Jacques Derrida. Croisements, écarts, différences*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2018, dans *Spirale*, n° 266, automne 2018, p. 88-89.

VERS UNE HYPERNÉGATIVITÉ

L'artiste et philosophe Hervé Fischer s'est trouvé, lors de ses études, au cœur même de la pensée française des années 1960, cette *French Theory* qui devait si durablement marquer notamment la pensée sociale et culturelle de l'Amérique du Nord, qu'elle inspire encore (du moins Foucault, Deleuze et Baudrillard), malgré l'affaire Sokal (1996); la plupart des mouvements intellectuels agissant sur la scène sociale actuelle se réclament de quelque post- (paternalisme, colonialisme, spécisme, même), fondé sur la critique foucaldienne de tous les pouvoirs. Quand, outre Foucault, on a eu pour professeurs les Althusser, Derrida, Lacan, on est rompu aux jeux de langage et même si, viré, on a fui avec perte et fracas le temple de Normal Sup où ils vaticinaient, il vous en reste une conscience critique aiguisée et un art de l'argumentation qui vous rendent convaincant.

Ce 25^e livre d'une œuvre qui a depuis toujours travaillé l'imaginaire dans son rapport au social, oscillant entre la science et l'art en balisant son parcours de deux mouvements ou modes de pensée, « l'art sociologique » et la « mythanalyse », deux pratiques qui sont en même temps des méthodes et plus encore des attitudes, inscrit cette réflexion ondoyante mais fidèle à elle-même dans une perspective philosophique et politique en forme de plaidoyer. « *Pour une éthique planétaire* » annonce en effet le sous-titre en couverture de *L'Âge hyperhumaniste*, et ce plaidoyer s'actualise dans un programme; celui qui se propose en quatrième de couverture est pour le moins ambitieux: « *Penser et construire/l'humanisme des temps futurs* ». Comme le dit le dispositif de présentation sur la couverture, représenté ici par une barre oblique, un double sens ou même un va-et-vient, si ce n'est une boucle, s'organise d'une partie de ce contre-titre à l'autre: ce nouvel humanisme, il ne s'agit pas seulement de l'appeler de tous ses vœux, il faut le penser et le construire; le deuxième volet du dispositif dit, en même temps, que l'humanisme des temps à venir consistera justement à penser et à construire. Boucle réursive, mise en abyme à l'infini ou tourbillon dont on ne peut sortir, tout est là qui met en jeu le soi et l'autre, le réel

L'ÂGE HYPER-HUMANISTE, POUR UNE ÉTHIQUE PLANÉTAIRE

HERVÉ FISCHER

Éditions de l'Aube, 2019,
253 p.



et l'imaginaire, la table rase phénoménologique et la fabulation esthétique, la lucidité critique et l'activisme, éclairé ou pas ; le propos concerne ainsi l'être et la représentation, et donc la question du politique, puisque s'y débattent le singulier et le pluriel ou, si l'on préfère, l'irréductible individu et le groupe irrédentiste dont il fait partie et qui, non pas en retour mais plutôt du même coup et en même temps, le constitue.

Pas étonnant que le fin mot de toute l'entreprise soit une version hypermoderne du pari de Pascal : il ne s'agit plus de faire semblant de croire en Dieu pour finir par être saisi par le simulacre, mais de croire à cet humanisme renouvelé, à force de volonté ou bien parce qu'on est comme ça, tout simplement, comme Hervé Fischer qui avoue être lui-même ce croyant naturel, irrépessiblement : « *[L]'hyperhumanisme n'est qu'un mythe, comme Dieu ou le Progrès : on y croit ou on n'y croit pas.* » Cette variation sur un thème pascalien, soulignée assez nettement dans le texte, n'est pas seulement l'aveu de la candeur non dépourvue d'humour dont Fischer fait preuve constamment dans son livre, mais aussi un appel à mieux entendre par le recours au mot « mythe » (pris dans le sens que lui donne la mythanalyse fischérienne) l'essentiel du propos qui tient en une définition proférée quelques lignes plus haut : « *[L]'hyperhumanisme est un vitalisme éthique.* »

On pourrait épiloguer des heures sur cette définition que seule la lecture complète d'un texte extrêmement cohérent, malgré la diversité presque mirandollesque que notre Pic contemporain exhibe, permet de bien saisir. Tentons de la comprendre dans sa dynamique la plus fondamentale.

UNE AFFAIRE DE BOUCLE

Le mythe tel que l'entend Fischer est, comme celui de Gérard Bouchard, une fabulation sans substrat langagier : une image, un contexte, un événement peuvent lui donner lieu. C'est dire que cette conception méconnaît le poids des mots, leur pouvoir qu'exprime la célèbre phrase d'Heidegger : « *Le langage est plus ouvrant et plus pensant que nous.* » Par exemple, celui de Roma, dont le palindrome est l'étincelle d'où jaillit la fabulation mythique de la déesse de l'amour comme puissance tutélaire de la ville ; celui, pour rester dans le même registre, de l'*aphros* grec engendrant Aphrodite de « l'écume », qu'au premier chef il désigne ; celui d'Hermès, dieu des voyageurs né de ces bornes de pierre indicatrices de direction qu'on appelait *hermèion*. Pour les Grecs, les mots sont aussi des matières dont naissent des idéautés : la plupart de leurs mythes peuvent se lire comme une illustration de ce fonctionnement qui pose plus de questions qu'il n'annonce de solutions, car ils représentent, justement, la représentation même en action. C'est ainsi que pour eux, et

très tôt dans leur histoire, le mythe du labyrinthe était interprété bien plus comme la représentation de l'aporie que celle du palais de Cnossos, simple accessoire de pensée.

Ce rapport, nul n'en a aussi clairement montré le dynamisme très précisément dialectique que Marx dans le chapitre I de la première section du livre I du *Capital*. Il y est question de la « *forme de la valeur* », la valeur d'échange qui est la valeur proprement dite, distincte de la valeur « *d'usage* ». Le rapport d'équivalence institué par la mise en regard, dans tout échange, de deux objets produit cette idéalité (Marx parle de « *fantôme* ») qu'est la valeur.

On peut soutenir que Derrida « ajoutera » à sa manière que ce fantôme de la relation physique, cette idéalité, naît certes de la relation, mais tout aussi bien la fonde. C'est la différance dont le barbarisme néologique du *a* veut dire la boucle qu'elle institue : être différent, c'est aussi être différé, à venir en quelque sorte. Et c'est une action, un dynamisme, pas un état. La rencontre, d'une certaine façon, fait non seulement advenir mais « être ». La boucle fischérienne évoquée plus haut n'a pas d'autre dynamique.

Or dans le vocabulaire grec et dans la pensée grecque, une telle boucle réursive pouvait rendre compte, par exemple, du double sens étonnant du mot *theorein*, ce verbe qui a donné notre substantif « théorie » : 1. Contempler, observer, examiner. 2. Représenter sa Cité aux Jeux olympiques. Ainsi se dit un continuum entre discerner et représenter, comme si se représenter quelque chose, c'était du même coup représenter soi-même l'autre sans cesser un seul instant de se présenter à lui. N'est-ce pas précisément cela que nos démocraties, obsédées de « mêmété » semblent bien avoir oublié ? Cela qui a fait surgir, au même moment historique, théâtre et démocratie en terre grecque.

Pour revenir au texte de Fischer et à son défaut de considérer de telles boucles réursives, disons qu'elles mettent en jeu ce qui menace notre contemporanéité : le manque d'Autre, l'incapacité désormais de considérer l'autre dans la distance, la différance qui le fait apparaître. Soit que nous nous abîmions en lui, comme tous nos instruments de massification, médiatiques ou autres, nous y poussent, soit que nous l'hypostasiions en dieu solipsiste, en étrangeté absolue, au risque d'y perdre notre communauté. Centrifuge ou centripète, notre incapacité d'altérité nous fait sortir du paradigme grec, auquel Hervé Fischer fait pourtant souvent appel, comme l'Occident l'a d'ailleurs toujours fait aux moments de renaissance ou de lumière nécessaires.

LE PREMIER ENNEMI DE FISCHER, C'EST LA NÉGATIVITÉ, DU MOINS QUAND LA LUCIDITÉ, SON EXIGENCE ET SON MOTEUR À LA FOIS, CONDUIT AU PESSIMISME.

L'hyperhumanisme se mesurera nécessairement à cette épreuve de l'étranger dont les Grecs, justement, posaient fort bien le paradoxe dans le mot même qui pour eux le désignait - *xenos* - dont on oublie trop souvent qu'il veut aussi, du même coup, dire « hôte » et que cet « hôte », comme notre mot français, comme le mot anglais *host*, se lit lui-même dans les deux sens : « qui reçoit », mais aussi « qui est reçu ».

LE RETOUR DE LA NÉGATIVITÉ

Le premier ennemi de Fischer, c'est la négativité, du moins quand la lucidité, son exigence et son moteur à la fois, conduit au pessimisme. Dénonçant à juste titre la déshumanisation généralisée à l'œuvre de nos jours, Fischer en attribue la responsabilité à ceux qu'il nomme les « déshumanistes » : Foucault, Derrida, Lyotard, Lévi-Strauss, Baudrillard. Il est loin d'être sûr, pourtant, que la radicalité de la négativité qui animait cette pointe extrême de la pensée moderniste aboutisse nécessairement à un nihilisme aussi péremptoire que le décrit Fischer. On peut en particulier soutenir que l'évacuation de la question éthique qu'il lui reproche soit plutôt une façon de la poser, cette question éthique, mais sur des bases plus solides et moins complaisantes, après avoir fait table rase de toutes les illusions possibles. Peut-être la fin de l'homme foucaldienne doit-elle être ainsi pensée plutôt comme la naissance, enfin, de son projet, émergeant de la désillusion la plus radicale. Nulle écriture ne saurait détruire sans du même coup construire et faire ainsi preuve, *de facto*, de cet optimisme que revendique Hervé Fischer. La véritable pensée nihiliste, elle, se tait résolument.

Sans doute est-ce ce refus – cette crainte ? – de la négativité qui explique l'absence de toute référence, étonnante chez quelqu'un qui semble avoir tout lu et dans tous les domaines, à deux philosophes contemporains parmi les plus lucides (avec Sloterdijk dont il est fait mention), l'un dans la lignée de Lacan et de Baudrillard, Žižek, et l'autre dans celle de Derrida malgré leurs apparentes oppositions, Agamben. L'un et l'autre mettent en rapport le virtuel, l'altérité et la représentation, dans le sens d'une actualisation de la pensée grecque évoquée ci-dessus et que je pourrais maintenant caractériser d'une formule : la « dynamique du paradoxe ».

Il s'agit d'une pensée qui force à passer de l'alternative/alternance, avec leur forme propre de négativité, à une pensée quantique au sens de Schrödinger, c'est-à-dire une pensée de la simultanéité non dialectique : et/et, le chat est mort et vivant ; mon « prochain » (comme si les premiers chrétiens, ces juifs hellénisés qui nous ont légué ce mot avec son double sens, avaient anticipé la différance) est moi et un autre. C'est une forme de pensée proche de celle des Éléates, ces présocratiques d'avant le taillage idéaliste dans le vif du tout, dans la chair du multiple, opéré par Platon puis le christianisme. Alors, comme maintenant, la négativité était comme un flux, alternatif ou continu, tel le courant électrique, circulant entre deux bornes (ou plusieurs), mais qui, en même temps, du même coup, les établissait.

Alors seulement la pensée arabesque qu'évoque régulièrement Hervé Fischer pourra-t-elle se développer pleinement dans toute sa « fabulation » constructive. Car oui, le multiple de l'hyperlien pourrait, ainsi dynamisé, permettre l'émergence d'une intelligence non pas « collective », mais connectée. Toujours lucide, Fischer dénonce le leurre de la notion d'intelligence collective : « *Seule la bêtise collective est évidente* » sur le Web. J'ajouterais même, quant à moi, que le Web la génère, mais c'est une autre histoire, un autre article où il serait question de cette vitesse et de cette multiplicité qui nous dépassent, nous submergent et nous rendent bêtes. Et il serait question de ce Virilio, pourtant très proche de McLuhan (que Fischer encense) mais qu'il récuse, sitôt cité, parce que « pessimiste ».

L'Âge hyperhumaniste que Fischer appelle de ses vœux et commence de construire ne pourra advenir, me semble-t-il, que lorsque, maîtrisant enfin l'outil qui nous échappe, nous parviendrons à conjuguer intelligemment en nous et en notre environnement, l'un et le multiple, le soi et l'autre dans le traitement enfin efficace du paradoxe mortifère qui nous rive à notre hypermodernité : l'individualisme de masse.

Ainsi, telle la *blockchain* qui négativise la *big data* d'où elle émerge, une négativité quantique, au-delà ou en-deçà de la dialectique, permettra-t-elle au chimpanzé attardé que nous sommes, pour reprendre une image de notre prophète de l'hyperhumanisme, d'enfin accoucher de l'Homme dont il n'aura fait jusqu'ici que rêver.

DÉSANIMAUX

LETTRE
OUVERTE AUX
ANIMAUX
(ET À CEUX QUI
LES AIMENT)

FRÉDÉRIC LENOIR

Le livre de poche, 2018,
192 p.



The abuse of animals is a direct consequence of global capitalism.

Angela Davis

Nous sommes en 2020 – une année somptueuse pour le virus des médias (*dixit* Jon Ferguson) et prospère pour les milliardaires. La tyrannie reprend ses droits avec vigueur, il était grand temps que les humains prennent leurs distances les uns par rapport aux autres ! Ils avaient enfin réussi à les prendre vis-à-vis des animaux en les traitant comme des choses, en les massacrant en masse (le mot n'est pas trop fort). Voilà maintenant que la pandémie que nous traversons nous rappelle qu'il est vain de séparer ontologiquement l'« humain » de l'« animal ». Dans une perspective posthumaniste, la professeure Cary Wolfe souligne d'ailleurs que cette dichotomie assoit une structure de domination qui ne traduit aucunement les modes complexes d'interrelation entre les humains et le monde non-humain dans lequel ils *sur-vivent*¹. C'est qu'en plus de mettre en lumière la violence extrême du cannibalisme capitaliste, le posthumanisme interroge la hiérarchie humain-animal/nature, laquelle continue de dominer notre psyché depuis la révolution agricole survenue il y a 12 000 ans.

Sans aller aussi loin que le posthumanisme, c'est dans un esprit militant que le philosophe Frédéric Lenoir publie sa *Lettre ouverte aux animaux*, laquelle constitue une pièce importante de l'association Ensemble pour les animaux, dont le premier engagement consiste à refuser « *d'opposer l'être humain aux autres animaux et [à] éclairer par la réflexion, et conforter par des actions, le lien qui nous unit à eux*² ». On peut situer cette intervention dans le courant qui oblige désormais à penser une nouvelle éthique du vivant.

CE QUI RASSURE, C'EST QUE LENOIR, TRÈS HONNÊTE, NE SE POSE PAS EN TANT QUE PARANGON DE VERTU ET NE FAIT PAS PROFESSION DE FOI VÉGANE.

WE HATE ANIMALS

Pour Heidegger, l'animal n'est pas un mortel parce qu'il ne meurt pas à proprement parler au sens où il ne fait pas l'expérience de la mort comme mort. Cette thèse est souvent reprise, comme lorsque l'on veut défendre la chasse ou la corrida : « À la différence de l'homme, l'animal n'a pas conscience de sa mort inéluctable, l'instinct ne comporte pas de prise de conscience de la mort, même l'isolement du "vieux mâle" n'est pas une prise de conscience de la mort inéluctable ; il peut y avoir chez l'animal une crainte de la douleur subite mais pas de mémoire de la disparition inéluctable de chaque individu. »¹ Sans même évoquer la remise en question par Konrad Lorenz de la partition entre instinct, inné et acquis, on peut se rapporter à une scène touchante diffusée sur le site *We Love Animals* : la matriarche d'une colonie de chimpanzés va bientôt rendre l'âme au Royal Burgers Zoo, à Arnhem, en Hollande. *Elle sait qu'elle va mourir*. On essaie en vain de lui donner à manger et à boire. Mama a 59 ans, et juste avant l'instant de sa mort, vient la visiter un très vieil ami, le biologiste et grand professeur de physiologie comparée Jan van Hooff. Il est venu lui dire adieu et fermer à jamais le livre de leur intimité. En toute dignité, il l'accompagne, comme il l'explique longuement dans *La dernière étreinte*. Serais-je en train, avec toutes celles et tous ceux qui ont pu s'émouvoir d'un tel « recueil », voire d'un tel « être-avec », de prêter à une non-humaine des sentiments humains alors qu'il ne s'agirait, comme l'avance Aristote dans son *De Anima*, que de la sensation constituant l'animal ? Serais-je en train de m'aventurer proprement dans « l'impensable » de la pensée ? Derrida, végétarien, réfutait déjà la division ontologique entre humains et animaux ; Aldo Leopold nous enseignait à penser comme une montagne ; John Baird Callicott demande, lui, que nous pensions « comme une planète » et Eduardo Kohn affirme que « la vie pense ». Alors, c'est donc effectivement sur le terrain de cet impensable qu'il nous faut désormais avancer en compagnie de Frédéric Lenoir, si l'on veut enfin détruire la « schizophrénie morale » qui fait que nous chérissons nos animaux de compagnie tout en consentant à l'assassinat industriel de milliards d'animaux dans le monde chaque année. Pouvons-nous continuer à tolérer ce massacre ? Pour Lenoir, il n'y a qu'une réponse. Comment la formuler ?

Ce qui rassure, c'est que Lenoir, très honnête, ne se pose pas en tant que parangon de vertu et ne fait pas profession de foi végétane. Il avoue même s'être lui-même adonné à la pêche, ne pas dédaigner les fruits de mer et ne pas si bien tolérer un moustique qui l'embête. Même si sa position demeure traditionnelle au sens où, dans ce livre, il ne quitte pas complètement l'anthropocentrisme (« la vie des humains m'est plus précieuse que celle des animaux »), sa voix rejoint celles, de plus en plus nombreuses, qui s'élèvent en faveur de l'élaboration et du maintien du droit des animaux à ne pas être massacrés en masse pour nos prétendus besoins en alimentation ou en recherche biologique et médicale. Je pense ici, avec Lenoir, au groupe militant L 214 et à des penseurs comme Matthieu Ricard, Boris Cyrulnik et Élisabeth de Fontenay. Car à partir de quel droit et de quelle éthique pourrions-nous utiliser l'argument du calcul de la douleur et de la souffrance de l'animal ? Lenoir est formel : il ne s'agit pas simplement d'en finir avec les meurtres de masse des bêtes terrestres et marines – sans oublier les volatiles – et l'expérimentation animale basée sur les « outils biologiques », mais de les supprimer absolument. Quelles expériences seraient indispensables au point où nous serions les seuls à en tirer bénéfice ?

Pour comprendre ce qui nous a menés à notre position profondément perverse à l'égard des animaux, Lenoir reprend l'histoire de *Sapiens* du nomadisme à la sédentarité pour ensuite montrer comment il rompra avec le monde naturel et en viendra au « désenchantement du monde ». En quittant l'animisme, il construira des religions affirmant toutes la supériorité de l'humain sur les non-humains. Ce sera le cas non seulement dans le judéo-christianisme, mais également – contrairement à ce que des esprits aveuglés en mal d'idéaux soutiennent – dans les religions et les philosophies asiatiques comme l'hindouisme, le jaïnisme et le bouddhisme. Comme le rappelle Lenoir, on a beau être végétarien et interdire le meurtre des animaux, il reste qu'au sein de ces religions, la libération et l'illumination ne peuvent être atteintes que dans une incarnation humaine. De là au productivisme et à l'avidité pour le profit infini, les animaux seront transformés en purs objets, c'est-à-dire, proprement, *désanimalisés* et *torturés* à grande échelle...

1 — Entretien accordé à Natasha Lennard, dans Brad Evans et Natasha Lennard, *Violence. Humans in Dark Times*, San Francisco, City Lights Books, 2018, p. 119.

2 — www.ensemblepourlesanimaux.org

3 — André Damien, « La chasse, cette exception culturelle », *Encyclopédie sur la mort*, www.agora.qc.ca

LAUDATO SI

C'est ici que le propos extrêmement troublant de Lenoir parle avec force, puisqu'il dépasse la maltraitance animale et touche à une interrogation sur le mal et la pulsion génocidaire de *Sapiens* depuis l'époque où ce dernier a sans doute exterminé les autres espèces humaines. En tant que psychanalyste clinicien qui exerce ce métier depuis 25 ans auprès de personnes ayant été victimes de torture, je me permettrai de souligner que l'interdit de la torture que certains juristes et activistes tentent d'imposer aux humains me paraît difficile à soutenir tant que l'on ne liera pas cette mise en acte de la pulsion de destruction avec celle que nous exerçons à grande échelle sur les animaux. L'extrême cruauté avec laquelle nous continuons en effet à les traiter de manière dégradante pose de graves questions, comme celle-ci, déjà posée par Plutarque et reprise par Georges Chapouthier : « *Comment torturer gratuitement un animal sans se dégrader et, en quelque sorte, ouvrir les portes à la torture humaine ?* » Les traitements dégradants – y compris lorsqu'ils sont déguisés sous l'appellation perverse d'« interrogatoire renforcé » –, qu'ils avilissent les humains ou les animaux, s'équivalent en toute circonstance, d'autant plus que, s'agissant des seconds, la torture est « *particulièrement horrible, puisque aucune nécessité impérieuse ne peut même lui donner le moindre alibi*⁴ ». Ainsi, la tauromachie liée au culte du taureau, la chasse que Lenoir considère comme un « *jeu de mauvaise foi* », l'enfermement dans les zoos, toute cette barbarie dit quelque chose des horreurs que nous sommes trop souvent puisque, pour reprendre la formule d'Eduardo Kohn, « *la façon dont nous nous représentons le monde environnant est d'une manière ou d'une autre constitutive de notre être*⁵ ». Que dire d'une espèce qui ne voit dans ce qui l'entoure – animaux, nature, autres humains – que des objets à réduire en esclavage et à exploiter pour assurer son plus-de-jour ? « *Ces bêtes qu'on abat* », pour reprendre le titre de Jean-Luc Daub, ne préfigurent-elles pas ces humains qui disparaîtront, aveuglés par le semblant de leur toute-puissance ?

« Heureusement », à côté de la tradition morbide qui – de la sagesse grecque aux vétérinaires-bourreaux en passant par Thomas d'Aquin, Descartes, Kant et Heidegger – ne cesse de soutenir que les animaux seraient dépourvus de raison, de vie émotionnelle et affective, d'intelligence, de conscience de soi, d'empathie, de compassion, de capacités guerrières et de culture, il en existe une autre, spirituellement très vaste, représentée par le Mahabharata et par les Shantideva, Pythagore, Empédocle, François d'Assise, Rabia Basri, Mahomet, Jean de La Fontaine, Isaac Kook, Montaigne, Darwin et Peter Singer, qui montre à quel point nous ne sommes pas si différents d'eux et que nous leur devons respect. Cela ne doit d'ailleurs pas mener à gommer les singularités humaines et non humaines : « *Disons simplement que chaque espèce possède des dons singuliers qui la rendent différente des autres, et parfois supérieure aux*

autres dans tel ou tel domaine. » Or parmi les dimensions spécifiques à l'humain – spécificité linguistique, capacité imaginative, sens de responsabilité à l'égard du vivant et « *caractère infini de son désir* » –, c'est sans doute cette dernière qui explique, comme l'observe Lenoir, la démesure, l'*hubris*, positive dans le champ de la connaissance, intensément destructrice dans le champ de la prédation.

Bref, ne faut-il pas maintenant faire un pas capital dans l'histoire de l'humanité et accorder des droits aux animaux en les considérant comme des « patients moraux », c'est-à-dire des êtres vulnérables qui ne peuvent participer au contrat social énonçant des droits et des devoirs ? De cette question, nous sommes nécessairement conduits au débat entre les tenants du spécisme et de l'antispécisme. La position de Lenoir est nuancée, mais sans appel : « *Je pense [...] qu'il est nécessaire dans notre comportement envers les animaux d'établir une différence entre les espèces, différence fondée sur des critères de sensibilité, d'intelligence et de conscience de soi.* » Ce qui conduit aux questions suivantes : « *souhaitez-vous étendre notre responsabilité morale et certains droits qui l'accompagnent aux animaux ? À la totalité des animaux ou à certains d'entre eux, et selon quels critères ?* » Nous sommes encore loin du compte.

Cela dit, comment nous y prendre pour avancer ? D'abord, éviter toute mise à mort par plaisir : corrida, chasse, pêche. Ensuite, interdire autant que possible les expérimentations sur les animaux et interdire le braconnage, un trafic, rappelle Lenoir, qui est le quatrième au monde après ceux de la drogue, la contrefaçon et la traite des humains. Puis ne pas consommer d'animaux, d'autant plus que nous n'en avons pas besoin pour vivre et nous vêtir – à noter que l'élevage est une cause majeure du réchauffement climatique. Devenir végétariens, végétaliens, voire véganes ? Il s'agit là, à n'en pas douter, du « *passage à un stade éthique supérieur* ». L'évolution des mentalités et des cultures sera-t-elle aussi rapide qu'on peut le souhaiter ? Pour le moment, favorisons des solutions intermédiaires telles que l'abattage à la ferme et l'achat de viandes « éthiques » – ce qui suppose toutefois une « restructuration » du marché qui permettrait à ceux et celles qui disposent d'un budget moindre d'y avoir accès. Faire évoluer le droit et la culture, révolutionner l'économie – ou, mieux, en sortir –, ou en tout cas, casser le cycle de la servitude à laquelle elle nous condamne.

4 — Georges Chapouthier, *Au bon vouloir de l'homme, l'animal*, Paris, Denoël, 1990, p. 54 et 231.

5 — Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, traduit par Grégory Delaplace, Paris, Zones sensibles, 2017, p. 26.

PENSER ÉCOLOGIQUEMENT

Deux petits livres ont paru au cours des derniers mois, dont la vocation est proche : permettre de penser l'écologie et le sens de l'action militante dans le contexte actuel du réchauffement climatique et du désastre environnemental avéré, que l'on sait causés par le mode de vie occidental moderne et les idéologies qui le soutiennent.

CÔTÉ COUR

Résister au désastre d'Isabelle Stengers figure parmi quatre autres titres parus au même moment, qui inaugurent la collection anniversaire des éditions Wildproject (2009-2019), la « Petite bibliothèque d'écologie populaire ». L'importance de cette maison d'édition dans le paysage intellectuel français et, plus largement, francophone est capitale. Les nombreuses traductions effectuées au cours des dix dernières années de textes d'auteurs majeurs ayant contribué à forger le canon environnementaliste du xx^e siècle (Rachel Carson, John Baird Callicott, Aldo Leopold ou Arne Næss, pour n'en nommer que quelques-uns) ont permis l'avancée de la pensée écologiste en langue française par l'actualisation d'un fonds philosophique et d'un lexique militant dont la valeur et l'utilité politique sont évidentes. La dernière contribution de Stengers vient donc s'ajouter à ce fonds déjà riche.

Résister au désastre se présente comme un long entretien entre la philosophe des sciences belge Isabelle Stengers et Marin Schaffner, éditeur chez Wildproject et cofondateur de la nouvelle collection en question. La carrière de Stengers, ses alliances intellectuelles – notamment au sein d'un réseau organique de recherche écoféministe, dont font aussi partie Donna Haraway, Vinciane Despret, Émilie Hache et Anna Tsing – et le sillage qu'ont tracé ses travaux y sont célébrés de la meilleure des manières, soit en revenant méthodiquement sur

RÉSISTER AU DÉSASTRE. DIALOGUE AVEC MARIN SCHAFFNER

ISABELLE STENGERS

Wildproject, 2019, 96 p.



NOS CABANES

MARIELLE MACÉ

Verdier, 2019, 128 p.



un certain nombre de concepts écologiques dont elle a fait ses objets de recherche au cours des années : nature, milieu, terrains de vie, mais aussi apprentissage, science et savoirs, art du récit et soins ; autant de notions théoriques et d'aspects d'un même problème ou de pratiques qui culminent en une pensée théorique et politique riche, ouvrant un horizon pour l'action collective.

L'avant-propos présente le texte comme « *un voyage, une promenade et une immersion dans la philosophie profondément écologique et radicale d'Isabelle Stengers* ». Mais en vérité, il est encore un peu plus que cela. Toujours très pédagogique, le dialogue est à l'image de ce qu'il promeut et défend, soit l'écologie comme science « *de la rencontre, de la connaissance sensible* » et « *des savoirs qui se cultivent* ». À travers elle, une préoccupation résolument politique émerge au cœur même de ce qui, trop longtemps, est demeuré infrapolitique : notre rapport aux autres espèces vivantes, au sol, au territoire et au paysage.

En plus de s'appuyer sur le consensus écologique issu des sciences naturelles, la parole de Stengers s'inscrit en filiation avec celle de Félix Guattari dans *Les trois écologies*. Dès l'ouverture, elle pose cette corrélation fondamentale et irréductible (que Guattari a reprise en son temps à Gregory Bateson) entre l'écologie mentale, sociale et environnementale. De même, son intérêt pour la transversalité, concept guattarien s'il en est, irrigue sa pensée depuis son origine théorique jusqu'à sa finalité militante, et ce, sans jamais miner la validité scientifique de celle-ci. Cette transversalité nourrit la volonté de Stengers de renouveler le rapport établi aujourd'hui « *entre sciences et préoccupations communes* ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit : faire de l'écologie en tant que science une source de valeur pour réformer notre conscience morale collective. Entre une reformation de nos réflexes politiques et une refondation de la science elle-même autour du paradigme écologique, sur le terrain fertile des comportements ordinaires pourrait fleurir une nouvelle manière d'être, de se raconter et de prendre soin d'autrui, en élargissant sensiblement cette dernière catégorie à l'ensemble du vivant et en considérant l'humain lui-même comme partie prenante de l'évolution des milieux de vie, pour le meilleur et pour le pire.

La façon dont Stengers pense le sol sur lequel nous cohabitons avec les autres espèces du vivant l'amène à interroger l'identité humaine et les mécanismes de reproduction sociale par lesquels est reconduit le rapport destructeur qu'entretient l'humanité avec la Terre. Si, comme elle l'avance, « *nous devons tous guérir de ce que nous a fait l'école* », alors, à n'en pas douter, ce petit livre d'écologie populaire a le potentiel de faire œuvre utile en la matière.

CÔTÉ JARDIN

Nos cabanes de Marielle Macé n'a pas la même valeur pédagogique. Le livre s'ouvre sur une citation d'Olivier Cadiot qui donne le ton. Il faudrait, lit-on, « *qu'on se refasse une cabane, mais avec des idées [et] des histoires à la place des choses* ». Sur ce motif d'un monde à refaire à partir de l'idée qu'on s'en fait, le discours de l'essayiste tourne en rond et se mord la queue.

Les jeux de mots et les métaphores sont florissants dans *Nos cabanes*. Plusieurs se répètent d'ailleurs, comme si leur martèlement pouvait leur conférer une compétence performative. Ainsi de « *ménager plutôt qu'aménager* » ou de « *jardiner les possibles* », dont on sent que l'autrice voudrait qu'on y perçoive de l'esprit. D'autres formules, confuses, nous assurent de la visée purement métaphorique de l'entreprise : « *prendre soin de ce qui se tente, partir de ce qui est, en faire cas, le soutenir, l'élargir, le laisser rêver* » ; « *nœuds de liens qui libèrent, de lignes de vie qu'on laisse filer et qui laissent partir* » ; « *il s'agit de savoir entendre une idée de vie dans toute forme de vie, de sentir quelle formule d'existence elle libère, quelle ligne de pratiques, d'expériences, elle avance. Et de laisser rêver cette ligne* ». La vacuité de ces propositions n'a d'égal que le glanage qui semble présider à leur assemblage. Faire « *des pluriels suffisamment soudés pour qu'ils puissent s'énoncer* » ne constitue pas exactement un projet politique très concret.

Une chose est claire : la *cabane* n'est qu'une figure métaphorique pour Macé. Mais une métaphore de quoi, exactement ? Là, ça se gâte. L'autrice dit vouloir s'éloigner du « *cabanon solitaire de Thoreau* ». Et pourquoi donc, sachant que le geste de Thoreau correspondait à l'adoption d'un style de vie en protestation contre le pouvoir politique ? Sans prendre le temps de s'y intéresser, Macé invalide les gestes de repli concrets (l'écophilosophie d'Arne Næss, par exemple, aurait eu sa place dans la réflexion). L'aménagement de foyers de vie décroissants en marge du monde industriel urbanisé ne l'intéresse pas. Négligentant l'examen de cette option, elle la fait passer du côté de la naïveté, de la quête d'une innocence perdue, de « *l'ancienneté de la tendresse d'un geste qui n'inquiéterait pas l'ordre social* ». C'est donc qu'il y a de bonnes et de mauvaises cabanes pour Macé. Mauvaises cabanes : celles qui prennent une toute petite place, qui ne gênent personne, mais qui ont le mérite de se laisser habiter vraiment. Bonnes cabanes ? Voici : il ne faut pas « *craindre d'appeler "cabanes" des huttes de phrases, de papier, de pensée, d'amitié, des nouvelles façons de se représenter l'espace, le temps, l'action, les liens, les pratiques* ». Les bonnes cabanes sont des cabanes de *points de vue*, qui ne s'habitent pas du tout, mais qui, selon l'autrice, auraient le mérite de déranger. Pourtant, ces cabanes-là sont étonnamment utiles au maintien du *statu quo*.

Macé aborde le militantisme écologiste en essayiste des « formes de vie » et pense celles-ci avant tout en littéraire. Aussi bien dire qu'elle s'intéresse au *style*, dont elle a fourni une définition ailleurs : le style est une « *forme-force* » créatrice de « *valeurs*¹ ». C'est donc dire que la valeur est dans le regard et qu'il suffirait d'accorder plus d'attention à nos façons de vivre pour changer le monde. La pauvreté de cette pensée est aussi flagrante que son inanité politique. L'imposture de l'autrice n'apparaît jamais aussi obvie que lorsqu'elle prétend justement à une pensée *politique*. Nicolas Vieillescazes a eu raison de convoquer le petit ouvrage de Macé pour illustrer sa critique de l'activité de ceux qu'il nomme les *intellectuels d'ambiance* : le recyclage du thème politique dans leurs travaux – qui passe essentiellement par la récupération d'un champ lexical et la pseudo-caution de quelques références savamment saupoudrées – ne fait jamais que masquer malhabilement ce qu'ils proposent. Et ce qu'ils proposent se résume finalement à une sorte d'esthétique ou à une éthique prescriptive censée justifier une certaine manière d'être, crue performative, vis-à-vis du monde. Comme l'écrit Vieillescazes, chez les intellectuels d'ambiance, « *la politique se définit par le rapport des sujets à l'état des choses. Si l'on veut transformer le monde objectif, on doit modifier la perception que l'on en a. [...] Mieux, modifier notre perception, c'est déjà transformer le monde objectif. Esse est percipi*². »

L'anémie intellectuelle d'une telle suggestion n'a d'égale que la réception benête qu'elle suscite, par exemple du côté d'*En attendant Nadeau*, qui titre au sujet de l'ouvrage de Macé : « La poésie au secours de la nature³ ». Ce titre a le mérite de rendre saillante une partie du problème : l'incapacité d'un certain nombre d'intellectuels qui se disent plutôt de gauche à envisager le politique autrement que comme un lieu à investir *créativement*. Ainsi s'interprète la volonté de Macé de publier ce qu'elle appelle « *une sorte d'essai-poème, de pamphlet créateur d'intervention dans une question très très actuelle*⁴ ». On ne s'étonnera pas de la légèreté de « *l'intervention* » : lorsque vient le temps de parler du « *très très actuel* », l'exercice de forme semble suffire. À l'image des contenus médiatiques qui dominant aujourd'hui, l'intellectuelle se complaît ici dans ce qui, finalement, s'assimile à peu de choses près à une *chronique*.

En fin de compte, une seule intuition formulée par Macé nous est apparue prometteuse, en ce qu'elle restitue à la poésie la véritable faculté de transformation qui est la sienne. Face à la mutation climatique, Macé suggère de « *faire droit à un temps métamorphique* » et de « *parier sur les métamorphoses* ». Pourrait-on imaginer un militantisme écologiste qui, tirant profit de la puissance du verbe ovidien, parviendrait à mettre devant la face du monde des visions capables de le transformer irrévocablement ? Sans doute faudrait-il suivre la consigne imaginée

par Pierre Klossowski à l'effet que le tableau représente à la fois le crime et le châtement. De cette façon, peut-être, la destruction environnementale pourrait être pensée à la faveur de l'apocalypse, c'est-à-dire comme une révélation. Scène mythique où seraient convoqués à comparaître, comme en un « *parlement élargi pour un âge métamorphique, qui sait et ne sait pas ce qui lui arrive* », fautifs et victimes, outrageux et outragés, humains et non-humains. Le jugement serait transcendant ; la transfiguration serait exemplaire. La catastrophe trouverait son sens historique dans le renversement du politique. L'*hybris*, un temps, serait matée par « *la réalisation soudaine et douloureuse que la définition classique de la société – les humains entre eux – n'a aucun sens*⁵ ».

PAR LE MILIEU

Si cela n'était pas encore assez clair, il apparaît que penser écologiquement – ou *penser par le milieu* – s'avère plus que jamais nécessaire. Sonia Shah mettait récemment en lumière les rapports de corrélation unissant la dégradation des milieux naturels et l'accroissement des épidémies à l'échelle mondiale⁶. L'expérience de distanciation forcée entraînée par la pandémie de COVID-19 aura-t-elle un effet à plus long terme sur notre manière de concevoir notre rapport à l'environnement ? S'il faut le souhaiter, il importe aussi d'outiller la pensée afin de stimuler la transition vers des habitudes de vie et des réflexes politiques mieux adaptés à la survie de l'espèce humaine et plus aptes à accroître la biodiversité dans la longue durée. Bien qu'empreinte d'un parfum d'innocence, l'hypothèse défendue par Bruno Latour en mars dernier a son mérite. Selon lui, « *la crise sanitaire prépare, induit, incite à se préparer à la mutation climatique* ». Or pour bien se préparer, encore faut-il savoir par où commencer. Ainsi, de ces deux petits livres parus au seuil de la crise, seul celui de Stengers peut véritablement prétendre initier les prochaines générations à la puissance théorique et politique de la pensée écologique.

1 — Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 21.

2 — Nicolas Vieillescazes, « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance ? », *Lundi matin*, n° 189, 29 avril 2019.

3 — Ulysse Baratin, « La poésie au secours de la nature », *En attendant Nadeau*, n° 75, 13 au 26 mars 2019, p. 35-36.

4 — AOC Media, « Marielle Macé nous parle de "Nos cabanes" », YouTube, 3 mai 2018.

5 — Bruno Latour, « La crise sanitaire incite à se préparer à la mutation climatique », *Le Monde*, 26 mars 2020, p. 23.

6 — Sonia Shah, « Contre les pandémies, l'écologie », *Le monde diplomatique*, 1^{er} mars 2020, p. 1, 21.

DÉLIER LES LANGUES

DES LANGUES QUI RÉSONNENT. HÉTÉROLINGUISME ET LETTRES QUÉBÉCOISES

RAINIER GRUTMAN

Classiques Garnier, 2019, 359 p.



En 1997, Rainier Grutman introduisait le concept d'hétérolinguisme pour interroger la coprésence des langues dans les œuvres de la littérature québécoise du XIX^e siècle. Plus opérant que la notion de bilinguisme (particulièrement connotée au Canada) et permettant, contrairement à celle de diglossie, de rendre compte de rapports linguistiques autres que le conflit entre le français et l'anglais, l'hétérolinguisme tentait de comprendre les nouages entre les langues au sein des premières œuvres du corpus littéraire québécois et, surtout, à souligner que leurs interactions ne visaient pas uniquement à provoquer des effets de réel. Les langues – c'est-à-dire les différentes variétés de français et d'anglais, mais aussi le créole, les idiomes autochtones et le latin antique et liturgique – se trouvaient plutôt « *textualisées* » et médiées par le matériau littéraire. Dans ce contexte, Grutman affirmait qu'il était possible de « *considérer le recours aux langues et idiomes étrangers comme une "stratégie textuelle"* » dont la compréhension permettrait de mettre au jour les systèmes axiologiques à l'œuvre dans les romans des deux Philippe Aubert de Gaspé (le père et le fils), de Patrice Lacombe, de Georges Boucher de Boucherville, de Napoléon Bourassa, dans l'histoire de François-Xavier Garneau et dans les contes de Joseph-Charles Taché, d'Henri-Raymond Casgrain, d'Honoré Beaugrand et de Louis Fréchette. En se servant notamment du modèle tétraglossique établi par Henri Godard pour comprendre les différentes fonctions (référentiaire, véhiculaire, vernaculaire et mythique) des langues dans le contexte sociolinguistique québécois, Grutman explicitait les tensions et les conflits entre les langues.

Quelque 20 ans après la parution originale de son essai chez Fides, Grutman propose maintenant une réédition de son ouvrage. Cette nouvelle mouture garde sensiblement la même structure que celle de 1997, mais est finement remaniée et augmentée. La fortune du concept d'hétérolinguisme se ressent dans le changement du sous-titre de l'essai, qui se lisait « *L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois* » en 1997 et qui devient « *Hétérolinguisme et lettres québécoises* », formule plus assertive qui ne met plus l'accent sur la période étudiée, mais plutôt sur le corpus. Grutman rend également compte de l'utilisation qui a été faite de l'hétérolinguisme dans les travaux des chercheurs et des chercheuses qui l'ont suivi, dans des domaines allant de l'étude des littératures francophones d'Amérique aux études postcoloniales, en passant par la traductologie, enrichissant du même coup sa propre perspective sur les œuvres étudiées.

DÉTERRITORIALISATION D'UN CONCEPT CLÉ

Cette publication aux éditions Classiques Garnier souligne l'importance de la contribution de Rainier Grutman à l'étude des représentations des langues en littérature. Premier titre de la collection « Littérature québécoise », dirigée par les professeurs Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal) et Alessandra Ferraro (Università degli Studi di Udine) et faisant partie de la « Bibliothèque francophone » de Garnier, cette réédition ne s'adresse plus seulement à un public québécois, mais aux francophones, bien qu'elle soit certainement destinée d'abord et avant tout au public européen. Grutman l'écrit d'entrée de jeu dans son introduction : ce changement de public requiert l'ajout d'explications et de clarifications pour permettre aux « *lecteurs européens* » (il n'est pas tout à fait anodin que ce terme ait été choisi, et non celui de « francophones ») de mieux saisir la réalité historique et sociolinguistique québécoise. L'introduction s'attarde conséquemment plus longtemps sur la présentation des principaux enjeux du bilinguisme au Canada et au Québec, et les remarques ponctuelles sur le contexte sociolinguistique québécois sont plus présentes au fil des chapitres. On retrouve néanmoins le ton et certainement l'humour de Grutman dans cette nouvelle édition. Le chercheur n'hésite pas à mettre en scène le langage dans son ouvrage, faisant affleurer l'hétérolinguisme dans son texte en soulignant l'utilisation qu'il fait lui-même d'une locution latine ou en n'hésitant pas à affirmer vouloir voir « beyond bilingualism ».

De manière plus importante, ce changement de destinataire provoque, spécialement pour la lectrice ou le lecteur québécois, l'impression de relire sa propre histoire, de réinterroger son propre rapport à la langue à travers une lorgnette bien différente, d'un point de vue européen. L'hétérolinguisme est un outil intéressant pour penser le rapport entre les langues, en particulier dans des pays plurilingues, ou encore ceux où subsistent des différences importantes entre les parlers vernaculaires et la langue standard référentielle, c'est-à-dire dans les « littératures mineures », pour reprendre l'expression consacrée de Deleuze et Guattari. Cette nouvelle édition de *Des langues qui résonnent*, à son tour déterritorialisée, devient alors une démonstration de l'application du concept d'hétérolinguisme à partir d'un exemple probant, celui de la cohabitation des idiomes dans la littérature québécoise.

LA QUESTION DE LA GÉNÉRICITÉ

À la sortie du livre en 1997, Pierre Rajotte avait critiqué le choix du chercheur de s'en tenir à des œuvres littéraires dans son analyse, en postulant que celui-ci allait « *un peu à l'encontre de l'histoire littéraire qui nous invite à réexaminer le passé littéraire, en tenant compte de la conception très large qu'on avait du littéraire au XIX^e siècle* ». La présence d'un seul essai, *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* de François-Xavier Garneau, ne trouvait pas de justification aux yeux de Rajotte, puisqu'à l'époque, près des trois quarts de la production littéraire prenait cette forme.

Sans prendre en compte un nombre plus grand de textes dans son analyse ni justifier explicitement son choix de n'étudier que des œuvres littéraires, Grutman répond tout de même en quelque sorte à la critique de Rajotte dans cette nouvelle édition en ajoutant à son ouvrage des passages éclairants sur la question du genre littéraire au Québec, en particulier sur le roman. Reconnaisant que si « *la situation d'énonciation historique peut être partiellement reconstruite à l'aide de documents contemporains, [...] elle n'apparaît qu'en filigrane dans les textes, où elle est transposée et transformée dans et par des diégèses forcément fictionnelles* », Grutman prend également appui sur la distinction, dans la littérature anglaise, entre *novel* et *romance* pour réfléchir au type de roman qui s'écrit au Québec. Selon l'auteur, c'est davantage sous le signe de la *romance*, littérature d'imagination, que du *novel*, auquel il associe plutôt le courant réaliste, qu'il faudrait placer les œuvres québécoises du XIX^e siècle. Celles-ci brosseraient des tableaux imaginatifs, fabuleux et certainement idéalisés de la réalité sociohistorique québécoise (et par conséquent, des langues qui y circulent). Dans cette optique, il devient d'autant plus cohérent de se restreindre aux œuvres littéraires, dont la logique interne s'éloigne de celle des essais. Bien qu'il faille admettre que les essais ne reproduisent pas davantage la réalité linguistique d'une région que les romans, le processus de textualisation de ces deux corpus, leur hétérolinguisme, diffère.

UBI CONCORDIA, IBI VICTORIA

Prenant acte du fait que l'ensemble du corpus à l'étude (hormis deux textes de Louis Fréchette qui paraissent en 1905 et en 1907) a été publié pendant le règne de la reine Victoria (1837-1901), Grutman conçoit l'époque de parution des œuvres qu'il étudie comme la « *période victorienne* » des *lettres québécoises*. Si parler d'une période victorienne pour la littérature québécoise a quelque chose de subversif, surtout en tenant compte du fait que c'est à cette même époque que Lord Durham faisait ses déclarations mortifiantes sur ce peuple « *sans histoire et sans littérature* », il n'en demeure pas moins que cette appellation, en plus de découler d'une certaine logique historique, remet en perspective le conflit des langues qui s'y joue. Grutman avance qu'il s'agit d'une « *façon de rappeler l'insertion et l'inscription de la prise de parole en français dans le cadre de l'empire britannique* ». Penser cette époque comme la période victorienne de la littérature québécoise problématise également davantage le rapport de la littérature d'expression française à l'anglais, mais aussi au latin, qui est médié par l'anglais de Walter Scott en particulier dans les œuvres des Philippe Aubert de Gaspé (tant le père que le fils).

En 1997, Grutman distinguait trois séries d'oppositions (entre le français et l'anglais ; entre le français standard et le français québécois ; et entre le français québécois et l'anglais britannique d'abord, puis américain), et ne mentionnait donc pas la place pourtant importante du latin dans sa démonstration. La réédition souligne le « *rôle double (et parfois ambigu) du latin comme langue de l'Église catholique et comme langue du patrimoine classique* » au sein de ce système d'opposition. Cette restitution du latin est la bienvenue, surtout étant donné que celui-ci occupe le plus souvent la case de la langue « *mythique* » dans le modèle tétraglossique d'Henri Gobard, que Grutman transpose sur la société québécoise, fonction qui apparaît magnifiée dans cette réédition. Signe que le rapport à l'anglais s'est partiellement décomplexé au cours des 20 dernières années au Québec et que l'entreprise de Grutman pour « *dépolitiser le débat sur la cohabitation des langues (ou à tout le moins de ne pas l'enfermer dans un cadre exclusivement politique)* » a porté fruit, ce n'est en effet plus tellement l'étude du conflit entre le français et l'anglais d'une part, puis entre les variétés de français standard et québécois d'autre part, qui semble la plus fructueuse d'un point de vue analytique, mais plutôt la manière dont différentes langues – le latin d'abord, puis le parler vernaculaire québécois dans le conte en particulier – vont tour à tour occuper la fonction mythique dans la tétraglossie québécoise de l'époque. Ces considérations

permettent d'ouvrir la réflexion sur la performativité du langage (et des langues elles-mêmes) et sur le rôle de la textualisation des idiomes, de l'incantation latine à « *l'oralité feinte* » des conteurs fictifs dans la magnification des effets de langue.

ET WHAT ABOUT MAINTENANT ?

Dans ses remarques conclusives, Grutman fait trois constats, posant un regard non plus seulement sur la littérature québécoise du XIX^e siècle, mais aussi sur l'hétérolinguisme dans la production littéraire des années 1960 à 1990. Il rappelle que le français standard demeure « *[l']axe cardinal autour duquel pivotent toutes les pratiques linguistiques enregistrées par la littérature* », soutient que les rapports de force entre les différentes langues subissent une redistribution constante et déplore qu'« *on envisage encore trop peu l'anglais comme une ressource stylistique, soit comme autre chose que le signe d'une différence qui dérange* ». Ces « *perspectives prospectives* », pour justes qu'elles soient, semblent toutefois faire l'impasse sur la littérature des 20 dernières années, c'est-à-dire sur l'ensemble des œuvres qui ont précisément été publiées entre les deux éditions de *Des langues qui résonnent* (1997 et 2019). Ce choix de n'inclure aucune réflexion sur les textes de l'extrême contemporain demeure surprenant, surtout étant donné que l'anglais y sert parfois précisément de « *ressource stylistique* », bien que ce soit peut-être plus vrai dans la poésie que dans le roman.

Néanmoins, la réédition de *Des langues qui résonnent* renouvelle la proposition initiale de Grutman en faisant du concept d'hétérolinguisme un outil supplémentaire pour penser la décolonisation des lettres. En révélant l'axiologie à l'œuvre dans les textes par le biais de l'utilisation des langues, il peut en effet servir à remettre en perspective l'influence réelle des anciennes métropoles (et des langues qu'on y parle) dans les littératures mineures, mais aussi à révéler les dynamiques de dénégation des autres idiomes et d'oppression des locuteurs de ceux-ci qui existent en leur sein même. La relecture des œuvres emblématiques d'une littérature majeure au prisme de l'hétérolinguisme permet également de percevoir les instants de cohabitation et de partage des langues dans des corpus qui ont historiquement été lus comme unilingues, voire comme les parangons du génie de la langue nationale (présentée comme unique et unifiée). La reconnaissance de l'hétérolinguisme participe ainsi d'une volonté de revalorisation du plurilinguisme et du métissage linguistique dans l'œuvre littéraire, mais aussi en dehors de celle-ci. Pour classique que la notion d'hétérolinguisme soit devenue en littérature québécoise, elle revient, avec cette réédition, à l'avant-scène de l'actualité.

ENTENDRE, VOIR ET VIVRE

MADemoiselle JULIE
TEXTE D'AUGUST STRINDBERG
MISE EN SCÈNE DE SERGE
DENONCOURT

ROUGE
TEXTE DE JOHN LOGAN
MISE EN SCÈNE D'OLIVIER
NORMAND

CEUX QUI SE SONT
ÉVAPORÉS
TEXTE DE RÉBECCA DÉRASPE
MISE EN SCÈNE DE SYLVAIN
BÉLANGER

Au moment de commencer l'écriture de ces lignes, le théâtre (comme plusieurs autres secteurs culturels) est en pause : les salles sont vides, les artistes sont enfermés, rien ne se passe. Pourtant, malgré la pause et l'attente, le milieu théâtral continue de vivre. Rapidement, plusieurs compagnies se sont mises en mode « diffusion ». Ici et ailleurs, des captations de spectacles ont été rendues publiques (le National Theatre à Londres et la Schaubühne de Berlin, par exemple, ont ouvert chaque semaine leurs archives ; ici, le TNM a notamment diffusé le *Tartuffe* mis en scène par Denis Marleau) ; le OFFTA et le FTA ont créé des programmations spéciales au temps du confinement.

En attendant, celui-ci aura ramené au-devant de la scène une forme à toutes fins pratiques disparue : le radiothéâtre. Plusieurs salles, dont La Licorne, le Théâtre d'Aujourd'hui, le Rideau Vert et le Théâtre Denise-Pelletier, ont notamment permis l'accès à leurs archives audio, tandis que d'autres solutions ont été envisagées pour les spectacles interrompus ou annulés. Parmi celles-ci, trois productions qui mettent en jeu l'agitation, l'apparition et la disparition des corps ont tenté de pallier la situation.

WORK IN PROGRESS

C'est avec *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg que les radiothéâtres sont redevenus une forme artistique : la première de cette pièce devait avoir lieu le 19 mars, soit quelques jours après le début du confinement ordonné par le gouvernement de François Legault. Ainsi, sans le vouloir, le spectacle mis en scène par Serge Denoncourt est devenu l'emblème de son époque : première pièce dont la première a été annulée, mais aussi premier acte de « résilience » d'un milieu qui refuse de se laisser mourir.

Sans doute grâce à la popularité des artistes de sa distribution et au fort battage médiatique entourant l'interprétation par une comédienne chouchou du public (Magalie Lépine-Blondeau) d'un personnage féminin marquant du théâtre (la Mademoiselle Julie du titre), Radio-Canada a rapidement annoncé que la pièce vivrait malgré tout, diffusée en direct à la radio au soir de sa première, puis disponible par la suite en baladodiffusion.

En grande pompe, le spectacle a été présenté par Guylaine Tremblay (qui a animé une discussion avec les artistes après la représentation), puis Denoncourt lui-même a récité les crédits du spectacle (il s'est également chargé de lire les didascalies, pour broser le portrait le plus clair de ce qu'aurait été le décor).

Que raconte donc la pièce ? L'action se passe le 24 juin, dans la cuisine du château de M. le Comte : c'est soir de fête, la cuisinière Kristin et le valet Jean s'affairent au maintien de la maison, alors que Mademoiselle Julie, elle, fête et danse sans se soucier du lendemain. Entre l'aristocrate et le serviteur, une relation tendue s'installe, qui met au jour les relations de pouvoir entre les sexes, mais aussi les classes sociales.

Le défi est grand : comment rendre vocalement une pièce qui porte notamment sur le plaisir charnel ? Comme dans ses relectures d'*Un tramway nommé Désir* ou d'*Électre*, Serge Denoncourt s'intéresse d'abord à la passion brûlante des corps – jouant sur la frontière ténue entre redite et posture, le metteur en scène accentue cet élément au détriment de celui des classes sociales : les remords de la jeune femme, tombée dans les bras d'un homme qui n'est pas de son rang, résistent beaucoup plus à l'interprétation contemporaine que les enjeux qui fouillent la psychologie et les voies du désir.

Denoncourt prolonge les moments de baisers, ajoute des didascalies et des indications de rapprochements physiques qui expliquent l'intensité du désir auquel Julie ne peut résister. Difficile, dans le contexte, de reprocher aux comédiens un certain relâchement dans les accents ou un enchaînement parfois trop rapide des répliques ; d'ailleurs, même si les rares photographies de ce à quoi auraient ressemblé la scénographie et les costumes semblent pointer vers une esthétique naturaliste traditionnelle, on ne peut mettre en question les choix de Denoncourt sur ce point. L'enrobage global de la production radio, jusque dans le ton employé par Denoncourt pour lire ses didascalies, donne à l'ensemble un air suranné, qui n'aurait pas détonné dans les radiothéâtres d'antan.

Julie, en riant, explique qu'elle a dû « *apprendre à penser en garçon* » pour prouver qu'une « *femme pouvait être égale à l'homme* »... C'est là qu'on sent le fond misogyne de Strindberg, bien déterminé à montrer que les deux sexes ont peu à voir l'un avec l'autre et que l'un est inférieur à l'autre. La production aurait-elle permis de recontextualiser les propos du texte, où les personnages sont définis et limités par leurs pulsions et leur genre (« *Je ne suis qu'un homme* », dira Jean pour mettre Julie en garde) ? Difficile à dire...

Contentons-nous de saluer la volonté de donner à Kristin une place plus marquante que dans le texte de Strindberg (c'est elle qui donne le rasoir à Jean, qui se chargera ensuite de suggérer à Julie le suicide), mais aussi la présence de Magalie Lépine-Blondeau qui donne à entendre, à défaut de voir, ce qui semble être une rencontre entre une actrice et un personnage qui gagnerait à être reprise.

Pour le reste, l'exercice montre surtout que le radiothéâtre est un art à part : les quelques bruitages présents ici et là, mais pas de manière constante, déconcentrent plutôt qu'ils n'aident à apprécier la forme... une forme hybride, non assumée et non maîtrisée, témoignant de son aspect transitoire.

FAIRE COMME SI

Du côté de Québec, c'est la pièce *Rouge*, dont les cinq dernières représentations au Théâtre La Bordée ont été annulées, qui a bénéficié d'un enregistrement dans les studios de CKIA 88,3 FM. Les deux comédiens et le metteur en scène y ont enregistré le texte et les didascalies ; sans bruitage, la production et néanmoins enrichie par la trame sonore de Nicolas Jobin.

La pièce de John Logan s'inspire de l'épisode où le peintre Mark Rothko reçoit une commande de tableaux de la part du Four Seasons Restaurant, qui doit ouvrir dans le Seagram Building de New York en 1958. L'anecdote a été rendue célèbre par le volte-face de Rothko, décidant à la dernière minute de redonner l'argent reçu pour empêcher ses tableaux de trôner dans ce haut lieu de la finance et du capitalisme, au nom de la pureté de son art.

Pour fouiller les raisons de ce renversement soudain, Logan invente au célèbre peintre un jeune assistant, qui rêve lui aussi de peindre et qui aidera Rothko durant deux ans. Au fil de leurs conversations, ce sont deux visions de l'histoire de l'art qui s'affrontent, entre le maître de l'art moderne et son protégé, fan de Pop Art et d'Andy Warhol.

Pourquoi cette pièce plutôt qu'une autre pour la radio ? La question se pose étant donné l'énorme défi que représente sa transposition dans une forme strictement sonore. De la première réplique (« *Qu'est-ce que tu vois ?* », demande Rothko) jusqu'à la finale, qui reprend l'opposition fondamentale entre le rouge et le noir dans le spectre des couleurs, en passant par les nombreux moments où les personnages peignent, observent des tableaux et discutent de peinture, tout le texte repose sur une forte présence du visuel.



P-95 MADEMOISELLE JULIE
David Boutin
Magalie Lépine-Blondeau
Photo—François Laplante Delagrave



P—96

CEUX QUI SE SONT ÉVAPORÉS

Maxime Robin
Geneviève Boivin-Roussy
Tatiana Zinga Botao
Photo—Valérie Remise

C'est sans surprise que La Bordée a également choisi d'offrir son balado accompagné de photos de la représentation pour pallier ce manque d'images. Si la stratégie permet de profiter du décor de Véronique Bertrand, la combinaison des voix et des images fixes finit par accentuer l'effet d'étrangeté; on sent encore ici le pis-aller, la difficulté à transformer concrètement et complètement un médium pour le lier à un autre.

La transposition à la radio passerait mieux si *Rouge* était un texte fort, mais la pièce de Logan, qui repose sur un énième combat de générations où le vieux bourru finit, malgré lui, par encourager le jeune idéaliste, ponctuée d'aphorismes convenus comme « *Le fils doit se débarrasser du père* » ou « *Pour dépasser le passé, il faut connaître le passé* », a peu pour convaincre. Ceci malgré les efforts de Michel Nadeau (son Rothko est grognon et antipathique à souhait, la force de sa voix laissant poindre une présence physique imposante) et de Steven Lee Potvin, eux aussi prisonniers de ce contexte trop nouveau pour être maîtrisé.

RECONSTITUTION SONORE

À bien y penser, c'est la captation audio de *Ceux qui se sont évaporés* qui s'écoute avec le plus d'intérêt. La pièce de Rébecca Déraspe, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui et interrompue après la moitié de ses représentations, ne perd rien à l'oreille. Si l'autrice donne les crédits et lit les quelques didascalies, tout le reste est tiré d'un enregistrement fait le 5 mars dernier, au troisième soir des représentations.

La production audio semble profiter d'un avantage indéniable: l'enregistrement devant public. Le puissant spectacle mis en scène par Sylvain Bélanger, dont le collègue Étienne Bergeron a fait la critique¹, dévoile une profondeur que les autres ne peuvent reproduire. Spatialisation vocale, aisance des comédiens, enrobage sonore complet, mais aussi réactions du public, tout dans la forme semble « vivant » et ne souffre pas de l'absence des lumières et de la scénographie de Cédric Delorme-Bouchard (malgré leur beauté).

Le texte de Rébecca Déraspe, souvent narratif, se déploie avec limpidité et frappe avec autant de force que lorsque je l'ai vu et entendu; le hasard aura fait que l'enregistrement a été réalisé le soir où j'ai assisté au spectacle. Est-ce seulement un effet de mémoire qui réactive le plaisir et les émotions fortes ressenties lors de la représentation? Peut-être, mais force est d'admettre que cette avenue (la captation audio dans l'espace scénique) fonctionne bien et donne une nouvelle interprétation à un texte qui porte sur la disparition corporelle.

RENOUER AVEC LE PASSÉ

Au moment où je termine la rédaction de ce texte, au début du mois de juin, la ministre de la culture Nathalie Roy annonce ce qui ressemble à peine à l'ébauche d'un plan de déconfinement pour le milieu culturel - incluant les théâtres - orienté autour des sempiternelles invitations à la « réinvention » et à privilégier le « numérique ». La lettre ouverte « Pour les arts vivants » (rédigée notamment par Olivier Kemeid), le plaidoyer de Brigitte Haentjens et la manifestation organisée par Martin Faucher sur la Place des Festivals le 16 juin dernier auront mené à une première rencontre entre la ministre et le milieu théâtral, même si on attend encore des propositions adaptées qui baliseraient la reprise des activités. Personne ne sait encore de quoi ni comment sera fait le théâtre de demain, ni même quand ce « demain » sera à nos portes; déjà, le Théâtre Aux Écuries et le TNM annoncent que leur programmation régulière ne recommencera pas avant janvier 2021.

En attendant, comme le souhaitait Martin Faucher en entrevue avec René Homier-Roy, on peut espérer le retour de formes comme le théâtre radiophonique ou le téléthéâtre qui, sans remplacer le contact concret et réel entre les comédiens et le public (le confinement aura bien fini de prouver que le « réel » et le « virtuel » sont des catégories poreuses, mais encore distinctes), pourraient faire travailler des artistes et des techniciens, soutenus par nos télévisions et radios d'État. Disparu des ondes de Radio-Canada depuis 2001, le radiothéâtre pourrait renaître (les coûts de production resteraient moindres que ceux du téléthéâtre ou des planches), et la société d'État pourrait reprendre les rôles de diffuseur et d'incubateur de la dramaturgie québécoise qu'elle remplissait (avec d'autres radios comme la défunte CKAC) à une autre époque.

Signe de l'engouement du public pour de telles expériences en temps de pandémie, Radio-Canada annonçait à la fin juin sa série *Au balcon d'ICI Première*, qui présentera sept captations audio de spectacles des dernières années jusqu'en octobre. En profitant de l'expertise d'artisans comme Laurier Rajotte (qui enregistre des spectacles, dont celui de Rébecca Déraspe, en plus de produire le balado « Théâtre à l'écoute »), le théâtre et le public pourraient renouer avec des formes oubliées (et avec ce que Renée Legris appelait « *une esthétique radiophonique [qui] n'est pas l'accessoire d'une fabula ou d'un récit, mais bien une composante de la signification* ») qui, sans se substituer à la relation scène/salle, seraient peut-être plus pertinentes que jamais.

1 — Voir sa critique « Fuir notre incommunicable vacuité » sur *Spirale web*: <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/fuir-notre-incommunicable-vacuite>.

DIRECTION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE (PORTFOLIO)

Katrie Chagnon

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Brigitte Faivre-Duboz
Martin Hervé
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai
Thérèse St-Gelais

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh
Bénédicte Ramade
Karine Rosso
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Luba Markovskaia

CORRECTION D'ÉPREUVES

Catherine Ostiguy

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

TYPOGRAPHIES

Fugue Headline—radimpesko.com
Suisse Int'l—swisstypefaces.com

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

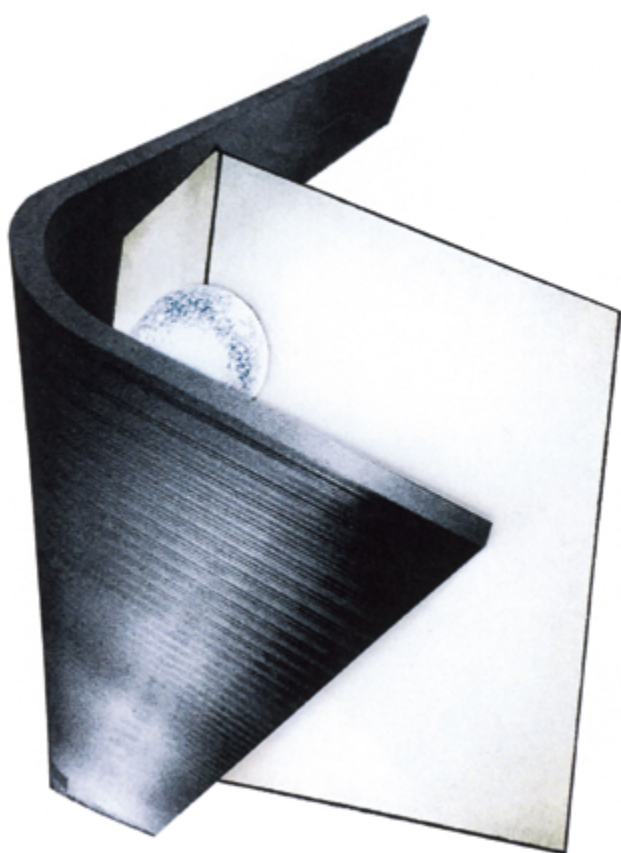
Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044
978-2-924359-30-3

ISBN version papier
978-2-924359-37-2

ISBN version numérique
978-2-924359-38-9

LA POÉSIE MORTE OU VIVE



CRITIQUE DE LA CRITIQUE

David Turgeon

INCURSION

Charlotte Biron

ROMAN / RÉCIT

Velina Minkoff

Martine Delvaux

Vanessa Springora

ESSAI

Nicholas Dawson

Nicolas Lévesque

Rachel Rosenblum

PORTFOLIO

Jean-Sébastien Vague

14.95\$



Envoi de poste-publications
—enregistrement n° 40024332