

SPIRALE



LA PARTIE ESSAI



JM,

Cette voix sur la BV. Brisée, faible. Celle d'un vieillard.

Celle d'un spectre, plutôt. Flottante, si peu présente. Qui semble s'oblitérer elle-même, après avoir énoncé quelques platitudes convenues.

Tes messages, surtout. Qui se répètent systématiquement, à chaque fois.

Le procédé a un quelque chose d'hallucinant, de nauséeux.

Ces enregistrements, nombreux, entortillés, itératifs, précédés de mois de silence, qui déboulent à coup de six appels en quelques heures ; tu y perds tes mots, me redonnes ton numéro — pourtant le même depuis des années. Et ça se multiplie : toi qui veux t'assurer que la ligne n'a pas coupé, toi qui ne comprends pas que je ne rappelle pas immédiatement, ta peur que les messages se soient effacés. Et plus tu insistes, plus je prends mon temps avant de te faire signe. Pour me calmer. Ta panique et ton insistance ne font qu'empirer mon envie de ne pas t'entendre. Et quand on s'attrape, je dois performer afin de minimiser mon exaspération. Devant cette discussion chronométrée, qui suit la même structure à chaque fois, qui est construite avec les mêmes bégaiements et sur les mêmes oublis, j'ai à te redire ce que je fais dans la vie, où je travaille, qui je fréquente en ce moment — malgré l'année passée avec le même amoureux.

Ton exaspérante voix de 119 ans, malgré le début de ta soixantaine ; ta difficulté devant les principes de base d'une conversation, tes pertes de mémoire à cause d'un cerveau sans doute atrophié par le manque de curiosité. Cette voix pourtant si tonitruante, jadis ; celle qui portait un rire franc et coloré.

Où et quand et pourquoi s'est-elle brisée ?

Je compile mentalement nos nombreux ratages. Il y en a tant. J'ai de la difficulté à identifier lesquels valent plus que les autres. Je mélange gravité et anecdote. Ou peut-être qu'en devenant adulte, ou *plus* adulte, ce sont les éléments anecdotiques qui prévalent parce qu'ils ont été balayés rapidement, alors que les déceptions importantes ont été vécues, gérées, mises en terre. Les grands deuils et les petites morts ont parfois le don de se substituer.

Lequel de nous deux a lâché l'autre en premier ?

Qui a d'abord été déçu par ce que l'autre lui renvoyait ?

Tu trouveras ceci d'une grande dureté, j'imagine.

J'attribue plutôt la chose à de la lucidité.

M.

Cette lettre est extraite du texte *Avec un poignard* — roman en cours d'écriture

LETTRE

03

JM

Mathieu Leroux

ÉDITORIAL

06

UNE CRITIQUE
DÉSINTÉRESSÉE

Daoud Najm

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

07

PORTRAIT DE LA
CRITIQUE EN CŒUR
FRAGILE

Marie Parent

INCURSION

10

LE CUIRASSÉ
POTEMKINE N'AVANCERA
PAS À L'AVIRON

Ralph Elawani

ARTS VISUELS

16

LIBERTÉ CONQUÉRANTE
DE YOKO ONO

Benoît Jodoin

DOSSIER LA PARTIE ESSAI : THÉORIE ET CRÉATION LITTÉRAIRE

20

PRÉSENTATION

Camille Anctil-Raymond
Kevin Lambert
Rachel LaRoche

24

LES PRATIQUES DE
LA THÉORIE: CRÉER
À L'UNIVERSITÉ

ENTRETIEN AVEC
LOUISE DUPRÉ
ET MARTINE DELVAUX

Kevin Lambert

30

HABITER LES VOIX

Gabrielle Giasson-Dulude

34

FAIRE CORPS

Camille Anctil-Raymond

37

CHAÎNE D'EMBOÎTEMENTS

Charlotte Biron

40

DÉSENVOÛTER LE PASSÉ

Martine-Emmanuelle Lapointe

43

DES PÉRIPÉTIES
ET DE LA THÉORIE

Rachel LaRoche

46

QUELLES PLACES POUR
QUELS SAVOIRS ?

Chloé Savoie-Bernard

49

LE RIRE D'ANNE
ÉLAINE CLICHE

Rebecca Leclerc

ROMAN, NOUVELLES

52

FRESH COMPLAINT

DE JEFFREY EUGENIDES

Luba Markovskaia

54

LA VALEUR DE
L'INCONNUE

DE CASSIE BÉRARD

Laurence Perron

PORTFOLIO

56

GUILLAUME ADJUTOR
PROVOST – CE QU’IL
RESTERA DE COMMUNAUTÉ
À L’ŒUVRE.

Anne-Marie Trépanier
Alexandre Piral

ESSAI

68

ANIMALIS
DE CLAIRE VARIN

Yan Hamel

70

LA POMME ET L’ÉTOILE
D’ÉTIENNE BEAULIEU

Gilles Lapointe

72

JAZZ LIBRE ET
LA RÉVOLUTION
QUÉBÉCOISE
D’ÉRIC FILLION

Dominic Marion

75

IDIOTIE
DE PIERRE GUYOTAT

Simon Levesque

78

HÉLÈNE CIXOUS.
COROLLAIRES D’UNE
ÉCRITURE

DIRIGÉ PAR MARTA SEGARRA

ENTENTES – À PARTIR
D’HÉLÈNE CIXOUS

DIRIGÉ PAR STÉPHANIE BOULARD
ET CATHERIBE WITT

Isabelle Décarie

81

UNE ÉROTIQUE DE LA
PSYCHANALYSE

DE SARAH CHICHE

LES ENTÉNÉBRÉS

DE SARAH CHICHE

Louis-Daniel Godin

85

LA PLAINTÉ

DE AVITAL RONELL

Laurence Pelletier

THÉÂTRE

87

SOIFS MATÉRIAUX

ADAPTATION THÉÂTRALE
DE MARIE-CLAIRE BLAIS
PAR DENIS MARLEAU.

Philippe Manevy

ERRATUM

Une erreur s’est glissée dans la légende qui accompagne la photographie de la page 87 du numéro 268 (printemps 2019). Les comédiens photographiés sont Samuel Côté et Marie-Laurence Moreau et non pas Olivier Turcotte et Renaud Lacelle-Bourdon.

C1–C4 **Guillaume Adjutor Provost**

LES_SANGS (#20)
2015

Mine de plomb sur papier
29,7 x 21 cm

SANS TITRE (FLUX 05.13)
2019

Encre sur papier
30,4 x 22,8 cm

Photos – Avec l’aimable concours
de l’artiste et de la Galerie Hugues
Charbonneau

Une critique désintéressée

Quoi de plus nécessaire, et de plus exaltant, que de se plonger dans les archives d'une revue pour en connaître l'histoire, en comprendre la traversée, les moments forts? Depuis quelques semaines déjà, c'est l'une des tâches à laquelle je m'adonne en compagnie de Katrie Chagnon, nouvelle directrice artistique (portfolio) et membre du comité de rédaction de *Spirale*, dont je tiens à saluer ici le travail et l'amitié.

À regarder de près ces archives, l'on peut observer que malgré ses nombreuses transformations, *Spirale*, dès sa première parution, privilégie la recension critique, devenue depuis sa « manière » particulière. Il n'en demeure pas moins qu'en filigrane, à travers les années, d'autres types d'écrits y ont fleuri. En témoigne l'essai qui, bien qu'il surgisse çà et là à partir des années 1980 sous la rubrique « Constat », puis qu'il apparaisse un peu plus souvent au cours des années 2000, n'aura pas été pratiqué de façon assidue. En ce sens, dans le but d'ouvrir la voie à de nouvelles formes, de nature plus essayistique, plusieurs rubriques verront le jour dans les mois à venir. Dès le numéro 267, nous faisons paraître le premier texte de la série « Critique de la critique ». Marie Parent signe cette rubrique dans la présente publication et s'interroge fort à propos, et avec une grande lucidité, sur le doute et la vulnérabilité qui entrent en jeu dans la critique au féminin. À cette première rubrique s'ajoute « Incursion », exploration d'un lieu donné, qui fera la part belle au reportage littéraire. Ralph Elawani en signe la première itération consacrée à Robert Morin – figure emblématique trop souvent boudée du cinéma québécois – dont il raconte avec humour et attention la vie et l'œuvre.

*

Si *Spirale* n'a cessé de se métamorphoser au fil des ans, j'ose espérer que sa pérennité repose aussi bien sur la nouveauté et la relève – sans lesquelles une revue ne survivrait que de façon bien artificielle, en ressassant ses gloires passées – que sur sa singularité première, le projet critique qui l'anime depuis toujours. En 2006, le comité de rédaction rappelait : « Donner à penser : ce serait là, sans doute, le seul mot d'ordre – l'injonction ou l'impératif – d'une telle communauté, c'est-à-dire de ceux et celles qui, dans le juste milieu occupé par *Spirale*, à mi-chemin entre la critique journalistique et l'analyse universitaire, œuvrent à une troisième critique. » J'aime à penser que ce tiers espace, rare et fécond, incarne encore un lieu où la pensée s'exerce de façon désintéressée ; j'entends ce dernier mot dans son acception la plus noble, le refus de « l'utilitaire » auquel il renvoie. S'éloignant des diktats et des dogmes, les critiques de *Spirale* nourrissent cette précieuse chance de penser le monde pour faire advenir une réflexion mûrie sur les arts, les lettres et les sciences humaines que permet la revue dans son déploiement de longue durée. Voilà l'exigence qui nous anime encore aujourd'hui.

Portrait de la critique en cœur fragile

Je ne me sens jamais solide quand j'écris. La chronique que vous avez sous les yeux a été relue, commentée par mon équipe exclusive d'éditrices bénévoles, qui a traqué à l'avance toutes les contradictions et les mollesses de la pensée. Si je le pouvais, chacun de mes textes publiés serait précédé d'un avertissement: « Attention, ceci est le produit d'un esprit appliqué mais inquiet de sa compétence et de sa légitimité. À ne pas prendre trop au sérieux, svp. » Comment une telle personne peut-elle pratiquer la critique littéraire? Pire, comment une telle personne peut-elle travailler à la programmation et à l'édition du cahier critique d'une revue comme *Liberté*, qui prétend courageusement « résister au bavardage médiatique »? Je suis arrivée à la critique culturelle en 2012, au moment où l'on déplorait depuis un moment déjà le manque de mordant des pages littéraires des journaux, leur position complaisante, l'esprit de copinage qui se dégage des pré-papiers... Contre cette corruption du métier, on espère le critique qui s'avancera dans le discours avec aplomb, renversera les évidences, rétablira les hiérarchies, sauvera la littérature du naufrage axiologique. J'ai moi-même longtemps entretenu l'idéal du critique haut en couleur, tranchant, craint, mais respecté par son milieu. Je me suis imaginée devenir ce critique sûr de son jugement, en contrôle de son art.

Que faire du doute, de la peur d'écrire, voire de la haine de soi, dans l'écriture de la critique? Je suis toujours étonnée que ces affects, très souvent associés à la production artistique, soient si peu mobilisés quand il est question de théorie ou de critique. Ce manque de confiance chronique qui grève le travail intellectuel, voire l'empêche carrément, je l'ai surtout observé chez mes camarades féminines. Cet état de fait a d'ailleurs longtemps servi de prétexte pour justifier le faible nombre de collaboratrices à *Liberté* - « les filles disent souvent non, les filles reculent sous la pression ». Transformer ce doute en levier, en force de création est devenu au fil des années le cœur de mon engagement féministe: ne serait-il pas possible de recevoir une œuvre dans une position aussi vulnérable que celle de l'artiste qui nous la livre? Pourrait-on inventer un nouveau territoire de la critique où se rejoindraient des voix qui ne sont sûres ni d'elles-mêmes ni de leur place dans le champ littéraire et choisiraient de s'offrir une certaine bienveillance?

Quelque chose en moi résiste pourtant à cette idée. Catherine Voyer-Léger, dans sa première chronique publiée dans ces pages, questionnait ce parti pris pour la « fragilité » en se demandant si l'on ne confondait pas la vulnérabilité des œuvres avec celle des auteurs et autrices. Comme elle, me trouble l'idée de concevoir les livres comme de petites choses délicates qu'il faudrait manipuler doucement pour éviter de les briser : « *Ne risque-t-on pas de personnifier l'œuvre en la rendant si vivante qu'il faille la protéger ? Ne risque-t-on pas d'oublier qu'elle est un discours, et qu'à ce titre, elle peut être discutée, aplatie, triturée ?* » Bien sûr, on peut admettre qu'il existe des projets plus précaires, qu'il s'agisse d'une première œuvre signée par un ou une inconnue, d'un texte conçu dans des conditions (physiques, économiques, émotionnelles) difficiles ou présentant une voix en marge des normes sociales ou institutionnelles. Mais faudrait-il pour autant priver ces œuvres d'un dialogue critique ? Une amie me disait récemment qu'elle venait de terminer la lecture d'un roman se présentant comme féministe et y voyait plusieurs faiblesses, mais ne souhaitait pas écrire à ce sujet ; il s'agissait d'une œuvre déjà trop susceptible d'être attaquée par la presse conventionnelle. Et puis, qui était-elle pour imposer son point de vue sur un livre qui avait toutes les raisons d'exister ? Voici l'impasse dans laquelle on se trouve. Des critiques qui doutent trop d'elles-mêmes ou du statut de certains objets d'art pour se donner le droit de les penser. Et si l'on se ressaisissait de la question formulée par Voyer-Léger et que l'on revenait sur le plan du discours ? N'y aurait-il pas une manière de déconstruire ce positionnement qui confine la critique à réfléchir à demi-mot, ou bien à se taire ?

LA VIE CONTRE LA LITTÉRATURE

Le débat, déjà amplement commenté, entre l'écrivaine Alice Rivard et le critique Sébastien Dulude à propos du compte-rendu du recueil *Schrapnels*, publié dans *Lettres québécoises* en 2016, me semble emblématique de cette impasse en ce qu'il reproduit un antagonisme « traditionnel » que j'essaierai ici de définir. Dans sa critique, Dulude juge que les poèmes de Rivard « *ne permet[tent] pas de nous extraire de l'énonciation première du vécu* ». Pour lui, le texte relève davantage de la confession que de la littérature. Dans sa réponse, Rivard pose le problème de l'inclusion des artistes considérés comme marginaux dans le cercle des initiés, dont une critique élitiste se chargerait de protéger l'exclusivité. Contre la maîtrise « technique » et le travail de la forme, elle met en avant la vulnérabilité, l'authenticité, l'émotion brute. Contre l'exigence esthétique, elle fait valoir l'exigence de vérité. Dans un texte publié parallèlement au débat, l'écrivaine Daphné B. en fait une affaire de générations. Pour elle,

des écrivains et critiques plus âgés voudraient discipliner cette relève superficielle et centrée sur elle-même : « *C'est parce qu'on ne fait pas de la poésie, mais du récit de soi, des histoires de baise et de cœurs brisés. On ne peut alors qu'espérer s'approcher un tout petit peu de la littérature, flatter le bout de son soulier.* » Mais, au contraire d'un affrontement ponctuel entre générations, on peut penser que ce débat ne fait que reconduire des tropes qui parasitent la réception de l'écriture des femmes depuis fort longtemps.

En ce sens, la lecture récente de *D'amour et d'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, d'Adrien Rannaud, m'a laissé une très forte impression – les citations qui suivent sont de lui. Rannaud étudie entre autres la manière dont la critique de l'époque jette le soupçon sur les œuvres publiées par les romancières, qu'on juge incapables « *d'écrire sur autre chose qu'elles-mêmes* ». Pour la critique, la littérarité de l'œuvre est menacée par son trop haut degré de vérité présumé. On accuse les femmes de manquer d'imagination, de ne pas savoir instaurer la distance nécessaire à la production d'une œuvre d'art. Dans son recueil *Les masques déchirés*, publié en 1932, un an après l'accueil sévère de *La chair décevante*, Jovette-Alice Bernier répond à ses détracteurs : « *Et c'est la vérité que j'ai voulu défendre / Contre vous qui portiez ces visages faux ; / [...] Il n'est pas de secrets, de tares, de misères, / Dont rougisse la faible et vieille humanité / La vie n'est que la vie, et vous êtes faussaires / Si vous défigurez la simple vérité* ». On croirait entendre ici résonner l'écho de Daphné B., pour qui « *la littérature parle de la vie* », à laquelle n'échappent pas les « *histoires de baise, [les] cœurs brisés, [la] peur, [le] deuil, [la] mort, [la] joie, name it* ». « *C'est de la vie inférieure* », écrit Camille Roy à propos de *La chair décevante*, rappelant que l'émotion et la sensualité ne constituent pas une matière romanesque. L'opposition entre la critique et les écrivaines induit donc une curieuse dualité : la forme et le (bon) style seraient du côté des conventions (esthétiques et sociales) qui masquent la vérité et serviraient de « *mesures de sanction* », alors que la vie et l'émotion, se situant en dehors du territoire de l'art, se trouveraient du côté de l'« *informe* » et du vrai, et briseraient lesdites conventions. Éva Senécal, dans une lettre datée du 9 août 1929 adressée à Alfred Desrochers, qui critique sévèrement le manuscrit de *Dans les ombres* qu'elle lui a fait parvenir, revendique le caractère proprement féminin de cette écriture : « *[...] trouvez-moi une femme qui écrive autrement qu'avec son cœur, ce petit vase fragile qu'un rien briserait, mais qui est pourtant capable de contenir les plus fougueux, les plus passionnés et les plus terrifiants des sentiments humains.* » Le cliché qui veut que les femmes « *écrivent avec leur cœur* » permet en fait à l'écrivaine de se dégager des attentes de son mentor, une façon de dire : laissez-moi donc écrire comme je le veux.

Que faire du doute, de la peur d'écrire, voire de la haine de soi, dans l'écriture de la critique ?

C'est la récurrence de ces positionnements discursifs à travers le temps qui me frappe : d'un côté, une critique et une institution mâles qui capturent ce que « devrait être » la littérature, à travers des jugements prescriptifs et sans appel, et de l'autre côté, des écrivaines qui se défendent en s'excluant du domaine de l'esprit, en ramenant leur travail à un effort sincère, en atténuant leur valeur ou leur légitimité. Curieusement, comme critique, je me reconnais bien davantage dans le deuxième groupe. Allez relire mon premier paragraphe. Je n'y dis pas autre chose qu'Éva Senécal : soyez indulgents, je laisse parler mon petit cœur fragile... Je ne cherche pas à suggérer que cette attitude courante chez les écrivaines ou les intellectuelles soit délibérée, ou fabriquée, loin de là. Mais l'idée que nous puissions mettre à distance cette construction discursive est en un sens rassurante parce qu'ainsi, le doute, voire le mépris de soi, n'apparaît pas comme une fatalité à subir ; il n'est pas naturel, il peut être renversé et transformé. S'il devient approche critique, voire éthique critique, le doute, cette manière d'« être avec » les textes, force la critique à abandonner sa position de surplomb pour entrer dans un corps-à-corps vigoureux, jusqu'à risquer le déséquilibre.

À L'AFFÛT D'UN DÉSIR

Dans *La théorie, un dimanche*, Louky Bersianik prend elle aussi pour point de départ une critique négative rédigée par Pierre Nepveu à propos de son livre *Axes et eau*. Ici, Bersianik cherche moins à se défendre qu'à réfléchir à la manière dont la critique peut recevoir les œuvres « travaillées par la conscience féministe » : « En quoi [le profane] reçoit-il la mise en question de son propre système symbolique, questionné justement par cette conscience-là ? » Pour moi, cette préoccupation ne concerne pas seulement les « livres de femmes », comme les désigne Bersianik avec ironie, mais toutes les œuvres qui s'écartent de manière importante de ce que nous connaissons ou attendons de la littérature. Comment parler de ce qui nous est étranger ? De ce qui ne nous touche pas ? De ce qui remet en question le monde tel que nous le percevons ? Bersianik offre à mon sens une piste féconde : « Démoduler, non démolir, non défaire une

construction en lui prêtant un sens unique, en prétendant y trouver un signifié qui serait déjà arrêté ; être à l'affût d'un désir, d'un vouloir-écrire et non, comme le souhaiteraient certains critiques, d'un "vouloir-dire", c'est-à-dire d'un sens définitif qui aurait pour effet de fermer l'œuvre à tout jamais. »

Si l'on postule que le travail du critique est d'abord de comprendre le fonctionnement d'un texte, cela suppose qu'il doive « entrer dans le jeu [de l'œuvre] même si ce jeu ne lui est pas familier », écrit Bersianik. C'est bien sûr une question d'écoute, de capacité à tolérer l'inconfort, voire l'ennui, le sentiment de ne pas être chez soi dans une œuvre. « Entrer dans le jeu », c'est aussi ce qui permet ensuite d'en sortir, de circuler entre les intentions que l'œuvre annonce et celles qui se manifestent concrètement dans le tissu du texte, pour mieux jauger leur caractère opérant, leur cohérence, leur constance. Il ne s'agit donc pas de « protéger » un texte ou d'être complaisant, mais plutôt de s'entraîner à lire « dans le sens de » l'œuvre pour voir où cela peut nous mener. Qu'est-ce qui agit ou n'agit pas ici ? Qu'est-ce qui donne à penser ? La vulnérabilité, donc, ne serait ni celle de l'œuvre, ni celle de l'artiste, mais bien celle du critique ; c'est de cet endroit instable qu'on peut s'exercer à « entendre » les possibilités inscrites dans une œuvre – qu'elles s'y réalisent ou pas. Puisque être à l'affût d'un désir exige de savoir nommer la part non advenue de ce désir, c'est-à-dire la part qui reste en suspens, qui ne se déploie pas complètement dans l'œuvre, de même, cela exige de savoir nommer les contradictions qui travaillent ce désir. Cette position s'avère dangereuse ; elle suppose que, comme l'artiste, le critique accepte de s'exposer, de ne pas présenter des raisonnements blindés, de s'aventurer dans des avenues qui ne mettent pas en valeur son savoir et ses habiletés ; qu'il accepte parfois de s'effacer pour faire entendre moins sa propre voix que celle de l'œuvre dont il traite. Elle suppose que le critique tremble sur son socle, soit toujours en train d'en tomber. C'est pourquoi je ne me sens jamais solide quand j'écris ; j'essaie d'en faire une raison de prendre la parole, de ne pas me taire.

Le cuirassé Potemkine n'avancera pas à l'aviron

J'ai rencontré Robert Morin par l'entremise de la télévision. La boîte à images a longtemps été ce parc d'attractions où je manœuvrais d'un manège à un autre au gré d'une offre restreinte ou tout au plus «à la carte». J'en conserve des impressions fugitives; quelques séquences et citations. Une anamnèse métagraphique. Un homme dit à une femme: «vous êtes la reine des seins» (*Bleu nuit*); un bout de carotte est retiré du vomi d'une nonne (*The Devils*, Ken Russell); des anguilles sont extirpées d'une tête de cheval en putréfaction – durant le dîner, on soigne d'une main, sous la robe, la nausée d'une convive ayant assisté au spectacle (*Le tambour*, Volker Schlöndorff adaptant Günter Grass). Dans le cas de Morin, c'était un bras veineux débordant d'un t-shirt de Bad Religion, dans lequel se plantait une aiguille hypodermique. *Quiconque meurt, meurt à douleur*. François Villon et la Betacam numérique. Un film qui présentait le procès de la société par sa lie.

Comme pour Russell, Schlöndorff et Grass, le nom de Robert Morin s'est raccroché aux images du film des années plus tard. J'ai tout vu depuis; je connais son œuvre de fond en comble, au point où le style surgit du nom presque aussi facilement que le nom surgit du style. C'est une malédiction de proximité, une compréhension par contamination, un réflexe contre-productif pour le critique. On ne baise pas ses ex, on ne pactise pas avec son patron, on ne se rapproche pas des artistes dont on admire le travail. Trop tard. Morin est entré dans ma vie par le téléphone, il y a une dizaine d'années. Une entrevue à jamais perdue, comme tant d'autres hébergées en ligne. Dans vingt ans, les textes de ces blogues obscurs, on ne vous les revendra pas dans une librairie où la poussière s'accumule sur les livres comme les mouches dans le pare-brise de ma voiture, sur la route de Montcerf, où je vais retrouver Robert à son chalet.

« MONTSARF »

L'un des derniers hameaux avant l'entrée du parc de La Vérendrye, Montcerf porte un nom qu'on prononce correctement surtout à heures de grande écoute pour parler de saisies chez les producteurs de cannabis. Le reste du temps, on dit « *Monsarf* ». « Beaucoup de ces hommes n'ont jamais fumé un joint de leur vie », m'a un jour dit Morin, alors que je lui parlais des chasseurs (cueilleurs) du coin, dont quelques-uns se retrouvent dans *Panache*, le film d'André-Line Beauparlant, conjointe de Robert depuis 25 ans, tourné près du chalet que le couple habite plus ou moins les deux tiers de l'année.

Au ras du sol, les nuages de mouches grouillent comme des bancs de poissons dans des filets de poussière. Le chemin tire sa langue vaseuse le long de la rivière du Bras-Coupé. « Suis les fils électriques. Rendu au bout, c'est chez nous. » Le F-150 de Robert est stationné devant le chalet construit il y a trente-cinq ans (ou qui a pris trente-cinq ans à construire, c'est selon). Au tout début des années 1980, une cohorte de membres de la Coop Vidéo de Montréal s'est regroupée en compagnie à numéros pour acheter un lot. Les parts ont été divisées et vendues à un prix dérisoire. Les terrains se passent depuis, d'un ami à un autre.

Makusham, mélange de Husky et de Labrador, jappe en voyant ma Yaris manquer de courage dans l'entrée abrupte du chalet en bois. Comme pour l'émission de Florent Vollant, le nom du chien signifie « rassemblement », « *party* », en innu-aimun. Un feu de bois brûle faiblement dehors. Morin sort, la barbe longue et la chemise défraîchie. Il doit faire 35 degrés. Il aurait peut-être été plus simple de marcher quatre cent mètres et de passer les voir, lui et André-Line, dans leur maison de la Petite-Italie, comme je l'ai fait dans le passé, plutôt que de rouler quatre heures dans les Laurentides. Mais les deux endroits sont essentiels pour comprendre le couple ; Morin peut-être davantage, parce qu'il faut bûcher longtemps pour abattre l'homme des bois misanthrope qui revient épisodiquement en ville « travailler l'épaisseur humaine ».

« LA TÊTE, LE CŒUR, LES COUILLES »

Je suis allé quelques fois chez Robert et André-Line, pour des projets divers, des entrevues ou des bières entre amis. Une ou deux fois en compagnie de Mingo L'Indien, autrefois guitariste des Georges Leningrad. Un copain de Robert qui travaille souvent avec André-Line sur les plateaux de tournage.

Robert voulait à l'époque réaliser un film sur les Georges. Un concept simple : « la tête, le cœur, les couilles ». Trois membres dans le groupe, trois visions, ou quelque chose du genre. Plus personne ne se souvient exactement de l'idée. Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts depuis, et Morin écrit constamment. Peu en ville, pas mal plus au chalet. « C'est plus facile depuis qu'il y a les ordinateurs. Je suis dyslexique, c'était pas évident à la machine. » Robert Morin est avant tout un cinéaste conceptuel et un homme pragmatique. Un gars de vidéo, pas de pellicule. « *Roma*, c'était épouvantable, le cinéaste se regardait filmer de la misère en noir et blanc ; j'ai abandonné après une demi-heure. »

Il sourit lorsque je lui dis que Carlos Reygadas m'a confié que *Roma* était à ses yeux le Batman du cinéma d'auteur. André-Line aurait sans doute été moins intransigeante si nous en avions parlé ensemble. Je lui reconnais plus d'indulgence qu'à Robert. Ça prend d'ailleurs pas mal pour réaliser le documentaire *Pinocchio*, en 2015, au sujet de son frère, un menteur compulsif et un manipulateur qui en a berné plusieurs. Robert tenait la caméra. Il aurait sans doute fait autre chose s'il n'en avait tenu qu'à lui. Il faut dire que ça prend toute une foi en l'être humain pour s'intéresser encore à un membre de votre famille qui a dévalisé votre maison.

D'ailleurs, ladite maison, le couple qui travaille ensemble depuis 25 ans l'a achetée à une époque où le prix d'un taudis était en phase avec celui-ci. L'une des poutres qui soutenait une partie de la charpente ne se rendait même pas jusqu'au sol. L'un des murs était retenu par l'opération du Saint-Esprit. La brique extérieure s'est mise à se morceler un jour, durant des rénovations. Le genre de cirque construit en « beau-frère » ou, comme dit Robert, en beau-frère italien qui te fait ça pas cher. Si l'on compte le sous-sol, il y a en réalité trois étages. La tête, le cœur, les couilles...

LE VOLEUR VIT EN ENFER

Ma première conversation face à face avec Robert Morin remonte à la projection de *Petit Pow! Pow! Noël* au microcinéma Blue Sunshine, en 2010. « Un film d'horreur, mais dans la tête du monstre, avec ses yeux. » Son dernier film réalisé du vivant de son père ; un notaire qui a passé une bonne partie de sa vie dans un CHSLD, à la suite d'un grave accident de la route. « On habitait Montréal, puis on est déménagés en banlieue, à Saint-Hyacinthe. On a vécu comme des riches pendant deux ans. Un jour, mon père a eu un grave accident de la route. Je l'ai visité deux fois par semaine pendant presque 20 ans. » La mère de Morin avait dû prendre le relais. Elle est décédée dans un incendie au début des années 1990. « J'ai pleuré une fois, c'est à l'enterrement de ma mère. » C'est avec le petit héritage que Morin a pu faire une mise de fonds sur la maison de la Petite-Italie. Plusieurs rencontres ont été nécessaires pour aborder ces sujets. Morin déteste parler de lui-même (encore plus qu'il déteste l'écriture de soi ou que les artistes parlent d'eux-mêmes). Il a plus tôt cette année refusé un grand entretien radio-canadien avec Franco Nuovo. Lors de notre première rencontre, c'était surtout moi, d'ailleurs, qui avais parlé.

J'habitais un studio miteux, travaillais au noir et partageais murs et plafond avec d'autres chiens sans collier. Le câble gratuit était la lymphe (pauvre en nutriments et riche en déchets) de cette niche de chambreurs qui rappelait le « tape existentiel » de Morin, *Le voleur vit en enfer*: la dégringolade d'un homme, son arrivée dans un immeuble à trois murs; sa psychose induite par la banalité du quotidien. Il l'avait tourné dans un moment de misère. « On a tous notre marde à manger », m'avait-il dit entre deux verres au Else's, sur la rue Roy. À cinq minutes de là, au Blue Sunshine, Denis Côté poireautait depuis une demi-heure en attendant notre retour pour le Q&A devant public.

Aucune raison ne justifiait alors que nous partagions autre chose que le cinéma. Nos chemins se sont inévitablement séparés. Blue Sunshine a mis la clé sous la porte. J'ai vieilli, trouvé une chaise éjectable qui vient avec un T4 et fait un *burnout* comme tout le monde. Puis un jour, Kier-La Janisse, l'une des deux têtes pensantes du Blue Sunshine, m'a demandé de revisiter *Petit Pow! Pow!* dans le cadre d'une publication (*Yuletide Terror: X-Mas Horror on Film*). La Coop Vidéo de Montréal m'a donné l'adresse de Robert. Je suis arrivé chez lui alors qu'il revenait de l'hôpital. « Rien de grave, juste un malaise après la soirée d'hier. » Il avait encore le bracelet d'identification médicale autour du poignet lorsqu'il m'a proposé un café. Tout de même étrange pour un gars qui devait me parler d'un film tourné dans un mouiroir.

J'avais été saisi par le charme de la maison. Les rideaux *seventies*, les photos sur les murs, la lumière, les meubles en teck, l'œuvre d'Isabelle Guimond dans le salon, la collection de masques africains de Robert, la cour arrière qui donne sur un atelier où André-Line peint lorsqu'elle est en ville. « Ma blonde fait de la D.A. ; elle a du goût. » Directrice artistique durant des années, André-Line Beauparlant est aujourd'hui surtout conceptrice visuelle. Morin, lui, a débuté avec la photographie. « Toi, tu écris dans la vie. Moi, je suis plus un gars d'images et de concepts. Si je te demande de cadrer le paysage devant toi, je suis pas mal certain que tu sauras pas quoi faire. »

Du paysage, Morin en a vu. Il a voyagé partout dans le monde, habité un moment au Maroc, une secousse en Amérique du Sud, quelques mois au Vietnam et même une semaine chez Hubert Mingarelli (avant d'adapter *Quatre soldats*). Il a aussi traîné au CBGB's durant les premières années d'activité du club new-yorkais. Plus jeune, il a échappé aux cohortes de marxistes de salon, contrairement à plusieurs de ses contemporains. « J'étais tellement gelé que je suis passé à côté de tout ça. » Puis il a fait de la vidéo corporative un moment comme caméraman, pour manger, et œuvré au sein d'une petite compagnie. « C'est drôle, ça me tente plus de voyager aujourd'hui. J'ai presque honte, ostie. T'es comme un portefeuille sur deux pattes. »

La cuisine de leur maison est meublée avec le mobilier d'un ancien casse-croûte d'Hochelega-Maisonnette. Que du *stainless*. Dans la pièce de travail de Robert s'empilent des clichés de jeunesse qu'il a commencé à retoucher à l'ordinateur. « Je suis rendu pas mal habile avec Photoshop. » Les dernières créations sur lesquelles il trime sont des œuvres en boucle créées à partir de photos prises au Vietnam. De la *scrap*. Tout ce que le plastique et l'imagination peuvent produire. Un loop de *scrap* colorée. L'imprimante de Morin est au sous-sol, non loin d'une étagère où dorment des DVD. Il visionne désormais surtout des séries. « Le cinéma est un art qui avance au cash. *Le cuirassé Potemkine* n'avance pas à l'aviron. Il y a pas mal plus intéressant en littérature et au théâtre expérimental. » Morin est un lecteur de Joseph Conrad, de Ryszard Kapuściński et de William Faulkner. Un fan de Sam Peckinpah, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder. De l'aventure, de la violence, des concepts. Des « auteurs », surtout, dans le sens le plus noble du terme. Des individus à la personnalité forte et à la personnalité singulière. Le genre de créature à l'étroit en ville entre quatre stops. C'est pour ça qu'il y a des endroits comme Montcerf...

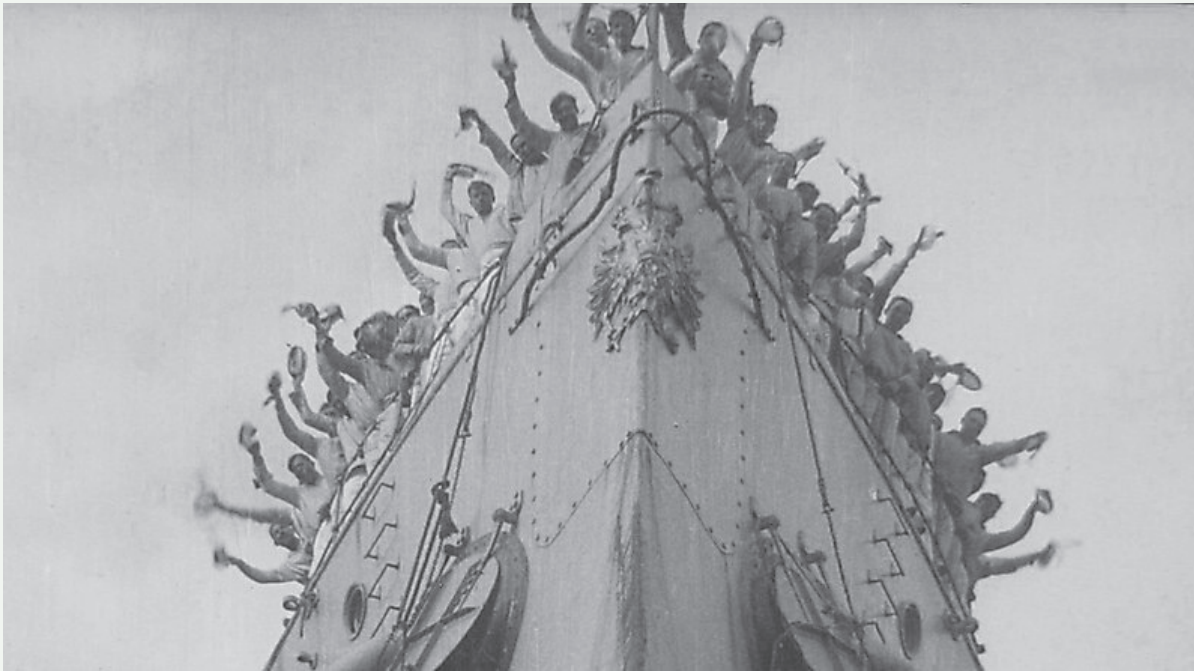
« JE PRÉPARE UN FILM CONTEMPLATIF »

André-Line n'est pas à Montcerf cet été. « Elle travaille sur le prochain film d'Anaïs [Barbeau-Lavallette, *La déesse des mouches à feu*]. » Robert lui a construit un atelier à une centaine de mètres du chalet. Tout vitré, avec une mezzanine. André-Line peint depuis un peu plus de dix ans. « Je ne savais pas dessiner. Je ne parlais pas avec une formation en arts visuels. J'ai simplement eu un élan, j'y ai été poussée par des questions que je me posais et pour lesquelles je n'avais pas de mots », m'a-t-elle dit un jour, un peu avant sa rétrospective à la Cinémathèque québécoise, où une exposition consacrée à ses œuvres graphiques avait aussi lieu. Elle a réalisé plus de 200 peintures. Surtout des portraits de Sébastien, son jeune frère lourdement handicapé, décédé en 2001. « Ma famille n'a jamais vu ces portraits. » Elle a commencé à dessiner pour « explorer la tristesse, la honte, la famille ou encore la colère d'une autre manière ». Ça lui a fait du bien. Pas plus compliqué que ça. La simplicité de ce constat ressemble à celle des questions qu'elle pose aux différents sujets de ses documentaires. C'est cette aisance qui les auréole d'une grâce à la fois crue et singulière.

L'entrée du chalet donne à voir un intérieur lumineux. Une grande pièce se divise en salon, cuisine et salle à manger. Un escalier mène au deuxième étage. Le mur qui longe celui-ci est recouvert de photographies dans de petits cadres. De la famille, des amis, quelques visages connus – Gaston Lepage, Robin Aubert.

La soirée se déroule dans la pièce la plus récemment construite par Robert. Un addenda à ce chalet qui surplombe les coudes de la rivière, où il se baigne et pêche pour garder la main. « Après quatre heures de travail cérébral, je suis plus très intelligent. » Les bières descendent, le soleil aussi. Les ouaouarons mugissent dans la pénombre. Clac, clac, clac, comme des contrebasses mal accordées. Robert pointe un trépied artisanal à l'extérieur. « J'en avais sept comme ça dehors. Je prépare un film contemplatif. Je déplaçais ma caméra de l'un à l'autre. » Il a filmé la décomposition d'une carcasse d'original. « L'hiver dernier, il a tellement neigé que je devais me pencher pour regarder l'objectif. »

Le lendemain matin, il s'assoit à son ordinateur pour faire du montage. Toujours sa vidéo contemplative. « C'est pas très intellectuel. » Son Mac est installé sur une table en bois, à quelques pas de sa chambre. Une bibliothèque fait face à l'escalier qui mène au deuxième étage, où se trouvent trois chambres. Les planchers sont ornés de motifs *pop art*. « Je faisais ça dans les années 1970. »



ROBERT MORIN EN 10 FILMS

- 1 MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS 1980
- 2 LE VOLEUR VIT EN ENFER 1984
- 3 LA FEMME ÉTRANGÈRE 1988
- 4 REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR 1992
- 5 YES SIR! MADAME... 1994
- 6 WINDIGO 1994
- 7 QUICONQUE MEURT, MEURT À DOULEUR 1998
- 8 LE NÈG' 2002
- 9 PETIT POW ! POW ! NOËL 2005
- 10 LE PROBLÈME D'INFILTRATION 2017

JOSEPH CONRAD EN SNOWBIRD

Morin est l'un des éternels éconduits de notre cinéma. Marcel Jean, aujourd'hui directeur de la Cinémathèque québécoise, en a déjà parlé comme du seul cinéaste québécois important des années 1980. Contrairement à une majorité de réalisateurs, il n'a jamais fait de publicité. Aucun effet de contamination esthétique de ce côté-là. «Bernie non plus», dit-il, sans néanmoins qu'on sente une pointe de vantardise dans son propos. Bernard Émond habite à 300 mètres du chalet de Robert. Une cabane rudimentaire. «Demain, on ira l'aider à bouger la cabane de sa blonde. L'eau l'a déplacée, ce printemps.»

Après le dîner, il pose (enfin) une fenêtre sur le conduit d'aération de la salle de bain qui donne sur la cuisine. «Ma blonde va être contente, ce sera moins gênant pour la visite le matin.» La bibliothèque qui surplombe la toilette est remplie d'ouvrages sur les plantes, les champignons, la flore laurentienne. Le bon vieux frère Marie-Victorin. Je retrouve aussi l'exemplaire du *Journal d'un hobo* que je lui ai prêté l'année dernière. Il a dû lire ça cet hiver, en sacrant parce que sa motoneige calait constamment dans le bois.

Morin déteste l'hiver. «Je suis un *snowbird*. J'aime la chaleur.» Il a passé plusieurs hivers en Amérique du Sud. Le Panama, le Costa Rica. Probablement les lieux qu'il préfère. Pour le climat, la population, la littérature. «Je pense m'acheter une cabane là-bas avec mon frère.» Ceci dit, ce n'est pas à défaut d'avoir essayé d'aimer le froid. Au début des années 1980, comme Bernard Émond, il a enseigné aux Inuits. «C'était avant qu'APTN reprenne tout sous la même bannière. Le mandat était de mettre sur pied de petites télévisions communautaires.»

Durant les années 1920, on estime que près du deux tiers des Kivallirmiut (Inuits du Caribou) sont morts lors d'une grande famine¹. Les épisodes se sont ensuite succédé. Au début des années 1980, l'Éthiopie a connu une famine mondialement diffusée. L'Inuit Tapirisat of Canada (ITC) organisa l'opération Polar Star pour venir en aide aux Éthiopiens. «Les anciens se souvenaient des famines. Les dons ont été importants. Surtout pour des petites populations. L'Éthiopie a invité des représentants Inuits à séjourner là-bas. On a suivi pour filmer. Je ne sais pas combien de derniers souffles j'ai filmés.»

Morin est à ce titre l'un des réalisateurs allochtones les plus près des Autochtones. De manière non intéressée (doit-on le préciser?). Il les fréquente depuis des années, aussi bien à la pêche qu'au cinéma. Il est à des lieues des institutions et des bonnes âmes qui nous vendent les «Indiens de cartes postales» que les conseils des arts se ridiculisent à perpétuer en se donnant l'air d'avoir acheté des parts dans notre médiocrité

1 — Robert McGhee, «Kivallirmiut (Inuits du Caribou)», L'encyclopédie canadienne, 8 juin 2016. En ligne.

collective. En 1994, à un an du deuxième référendum sur la souveraineté du Québec (la même année où il réalisait *Yes Sir! Madame*), Morin tournait un film sur un groupe d'Autochtones qui décrète l'indépendance d'un territoire du Grand Nord. «*Heart of Darkness* chez nous.» C'est durant le tournage de ce film qu'il a rencontré André-Line.

La piste de Joseph Conrad, Robert l'a suivie durant des années. Jusqu'à traquer pendant plusieurs mois une femme enlevée par les indigènes Yanomami à l'âge de douze ans et revenue chez les Blancs vingt-cinq ans plus tard. Le scénario existe. Refusé partout. Allez comprendre. «J'ai tout de même fait un tape sur ça, en 1988.» *La femme étrangère*. «Considérée comme une étrangère par ses kidnappeurs tout au long de sa captivité, les membres de sa famille la traitent d'Indienne lorsqu'elle retourne vivre parmi eux avec ses trois enfants», lit-on sur le site de la Coop Vidéo. En somme, une inversion du «syndrome de la pomme» (rouge à l'extérieur, blanche à l'intérieur) auquel bien des Autochtones ont fait face.

Il se fait tard, et la chaleur a à peine diminué. Je dors dans le salon, loin de ma moustiquaire. «T'es-tu chicané avec ta blonde?», demande Robert, en se levant. «Non, trop chaud.» «Ça va être beau sur le ciment, tantôt. Ah oui, as-tu déjà fait du ciment? Je vais te passer des bottes. On va couler une dalle de béton.» La bétonneuse arrive une heure plus tard. Non loin du chalet, une dénivellation mène à un cabanon que Robert a construit pour entreposer des outils et du matériel de pêche. Son potager de survivaliste prospère à cinquante mètres de là. En sortant du chalet, je m'approche des cendres de la veille qui fumotent encore, près du barbecue. Robert est déjà en bas, avec truelles et râteliers. «On va niveler ça au madrier une fois qu'on aura coulé le ciment.» L'opération prend la matinée.

Nous rentrons nous changer avant de sauter à l'eau. Près de la rivière, Bernard Émond est occupé à fabriquer des skis pour faire glisser la cabane de sa copine (absente elle aussi lors de mon passage à Montcerf). Il porte un pantalon brun, une chemise blanche à manches longues, un chapeau de pêche et un filet lui couvrant la tête. Il doit faire 125 livres et me salue d'une voix amicale. N'avoir jamais vu de photos du frère Marie-Victorin, j' imagine que je pourrais les confondre.

Plus tard, en après-midi, avant que je ne quitte le chalet, Robert me remet une clé USB sur laquelle il a placé quelques scénarios refusés, dont *La femme étrangère*, et un autre intitulé *Deux acteurs et la mort*. Son hommage à Peckinpah et Fassbinder. Un acteur incarnant le chef d'un gang de motards se fait enlever par un vrai gang de motards. «J'avais en tête de prendre Hugo Girard et Robin Aubert pour ça.» J'éplucherai les pages sur le chemin du retour, en plaignant l'employé de la SODEC qui a tenté de faire tenir le tout dans une case. «Y'a un livre à faire sur les arcanes du financement de notre cinéma national», m'a dit Robert, ajoutant qu'il se demandait si des Michael Haneke ou des Lars Von Trier auraient pu émerger de celui-ci. C'était quoi déjà, la formule? Ah oui, *le cuirassé Potemkine* n'avance pas à l'aviron.

BENOIT JODOIN

Yoko Ono: savoir zen et pédagogie bouddhiste

LIBERTÉ CONQUÉRANTE DE YOKO ONO

**EXPOSITION
PRÉSENTÉE
À LA FONDATION PHI**
du 25 avril au
15 septembre 2019

Sur le grand mur blanc d'une salle d'exposition, Yoko Ono a imaginé ce que pourrait être une célébration de l'amour maternel : des Post-it blancs sur lesquels des anonymes ont laissé des traces sensibles et laconiques d'histoires personnelles comme « Merci », « je ne t'en veux pas », « *cancer survivor, abuse survivor, the strongest person I know* ». Traduisant des sentiments comme la fierté, l'empathie et la résilience, ces courts messages spontanément partagés deviennent, sous les directives de l'artiste, une œuvre intitulée *My Mommy Is Beautiful* (1997 / 2019), qui se lit comme un plaidoyer en faveur d'une revalorisation de la dimension affective de l'existence humaine. La dignité et le respect accordés à l'expression simple et sincère de l'affect sur ce mur semblent défendre un mode d'appréhension sensible des problèmes culturels, politiques et sociaux les plus pressants du monde contemporain. C'est ainsi que le travail artistique de Yoko Ono, présenté dans *Liberté conquérante*, une exposition rétrospective en deux parties tenue l'été dernier à la Fondation Phi, s'avère résolument d'actualité.

INSCRIRE YOKO ONO DANS L'HISTOIRE DE L'ART

L'objectif annoncé des commissaires de l'exposition, Gunnar B. Kvaran et Cheryl Sim, était de faire valoir l'importance historique de Yoko Ono en lui redonnant sa voix d'artiste, en partie occultée par le personnage médiatique. Pionnière de la performance et de l'art conceptuel – qui plus est, l'une des rares femmes racisées à s'être taillé une place sur la scène new-yorkaise des années 1960 –, elle réalise depuis une soixantaine d'années des œuvres performatives, des films, de la musique et des actions militantes marquées par une volonté de conjuguer l'art et la vie. L'un des deux volets de l'exposition, *L'art de John et de Yoko*, retrace la collaboration du couple axée sur la promotion de la paix dans le monde. La profusion d'archives et d'objets de collection rassemblés par les commissaires fait état de son engagement politique, mais encourage aussi une lecture nostalgique de sa démarche. C'est toutefois dans l'autre partie, *Les instructions de Yoko Ono*, occupant les quatre étages du pavillon principal, que le travail de l'artiste et sa place dans l'histoire de l'art sont réellement mis en évidence.

P-17

Les instructions de Yoko Ono

YOKO ONO
ŒUVRE DE COUPE
1964

Vue d'installation.
Image © Fondation Phi
pour l'art contemporain
Photo—Richard-Max Tremblay.





À tout considérer,
c'est la valeur
historique de
l'art d'Ono qui
révèle le mieux sa
contemporanéité.

Or ici, aucune pièce originale fabriquée des mains d'Ono n'est exposée. Ce sont plutôt ses mots, des « instructions » en vue d'œuvres – certaines réalisables, d'autres utopiques, matérialisées par l'équipe de la fondation – qui sont donnés à considérer. Véritables œuvres poétiques pensées depuis une approche transdisciplinaire, ces directives sont principalement tirées de *Grapefruit*, un recueil d'actions à réaliser publié à l'origine au Japon en 1964. Ces consignes ou idées trouvent leur forme dans l'écriture minimale, neutre et simple de l'artiste, dans la matérialité des objets nécessaires à leur exécution, mais également dans l'engagement physique, intellectuel et sensible des personnes invitées à en poser les gestes.

Dans leur texte d'introduction, les commissaires insistent : cette dimension immatérielle des œuvres de Yoko Ono a marqué une rupture avec les conceptions esthétiques de l'époque en désacralisant l'objet d'art, dans une sorte de pied-de-nez à la valeur matérielle d'un art destiné au marché ou à la conservation muséale. Dans *Sun Piece* (1955 / 2015), par exemple, où le public est invité à regarder le soleil jusqu'à ce qu'il se transforme en carré, ou dans *Laugh Piece* (1960), où il s'agit de tenter de rire pendant une semaine, seul un cartel au mur assure à l'œuvre une présence dans l'espace d'exposition. Pour les commissaires, le caractère précurseur de la pratique de Yoko Ono tient également à sa nature participative qui, comme en témoigne exemplairement *Painting to Hammer a Nail* (1966 / 2019), remet en cause l'unicité de l'œuvre par une invitation à prendre part au processus de création qui est aujourd'hui largement accepté (voire attendu) dans les grandes expositions d'art contemporain.

P-18

Les instructions de Yoko Ono

YOKO ONO
ŒUVRE DE RÉPARATION
1966/2019

Vue d'installation.

Image © Fondation Phi
pour l'art contemporain
Photo—Richard-Max Tremblay.

L'INFLUENCE DU BOUDDHISME ZEN

Un troisième aspect historique apparaît en filigrane dans *Liberté conquérante*, quoiqu'il ne soit pas explicitement relevé par les commissaires : l'influence du bouddhisme zen. En effet, l'immatérialité des œuvres de Yoko Ono manifeste une ouverture à l'impermanence, à l'acceptation radicale du caractère éphémère de la vie humaine, alors que leur dimension participative fait état d'un lâcher-prise qui suppose une ouverture fondamentale à l'autre. Adhérent tout à fait à l'esprit du bouddhisme zen, son travail sollicite une rencontre avec soi-même, une attention portée vers la vie intérieure, une sensibilité dirigée vers le plus trivial, l'«ici et maintenant». La désarmante simplicité des actions imaginées par Ono fait en outre de l'attitude méditative un art où l'économie de l'attention permet à quiconque de s'exposer aux potentialités infinies de l'expérience humaine.

Dans *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (2005), Midori Yoshimoto retrace cette influence dans *Cut Piece* (1964), une des premières performances de Yoko Ono où, assise sur une scène, cette dernière permet aux spectateurs et spectatrices de venir tour à tour découper une partie des vêtements qu'elle porte. Selon Yoshimoto, il s'agirait d'une interprétation d'un mythe entourant le prince Mahasattva, le futur Bouddha, qui aurait sacrifié sa chair pour nourrir les animaux affamés dans un geste d'abandon total du corps pour l'esprit. Une autre pièce de l'exposition, *Cleaning Piece* (1996), manifeste clairement cette influence bouddhiste : chaque personne y est invitée à manipuler les galets disposés au sol dans une esthétique zen presque clichée, et ce, à partir d'une liste d'éléments liés au bonheur ou à la tristesse, qu'il lui faut constituer.

RELIRE LES DIRECTIVES DEPUIS LE TOURNANT AFFECTIF

Cette référence au zen dans l'art de Yoko Ono peut sembler au premier abord datée, liée à une contre-culture naguère intéressée par la croissance personnelle et les philosophies orientales. Or, c'est au contraire ce qui fait le mieux ressortir sa contemporanéité, alors qu'un tournant affectif marqué par le retour de ces influences traverse la pensée féministe et queer. Certaines théoriciennes associées à ce tournant n'hésitent d'ailleurs pas à aborder les livres de croissance personnelle dans l'analyse politique qu'elles font du processus de subjectivation. C'est le cas d'Ann Cvetkovich, qui se réfère délibérément au terme vague «feeling», d'usage commun dans ces guides de survie, pour analyser le sentiment dépressif grandissant depuis le 11 septembre 2001. Selon elle, ce sentiment serait non seulement le résultat négatif d'une violence réelle et symbolique systématiquement subie par les personnes marginalisées, mais aussi une ressource possible pour l'action militante (*Depression: A Public Feeling*, 2012). Dans *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (2003), Eve Kosofsky Sedgwick répond quant à elle à la critique des philologues pour qui les livres de vulgarisation dénatureraient

la pensée bouddhiste. Au lieu d'une appropriation orientalisante d'une spiritualité ancrée dans des cultures inaccessibles au public américain moyen, elle y voit plutôt la manifestation exemplaire d'une pédagogie de la re-connaissance fondée sur une approche cyclique et holistique à importer dans la pensée queer.

On reconnaît ici les fondements politiques de la démarche spirituelle de Yoko Ono. En effet, l'intérêt pour la croissance personnelle, la critique du sujet cartésien, la volonté de décentrer l'intellect, la croyance en l'agentivité de la vie affective et l'exploration des limites du dicible que promeuvent ces autrices contemporaines traversaient déjà la pensée zen de l'artiste qui, à l'instar de celles-ci, percevait l'intériorité, la spiritualité et l'affect comme les sources d'un rapport politique renouvelé au monde. Dans cette perspective, *Ceiling Painting / Yes Painting* (1966 / 2019) paraît tout à fait contemporain. L'œuvre est une invitation à monter en haut d'une échelle où une loupe permet de lire l'inscription «YES» sur une plaque de verre encadrée. Debout, seule, dans une position précaire, la personne qui suit la consigne proposée par Yoko Ono s'engage dans une quête la menant à contempler la portée positive et affirmative d'un mot, symboliquement difficile à percevoir et à atteindre, qui se lit comme un message résolument zen, antidote aux conflits et aux tensions. Mais cette œuvre conduit également à considérer la nécessité, aujourd'hui défendue par plusieurs autrices féministes, de dépasser la critique de l'idéologie et du pouvoir hégémonique pour consacrer plus d'énergie à inventer de nouvelles manières de comprendre le monde, comme le propose Donna Haraway. Sans nier les sentiments négatifs qui nous habitent, avec ces autrices, l'œuvre semble nous inciter à nous élever vers des outils affectifs de transformation de soi et du monde dans un geste métaphorique d'une transcendance à venir.

À tout considérer, c'est la valeur historique de l'art d'Ono qui révèle le mieux sa contemporanéité. Non seulement la nature conceptuelle et participative de ses œuvres demande qu'elles soient constamment rematérialisées et réinvesties par le public, mais leur influence zen les replace aussi dans une actualité de l'histoire de la pensée. Par-delà l'intention commissariale, c'est cet aspect qui semble le plus marquant. Les œuvres de Yoko Ono ne sont pas que des actions, mais des invitations à explorer, publiquement, une vie intérieure porteuse d'un message politique ; elles ne sont pas de simples directives, mais des manifestations exemplaires d'une pédagogie encourageant à revisiter le plus trivial dans un rapport au monde qui permette de l'habiter autrement.

CAMILLE ANCTIL-RAYMOND,
KEVIN LAMBERT ET RACHEL LAROCHE

La partie essai : théorie et création littéraire

La « partie essai » : c'est ainsi qu'on nomme communément, dans les couloirs des universités qui offrent des programmes de cycles supérieurs en création littéraire, l'analyse de texte, le journal de création, la réflexion critique ou l'essai libre qui accompagne l'œuvre littéraire écrite dans le cadre du mémoire ou de la thèse. Si le nom officiel de ces programmes de recherche-crédation ose une jonction – par l'utilisation du trait d'union – de deux démarches complémentaires, reste que sont souvent, dans les conversations de corridors, dissociées « recherche » et « création », l'« œuvre » et la « partie essai ». Plus encore, la seconde semble souvent perçue, de manière évidente ou latente, comme secondaire : la « partie essai » est rarement lue, plus rarement encore publiée, et elle semble être tantôt comprise comme la partie la plus universitaire, la plus « sérieuse » du travail (tu écris un roman, oui, mais ta thèse, c'est sur quoi ?), tantôt comme une auto-analyse ou un laboratoire de création dénué de valeur littéraire. « Elle a publié son mémoire » sous-entend en effet, à tout coup ou presque, que c'est de la « partie création » dont on a fait un livre.

La « partie essai » à laquelle s'intéresse ce dossier dépasse toutefois largement le cadre de l'institution universitaire et prend la valeur d'une métaphore qui vise à dire ce que plusieurs œuvres importantes de la littérature contemporaine – issues ou non de l'université – ont en commun : un rapport fort à la théorie, à la compréhension critique d'autres œuvres, à une lecture du monde médiée par d'autres textes, par des affinités idéologiques et des communautés d'écriture qui partagent un certain horizon littéraire. La « partie essai », ce n'est ainsi pas (que) cette partie produite par le découpage institutionnel des mémoires et des thèses, mais plus généralement le secteur oublié, ou négligé, de l'œuvre d'un.e écrivain.e, friche de textes qui tombent parfois dans les interstices des catégories restreintes du milieu éditorial, mais qui éclairent néanmoins d'une lumière (peut-être diffuse) la production appartenant à l'un des genres traditionnellement considérés comme « littéraires » (roman, poésie, théâtre, essai, journal). De la même manière, ce dossier tente de penser la « recherche-crédation » comme

un phénomène qui ne se réduit pas aux programmes universitaires qui portent ce titre, mais comme le signe sous lequel s'inscrivent plusieurs évolutions esthétiques, démarches intellectuelles et figures d'écrivain.e.s peuplant le champ littéraire actuel. Nous adoptons donc, avec ce dossier, une conception délibérément élargie de l'« œuvre », dans laquelle nos collaboratrices ont cherché à inclure ce qui se trouve « en amont », mais qui laisse « une empreinte durable sur [l']écriture », pour le dire avec Martine-Emmanuelle Lapointe. Entendons par là les textes critiques, les productions universitaires, les articles scientifiques, les essais publiés à gauche et à droite, et même les cours donnés par les autrices et les auteurs dont les écrits sont analysés.

Si l'on constate, dans les dernières années, une place plus grande dans l'espace littéraire prise par des créatrices et des créateurs issu.e.s de l'université, la relative nouveauté du terme « recherche-crédation » ne doit cependant pas leurrer en laissant croire à l'émergence nouvelle d'une figure d'écrivain.e-théoricien.ne. Pour l'histoire récente seulement, n'oublions pas, par exemple, que la « théorie-fiction » a été l'un des grands modes d'écriture et de réflexion de la littérature des femmes, et ce, dès les années 1970. Encore, les textes que rassemblent Nicole Brossard, Louky Bersianik, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret dans *La théorie, un dimanche* (1988), réédité en 2018, et les œuvres de Jacques Brault, de Pierre Nepveu ou d'Yvon Rivard, pour ne mentionner que quelques noms, constituent des exemples éclatants de « recherche-crédation » – et ce, avant que l'expression ne se répande – en ce qu'ils joignent une écriture poétique ou romanesque et une prose réflexive à leur propre pratique ou à celle d'autres écrivain.e.s. Bien installés depuis les années 1970 au Québec, les programmes de création littéraire – en partie calqués sur le *creative writing* états-unien, qui existe sous différentes formes depuis la fin du XIX^e siècle¹ – ont certainement été forgés sous l'influence de ces pratiques littéraires hybrides.

« Peut-être faudrait-il, si on voulait être rigoureux, lire ceci avec la thèse en parallèle. Les deux textes, côte à côte, et alors on comprendrait. Quel bonheur ce serait, d'avoir des lecteurs si dévoués! On comprendrait un peu, qu'à fouiller tous les jours depuis des années dans la plaie de la corruption humaine, à plonger les deux mains dans mes propres fêlures intellectuelles pour y chercher de l'impensé, quelque chose comme un pouls, les vibrations de la chair encore perceptibles dans l'architecture de la pensée... on aurait un peu de sympathie pour mon besoin de douceur, on comprendrait qu'ici je respire – et en même temps, si je ne suis pas dans la chair, ici aussi, c'est que j'aurai tout raté. »

Clara Dupuis-Morency, *Mère d'invention*, 2018

1 — Voir Mike McGill, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge & London, Harvard University Press, 2009.

« LA PENSÉE NE PRÉCÈDE PAS LE POÈME »

La « recherche-crédation », en ce qu'elle suppose au moins une pratique d'écriture double, noue à notre avis une série de tensions et de questions importantes à la compréhension de la production littéraire récente, questions et tensions allant de la bibliothèque des écrivain.e.s à leur rapport à la théorie, en passant bien sûr par leurs engagements, leurs positionnements politiques et leurs conceptions de la littérature. Au rang des changements touchant la figure de l'écrivain dans l'imaginaire social, mentionnons par exemple que la recherche-crédation bouscule la conception romantique voulant que le génie soit individuel et issu de nulle part : les autrices et les auteurs, nous dit cette discipline, peuvent être formé.e.s, et le travail en commun permet de nourrir l'écriture en la confrontant à celle de l'autre. Encore, cette discipline donne naissance à des autrices et des auteurs à la croisée des figures d'artiste et de spécialiste : des « chercheurs-crédateurs » et « chercheuses-crédatrices », des poètes qui sont aussi théoricien.ne.s de la littérature, des prosatrices et prosateurs ferré.e.s en analyse de texte. Or c'est là une posture qu'il n'est pas toujours aisé d'habiter.

Plusieurs des écrivain.e.s analysé.e.s dans ce dossier paraissent effectivement entretenir des sentiments complexes, tirillés, doux-amers envers une université dont la plupart sont pourtant issu.e.s, exception faite de David Turgeon. Si l'auteur prend ses distances avec la recherche universitaire dans un essai rendant paradoxalement hommage à un grand érudit français, reste toutefois que le destinataire privilégié de son œuvre de fiction, un lecteur savant, voire familier des codes de l'université parodiés dans ses romans, est pour le moins ambigu, comme le note la lecture de Rachel LaRoche. Turgeon se tient peut-être loin des bancs d'école, mais il participe à sa manière d'une réflexion critique sur la possibilité d'être écrivain.e dans le cadre institutionnel, entamée par plusieurs voix du dossier. Gabrielle Giasson-Dulude, proposant un retour réflexif sur la rédaction de son mémoire en recherche-crédation, décrit bien, dans sa prose toujours riche en nuances, une partition parfois difficile à jouer : *« J'écris au sein d'une institution que je souhaite quitter en même temps que je l'habite, la quitter pour l'habiter, m'habiter en elle, trouver mes distances. »* À lire les témoignages formulés dans le dossier, demeure toutefois l'impression que c'est moins avec l'institution elle-même que les autrices et les auteurs semblent vouloir prendre leurs distances qu'avec certaines de ses habitudes, de ses méthodes, de ses contraintes et de ses rigidités. L'essai de Camille Anctil-Raymond nous permet de penser que

c'est peut-être contre un certain abandon de la subjectivité, une certaine « distance critique », une neutralité fantasmée qu'un travail liminaire comme celui de Chloé Savoie-Bernard peut se « bricoler » une poétique.

Pour Gabrielle Giasson-Dulude comme pour Chloé Savoie-Bernard, dont nous avons voulu reconnaître à la fois le travail d'écrivaine et de critique, l'intérêt de la création littéraire à l'université est précisément de permettre d'envisager autrement l'acquisition des savoirs, en laissant la place à des manières d'apprendre et de connaître plus engagées envers les textes lus et écrits, ou encore envers certaines questions politiques – comme celle du féminisme, qui traverse ce dossier –, et ce, dans des formes qui mettent en jeu la subjectivité et pensent parfois ailleurs, autrement, dans un langage différent. *« La pensée ne précède pas le poème. Dans la poésie, c'est de l'exploration du langage que vient la pensée. Il s'agit d'un retournement »*, affirme Louise Dupré, une des pionnières de l'enseignement de la création littéraire au Québec, dans un entretien récent (*Écrire, aimer, penser*, 2019). En effet, la création, c'est Martine Delvaux cette fois qui le propose, est peut-être l'un des rares espaces où une forme de « ralentissement » est possible : elle nous force à revoir certaines habitudes de pensée importées de la recherche scientifique, dont les impératifs productivistes de rendement, auxquels le temps de l'écriture sait parfois mal obéir, ou encore l'injonction de planifier ce qui « aura été écrit », dans un futur antérieur incitant à nommer le point d'arrivée avant d'avoir trouvé son chemin. Rebecca Leclerc n'interprète pas autrement l'œuvre romanesque et la philosophie de la transmission que défend Anne Élaïne Cliche, qui émaneraient toutes deux d'une forme de résistance à une université avide de clarté, aux injonctions parfois utilitaristes de l'enseignement et de la recherche, et qui poursuivraient une éternelle et insensée clôture du sens que la littérature, dans la vision qu'en donne l'œuvre de cette écrivaine, ne saurait pas connaître.

« ... SUIVI DE... »

Mais ces déplacements que connaissent la figure de l'écrivain.e dans l'imaginaire social, les structures universitaires et le rapport au savoir influencent-ils véritablement les textes littéraires et leur esthétique ? Bien que ce dossier fournisse différentes pistes permettant d'étoffer ce questionnement, il nous paraît impossible d'y répondre de manière définitive et d'épingler pour de bon une pratique dont les manifestations sont irréductiblement

plurielles. Nous constatons toutefois que plusieurs œuvres produites par des « chercheurs-créateurs » et des « chercheuses-créatrices » partagent certains traits formels, comme une volonté d'investir dans la création une pulsion théorique ou, inversement, de concevoir l'écriture théorique comme un récit, voire une aventure, idée que l'on rencontre explicitement dans l'analyse que fait David Turgeon de l'œuvre de Gérard Genette. La plupart des textes lus partagent par ailleurs, pour le dire avec Martine-Emmanuelle Lapointe, une manière semblable à celle qu'a Catherine Mavrikakis de « *reconnaître ses dettes, [de] retisser – tout en les subvertissant, en les trahissant – ses filiations littéraires* ». Pour la critique, il ne fait pas de doute que l'œuvre de Mavrikakis soit, comme elle le dit elle-même, l'œuvre d'une « *lectrice qui écrit* ». La lecture chez Mavrikakis, ajoute Lapointe, s'inscrit cependant dans une exigence philosophique qui l'incite à trahir ses textes fétiches, et vise ainsi moins à rendre hommage qu'à « *entret[enir] un dialogue vivant, mais surtout une communauté qui ne cesse de l'accompagner de texte en texte, travaillant avec elle sa langue de l'intérieur, comme si sa prose était aussi hantée par les voix des autres* ».

Bien que les autrices et les auteurs commenté.e.s dans ce dossier soient tous et toutes, à leur manière, des « *lecteurs et des lectrices qui écrivent* », l'influence des affinités littéraires sur leur œuvre n'est pas toujours aisée à situer. L'essai de Charlotte Biron, portant sur le travail d'Anne-Renée Caillé, comme celui de Rebecca Leclerc ne manquent pas de souligner les apories que peut comporter une démarche qui chercherait délibérément à « *circonscrire l'analyse des contaminations entre [l]a pratique essayiste et [l]a pratique littéraire à quelques mots clés* », pour le dire avec Leclerc. En effet, il arrive que le pari de lire ensemble la recherche et la création chemine vers un cul-de-sac : Biron note à ce propos que « *la part de création chez Caillé ne semble pas constituer une forme enchâssée au texte savant ni l'inverse* ». La critique emprunte toutefois le riche et cahoteux sentier d'une lecture parallèle dans le but de cartographier finement la limite de la comparaison qu'il est possible de soutenir entre *L'embaumeur* et l'œuvre de Christophe Tarkos, sur laquelle Caillé a écrit une thèse. Sa lecture nous invite ainsi à mesurer posément la manière dont pratique littéraire et pratique universitaire s'éclairent (ou s'obscurcissent) l'une l'autre, comment les travaux critiques d'un.e écrivain.e peuvent enrichir (ou poser obstacle à) la compréhension des démarches et des esthétiques de ses propres récits, romans ou poèmes.

Malgré tout, le texte de Charlotte Biron nous invite à penser que ce qu'ont en commun les démarches de recherche-crédation prises en exemple, c'est de (se) penser (avec) les autres, de permettre à leurs autrices et auteurs d'inscrire leur subjectivité en littérature. Cette idée ne se réduit pas aux espaces dédiés à la « recherche-crédation », mais questionne la parole même de la critique ou de la recherche académique, dont on oublie parfois que le travail est aussi d'« *inventer, [de] mettre en forme* », pour emprunter les mots de Martine Delvaux. Est-il pertinent de reconduire une séparation nette entre recherche et création ? Les articles de ce dossier et les autrices et les auteurs sur lesquels ils portent répondent d'eux-mêmes à cette question, tant ils tendent non pas à situer les linéaments d'une fracture, mais à entremêler écriture créative et pensée théorique, et ainsi à performer quelque chose de l'ordre de la « recherche-crédation ».

Les pratiques de la théorie : créer à l'université

ENTRETIEN AVEC
MARTINE DELVAUX ET LOUISE DUPRÉ

Kevin Lambert

KL Louise, avant l'enseignement, et peut-être à côté de lui, tu as touché à toutes les formes d'écriture ; ton évolution en tant que poète et romancière a aussi été marquée par un travail d'essayiste, de critique et de théoricienne. Tu as publié des articles commentant l'œuvre de créatrices qui te sont contemporaines, et parfois même amies, en plus de participer à un regroupement féministe ayant mené à la publication du collectif *La théorie, un dimanche*. Dans cet ouvrage, tu exprimais toutefois le besoin d'une certaine distance entre « *la conscience à l'état pur, présente dans le champ de la théorie* » et « *la conscience diffractée, connaissant ses propres déviations, celle-là même qui est travaillée par l'écriture de fiction* ». À propos de ce que tu nommais la « *pensée métisse* », cette pensée en création, tu concluais : « *J'écris dans la fiction ce qui ne trouve pas ses mots dans la théorie.* » Est-ce que cela traduit encore ta vision de l'écriture ?

Louise Dupré

LD J'ai toujours été intéressée par la réflexion sur la littérature : j'ai d'ailleurs fait un doctorat en études littéraires sur la poésie des femmes au Québec. Comme je commençais à écrire, je désirais étudier leurs textes. Je fais pourtant une distinction entre mes textes critiques et la réflexion sur mon écriture. Pour moi, l'écriture n'est pas dissociable de la pensée sur le processus créateur. De nombreux écrivains et écrivaines ont publié des textes sur leur pratique : Italo Calvino, Annie Dillard, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Octavio Paz, Danièle Sallenave, etc. Créer suppose que l'on ait une vision de l'art ; or, quand on écrit ses premiers textes, cette vision est le plus souvent inconsciente, et les séminaires de création littéraire aident à la rendre plus consciente. Mais la réflexion et la fiction supposent deux postures différentes. Si la création s'inspire trop de la théorie, elle deviendra une illustration de la théorie. La fiction doit embrasser tous les aspects de la subjectivité : les conflits intérieurs, les blessures, les traumatismes, les colères, les déceptions, les désirs, etc. Elle ne doit pas être contrôlée par une réflexion théorique ou idéologique. Ce qui ne veut pas dire que, après le premier jet, il ne faut pas se relire pour identifier les stéréotypes qui nous habitent !

KL Martine, ton œuvre est fortement influencée par l'autofiction, elle compte des romans, des récits, une correspondance, mais aussi des essais. Pourtant, à énumérer les « genres littéraires » que tu pratiques, j'ai l'impression que quelque chose cadre mal avec ton écriture dans ce découpage. Ton œuvre tolère difficilement ces logiques restreintes qui assignent les textes à des catégories, et tu écris souvent dans une inextricable hybridité entre les styles, les genres, les poétiques. Tu abordes par exemple le travail d'autres artistes (*Nan Goldin. Guerrière et gorgone, Thelma, Louise & moi*), comme le font la plupart des universitaires, mais sans que ces œuvres deviennent pour autant des « objets d'étude » ; tes lectures amoureuses sont traversées par les affects, fortement ancrées dans une subjectivité et dans une histoire qui sont les tiennes. Comment conçois-tu cette dimension hybride dans ton travail d'écrivaine et d'intellectuelle ?

Martine Delvaux

MD C'est vrai : ce que j'écris tolère difficilement les catégories. Et plus les années avancent, pire c'est ! À quoi ça sert, au fond, de distinguer la fiction de l'autobiographie, ou le roman de l'essai, ou le témoignage de l'étude ? Je ne sais pas... Je préfère ne pas répondre à ça. Ce qui m'intéresse, c'est le geste d'écrire, comment suivre cet élan-là. De la même façon que je marche dans la rue, que j'erre dans la ville : quand je suis quelque chose qui est un peu plus fort que moi. Peut-être que c'est là que se trouve ce que tu appelles « la lecture amoureuse », dans cette raison mystérieuse qui me porte vers. Dans *Le monde est à toi*, j'écris à ma fille que j'écris vers elle, dans sa direction mais aussi au-delà d'elle, ou par-delà elle, vers toutes les autres filles (« filles », d'ailleurs, étant un mot qui nomme une collectivité plus grande et plus forte que le simple genre sexué...). C'est sans doute toujours le cas : écrire vers, sans respect des cases, non pas pour faire la difficile ou la différente, pas forcément pour m'opposer à quelque chose, seulement parce que c'est ce qu'il faut, ce que le texte demande, exige. C'est une question de nécessité. C'est par là que je dois passer pour trouver ma voix. La théorie – les textes que je lis et que je cite, les auteures qui m'habitent et avec qui j'écris –, c'est une manière de m'entourer, de m'inscrire contre mais aussi tout contre certaines choses ; de situer véritablement, le plus possible, mon point de vue.

KL Vos deux expériences de l'enseignement en création à l'université se succèdent et couvrent une bonne partie de l'époque récente. Louise, tu enseignes la création littéraire depuis la fin des années 1980, notamment à l'Université du Québec à Montréal, où enseigne aussi Martine. Quel était l'état de la recherche-crédation à l'université lorsque tu as commencé à enseigner ? Comment comprends-tu son évolution au cours des 30 dernières années ? Martine, comment envisages-tu l'état actuel de la recherche-crédation ?

LD Je suis entrée à l'UQAM en 1988. Le domaine de la création littéraire était en plein essor et l'on cherchait des professeurs qui avaient à la fois un cursus universitaire et une pratique d'écriture. Les ateliers d'écriture existaient depuis quelques années déjà et les professeur.e.s sentaient la nécessité de développer une réflexion sur la création littéraire. Nous, les professeur.e.s de création, avons beaucoup travaillé ensemble afin de nous donner des balises. Il a fallu nous serrer les coudes autant devant certains collègues qui, comme dans d'autres universités québécoises, ne comprenaient pas ce nous faisons – ils ne trouvaient pas que c'était sérieux –, et devant certain.e.s étudiant.e.s qui voulaient écrire sans réfléchir à leur pratique. Ou même devant les étudiant.e.s de recherche qui « snobaient » celles et ceux de création. Petit à petit, nous avons réussi à nous imposer à force de rigueur, mais aussi grâce à la reconnaissance des organismes publics, entre autres par l'obtention de subventions d'équipe. Et puis d'autres collègues de recherche écrivaient, ce qui nous a aidé.e.s. J'ai quitté l'enseignement il y a dix ans et j'ignore si la création est reconnue à sa juste valeur aujourd'hui, mais je parierais qu'il y a encore des irréductibles qui ne comprennent pas le travail que font les professeur.e.s de création.

MD C'est difficile pour moi de donner une vue d'ensemble, parce que ça voudrait dire être capable d'homogénéiser une pratique dont la qualité même est d'être diversifiée. Il y a tellement de façons de faire de la recherche-crédation. Les projets que j'ai moi-même menés, seule ou avec d'autres, sont tous différents et participent de cette rencontre entre ce qu'on associe plus directement à l'exercice de la recherche et ce qu'on identifie comme une pratique de la création. J'investis cette intersection depuis longtemps, et peut-être que la distinction entre recherche et création pâlit de plus en plus. Je me dis que ce qu'on gagne de plus important, quand on fait ce type de travail, c'est justement la possibilité de révéler les croisements, comment ces pratiques sont tributaires l'une de l'autre, comment elles sont mariées. Les résistances ne viennent pas tant des lecteur.trice.s, peut-être un peu plus de tout ce qui relève de « l'institution » littéraire – on ne sait pas trop où caser mon travail. Du côté universitaire, des revues m'ont à deux ou

trois reprises refusé des articles ou demandé des révisions qui avaient pour objectif de rendre le texte plus « académique ». J'ai résisté et insisté ! Et le plus souvent, on a fini par me donner raison !

KL Le croisement marque d'ailleurs ton travail sur un autre plan, puisque tu fais fréquemment paraître des textes critiques ou polémiques dans les grands journaux. Ces textes, qui rejoignent un public plus large, sont portés par la pensée féministe que tu étudies et transmets dans le cadre scolaire. Ces deux sphères d'intervention (universitaire et publique) entretiennent-elles un rapport semblable avec la théorie ? Ou à l'inverse, dois-tu adopter des modes de lecture, des stratégies d'expression différentes selon les espaces ?

MD J'aime particulièrement les contraintes, et les formes brèves ! Écrire une lettre d'opinion ou une préface relève d'un exercice précis, une manière singulière d'énoncer les choses, de les poser sur la page. De la même façon que les articles, les essais, les cours que je donne, ces gestes d'écriture sont forcément informés de la pensée critique. Mais la signature du texte, au final, n'est pas la même, le ton est à mon sens plus libre, plus résolument politique, militant, que les formes disons plus « académiques ». Mais ce qui m'intéresse, encore là, c'est le mélange, comment on navigue entre les discours, entre les formes, sans les hiérarchiser, sans penser que le lectorat d'un grand quotidien, par exemple, n'est pas le public cible d'une pensée théorique, ou qu'une classe remplie d'étudiant.e.s n'est pas le lieu où le discours politique peut s'exprimer ouvertement. Sans doute : les écrits dans les journaux ou les magazines m'ont permis d'ouvrir l'espace de la classe, et à l'inverse, ce que j'ai fait en classe m'a permis de me bricoler une petite voix dans l'espace public. Mais je ne crois pas que ce soit si différent. Ou en tout cas, je ne souhaite pas qu'il y ait de différence, comme s'il y avait un discours « soutenu » par opposition à un discours « populaire ». J'essaie, de plus en plus, de parler partout de la même façon, parce que je suis convaincue que tout le monde peut tout entendre.

KL Dans un article publié dans *Spirale* en 2005 (n° 200), Louise critiquait l'accommodement trop naturel de l'université et de ses professeur.e.s aux logiques néolibérales «*de performance, de rentabilité et de visibilité*». Quelle place la recherche-création occupe-t-elle, ou pourrait-elle occuper, selon vous, dans ce portrait – qui semble s'être aggravé depuis 2005 – d'une université en mal de pensée critique et soumise à une logique de rendement ?

LD La réflexion sur la création ne se fait pas à partir de théories, elle n'en est pas l'illustration. Elle émerge d'une pratique, elle nécessite la mise en rapport de plusieurs champs. À l'UQAM, la partie réflexive du mémoire nécessite une attitude d'essayiste, ce qui est plus difficile à maintenir qu'une pensée de chercheur. Elle demande à la fois de la rigueur et de la souplesse, ce qui suppose une pensée personnelle et une bonne connaissance des théories littéraires, une implication subjective et une capacité d'objectivation. Souvent, mes étudiant.e.s mettaient un an de plus que les étudiant.e.s de recherche à terminer leur mémoire, ce qui ne va pas dans le sens de ce qu'attendent les organismes subventionnaires. Il faut produire du texte, montrer des résultats convaincants si l'on veut avoir des bourses. Or, développer une pensée personnelle nécessite d'accepter de prendre des risques. Et pour ce faire, il faut prendre son temps. Du temps pour penser, c'est ce que l'université ne laisse plus aux chercheur.se.s ni aux étudiant.e.s aujourd'hui. Il faut produire vite et beaucoup, en arriver rapidement à des résultats concrets. Or, la création nous rappelle que la vraie connaissance n'est pas «*formatable*», qu'elle ne se satisfait pas d'échéances, qu'elle n'est pas réductible aux demandes de subventions.

MD C'est clair : l'université d'aujourd'hui est décidément néolibérale, et il faut résister très fort pour ne pas se plier aux exigences de rendement, de productivité, de performance. C'était le cas quand j'ai commencé à travailler en tant que professeure, c'est pire encore aujourd'hui – surtout en ce qui concerne les jeunes chercheur.se.s, qui sont amené.e.s à «*sur-produire*» dès leurs études et dont on attend un niveau de productivité beaucoup trop élevé dès le début de leur

carrière. Mais la recherche-création est peut-être une des voies qui permettent le ralentissement (comment devenir une «*slow professor*») et donc l'apprentissage d'un mode de pensée doublé et inséparable d'un mode de créer. On a trop tendance, je crois, à voir le travail universitaire comme une sorte de compte rendu du savoir. On oublie que penser, analyser, c'est toujours créer, inventer, mettre en forme. La recherche-création permet d'aborder ces questions ouvertement, de les problématiser, d'en faire une méthode pour rendre à la pensée sa poésie et révéler l'écriture comme ce qui fabrique la pensée.

KL Dans un entretien récent avec Gérald Gaudet (dans *Écrire, aimer, penser*, Nota bene, 2019), Louise disait que «*la littérature n'est pas une application de la théorie ou de l'idéologie*». Tu développais, en commentant ton travail, une réflexion sur la pratique littéraire comme pensée autonome, suffisante, presque souveraine, qui n'est pas étrangère à ce que Martine décrivait un peu plus tôt comme le «*geste d'écrire*». La création à l'université nous force pourtant fréquemment à théoriser notre pratique, à annoncer ce qui aura été écrit avant de l'écrire. Comment vivez-vous cette tension (apparente) ?

LD L'université a comme mission de développer la réflexion des étudiant.e.s, de leur donner une méthode de travail, et les professeur.e.s de création littéraire ne peuvent qu'être d'accord avec cet objectif. Quand on accompagne des étudiant.e.s à l'université, on n'est pas dans une logique de mentorat, et il est important que les étudiant.e.s déposent un projet. Ils devront le faire de toute façon s'ils demandent des bourses de création au CAC ou au CALQ. Mais il ne faut pas que ce qu'on promet de faire soit déterminé une fois pour toutes. Il faut se permettre de dévier de sa route. Un mémoire en création évoluera. Parfois, la partie création du mémoire est fort éloignée de ce qui est annoncé dans le projet, et le dossier d'accompagnement devra suivre. Ce qui nécessite de passer constamment de la fiction à la réflexion, de faire des liens entre la pratique et la réflexion. Ce n'est guère évident, mais les étudiant.e.s apprennent beaucoup, je crois, de cette expérience.

MD Je vois dans la planification un exercice important, qui fait partie de la démarche universitaire (l'étudiant.e a choisi de faire des « études » en recherche-crédation, et c'est un des jalons de ce parcours...). Mais toujours, j'y vois une étape temporaire, une esquisse, un brouillon. Il faut en quelque sorte oublier ce projet qui a été déposé, et recommencer le travail, pour vrai. Ou encore : il ne faut pas être pris en otage ou devenir prisonnier ou prisonnière du projet tel qu'il a été déposé. Toujours, il faut essayer d'être fidèle à ce qui nous travaille, à ce qui insiste, et entendre le « vrai » projet.

KL Nous avons eu l'intuition, en préparant ce numéro, que le travail critique des auteurs.trices ayant suivi un parcours en recherche-crédation était souvent perçu comme secondaire, mineur ou anecdotique en comparaison des œuvres qui occupent la place centrale de leur mémoire. Quels sont le statut et la valeur des textes produits par les étudiant.e.s dans ce cadre, selon vous ?

MD De mon point de vue, la partie « essai » est un geste de création à part entière. Ce n'est pas une dissertation ou un travail de recherche qui accompagne la fiction de manière un peu subordonnée ; ce n'est pas non plus une analyse du texte de création qui vient d'être terminé ; c'est un autre geste, tout aussi important, qui cohabite avec la création, comme une sorte d'écho. Selon les cas, création et essai sont plus ou moins proches, dans ce qui est dit et les formes adoptées. Mais ce qui me semble essentiel, c'est d'accorder l'attention qu'il mérite à l'essai. Qu'on confère à cet exercice la même intensité qu'à ce qu'on nomme « création ». Sans hiérarchie entre les deux moitiés, et en défaisant aussi leur chronologie. Essayer de penser la création avec une certaine abstraction et, par ailleurs, créer une œuvre littéraire en étant informé.e par les lectures (philosophiques, théoriques...) qu'on fait.

LD Une étudiante ou un étudiant qui veut faire un mémoire en création littéraire s'intéresse d'abord à la création. C'est normal et j'ai toujours respecté cet état de fait mais, comme mes collègues, j'ai toujours accordé une grande place à la réflexion. Et les séminaires où l'on discutait du processus créateur faisaient que les étudiants comprenaient la nécessité de réfléchir à leur écriture. Mieux, ils ont commencé à y prendre plaisir. J'ai lu de magnifiques dossiers d'accompagnement, dont plusieurs ont d'ailleurs été publiés. Certain.e.s étudiant.e.s – des poètes, souvent –, se sont mis à s'intéresser à l'essai, ils en ont même publié par la suite. Dans les meilleurs mémoires de création, le dossier d'accompagnement est aussi intéressant que la partie création. Il m'est même arrivé de lire des mémoires où il était plus novateur, plus original que la fiction.

KL La communauté est un thème que l'on rencontre partout dans vos œuvres. Je pense aux *Filles en série* de Martine, mais aussi à *Thelma, Louise & moi*, qui laisse apparaître une communauté inattendue que la narratrice formerait avec les personnages du film, annoncée par le titre, elle-même redoublée d'une communauté de spectatrices et même, au fil du texte, d'une communauté de femmes ayant subi des violences sexuelles. Louise, tu abordes pour ta part la communauté dès *La théorie, un dimanche*, et dans un poème récent, publié dans *Lettres québécoises* : « Tu commences / par nous / tu veux commencer / par cet appel / adressé à ceux / et celles qui résistent / encore. » À qui adressez-vous vos appels à la résistance ? Diriez-vous que l'enseignement de la recherche-crédation à l'université vous a permis à vous, ainsi qu'à vos étudiantes et à vos étudiants, de trouver une manière de penser la littérature et l'écriture autrement que seul.e.s ?

LD J'espère bien que oui ! Je reviens à cette belle formule de Claire Lejeune dans *L'Atelier*, «solitaire et solidaire». C'est ce que, pour ma part, j'ai toujours essayé de défendre dans mes ateliers ou mes séminaires de création littéraire, mais aussi dans mes séminaires de recherche, si l'on veut apprendre à penser par soi-même. On ne peut écrire ou réfléchir dans la solitude absolue. Les échanges sont primordiaux pour que la pensée arrive à évoluer. Mais cela suppose une ouverture, une porosité, une écoute de l'autre qui ne soit pas désir d'imposer sa vision de l'écriture ou de la théorie. En ce sens, les professeur.e.s de création littéraire doivent être des accompagnateurs.trices : ce ne sont pas des personnes qui essaient de se faire des disciples. La différence pour moi est importante. On en arrive à une communauté qui est loin de celles formées par les apôtres d'une théorie ou d'un parti pris idéologique, une communauté qui laisse de la liberté à ses membres et qui a certes à voir avec cette «communauté inavouable» dont parle très bellement Blanchot.

MD J'aime ton expression : «communauté inattendue». C'est sans doute ça qui se passe, dans les séminaires, les colloques, comme dans l'écriture. La grande beauté, c'est quand ça se fait tout seul, mystérieusement et comme par miracle. Quand, dans un cours, comme ça m'est arrivé il y a quelques années, chaque personne accepte de remettre en question son projet, fait le pari de se mettre en jeu, et que toutes et tous le font ensemble. Chacune, chacun devient ainsi témoin, au sens où quelque chose de l'autre est porté par soi. Pour moi, la résistance se trouve là. Mais s'il y a une chose qui me travaille, en ce moment et depuis longtemps, c'est la difficile solidarité, malgré tout, entre femmes, entre féministes. Comment la « domination masculine » gagne toujours (et elle gagne trop souvent) quand elle parvient à diviser les femmes, à instituer ce mode de fonctionnement qui nous rend craintives de perdre une place : ce qu'on pense être notre place. Quand ce cliché de la rivalité entre femmes l'emporte. Résister, c'est fournir l'effort de faire communauté. Outrepasser l'injonction de se détester, et choisir le risque de l'amour.

Habiter les voix

Pendant la période où je rédigeais mon mémoire de maîtrise, je lisais Kathy Acker et découvrais la puissance de son engagement, une pensée punk : l'ironie, l'explosion syntaxique, les signes d'un vieux monde usé récupérés par les enfants de la fin d'un monde espéré, le désespoir comme acte de conscience à partir duquel on peut commencer à exister, sinon, finir en ayant à tout le moins crié au monde qu'il se porte mal, en ayant dit, en ayant fait quelque chose de sa voix, de son corps. C'est René, mon directeur de maîtrise, qui m'avait prêté *Don Quichotte : ce qui était un rêve* d'Acker, pour ensuite m'en faire cadeau, me disant que le livre avait trouvé sa lectrice. Entre lui et elle, les formes de l'écriture étaient différentes – il cherchait et cherche encore la justesse de la voix dans une sobriété, même dans la colère, alors qu'elle, elle lançait à tous vents, dans un éclatement, la voix rugueuse dans un élan, un jeu, qui ne semblaient pas s'effrayer de sonner faux, ce qui ne l'empêchait pas non plus d'écrire des phrases simples et fortes. Moi, je trouvais mon refuge dans la mise en ordre de ce qui déraile, suivant ce travail formel que m'avait appris l'École de mime et son héritage stylistique : j'ai adopté dans l'écriture de mon mémoire ce ton sculpté qu'a la phrase quand on la réécrit cent fois. Je pense souvent à cette question du ton. Me demande toujours : est-ce bien cela que je veux ?

**Y a-t-il n'importe où,
dans ce monde de
désespoir, dans cette
endocolonisation
d'après-guerre, un
quelque part ?**

Kathy Acker,
Don Quichotte : ce qui était un rêve



Pour chacun de mes textes, c'est toute une affaire, le ton ; en lui, les appartenances, les associations. Le ton, je le cherche chaque fois, je cherche ses couleurs, son amplitude, parce que les tons, ce sont les formes et les espaces habitables pour les voix, suivant leurs penchants et leurs limites ; c'est aussi la possibilité de l'erreur, j'en ai peur, et j'avance dans cette peur. Je veux plusieurs voix, comme on les apprend en technique vocale, comme on élargit sa maison vocale, quand on lui trouve un grenier, une cave, des rallonges insoupçonnées. Je pense aussi que je réécris énormément par peur de déparler, de perdre le lien, de me tromper de ton ne serait-ce qu'en un petit passage et, inévitablement, ça le fait : il y a tellement de malentendus possibles. Pareil pour le chant, surtout alors que j'improvise, parfois je module quand on ne le souhaite pas, mon oreille déraile. Et ça pose problème, dans la mesure où l'on est plusieurs et qu'il faut bien s'entendre sur ce qu'on fait ensemble.

Un jour, dans un appartement de la rue Saint-Denis, alors que je me joignais à un groupe d'ami.e.s pour faire le party, alors même que j'étais plongée dans la lecture d'Acker, je me suis retrouvée à déparler quand j'ai demandé à deux punks qui gravitaient dans ce cercle comment on définissait le mouvement punk selon eux. On m'a répondu en ces termes : « ESTI DE QUESTION QUI DONNE ENVIE DE CHIER. » La réponse était sans doute loin de celle qu'aurait formulé Acker, mais elle était punk ; la question, probablement trop universitaire ou peut-être plus intime que je le croyais. J'ai compris que je les avais insultés : ma question les surplombait. Je m'étais posée sur eux, croyant peut-être les entendre mieux, ou plutôt entendre mieux autre chose en moi, ce par quoi manifestement j'étais intriguée, comme un lien possible entre eux et moi, un désir. Ça s'est mal passé. Plus tard, ils m'ont donné du hash, j'ai eu une baisse de pression, ç'a été « correct ». « Correct », comme là où les choses aboutissent trop souvent, dans l'évitement, la consommation qui assomme. Seulement, nos langues (les désirs en elles) étaient passées à côté l'une de l'autre.

Il y a ceci : l'université – à l'image de notre monde ? – est forte de cette attitude qui donne l'illusion d'un savoir sur les choses. On se met à distance et on imagine voir mieux ce qu'on ne touche pas ; on dit parfois que c'est cela, la théorie, le revers de la pratique, mais ce ne l'est pas. C'est plutôt presque la même chose, peut-être seulement un changement de perspective. La pensée intellectuelle, ce doit être aussi une façon qu'à le cœur de battre.

La théorie observe, elle demande : qu'est-ce qu'on est en train de faire là ? C'est quoi, ça ? Ça vient d'où ? On a commencé ça quand ? Elle cherche des outils, en s'accompagnant, se fonde sur une intelligence. Mais l'intelligence, c'est une circulation, une ouverture ; l'intelligence, elle est entre nous, on va à elle par la rencontre des autres pensées, des autres langues et des autres langages. La théorie, séparée du réel et de la pratique, ça n'existe pas, c'est l'indice d'une déconnexion. Et l'université peut accueillir les voix en elle, mais il semble qu'il faille toujours la forcer un peu : la sortir de sa propre peur de disparaître ? Y exiger un accueil, une forme et un espace de pensée pour différentes situations, suivant différentes façons de vivre la parole, et par elle de toucher, d'approcher les autres.

Mes deux livres publiés aux Éditions du Noroît sont issus d'un mémoire de maîtrise. Le recueil est resté proche de l'original ; mais quand est venu le temps de retravailler l'essai, j'ai réécrit beaucoup plus que mon éditeur, Patrick, me le demandait. J'ai voulu un nouveau livre, en retirer ce qui rappelait le mémoire, ses objectifs, ses visées, son contexte, sa direction, lui donner une vie autonome, le faire grandir. Je chercherai sans doute la même chose quand la thèse sera terminée, et ce sera littéralement pour quitter l'université.

J'écris au sein d'une institution que je souhaite quitter en même temps que je l'habite, la quitter pour l'habiter, m'habiter en elle, trouver mes distances. Comme partout, j'y ai besoin d'un lieu habitable, ce lieu que seul mon corps m'apprend, même à l'université. Autant à l'université qu'ailleurs, j'ai cette certitude qu'il faut choisir les personnes qui nous dirigent – accompagnent – pour des raisons relationnelles, pas des spécialités : celles-ci n'importent pas. Le processus est humain, la pensée y entre si on lui permet d'habiter son espace. Jean-François, mon directeur de thèse, m'offre une présence, il est un lecteur. À l'université ou ailleurs, c'est la même chose, ou ce devrait l'être, et je cherche à y démêler les rapports de distance qui entrent dans mon propre devenir voix (voix écrite et voix chantée, la seconde ayant ces dernières années des influences sérieuses sur la première).

Il y a de la douleur dans le fait de s'entendre, quand on s'est coupé un temps d'une part de soi. Dans l'effort physique, c'est pareil : quand on a cessé d'écouter une partie de son corps, pour un temps, la rappeler à nous, c'est rappeler sa douleur. C'est cela encore dans le corps social, quand une personne que l'on ne regarde pas tâche d'être vue, quand une personne que

l'on n'écoute pas, ou qu'on écoute mal, tâche d'être entendue. Ça devient plusieurs personnes dans les cas de discrimination systémique. Puis, il y a de la douleur dans le seul fait d'avoir un corps, qu'on aimerait trop souvent dominer, contrôler, soi-même comme les autres : contrôler à la fois l'être, par la rationalisation, par l'évasion, par la pensée positive, toutes formes de consommation, et l'image, par la sculpture de soi, ou dans la honte irrémédiable d'avoir sa propre forme de corps. Le monde souffre, le monde a besoin de dire qu'il souffre.

Il arrive que des personnes me reconnaissent, me lisent comme si j'étais elles, me disent qu'on se ressemble. Et je sais que c'est une illusion, une relation qui appartient à l'autre, face à une œuvre que sa lecture habite. Et l'autrice, ce n'est plus moi ; moi, je suis loin de la reconstruction de mes propres mots, du ton qu'il m'a été donné de trouver ce jour-là. Mes phrases ne sont plus à moi. Pour ne pas décevoir, parfois je ne dis rien. Je crois à la tendresse et à la vibration entre nous.

La rédaction de ma thèse en cours a commencé par une longue période d'errance. Pendant toute une année j'ai cessé d'écrire, je cherchais à penser autrement, dans un autre ton. Je chantais plusieurs heures par jour : mes journées s'y consacraient, sans autre but que de parvenir à vibrer mieux, et à supporter de vivre sans lieu clair. J'ai commencé pour de vrai quand je me suis mise à vouloir m'en aller : n'attendant plus rien de l'université sinon une thèse, comme lieu physique où vivre, comme lieu de vibration. J'ai trouvé dans une cage d'escalier de l'UQAM un endroit où je pouvais chanter, ce lieu à partir duquel je pouvais entendre les échos de ma voix, me tenir debout entre le début et la fin d'une phrase.

J'apprends à supporter que moi-même je sois faite de vibrations. C'est cette incertitude que je voudrais écrire : la note qui a oublié comment et d'où elle est venue, mais qui se soutient. Je finirai par le centre, ou par le début, mes phrases comme ce paquet d'os en cage que j'aurai aimé.

En cours de réécriture de mon essai, j'ai trouvé merveilleux de constater – ou de me rappeler – qu'Étienne Decroux chantait, que l'étudiante Nicole Pinaud, quand elle a voulu quitter Decroux, c'était pour faire du chant, entendre sa propre voix. Par mon livre sur le mime, je pouvais tendre vers ce nouvel objet de désir : une émancipation par le chant. J'y trouvais la part d'inconnu qu'il manquait au livre, sa part non écrite, à même son titre, à même

son centre : l'appel d'un prochain livre. C'est de là que je pouvais le réécrire. Quand le livre est fini, on le quitte aussi, on quitte son lieu. On cherche un autre lieu, à partir de celui qu'il nous a laissé ; ainsi, y entrer c'est un peu préparer la fin.

Quand j'entre à peine dans l'écriture, j'habite un lieu physique, où il y a beaucoup de secrets, et il me semble que si j'en parle trop avant de l'avoir quitté, avant d'avoir fini de l'écrire, ce lieu pourrait perdre confiance en moi, et me quitter. Alors je surveille de près ma tendance à disparaître, c'est elle-même qui pourrait dévoiler et anéantir mon refuge. Une fois, j'ai pensé que si je n'écrivais pas, ou ne pratiquais pas un autre art, je serais probablement dépendante affective, parce qu'une intensité relationnelle de dépendance passait pour moi dans l'écriture, dans la pratique d'un art.

Depuis que j'ai entamé la maîtrise, je participe en parallèle à toutes sortes de stages – mouvements – voix : il y a quelques années, je me suis inscrite à un stage de chant corse. Angel, le professeur, répétait souvent le mot « ami.e » au cours de ce stage, comme s'il s'agissait du thème central de ses idées, autour duquel elles se rassemblaient : « chanter pour être avec les ami.e.s. » Je me rappelle l'avoir entendu répondre à Sylvie, quand elle lui demandait où il souhaitait aller manger : « On va rester avec les ami.e.s. » Je voyais qu'un petit groupe gravitait autour de lui : Sylvie, Warwick et Philippe. Le dimanche, avant de se quitter, on a chanté ensemble chez Auprès de ma blonde. Angel m'a dit : « Tu chantes du jazz, toi. Vas-y, chante-nous. » J'ai lancé à toute voix : « *All of me / Why not take all of me* », ce que je ne fais habituellement pas dans les cafés de Montréal. Passant par cet univers du chant corse qu'Angel a tendu vers moi, je trouvais là, à cet instant, une liberté grisante, ou était-ce mon désir même qui me grisait ? Je crois que j'ai commencé à faire du chant corse pour devenir l'amie de ce petit groupe, et chanter avec les ami.e.s. Habiter autrement les voix, mes différentes voix. Un autre jour, quand j'aurai moins peur de déparler ou de tout dévoiler, j'en reparlerai.

P-31 Marie Tourigny

SANS TITRE [GABRIELLE]
2019

Crayons de bois sur photocopies.
Image fournie par l'autrice.

Faire corps

FASTES

CHLOÉ SAVOIE-BERNARD
L'Hexagone, 2018, 74 p.

« APPARAÎTRE DANS LA VILLE »

**CHLOÉ SAVOIE-BERNARD
DANS NOÉMIE DÉSILETS-
COURTEAU (DIR.),
11 BREFS ESSAIS POUR
L'ÉGALITÉ DES SEXES.
HORIZONS FÉMINISTES
ÉMERGENTS**

Somme toute, 2019, p. 69-77

« À TRAVERS TOI. EXORCISER LES FANTÔMES »

**CHLOÉ SAVOIE-BERNARD
DANS SUZANNE LAMY,
QUAND JE LIS JE M'INVENTE**

Alias, 2017, p. 221-224

Dans « Apparaître dans la ville », Chloé Savoie-Bernard s'intéresse à la minorisation que subissent certains corps dans l'espace public. Ancré dans une expérience vécue, son essai entrelace le récit de cet épisode douloureux à une réflexion féministe à la fois nourrie de théorie et de pratiques militantes. La poète y traite de mixité sociale, d'entretien des cheveux frisés, de *self-care* comme lutte politique, de travail émotionnel et de construction d'une sororité. Ainsi soulève-t-elle la question de l'articulation, chez les universitaires qui sont aussi des écrivain.e.s, non seulement du travail de recherche et de création, mais également de l'engagement politique et du vécu. Quelle place accorder à son positionnement, à ses propres expériences? C'est là l'enjeu des épistémologies du « point de vue », mais également celui des savoirs expérientiels et du savoir-faire, que certaines féministes cherchent à revaloriser comme savoirs à part entière dans la perspective de décroquer l'expertise universitaire et de repenser les rapports de pouvoir au sein de la recherche. Chez Chloé Savoie-Bernard, l'expérience enrichit la réflexion théorique, et inversement. Dans son essai, elle avance que pour imaginer l'égalité, « [...] il faut penser l'égalité des corps, une égalité travaillée par et pour le féminisme. [...] Quand l'égalité sera atteinte, [la] dénonciation [des gestes xénophobes ou misogynes] sera systématique. La honte aura changé de camp, passé des agressé.e.s aux agresseur.se.s ». Or cette question qui anime l'essayiste rejailit puissamment dans son travail de création, où rien n'est résolu. Comment concilier pratique d'écrivaine et conscience féministe sans y subordonner la littérature? En puisant au plus obscur de soi pour confronter, dans l'écriture, ce qui tenaille et blesse, répondent ses textes.

Par le geste
amoureux de la
citation, Chloé
prolonge la
mémoire de ses
sœurs littéraires,
relaie leur parole
et s'en fait l'écho
parfois fidèle,
parfois distordu.

« COMMENCER PAR LA HONTE »

Avec *Fastes*, son second recueil de poésie, Chloé Savoie-Bernard creuse les potentialités esthétiques du ratage et fait entendre la grinçante mélodie des corps qui chutent : « *je crains les trous // mémoires étriquées / dans lesquelles je devine / une vastitude où creuser // indice / commencer par la honte.* » Cette formule à valeur programmatique qui clôt le recueil ne ment pas : c'est bien la honte qu'explore la poète alors qu'elle investigate l'expérience douloureuse du corps dans la ville et le sentiment d'inadéquation entretenu par rapport à cette enveloppe à la fois familière et étrangère, qui nous enserre et nous contraint. Chloé Savoie-Bernard l'avoue volontiers, ce malaise ressenti par rapport au corps l'obsède, et l'intéressait déjà au moment de la rédaction de son mémoire de maîtrise. Étudiant le *Journal* de Marie Uguay, elle s'est penchée sur la fragile concordance entre intériorité et extériorité dans l'écriture de la poète à une époque de sa vie où, son corps désormais handicapé, elle peine à le reconnaître comme sien. Faillible et friable, le corps, dans *Fastes*, est trituré, exhibé dans ses fissures et ses débordements. Avec une ironie particulièrement jouissive – annoncée d'emblée par le grandiloquent *faste* du titre, qui répond à celui de son premier recueil, *Royaume scotch tape* –, on y soulève sa peau pour voir ce qui se trame en dessous et on s'en échange de pleines lanières pour en comparer les arômes : « *au colmatage je préfère / glisser le levier entre chair et peau / appuyer de tout mon poids / voir ce qui dégringole / saute hors des interstices.* »

Les corps, dans *Fastes*, se font résolument politiques. Ce sont ceux des femmes, sans cesse sexualisés par le regard d'autrui, mais aussi tous ceux qui sont pointés du doigt, commentés et empoignés sans permission. Ces corps parlent malgré eux, laissent transparaître leurs héritages et leurs traumatismes, qui remontent à la surface du derme, indécents comme « *une robe / de chambre qui bâille* », ou sont gardés en bouche longuement, « *tarentules polies par la salive* ». La honte investie est celle qui naît face à la violence exercée par autrui, mais également face à l'incapacité à coïncider avec son corps et à l'habiter à la hauteur de ses idéaux : « *combien de couches / faudra-t-il retirer / regarder tomber / pour m'atteindre // tout épluchée / jusqu'à mon squelette / je ne m'offre ni ne me vends / mais on me prend quand même* ». À l'affût de tous les doigts d'honneur et de tous les crocs-en-jambe échangés dans la ville, Chloé Savoie-Bernard les dissèque, les scrute sous tous les angles et les démultiplie à foison. La honte devient ainsi un moteur de création. Écrire au plus proche de soi, en grattant « *trop loin entre [s]es côtes* », « *à la recherche de ce qui [la] découde / [la] désagrège* », semble être ce qui lui permet de tendre vers les autres.

« QUAND JE LIS, JE M'INVENTE AUSSI »

Cette pratique de la création tournée vers autrui, qui investit l'espace entre soi et l'autre, n'est pas rare chez Chloé Savoie-Bernard. Son œuvre témoigne d'une volonté de confronter son écriture à celle des autres, de créer et de prendre part à des espaces de partage, où diverses conceptions de la littérature sont mises en jeu, où l'on réfléchit à plusieurs pour observer les échos qui se tissent et les singularités qui émergent. Ainsi, elle fréquente les soirées de lecture de poésie, a pris part à de nombreux hommages dédiés à des écrivaines québécoises et participe régulièrement à des collectifs littéraires. Ce travail en commun s'accompagne d'un souci de revendiquer les liens qui l'unissent à ses contemporaines comme aux autrices qui l'ont précédée et d'inscrire son écriture auprès de la leur. « *Quand je lis, je m'invente aussi, et de toi à moi sans doute le fil est-il là : nous lisons et écrivons du même geste, dans lequel nous marquons nos silhouettes en même temps que celles des femmes que nous lisons* », écrit Chloé Savoie-Bernard à Suzanne Lamy dans la postface de *Quand je lis je m'invente*. Cette volonté d'écrire à partir des textes d'autrui donne lieu chez elle à une intertextualité foisonnante, qui fait signe à celle que pratiquaient dès les années 1970, à travers le collage et la théorie-fiction, notamment, certaines écrivaines féministes que l'autrice étudie à l'université. Les mots qu'elle cite, place en exergue de ses recueils, pastiche, découpe et *scotch tape* sont parfois les leurs.

De texte en texte, elle convoque ses écrivaines préférées et les appelle par leur petit nom. Nelly, Virginia, Suzanne, Sylvia, Louky, Gwenaëlle, la poète les prend par la main et arpente la ville avec elles. Établissant avec ces écrivaines un rapport affectif, horizontal, Chloé contribue à déhiérarchiser les rapports entre les œuvres et les chercheur.se.s qui les étudient, et à décroquer les pratiques de la recherche et de la création. « *[N]otre hystérie est une robe pailletée, chaque sequin cousu*

par l'une de nous», écrit-elle dans *Royaume scotch tape* aux écrivaines sacrifiées qui sont ses muses, revendiquant le legs funeste de celles qu'elle conserve «à jamais [...] en travers / de la gorge». Or ces motifs récurrents dans son écriture, celui de préserver quelque chose en bouche, de même que le fait d'appeler les écrivaines par leur seul prénom, ou encore le champ lexical de la couture servant à illustrer la filiation, il arrive que Chloé en étudie elle-même la présence dans les textes des autres. Dans l'article «Les femmes comme au musée», elle relève effectivement certains des motifs qui circulent et se transmettent entre autrices féministes, confectionnant un imaginaire commun.

En les reprenant à son tour pour parler de ses muses, de ses sœurs, des filles et des femmes qui l'entourent, Chloé rassemble, fait communauté autour d'elle. «*La contamination est amorcée*», comme l'annonce la quatrième de couverture de ses *Femmes savantes*. Ainsi, à mon tour, j'agrippe sa main tendue et j'écris Chloé, juste Chloé, car je crois moi aussi que, comme l'histoire littéraire, la recherche en littérature n'est pas neutre, mais implique des choix qui ont à voir avec notre point de vue, nos préoccupations, nos affinités, qu'il est possible de reconnaître. Les choix que nous faisons à l'université peuvent contribuer à désigner certaines œuvres comme objets d'étude légitimes, à tracer ou à éclairer des parcours de lecture, à faire entendre des voix étouffées, ignorées, oubliées. Par le geste amoureux de la citation, Chloé prolonge la mémoire de ses sœurs littéraires, relaie leur parole et s'en fait l'écho parfois fidèle, parfois distordu. Ce faisant, elle inscrit son écriture dans une filiation qui se déploie en marge des canons prescrits par l'université. Des liens de solidarité en émergent parfois, tissant, par-delà les époques, les lieux et les langues, une sororité.

HABITER LES INTERSTICES

Chloé est chercheuse et écrivaine. Elle écrit des articles savants, des essais, des récits, des nouvelles et des poèmes. Si elle a consacré sa maîtrise et son doctorat à la recherche, plutôt qu'à la recherche-création, et mène ses projets d'écriture hors de l'université, il semble que ces deux pratiques ne sont pas étanches, mais savamment torsadées. Leur enchevêtrement ne trouve pas meilleure illustration, dans l'écriture de Chloé, que dans l'image du bricolage, qui traverse sa poésie en déclinant tout un réseau de motifs, de la couture à la chirurgie en passant par le maquillage, le tissage et la parure. Évoquant les tâtonnements de l'enfance et évacuant tout idéal de pureté, cette image rejaillit aussi dans sa prose pour illustrer tour à tour sa conception de la filiation, du corps et des formes littéraires, qui, pour Chloé, sont tous des constructions imparfaites, des bricolages que l'on ne cesse jamais de peaufiner. «*Bricolons-nous une image qui nous ressemble, sortons le ciseau et le scotch tape, et que la surface de nos mots soit rugueuse, qu'elle laisse voir les sutures, les traces de moi, les traces de toi*», écrit-elle encore à Suzanne Lamy. Chez Chloé, on peut choisir sa filiation, construire et reconstruire son propre héritage grâce à la littérature.

À ce bricolage répond aussi celui du corps, que l'on peut transformer, modeler, façonner à loisir, et dont la poète traque les chatoyants reflets dans les mots des autres : «*il faudra fouiller longtemps, ratisser poèmes et récits, nouvelles et essais, patiemment, afin de trouver ces bouts de bras, ces bouts de jambes, ces morceaux de corps que nous emprunterons, que nous volerons peut-être même afin de nous constituer, enfin, un corps qui nous ressemble*», écrit-elle en ouverture du collectif *Corps*. Or cette poétique du bricolage s'inscrit indubitablement dans un paradigme féministe constructiviste, qui conçoit les identités (de genre, de sexe, de race) non pas comme essences, mais comme relations. Ni immuables ni neutres, ces catégories sont considérées comme des constructions culturelles instables et mouvantes, vouées à se transformer encore et encore. Ainsi l'œuvre de Chloé me semble-t-elle entretenir un très fort rapport à la théorie, qui noue ses pratiques de recherche et de création, leur confère une cohérence, les entrelace en une poétique complexe, bricolée, faite de croisements et d'intrications incessamment rafistolées. De l'intersection de ces pratiques naissent des textes inclassables et généreux dans lesquels la poète enchâsse sa parole à celle d'autrui.

Revendiquant sa propre hybridité en faisant signe à celle pratiquée par Suzanne Lamy, «À travers toi» fait partie de ces textes bâtards, limitrophes, qui de toute l'œuvre de Chloé performant peut-être le plus puissamment la recherche-création : «*Désormais, lorsqu'ils parlent de mes textes et de ceux de mes amies, ils parlent de non-fiction, de romans féministes, de textes à thèse. Ils se demandent : est-ce un récit, est-ce de l'autofiction ? Est-ce de la poésie ou est-ce trop narratif pour en être ? Ils déclarent que c'est tout et que ce n'est rien et sans doute ne croient-ils pas si bien dire...*» À la suite de Suzanne, de Nicole Brossard, de France Théoret, et en cousant leurs mots aux siens, la poète investit le métissage, l'enchevêtrement des formes. Son écriture se déploie dans la «*peaurosité*» – j'emprunte le mot aux *Corps de papier* d'Andrea Oberhuber – entre soi et le monde, entre dedans et dehors, entre théorie, critique et création. Chez Chloé, c'est distendu, écartelé entre les formes, que le cuir des mots résonne le mieux. Accueillant les apories, la poète investit les interstices entre les postures de chercheuse et d'écrivaine. Elle campe dans l'entre-deux, habite cette tension féconde, lit et écrit «*du même geste*» en caressant le désir qu'un jour coïncident le fond et la forme, la chair et la peau, pour, enfin, faire corps.

Chaîne d'emboîtements

Trois ans après la parution de sa thèse, en 2017, Anne-Renée Caillé publie son premier livre, *L'embaumeur*, dans lequel elle raconte le métier de son père. La figure du père embaumeur avait toutefois déjà surgi discrètement, en 2009, dans la partie création de son mémoire de maîtrise :

«(il [mon père] a su découper et vider les corps avant de les montrer

disparaître).»

Comme souvent en poésie, il faudrait voir la ligne sur l'ensemble de la page plutôt que l'isoler. D'autant plus que le souci de disposition est au cœur de la première partie du mémoire de Caillé, *ouvrir fermer / les portes*. Il faudrait tracer au crayon de bois le contour des morceaux de textes pour mieux percevoir leur géométrie étrange et particulière. Les bouts de phrases et les mots s'agglutinent pour composer des séquences longilignes ou épaisses dans l'espace de pages placées à l'horizontale. Cette attention au support et à la disposition du texte est le premier lien entre l'œuvre de Caillé et celles de l'écrivain français Christophe Tarkos, sujet de sa thèse de doctorat. Dans son travail de chercheuse, Caillé s'attarde à la mise en forme de la poésie chez Tarkos, à la théorie du langage qui la sous-tend et à l'importance des formes textuelles dans *Processe*, *Anachronisme*, *Le Signe =*, *Carrés* et *Caisses*, distinguant avec soin les fragments rectangulaires, les carrés et les caisses. La chercheuse nous met toutefois en garde contre la fascination qu'exercent sur nous ces blocs de mots. Pour Tarkos, précise-t-elle, ce découpage connote en fait une résistance au réel.

L'EMBAUMEUR

ANNE-RENÉE CAILLÉ

Héliotrope, 2017, 102 p.

THÉORIE DU
LANGAGE ET
ESTHÉTIQUE
TOTALISANTE
DANS L'ŒUVRE
POÉTIQUE DE
CHRISTOPHE
TARKOS

ANNE-RENÉE CAILLÉ,
THÈSE DE DOCTORAT

Université de Montréal,
2014, 424 p.

UNE QUESTION DE POIDS

La première chose qui frappe dans *L'embaumeur*, c'est la forme atypique du texte. Au début de presque toutes les pages se trouve le marqueur traditionnel d'une liste : une puce, de celles que l'on place devant des tâches à accomplir. Ce sont des phrases, souvent incomplètes, des commentaires et des paroles rapportées sans guillemets, composant des notices épurées sur chaque corps embaumé par le père. Caillé ne conserve que les détails les plus marquants : un cuir chevelu putréfié sous une perruque ; un fermier étouffé par des semences dans un silo ; deux enfants asphyxiés dans un réfrigérateur ; des bras rigides à casser ; les poils d'un orignal incrustés dans de la peau humaine après un accident sur l'autoroute... Comme l'écrivaine, on coche plus qu'on ne lit les éléments, parce que c'est une énumération, mais surtout parce que la banalité comme la singularité des cadavres devient insupportable à force de répétition : « *Quand c'est terminé quand je l'ai posé ici je fais le x et cela me rend chaque fois plus légère [...].* » La liste, dans *L'embaumeur*, ne ressemble pas à celle de Tarkos, qui a la faculté d'emplier, de remuer et de réorganiser. Les contenus de chaque entrée sont lourds, ils n'ont rien de mobile. Ils sont présentés comme des fossiles aux contours irréguliers, contrastant avec les blocs de paroles presque vivants de Tarkos. Pour éviter le tombeau poétique ou le livre cimetière, l'écriture de Caillé semble même repousser les angles géométriques trop près de la forme d'un cercueil ou d'une tombe.

LES TROUS

Au fil du témoignage du père se greffent bientôt d'autres emboîtements, moins morbides mais paradoxalement plus anxiogènes. C'est la narratrice qui s'inquiète : « *Je note dans un cahier ce que je dois éviter d'avalier de toucher posséder respirer polychlorure de vinyle phtalate de diéthylhexyle ou de diisononyl bisphénol A oxybenzone parabens des rideaux de douche nettoyeurs cosmétiques boîtes de conserve écrans solaires téflon vernis à angles dentifrices.* » La composition des produits de la thanatologie, mais aussi celle des objets les plus ordinaires, devient suspecte. La matière ressemble à celle que Tarkos dévide comme une pelote de laine dans ses paragraphes de métaux, de minéraux ou d'éléments, ceux d'*Anachronisme*, par exemple : « *Le monde est fait d'étain, d'iode, d'or, de plomb, de fer, de plutonium, d'oxygène, de néon, d'uranium, de mercure [...].* » La chercheuse écrit que « *le trou est partout* » chez Tarkos et « *qu'il faut discuter de la mort qui frappe à tout moment* ». Évidence morbide de fin de trajet, la mort pas plus que les listes ne permet de superposer le travail de création et le sujet de thèse de Caillé. Or, il reste une similitude étonnante entre la matière de Tarkos, pleine d'anfractuosités, et celle de l'écrivaine. L'auteur d'*Anachronisme* investit un univers où la matière peut en effet s'ouvrir et se fracturer à tout instant, comme le rappelle Caillé dans sa thèse en citant le poète : « *C'est dangereux d'être là, dans un matériau, dans une matière qui est pleine de ces trous-là.* » *L'embaumeur* se conclut précisément sur une béance, et l'on s'étonne, après autant de cadavres, de ne pas être devenu insensible aux images de maladie, d'accident et de mort.

CECI N'EST PAS UNE ENQUÊTE

À la publication, quelque chose a frappé la critique dans la densité inhabituelle du livre, étrangement décrit à la fois comme un roman et comme de la poésie. Sur le site Internet de Radio-Canada, l'émission *Plus on est de fous, plus on lit* a archivé le segment radiophonique intitulé « L'intrigant métier d'embaumeur raconté tout en poésie par Anne-Renée Caillé ». Le terme est également repris dans *Le Devoir*, dans le titre d'un article signé par Dominic Tardif : « La poésie d'Anne-Renée Caillé sur les souvenirs d'embaumeur de son père ». La précision rigoureuse de la thèse et la vision singulière de Tarkos ont sans doute influencé l'écriture de *L'embaumeur*, mais celle-ci est surtout marquée par une approche à distance du roman, tout près de la poésie. Les listes de cadavres ne font pas partie d'une chronologie, d'un temps ordonné, d'une mise en intrigue. Le travail de l'embaumeur que l'on s'attendrait à retrouver dans une trame romanesque est transcrit à partir d'une démarche différente. C'est peut-être le seul rapprochement qui tienne véritablement la route entre Caillé et Tarkos. Leur affinité ne résiderait ni dans des dispositions de paragraphes particulières ni dans une vigilance accrue devant la mort, mais plutôt dans ce rejet d'un réalisme de reportage ou de roman.

Chez Caillé, il y a un doute persistant sur la possibilité de transcrire le réel dans un texte dont l'horizon est pourtant très factuel. L'écriture oscille entre une sorte de refus mallarméen du reportage et une approche transitive de la littérature. La création s'appuie sur des fragments d'entretiens avec le père, sur une acuité heuristique et sur des événements non fictifs. Or, tout en basant son livre sur ces données actuelles, sur des perceptions concrètes et tangibles, l'écrivaine répète sans cesse les limites de la tâche. La difficulté n'a rien à voir avec des scrupules à scruter la vie personnelle des autres, mais bien avec une sorte de résistance au réel. Caillé consigne avec soin les traces du travail de son père, mais elle n'outrepasse pas la restitution des souvenirs, ceux du père, les siens ou ceux de sa mère : « Ces vies sont loin de moi, je ne suis pas l'embaumeur et, même si je l'étais, je n'en saurais pas plus. » Le refus de l'enquête est significatif. En tant qu'observatrice, elle ne se place pas en surplomb et propose plutôt d'écouter : « [...] ce n'est pas une enquête, je ne l'étudie pas, je regarde ce que l'on peut voir, j'écoute ce qui peut s'entendre [...] » Elle se tient près des faits mais ne les creuse pas, se pliant aux silences et aux détours de la mémoire du père pour mieux évoquer la texture et l'odeur des cadavres, l'absurdité des événements, la fabrication très fragile des rituels, la toxicité des matières.

IL FAUT FAIRE UN EFFORT

Voici donc une écrivaine qui porte une attention particulière au réel ou plutôt aux manières de dire le réel comme à « *ce qui se réverbère dans le sujet, qui s'emmêle à sa mémoire, à ses sentiments, à ses limites, bien au-delà du combat inhérent à l'usage des signes linguistiques* ». La citation vient de la thèse et décrit la poésie de Tarkos, mais elle définit aussi le propre travail de création de Caillé. Très tôt dans *L'embaumeur*, on comprend que la forme de l'inventaire n'a rien de conceptuel. C'est la parole du témoin qui dicte la séquence du livre : « *C'est son ordre à lui, celui des morts qui se rencontrent*. » C'est l'embaumeur qui arrive auprès de sa fille avec « [...] *une liste dans les mains* ». Il a lui-même noté les cas qui ont été les plus marquants dans son métier. La composition du texte découle de l'idée qu'on ne peut rien atteindre que ce soit sans passer par « *la façon de dire* ». La narratrice ne se contente donc pas de collecter des informations, elle rétrocède la structure de son livre à son interlocuteur. Organisé autour de souvenirs fragmentés, le texte se présente en fait comme si la liste de l'embaumeur était suffisante, comme si elle contenait déjà le reste. La vie des cadavres avant la mort tout comme la vie personnelle de l'embaumeur, de sa fille, de la mère de sa fille est tue et restera entre les lignes, presque jusqu'à la fin.

La difficulté de dire le réel demeure, mais cela ne veut pas dire qu'il ne faille pas essayer, nous dit l'écrivaine en parlant de Tarkos : « *Il faut seulement des efforts [...]*. » Dans *L'embaumeur* comme dans la thèse, l'expression « il faut » revient très souvent : « [...] *je laisse cela en plan, il faut aussi que ça reste en plan*. » La formule sert la plupart du temps un propos métadiscursif. L'écrivaine nous explique comment elle a conçu son livre ou comment Tarkos conçoit le travail poétique. Ce sont des notes de régie, des consignes d'écriture, mais ce sont aussi les consignes pour embaumer les corps : « [...] *il faut que ce soit le plus naturel possible, mais même sans image c'est une question de jugement, effacer la maladie, les traces de la mort, engraisser ceux qui ont maigri, parfois il y avait jusqu'à deux pouces de creux aux tempes*. » Il faut remarquer le réel, disent à l'unisson la chercheuse et Tarkos. Il faut le laisser en plan, dit Anne-Renée Caillé. Il faut que ce soit le plus naturel possible, dit l'embaumeur.

Désenvoûter le passé

CE QUI RESTERA

CATHERINE MAVRIKAKIS

Québec Amérique, 2017,

128 p.

À la parution de son premier roman, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Catherine Mavrikakis avait déjà publié des articles savants, des collectifs universitaires et un essai tiré de sa thèse, intitulé *La mauvaise langue*. Dans un article du journal *Voir*, Tristan Malavoy-Racine la présentait alors comme « une enseignante en littérature » qui s'ingéniait, dans son premier ouvrage romanesque, à « mêler [...] fiction et réalité », « prêt[ant] sa plume au monologue intérieur d'une narratrice qui elle aussi se nomme Catherine et enseigne la littérature ». Nous étions au début des années 2000, et le genre de l'autofiction avait la cote – Arcan, Millet, Dustan, Angot, pour ne nommer que ceux-là, venaient à peine de faire paraître leurs titres les plus remarquables –, laissant une certaine frange de la critique et de l'institution littéraires bien dépourvues devant des textes qui ne se souciaient pas de respecter les limites du dicible, du bon goût, et qui s'amusaient à brouiller la frontière entre le réel et la fiction. Loin de moi l'intention d'enfermer l'œuvre de Catherine Mavrikakis dans le genre de l'autofiction, mais j'entends simplement rappeler qu'en amont de son œuvre de fiction – qui compte désormais neuf titres – s'imposent une pratique essayistique et une expérience d'enseignement et de recherche en littérature qui ne sauraient être négligées et qui continuent de laisser une empreinte durable sur son écriture.

À la question générale que pose ce dossier sur les rapports entre la théorie littéraire, voire l'essai, et la fiction, je ne peux répondre qu'en prêchant pour ma paroisse et en donnant par là même dans le corporatisme le plus attendu : oui, des rapports souvent étroits et féconds se tissent entre les parties critique-théorique-essayistique et fictionnelle d'une œuvre ; non, la lecture et l'écriture ne sont pas deux activités distinctes qui évolueraient dans des silos étanches ; oui, le critique peut aussi être un créateur, et vice versa. Je m'enfoncerai plus encore en ajoutant qu'à mon humble avis, les œuvres les plus riches sont souvent celles de grands lecteurs et lectrices qui ont compris que l'originalité était un leurre et qu'ils n'ont absolument rien à gagner en ignorant ceux qui les ont précédés. Aussi moderne soit-elle, Catherine Mavrikakis ne donne nullement dans le fantasme de l'auto-engendrement et se plaît, depuis la parution de ses premiers romans, à reconnaître ses dettes, à retisser – tout en les subvertissant, en les trahissant – ses filiations littéraires. Guibert, Ducharme, Aquin, Cixous, Alonso, Genet, Bernhard, Jelinek, Duras, et j'en passe, constituent non seulement une bibliothèque imaginaire avec laquelle elle entretient un dialogue vivant, mais surtout une communauté qui ne cesse de l'accompagner de texte en texte, travaillant avec elle sa langue de l'intérieur, comme si sa prose était aussi hantée par les voix des autres. Comme elle le notait dans « Écrits sous influence », chronique parue dans la revue *Liberté* en 2015, elle est « une lectrice qui écrit ».

Aussi moderne
soit-elle,
Catherine
Mavrikakis ne
donne nullement
dans le fantasme
de l'auto-
engendrement
et se plaît [...] à
reconnaître ses
dettes, à retisser
– tout en les
subvertissant, en
les trahissant –
ses filiations
littéraires.

À ces nombreux échanges intertextuels se greffe un constant travail critique, mené conjointement dans les essais et les fictions, sur des obsessions récurrentes, du meurtre (*Condamner à mort* [2005], *Les derniers jours de Smokey Nelson* [2011], « Duras aruspice » [2006]) à la folie (*La mauvaise langue* [1996], *Fleurs de crachat* [2005]), en passant par les filiations rompues (*Ça va aller* [2002], *Le ciel de Bay City* [2008], *La ballade d'Ali Baba* [2014]). Les échanges entre les essais et les fictions sont nombreux et témoignent de la cohérence de l'œuvre de l'autrice. Afin d'en donner un très bref aperçu, je m'intéresserai ici à *Ce qui restera*, texte composé de « trois récits inspirés de moments marquants dans la vie de l'aut[rice] » qui, comme le précise le libellé de la collection qui l'accueille chez Québec Amérique, comportent peut-être une « part d'invention ». Empruntant à la fiction et à l'autobiographie – l'autofiction ? –, ces trois textes reprennent plusieurs des obsessions creusées par Mavrikakis dans ses travaux de critique et d'essayiste, mais aussi dans ses romans. En lisant les trois récits de *Ce qui restera*, les familiers de l'œuvre romanesque auront en effet le sentiment de retrouver dans la biographie de l'autrice des clés permettant de déchiffrer ses fictions : les vacances estivales passées dans la maison d'une tante à Bay City, les spectres honteux du passé collectif – la Shoah, le racisme systémique envers les Noirs américains, la tuerie de Polytechnique –, les relations tendues entre les membres d'une même famille, motifs déjà explorés dans les précédents textes, se retrouvent ici au cœur même du récit filial. Si *La ballade d'Ali Baba* se présentait comme le tombeau du père disparu, *Ce qui restera* est hanté à la fois par la présence de la mère et par la tragédie qu'incarne cette dernière. Femme manipulée par un mari volage et mythomane, Française attachée au maintien des usages et des traditions, elle tente à tout prix de préserver le mirage d'une famille stable et unie : « *Il nous faut mener une vie normale, réglée, et les convenances, les rites sont de rigueur à la maison, quand mes parents ne s'arrachent pas les yeux ou quand ils ne s'insultent pas, en se traitant de sale Grec, de pédé, de déserteur, de nazie française, de pétainiste ou de salope.* » Le cadre familial, si souvent mis en scène dans les récits de Mavrikakis, est ici tiraillé entre une vaine aspiration à la « normopathie » et la violence qui semble construire, sourdement ou pas, presque tous les rapports entre ses membres. La relation entre la fille et sa mère, crispée et difficile, s'inscrit sous le signe de la contrainte et de la dissimulation, comme en témoigne le premier souvenir qui relate l'escapade secrète d'une Catherine de six ans dans les rues de Ville d'Anjou. À la rigidité du strict code maternel s'ajoutent les menaces – imaginaires en bonne partie – qui pèsent constamment sur l'enfance de la narratrice, kidnappings en Citroën DS, meurtres, viols d'enfants imprudents, relayés dans les *Paris Match* de sa mère : « *Je me retrouve tout à coup dans l'Oldsmobile bleue de mon père avec tous les enfants assassinés des années 1960, tous ces petits spectres qui ont accompagné mes jeux dans le jardin de notre duplex.* » En lisant ce passage, il s'avère difficile de ne pas penser au petit Grégory de « Sublime, forcément sublime Christine V. » que commente l'autrice dans « Duras aruspice », ou encore aux enfances « *mise[s] à mort et avortée[s]* » des romans de Michael Delisle, qu'elle analyse dans « Arrêt sur quelques images de l'enfance » (2013).

Dans l'œuvre entière de Mavrikakis, la filiation, qu'elle soit strictement généalogique ou qu'elle renvoie à la question plus ample de l'héritage culturel, est toujours définie de manière paradoxale, oscillant entre la déférence et la trahison. L'essai «Trahir la race : portrait de l'intellectuel québécois en Judas», paru en 2008, en offre sans doute l'exemple le plus frappant. Donnant d'emblée dans la rhétorique de la désolidarisation, l'autrice y invoque ses origines et son héritage familial métissés : «*À partir de ce qu'il m'est possible de comprendre de mon héritage de fille d'immigrants venus dans les années 1950 en Amérique du Nord, je ne peux penser ce qui m'a été légué qu'en termes d'invention ou de réinvention de soi, à travers les histoires et les vies de mes parents, lesquelles j'espère avoir su traduire, déformer ou encore malmener.*» Le point de départ biographique sert au fond de prétexte à un geste de nature quasi philosophique, soit la «*haute trahison*» qui est pour l'autrice la seule manière de penser l'héritage. De la scène familiale à la scène nationale, le pas est rapidement franchi : chez Mavrikakis, il importe de le souligner, la cible est tout autant la réification des sujets individuels et collectifs, le casting que leur imposent la famille ou l'État, que l'unanimité des discours sur la nation qui visent à expurger toute forme de conflit et de tension pour mieux se réfugier dans la «*vide commémoration d'une fondation, qui se voudra joyeuse et dégagée, et qui évitera les questions fort importantes de la violence originelle, des guerres et exterminations qui la sous-tendaient*». En faisant justement affleurer la violence des affrontements filiaux, en refusant de reconduire la version convenable de la fable familiale, la narratrice de *Ce qui restera* tente de trahir les legs mortifères que lui ont transmis ses parents.

TOUT RECOMMENCER ?

La trahison des origines ne saurait cependant être conçue comme une simple question de rupture avec la famille. Dans l'œuvre entière de Mavrikakis, elle donne lieu à de savantes contorsions, à des jeux de cache-cache, à des trompe-l'œil. Sappho-Didon Apostasias, Flore Forget, Amy Duchesnay, les narratrices de ses romans, veulent sortir du temps, se refaire une vie en choisissant la table rase, mais elles n'y parviennent pas. Elles sont condamnées à subir les effets de l'éternel retour et le caractère cyclique de l'histoire qui, en bonne ironiste, se

plaît souvent à répéter les mêmes scénarios. *Ce qui restera* rejoue ce canevas maudit en montrant comment celle qui a «*longtemps travaillé à ne pas être la fille de [s]es parents*» ne réussit pas à fuir «*sa mémoire encombrante*». Au contraire, elle se voit assiégée par le passé familial, soumise aux souvenirs les plus insoutenables, possédée par ceux et celles qu'elle a voulu fuir : père et mère forcément, mais aussi Tirésia, cette «*filles merveilleuse [qui] s'était noyé le corps et le cerveau dans la vodka et le vin rouge*», reviennent la hanter. Même si elle a choisi la «*normopathie, loin de tous les meurtris de la société ou de l'existence*», même si elle a «*quitté tout, [...] pour oublier, pour commencer à vivre*», la narratrice ne sait pas comment trahir véritablement son passé et sa mémoire.

Mais à bien y penser, peut-être y parvient-elle... Peut-être nous leurre-t-elle avec cette tragédie, ou cette comédie, du deuil impossible des origines. Peut-être pouvons-nous lire avec d'autres clés, à la lumière d'autres obsessions, les trois souvenirs de *Ce qui restera*. Si le passé reflue et s'impose à la narratrice, il est également soumis à un mouvement de défamiliarisation, lequel serait au fondement de l'art, comme le note Mavrikakis dans «Penser l'événement à distance» : «*La défamiliarisation est le propre de l'art. Oui, l'art nous permet de ne pas être dans la familiarité avec le monde. Il dit autrement, montre autrement, et nous évite d'être anesthésiés ou hypnotisés par des mots et des images qui finissent par nous rendre insensibles.*» *Ce qui restera* peut ainsi être lu comme un exercice de défamiliarisation, de désenvoûtement du passé. Il s'agit de ruser avec lui ; pire, de le prendre à bras-le-corps afin d'annuler ses effets délétères. Le chapitre liminaire de l'ouvrage, éloquentement intitulé «L'avant-premier souvenir», en offre une illustration saisissante : «*Je passerai ma vie à me battre, à chercher des contresorts, comme Harry Potter ou Antonin Artaud, à prononcer des paroles de désenvoûtement, à braver les sortilèges de toutes sortes. Par la force, je me suis faite sorcière, j'ai appris des formules magiques, moi qui n'aime pas la sorcellerie, afin de ne pas disparaître vivante, engloutie dans la parole de mon père.*» Désenvoûter comme le fait la sorcière, n'est-ce pas réinventer la vie, refuser de recevoir le passé en assiégée et reprendre, sans doute de manière imparfaite et illusoire, le contrôle de son propre récit ? Ne s'agit-il pas de contrer les effets de la parole du père en multipliant les versions du roman familial, en tuant puis en ressuscitant les parents afin de «*garder absent[s]*» les souvenirs trop paralysants ? Sans doute Catherine Mavrikakis répondrait-elle à la fois par oui et par non à ces deux dernières questions qui habitent tout autant ses travaux critiques, ses essais que ses fictions.

Des péripéties et de la théorie

La posture théorique, constate David Turgeon dans son essai *À propos du style de Genette*, est «*la blouse du laborantin qui témoigne du sérieux de son entreprise*». Autrement dit, le style «*scientifique*» souvent raide et aride du théoricien serait du *fla-fla* visant à produire un effet précis : celui de se présenter comme un discours de surplomb rigoureux. À cette posture, Turgeon oppose celle de Gérard Genette, mais aussi la sienne, en ce qu'il propose un «*essai théorique*» entièrement consacré à l'œuvre du grand théoricien de la littérature, dont le «*style*» se veut séduisant, et l'approche, ancrée dans l'expérience de lecture. Comme le fait remarquer Yan Hamel dans son compte rendu d'*À propos du style de Genette* (*Spirale* n° 267, hiver 2019), plutôt classique dans sa forme, l'essai de Turgeon propose une réflexion rigoureusement structurée, progressant au fil de chapitres bien définis : l'essayiste-théoricien expose son plan, puis engage son lecteur dans une «*promenade*» à travers l'œuvre genettienne. Si Turgeon problématise les rapports entre théorie et création, ce n'est pas à travers une forme hybride qui en brouillerait les frontières ; chez lui, les catégories génériques que constituent le roman et l'essai restent bien distinctes. Ses romans mettent d'ailleurs en scène des géographies fictives et des intrigues souvent invraisemblables, où le réel paraît sitôt congédié. Mais parce que ceux-ci ont toujours en leur centre une réflexion sur l'«*art du récit*», ils s'affichent à la fois comme intellectuels et plaisants. En cela, ils apparaissent portés par le même désir qui anime ouvertement *À propos du style de Genette* : celui d'une aventure trépidante, mais aussi intellectuelle, la fiction et la théorie comportant toutes deux leur lot de surprises et d'inattendu.

SIMONE AU
TRAVAIL

DAVID TURGEON
Le Quartanier, 2017, 248 p.

À PROPOS
DU STYLE DE
GENETTE

DAVID TURGEON
Le Quartanier, 2018, 232 p.

DE LA POURSUITE DU DIAMANT ROSE À LA « CHASSE AU DRAGON »

Entre une communauté d'artistes, des agents secrets, une princesse et le général d'un État dont la capitale porte le nom éloquent de Port-Merveille, c'est un véritable récit d'aventures qui se construit dans le dernier roman de Turgeon, *Simone au travail*, paru tout juste un an avant *À propos du style de Genette*. Chez son galeriste Alban Wouters, Simone, artiste reconnue pour ses dessins érotiques, fait la rencontre de l'homme qu'elle épousera, Charles Rose – de son vrai nom, Fabrice Mansaré. Autour d'eux se croiseront notamment Pierre-Luc, un professeur de dessin devenu DJ, son étudiante Sarah-Jeanne Loubier, une agent double surnommée Problème 30, de même que Faya, l'ex de Simone et, comme on l'apprendra plus tard, la nièce de Fabrice Mansaré. Dans ce polar déluré, Turgeon s'amuse à multiplier les éléments les plus clichés : l'apparition, entre les mains de Charles Rose, d'une « enveloppe estampillée "confidentiel" » ouvre le récit à nombre de missions d'espionnage et d'échanges (de mallettes ou de cadavres). Ainsi les personnages se verront-ils mêlés à un « brouhaha géopolitique » ayant pour cause un diamant rose convoité par plusieurs, du nom de Suprême Orchestre. Si l'intrigue fait s'enchaîner les événements à un rythme précipité, multipliant des jeux de rencontre et des coïncidences étonnantes, la narratrice, que l'on comprend être une espionne collaborant avec Charles Rose, s'engage quant à elle dans plusieurs « digressions » sur l'art et son milieu.

Dans le roman comme dans l'essai de Turgeon, c'est l'aventure qui devient le cadre et le moteur d'une réflexion sur l'art. Car *À propos du style de Genette* prend justement pour parti de penser l'écriture théorique comme une suite de péripéties, comme une « chasse au dragon » : « [...] l'activité théorique, quand elle ne se contente pas de ressasser le déjà connu, est quelque chose qui ressemble [...] à une aventure. » L'essayiste Turgeon restitue de fait à la « recherche » littéraire cette dimension exploratoire qu'elle peine peut-être parfois à affirmer : en littérature, la théorie peut constituer une véritable quête qui, à la manière du roman d'aventures, est propulsée par une forme de hasard, « cet aléa qui attire irrésistiblement le théoricien vers un objet de recherche et pas un autre ». Mettant l'accent sur l'humour et l'invention inhérents à l'œuvre de Genette, tout en le pastichant et en en faisant le « héros » de sa propre aventure, Turgeon montre la part de fiction qu'engage l'écriture théorique, trop souvent conçue comme factuelle et sérieuse. Chez lui, le ludisme ne fait pas obstacle à la recherche, et la réflexion s'affiche comme un récit où les rebondissements sont ceux de la pensée. Bien que, comme le dit Turgeon, lire Genette avec plaisir « peut sembler du dernier snob », l'écriture théorique devrait néanmoins parvenir à « captiver le lecteur et, par là, [à] imprimer plus profondément en ce lecteur la trace vivante de la théorie. »

Si Turgeon problématise les rapports entre théorie et création, ce n'est pas à travers une forme hybride qui en brouillerait les frontières ; chez lui, les catégories génériques que constituent le roman et l'essai restent bien distinctes.

PENSER ET RACONTER L'ART

C'est là le point de départ d'*À propos du style de Genette* : Turgeon cherche « l'incursion du critique dans le jeu littéraire, aux côtés des écrivains » ; chez lui, la théorie peut être de la littérature, l'art étant une activité savante. Dans *Simone au travail*, l'artiste qui dessine est justement représenté en intellectuel maîtrisant un langage qui lui est propre : « Le mouvement de la main de chaque artiste s'imprime d'une façon singulière sur la page ; quelque chose comme le reflet fidèle, en noir sur blanc, d'une habitude intellectuelle intime. » Alors que la narration s'attarde, le temps d'un chapitre, aux possibilités que peut offrir une même scène champêtre pour différents dessinateurs, le paysage se transforme tantôt en « une savante rhétorique de l'espace plan », tantôt en « un langage en apparence tenu mais plénier à l'excès ». Non pas envisagé, à l'instar de certains mythes romantiques associés à la création, comme le résultat d'un élan fulgurant d'inspiration ou de génie, l'art apparaît comme une activité qui engage exercice et méthode, comme une pratique qui mobilise connaissance et intelligence. « [L]art, c'est le travail pour le travail », dit la narratrice dans un passage qui laisse entrevoir la posture auctoriale du romancier, avant d'ajouter que « [...] cette définition semblera choquante aux praticiens qui n'entendent que des connotations utilitaristes au mot "travail" [...] ». Le roman de Turgeon présente l'art comme un « travail » productif mais fondamentalement inutile, en ce qu'il n'aurait d'autre finalité que son propre exercice. Ce faisant, il s'oppose à un discours tendant à sacraliser l'art, le créateur et l'acte de création, tout en refusant de faire entrer l'art dans une logique économique de production et de rendement.

Cette idée de l'art ou de la littérature comme travail, et surtout comme travail intellectuel, je la retrouve aussi dans la manière dont Turgeon mène son récit, ne s'empêchant pas de faire des détours quasi théoriques sur la pratique du dessin, ou sur la manière dont la narration se construit. À travers métalepses et sauts de niveaux narratifs, jeux de récits enchâssés et enchâssés, commentaires métatextuels ou effets de mise en abyme, les récits de David Turgeon ne cessent d'exhiber la théorie et les typologies genettiennes par le biais de la fiction, voire de déployer ce que j'appellerais même un « imaginaire genettien ». Ses romans s'affichent, par la forme, comme des récits érudits. Leur structure joueuse mais travaillée, leur narration imprévisible et surconsciente – entre « *lucidité et ludicité* », pour employer à mon tour les mots de Genette – témoignent d'une connaissance intime de cette narratologie, laquelle était d'ailleurs déjà affichée dans ses *tweets* ou billets de blog, et n'est que réitérée avec la parution d'*À propos du style de Genette*. Faisant référence aux nombreux tableaux croisés du théoricien, employés par celui-ci pour élaborer des taxinomies, Turgeon évoque dans son essai le « *pouvoir d'invention de la case vide* », cette case qui surgit au moment de rendre compte d'un concept, et qu'aucun exemple tiré d'un texte existant ne saurait remplir. Celle-ci constitue, pour l'essayiste, « *un lieu de création d'où peuvent surgir toutes sortes de formes inconnues* », et donc une nouvelle possibilité pour le récit, un espace à investir pour les écrivains. Si son essai accorde alors au théoricien le pouvoir – créateur – d'« *inventer la pratique* », Turgeon ne précise toutefois pas que la narratologie de Genette semble justement inventer la sienne. Difficile, dès lors que l'on lit *À propos du style de Genette*, de ne pas voir dans l'œuvre romanesque de Turgeon, dans sa manière de se jouer des règles de la narration classique, nombre de façons de faire s'entrechoquer des catégories et de remplir des cases vides.

ÉCRIRE EN DEHORS DE L'UNIVERSITÉ

Turgeon, dans son essai, s'inscrit dans la lignée de Genette comme dans celle de Roland Barthes, dont il souligne aussi le style distinctif et séduisant. Se rangeant du côté de ces critiques pour lesquels l'écriture théorique est libre et plaisante, il s'oppose à « *cette peur de l'éloquence rhétorique* » qu'il dénonce férocement, et qui serait selon lui portée par l'université. Son œuvre elle-même l'affirme, David Turgeon est un littéraire et un intellectuel, mais contrairement aux deux géants de la théorie, il n'est pas un universitaire. Et ce refus, il s'incarne d'abord dans les personnages qu'il met en scène. Alors que ses précédents romans (*Les bases secrètes*, *La revanche de l'écrivaine fantôme*, *Le continent de plastique*) racontaient le monde de la littérature par le biais de figures d'écrivains, d'éditeurs, de lecteurs, de bibliophiles, de professeurs ou de thésards, avec *Simone au travail*, Turgeon délaisse le milieu littéraire et prend pour objet celui des arts visuels et du dessin. « *[P]eu connaîtront la carrière*

qu'on vous fait miroiter », s' imagine dire le professeur Pierre-Luc à son étudiante Sarah-Jeanne, car « *le monde est brutal, le monde de l'art particulièrement*. » On ne s'étonnera alors pas de voir la dessinatrice Simone en autodidacte : comme dans *Le continent de plastique*, où les thésards n'accèdent pas à la brillante carrière littéraire qu'ils contemplaient, ce sont surtout ceux qui viennent un peu par hasard à la création qui ont du succès, comme si la formation freinait la pratique. À plusieurs reprises, l'université se voit donc gentiment moquée par Turgeon. Le lecteur de *Simone au travail* s'amusera d'ailleurs de l'effet de réel produit par les titres d'ouvrages universitaires imaginaires inventés par le romancier : « *Architecture et utopie, de Gustav Alexis Pauk* ; Le tiers-monde et après : économie politique d'un réveil, de *Limane Vieira*, Fonctions de l'art dans les sociétés émergentes, de *Teresa Slimán* ; Au-delà du malentendu : féminisme et politique à l'ère des révolutions, de *Leanne Boole*. » Le pastiche, quoique furtif, n'en est pas moins railleur.

« *[J]e ne suis pas dans la théorie, l'université ne me connaît pas et je ne cherche à convaincre personne* », soutient la narratrice de *Simone au travail* lorsqu'elle anticipe « *les controverses que suscitera nécessairement [s]a définition de l'art*. » Si la création est une forme de recherche intellectuelle, et si l'écriture théorique s'inscrit dans la fiction, alors on ne s'étonnera pas de voir les postures de l'essayiste et du romancier converger, d'entendre la voix de l'essayiste poindre par le truchement de la narration. On le constate, l'œuvre de Turgeon, dans ses volets tant théorique que fictionnel, montre une mise en scène et en discours d'une distance, voire d'une rupture avec le milieu universitaire. Cette posture, qui fait écho à ce que laissent aujourd'hui entendre plusieurs figures de la recherche-création, assume sa dimension paradoxale : « *Moi-même, en écrivant cette analyse du style de Genette, en publiant cet essai que sa spécialisation affichée destine à n'intéresser jamais que quelques-unes et quelques-uns, je distends sans doute dangereusement le fil qui peut-être encore – mais pour combien de temps ? – assure un lien fragile entre la littérature et le monde réel*. » Savante et autoréflexive, l'œuvre de Turgeon se sait vouée à ne plaire qu'à un lectorat restreint, dans lequel figurent certainement nombre de lecteurs issus des programmes de littérature. Bien que l'essayiste-romancier écrive en-dehors de l'université, l'institution s'emparera sans doute de cette œuvre qui la met en scène – elle a même déjà commencé à le faire. Car le chercheur, s'il y est certes un peu malmené, est celui qui voit dans ces ouvrages sa réalité et son univers mis en question. En cela, l'essai et les romans de Turgeon disent aussi l'impossibilité de penser l'écriture théorique hors d'un rapport étroit à l'institution ; en constante tension entre un désir d'écrire contre les usages rigides véhiculés par l'université, et la conscience d'écrire « pour » les universitaires, Turgeon s'inscrit dans une discussion sur la « recherche-création » bien présente au sein des études littéraires, montrant à sa manière que s'entremêlent, dans l'écriture, théorie et fiction, sérieux et ludisme.

Quelles places pour quels savoirs? *La théorie, un dimanche et Trente*

LA THÉORIE, UN DIMANCHE

**NICOLE BROSSARD
ET AL.**

Éditions du remue-ménage,
2018 [1988], 230 p.

TRENTE

MARIE DARSIGNY

Éditions du remue-ménage,
2018, 152 p.

Je me suis souvent demandé quelle était la place d'une fille comme moi à l'université. Une fille qui travaille en recherche, mais qui publie des livres de poésie, de fiction. Une fille racisée qui étudie des écrivaines qui ne le sont pas. Plusieurs études récentes démontrent que les jeunes issus de l'immigration obtiennent moins de diplômes à l'université que les autres, qu'ils décrochent de l'école plus facilement et que, une fois les diplômes obtenus, ils ont davantage de difficulté à se trouver un emploi¹. Il ne s'agit pas de victimisation ou d'apitoiement : tout concourt à garder les filles comme moi, filles d'immigrants dont personne n'a payé les études, hors de l'enceinte des cycles supérieurs. Pourtant, l'université, j'y prends place. J'ai ainsi toujours jonglé entre deux images de moi, élève modèle et élève dissidente. Mon syndrome de l'imposteur s'est nourri en faisant l'école buissonnière : j'ai sauté nombre de lectures obligatoires pour, avide, trouver ailleurs ce que je cherchais. Après le baccalauréat, où j'ai suivi mes cours comme un fantôme, ne m'impliquant que dans ceux où les livres au programme « me parlaient », j'ai choisi de me consacrer uniquement à des écrivaines que j'aimais, découvertes hors cours. Des écrivaines qui me donnaient envie d'écrire et dont la place dans le grand univers des savoirs me semblait tout aussi instable et à cheval entre plusieurs disciplines que la mienne.

ÉCRIRE DANS LES BLANCS ENTRE LA THÉORIE ET LA FICTION

Si l'université ne m'avait pas si souvent ennuyée, je n'aurais jamais découvert *La théorie, un dimanche*, signé par ces femmes dont aucun cours de littérature québécoise ne m'a enseigné les œuvres. Louise Cotnoir, Nicole Brossard, Gail Scott, Louky Bersianik, Louise Dupré, France Théoret. Mais peut-être bien qu'aujourd'hui, parce qu'il commence à faire longtemps que je me suis assise dans une classe universitaire, elles ont intégré, réintégré quelques corpus d'enseignement. Peut-être est-ce seulement par malchance que je n'ai pas eu accès à ces œuvres durant mon pourtant très long parcours universitaire... Toujours est-il que quelque chose dans notre contemporain semble en effet tendre l'oreille, apercevoir dans l'écriture au féminin quelques coïncidences avec les manières dont se vivent aujourd'hui les croisements entre littérature et féminisme. En font foi, par exemple, des lectures hommages consacrées à France Théoret (*La langue rouge*,

¹ — Voir entre autres C. Kamanzi, N. Bastien, P. Doray et M.-O. Magnan, « Immigration et cheminements scolaires aux études supérieures au Canada », *Canadian Journal of Higher Education. Revue canadienne d'enseignement supérieur*, vol. 46, n° 2, 2016.

Maison de la poésie, Montréal, 4 juin 2016), à Madeleine Gagnon (L'Euguélonne, Montréal, 8 mars 2017), à Nicole Brossard (*Dès l'aube*, Maison de la poésie, 3 juin 2017), la réédition aux Herbes rouges, en 2018, de *Nous parlerons comme on écrit* (1982, France Théoret), et en 2018 toujours, chez Remue-ménage, de *La théorie, un dimanche* (1988). Cette réédition souligne les 30 ans de la première publication du texte, augmenté ici d'une présentation de Martine Delvaux.

La théorie, un dimanche prend racine dans une invitation, de Nicole Brossard aux autres écrivaines, à se réunir, une fois tous les deux mois, afin de penser aux nouages entre féminisme et littérature. À partir de 1983, elles se sont donc visitées les unes les autres pour discuter de certaines thématiques : narration, mémoire, pratiques d'écriture. « *Là où l'une terminait un roman, une autre commençait un recueil de poèmes et ainsi de suite jusqu'à ce que, rencontrant la question "qu'est-ce qui est incontournable dans le féminisme?", nous réussissions à synchroniser nos horloges intérieures et nos montres d'exploratrices* », explique ainsi Brossard dans le liminaire. Ce qui est incontournable, évidemment, diffère pour chacune, mais c'est cette idée que met en lumière Brossard, celle d'une pensée qui sait se mettre à l'écoute des autres, que je souhaite retenir. De la forme du livre se dégage ainsi le distillat de l'écriture au féminin, telle qu'elle s'est vécue au Québec des années 1970 à 1990 : la recherche du féminin dans la langue, un féminin obliaté par le patriarcat, une quête qui passe à la fois par une recherche individuelle et par la constitution d'une communauté d'écriture.

Il n'y pas de trace marquée des discussions tenues chaque dimanche à l'intérieur du livre. C'est plutôt à partir d'elles, en se laissant porter par elles que les écrivaines ont toutes et chacune pensé deux textes, l'un de « théorie », l'autre de « création ». Ce que je vois dans *La théorie, un dimanche* est d'abord la croyance en une littérature qui se pense ailleurs que dans les espaces de savoir normés, ailleurs qu'à l'université, dont ces écrivaines sont pourtant toutes issues. Car ce à quoi elles désirent accéder doit être inventé, ne se trouvant pas dans le connu, dans les structures établies du pouvoir. Que se passe-t-il, en effet, si l'on réfléchit à partir de la conversation, à partir du bavardage, à partir du partage, tant la théorie que la création ? Quelles pratiques de la littérature individuelle peuvent ainsi exister alors qu'elles ont pris naissance à partir d'une communauté de parole ? Quels savoirs théoriques peuvent émerger d'un texte de création, et quelles modalités de la fiction peut adopter un texte théorique ? Il s'agit ici de « *décentrer le texte* », pour reprendre les mots de Bersianik, qui, dans « La lanterne d'Aristote », montre par exemple

comment la critique demeure une entreprise profondément subjective, héritée de la tradition patriarcale. Chez Gail Scott, alors qu'« *une écrivaine [...] veut explorer l'inconnu, peut-être même creuser le côté noir, voire tragique du féminin – sans tomber dans le mélodrame* », c'est par l'entreprise de l'humour, de l'ironie que s'exerce cette exploration. Différentes stratégies sont ainsi appliquées afin de faire émerger des connaissances qui ont été refusées aux femmes et que toute la créativité déliée par la conscience féministe permet de laisser entrevoir. Ébranler les espaces institués, voir quels fragments en tombent, devient ainsi un geste féministe. Cette place de la conscience féministe, dans *La théorie, un dimanche*, est donc à la fois celle de la théorie, celle de la création, celle de la prise de parole individuelle et de la prise de parole collective ; c'est une place intenable, circonvolutive, qui trouve son sens, alors qu'il faut souvent revenir sur ses pas, lire la théorie d'une écrivaine, puis sa fiction et encore sa théorie pour que se déploient toute l'amplitude de ses réflexions ; une place incarnée dans un rapport avec la littérature.

TRENTE : PERPÉTUER L'IMPURETÉ COMME STRATÉGIE FÉMINISTE

Trois décennies séparent *La théorie, un dimanche* de *Trente* de Marie Darsigny (2018), aussi publié chez Remue-ménage, maison qui, on le sait, continue avec acharnement de promouvoir l'écriture féministe. Alors que *La théorie, un dimanche* se concevait comme de la « fiction-théorie », présentant les textes essayistiques puis fictionnels de chaque écrivaine en deux parties distinctes, *Trente*, de Marie Darsigny, se donne à lire comme un récit à la voix essayistique forte. Une vision de la littérature où un apprentissage théorique du réel peut se faire dans la fiction, et vice versa, qui se construit dans les deux publications à travers une poétique du chevauchement générique. Dans *Trente*, on entremêle ainsi la narration au « je » d'allusions à des théories féministes, en plus d'insérer des illustrations, collages numériques réalisés par Darsigny elle-même. Cet héritage esthétique de l'impureté, du collage, m'apparaît comme un fil conducteur entre ces deux titres.

Dans *Trente*, on suit l'année qui précède le trentième anniversaire de la narratrice, qui s'est toujours dit qu'elle se donnerait la mort lors de cet événement. Le texte représente une vaste entreprise d'approfondissement d'une mélancolie tenace qui agit comme une résistance à l'ordonnance capitaliste du bonheur. À l'instar des femmes qui signaient jadis *La théorie, un dimanche*, la narratrice de *Trente* est aussi une littéraire, car elle étudie en

littérature, pratique l'écriture. L'intertextualité tient, dans les deux projets, le haut du pavé : dans *La théorie, un dimanche*, France Théoret renvoie régulièrement aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, et Louise Cotnoir consacre le même espace dans son texte de théorie aux citations des autres qu'à l'élaboration de sa propre réflexion. *Trente* est aussi un livre qui se met en lien avec d'autres livres, avec des chansons, des films, dictionnaire culturel de la protagoniste. Dans *Trente* se trouvent des descriptions de films, comme *Girl, Interrupted* de James Mangold, des phrases empruntées tant à des chansons pop de Drake qu'à des poèmes de Gertrude Stein ou à des romans de Joan Didion, ainsi que des citations d'essais, comme ceux de Sara Ahmed, Erin Wunker et Amy Berkowitz. En plus de ces renvois extratextuels, plusieurs figures de femmes auxquelles s'identifie la protagoniste hantent le livre : Nelly Arcan, Marie-Sissi Labrèche, Elizabeth Wurtzel et Angelina Jolie. Si cette dernière est, on le sait, une actrice, la manière dont sont cités et analysés ses discours comme des textes littéraires la font appartenir au même ensemble que les précédentes. Ces femmes partagent, à l'instar de la narratrice, une propension à nommer la blessure, à la regarder, une envie de ne pas se forcer à chanter la petite chanson du bonheur obligé.

La narratrice de *Trente*, elle le dit et le redit, ne trouve sa place nulle part. Elle «*a de la négativité dans les yeux*», elle se sent comme «*le symptôme de tout*». Les figures élues agissent comme des zones de reconnaissance d'une douleur partagée : elles aussi mettaient en mots leurs souffrances. La narratrice les tutoie, en fait des amies, des alliées. Elle qui a «*besoin de raisons pour vivre, peu importe lesquelles, [qui a] besoin de scénarios*», trouve sans doute chez elles des patrons de ses propres émotions négatives. «*[J]e me ferai Nelly, Marie-Sissi, Angie, Lizzie, une sororité de condamnées, je reprendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécues par d'autres que moi.*» Et s'il serait beaucoup trop fort, et sans doute beaucoup trop positif, d'affirmer que l'appartenance à cette communauté inventée, fantasmée, construite dans le texte finit par sauver la narratrice de *Trente* de la mort à laquelle elle se destinait, disons au moins que la reconnaissance de sa douleur dans celle des autres permet de suspendre, un temps du moins, sa solitude.

LA LITTÉRATURE COMME ESPACE DE CONNAISSANCE

France Théoret, dans *La théorie, un dimanche*, écrit qu'«*[i]l y a dans le féminisme des connaissances essentielles concernant les situations des femmes au passé et au présent pour la compréhension du sens de la réalité. Par les connaissances qu'il véhicule [...], il permet l'identification à d'autres femmes et fait émerger le nous des femmes*». Trente ans après la première publication de cette affirmation, c'est cette drôle de boîte à outils de la souffrance que met en lumière le rapport à la littérature qu'investit le récit de Marie Darsigny. Si la communauté, d'abord horizontale, qui se crée dans *La théorie, un dimanche*, tissant des liens entre femmes écrivaines qui bûchent ensemble à synchroniser leurs conceptions du féminisme, diffère bien entendu de celle que convoque Darsigny dans *Trente*, leurs deux perspectives conjuguent un désir de faire tenir ensemble théorie et fiction dans un agencement singulier. Délisés par les virtualités infinitésimales de la création littéraire, ces agencements proposent des espaces qui sauront faire une place plus juste et plus vaste à celles qui se sentent contraintes par les espaces institués du savoir. C'est au demeurant la capacité du littéraire à nommer et à accueillir tant l'introspection personnelle que l'analyse sociale que mettent en valeur ces œuvres. Alors que Martine Delvaux qualifie, dans sa préface à la nouvelle édition de *La théorie, un dimanche*, d'«*héroïnes*» celles qui l'ont signé, Delvaux fait partie à son tour des références citationnelles de Marie Darsigny, devenant en quelque sorte une héroïne à citer lorsqu'il s'agit de trouver dans la littérature des alliées. Mentionnons au passage que Martine Delvaux a été la directrice du mémoire de Marie Darsigny, dont est tiré *Trente*. France Théoret, elle aussi, est nommée au détour d'une page du récit de Darsigny. Marie Darsigny, disons-le, est mon amie. J'étais présente au lancement de *Trente*, à Montréal, l'automne dernier, à la librairie L'Eguélonne, nommée ainsi en l'honneur du grand roman féministe de Louky Bersianik. J'ai adoré son livre à la fois parce que j'aime toujours lire celles que j'aime «*dans la vraie vie*», et parce que j'y ai retrouvé une audace formelle qui permet de déplacer l'idée même que je me fais de la littérature. Une audace que je lisais aussi dans *La théorie, un dimanche*. Entre nous, autrices féministes, nous connaissons les liens qui nous unissent. Nous nous disputons parfois, mais nous nous lisons, nous nous citons aussi, travaillons à partir du travail des unes et des autres. Et si je souhaite mettre en lumière nos liens, c'est que j'ai l'impression qu'elle se situe peut-être là, ma place, dans ce travail de lecture, toujours à recommencer, à peaufiner, dans l'espace fluide qui m'unit à mes théoriciennes préférées, à mes amitiés littéraires, à mes poètes chéries.

Le rire d'Anne Éléine Cliche

Il serait presque facile, en ce qui concerne Anne Éléine Cliche – écrivaine et professeure à l'Université du Québec à Montréal – de circonscrire l'analyse des contaminations entre sa pratique essayiste et sa pratique littéraire à quelques mots-clés, je pense à « bible », à « imaginaire », à « judaïsme », à « psychanalyse ». S'entremêlent notamment ces concepts dans les titres de ses publications, qu'elles soient roman ou essai : *Dire le livre*, *Tu ne te feras pas d'image*, *Jonas de mémoire*, *La sainte famille*, *Mon frère Ésaü*, *Le désir du roman*, *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*. Mes premiers instincts, pour l'analyse, me dictaient cette marche à suivre précise et, sans grande originalité, j'ai essayé de confronter les essais aux romans. Voir les points de contact, lire ce qui survit de l'un dans l'autre, comprendre ce qui se dépose sur la mince ligne qui sectionne les deux genres. Je voulais montrer comment les théories de Cliche sculptaient ses romans, comment ses romans habitaient ses essais, enfin comment les essais et les romans habitaient ses salles de classe, tels de petits fantômes, de petits monstres aux langues fendues qui paralysaient les étudiantes et les étudiants de ma classe de LIT1565 – « Littérature et psychanalyse » – à l'hiver 2018. M'inventant chiromancienne, je croyais découvrir entre les lignes des livres d'Anne Éléine des réponses à des questions qui me pétrifiaient depuis longtemps. Peut-être parce que j'ai été son étudiante, à l'image de celles décrites dans *La sainte famille*, celles qui placent l'enseignante « à la place épidermique de [la] reconnaissance, espérant sans doute qu'à force de sécréter de la carapace, le corps qu'[elle est] finira bien par [nous] habiter. » Une de celles à qui elle dédie, avec insistance, son essai *Dire le livre*, « *Obstinément, à mes étudiants* » et ses *Poétiques du Messie* : « *À la bonne heure ! Et à tous ceux qui étudient.* » Une de celles qui, assises au premier rang du local morne du pavillon Judith-Jasmin, à l'UQÀM, recevaient sa parole, tous les mercredis soir, impatientes de tester les limites de leur compréhension des textes de Freud devant les analyses immenses qu'elle allait, assurément, défendre. Une de celles qui s'en voulaient de ne pas rire aux blagues qu'elle nous racontait, parce que trop sibyllines, trop impossibles à saisir depuis un minuscule bagage de savoir universitaire, depuis des lectures effrontées et désinvoltes de *L'inquiétante étrangeté* ou des *Séminaires* de Jacques Lacan. Une scène de *La sainte famille* le résume bien, quand Anne, une enseignante de littérature à l'université, s'adresse à sa classe : « *Il me semble que les questions ont été, jusqu'à présent, clairement énoncées. Je vous les résumerai donc en une seule : Où est la peau en littérature ? (Bizarrement, personne n'a ri.)* » Personne ne rit jamais, ni dans les classes d'Anne, ni dans les classes d'Anne Éléine Cliche.

L'opacité de l'écriture et de l'enseignement d'Anne Éline Cliche est un symptôme, je crois, de cet attachement à une tradition littéraire décalée d'avec l'institution néolibérale et élitiste qu'est devenue l'université.

LA PEAU

Les livres d'Anne Éline Cliche m'échappent, se dérobent à mon sens, glissent de mes mains maladroites à mesure que j'essaie de les happer. Harpon brisé, armes fatiguées : plus je lis, moins je comprends. Ses cours m'échappaient, eux aussi. Je relis avec amusement mes notes, prises en cours, je me vois écrire frénétiquement tout ce qu'elle disait, pénétrée d'épiphanies limpides et claires. Je me souviens d'être touchée par de nouveaux savoirs, animée par des impressions naïves qui s'éteignaient aussi vite qu'elles étaient apparues lorsque j'essayais de résumer, *a posteriori*, lesdites notes : « *Aucun des mots (concepts) du rêve ne représente son sens "normal" (?), il vient représenter dans une chaîne signifiante, le signifiant agrippe le désir du sujet dans une chaîne de signifiants, les processus primaires c'est ce que Freud a mis à l'œuvre dans les pensées du rêve.* » L'examen venait. Je réalisais que je n'étais pas en mesure d'expliquer ne serait-ce qu'en partie le fonctionnement du signifiant dans la théorie freudienne, que je n'avais absolument rien compris de ce qui m'avait été transmis, que la parole de l'enseignante avait rebondi sur mon corps, ma peau, mon esprit, pourtant cent fois réceptifs. Je n'étais pas la bonne destinataire. Mais qui était-ce, alors ? À qui parlait Anne Éline Cliche, si je ne l'entendais pas malgré ma volonté franche de la recevoir, malgré mon désir d'obéir à la mystérieuse « Loi » qui sert d'ossature au *Désir du roman*, à *Dire le livre*, à son enseignement ? Quelle loi ? Elle répond implicitement, dans ce dernier ouvrage, en demandant : « *Sait-on vraiment ce que veut dire "étudier" ? Étude, en hébreu, se dit Talmud. Il faut aller voir ce qui se passe là-dedans [...]. Rien à voir avec ce que l'on pourrait penser : leçons, devoirs, obéissance aveugle, choses à apprendre et à recracher, mauvaises notes, bonnets d'âne, etc.* » Éclat de rire dans la stérilité du sens, le Talmud, souligne Cliche dans le même ouvrage, est « *en effet ce livre ouvert, infini, livre du commentaire et de l'étude des lois et des prescriptions bibliques – de la Torah* ». Sorte de lieu où la parole peut se construire, il entreprend la recherche d'une éthique du « dire », « *une définition impossible du "bien dire"* »... Quand Anne Éline Cliche offre « *obstinément* » son *Dire le livre* « *à [ses] étudiants* », quand elle dédie les *Poétiques du Messie* « *à tous ceux qui étudient* », elle ancre son adresse dans le manque. Car personne, ou presque, ne peut satisfaire aux exigences et à la rigueur talmudique qui sous-tend ce signifiant : « étude ».

L'ADRESSE

L'opacité de l'écriture et de l'enseignement d'Anne Éline Cliche est un symptôme, je crois, de cet attachement à une tradition littéraire décalée d'avec l'institution néolibérale et élitiste qu'est devenue l'université. Oubliant cette réalité – qui oblige aux leçons, aux devoirs, aux « *choses à apprendre et à recracher* » –, les livres de Cliche agitent le grand corps universitaire en ramenant ses activités les plus banales à une véritable portée de croix. Les livres exigent des lectrices et des lecteurs ce que l'enseignante exige de ses étudiantes et de ses étudiants, soit un éveil qui serait imperméable au fonctionnalisme scientifique du système scolaire. Je ne compte plus les étudiantes et les étudiants, autour de moi, qui s'attristent de ne plus aimer lire, qui constatent avec amertume que leur baccalauréat les a vidés de passions, de désirs. Celles et ceux qui, pourtant, aimaient tant Flaubert ! Flaubert, leur baccalauréat en littérature s'est chargé de lui trancher la tête, et l'assassinat, traumatique, les empêchera à l'avenir d'approcher tout bouquin ayant une connotation « intellectuelle ». Devenues phobiques, la lecture et l'étude comme les défend Anne Éline Cliche sont étouffées par les systèmes

de notation, d'évaluation, par les horaires surchargés, par les dispositifs magistraux des cours qui évacuent, consciemment ou non, la volubilité et l'intelligence du texte en tant qu'il est texte, pour le dire avec Anne, dans *La sainte famille* : « *Ils ne savent pas qu'ils ont déjà commencé à recevoir, alors ils demandent du sonnant, des points, des récompenses, des petits signes. Non pas l'amour (ils ne le voient pas) mais la preuve d'amour, immédiate.* » On a la tête martelée de coups : il faut lire, écrire, étudier, comprendre, assister à ses cours, faire du sport, garder la santé, ne pas céder, ne pas s'oublier. Cette mythologie est nourrie par le bâtiment lui-même, sur les murs duquel pullulent maintes invitations à des conférences, des colloques, des midis-rencontres-découvrez-vos-profs, des journées d'étude, des séminaires informatiques, des ateliers sur la prise de notes et la santé mentale. Les professeurs et les professeures rappellent l'importance d'assister à ces événements, pour voir ce qui se fait dans la recherche actuelle, qu'ils disent, pour se mettre au courant de ce que font nos pairs, nos collègues, pour connaître et reconnaître certains visages, pour nous serrer la main, nous sourire vainement, discuter de nos parcours, résumer nos mémoires et nos thèses en deux ou trois phrases qui feront état de manière juste assez complexe de nos problématiques de recherche, nous verser du vin blanc pour ne pas avoir les dents rouges, nous en reverser en espérant que personne n'ait remarqué, nous dire au revoir, rentrer. Ne pas avoir envie de lire. Oublier que nous avons, à notre disposition, une conception de l'interprétation qui nous amènerait à nous connaître nous-mêmes. Anne Éline Cliche n'oublie pas : et quand ses romans racontent, ses essais demandent... et l'enseignante attend, car, comme elle l'écrit dans *La sainte famille*, « *la loi est sans corps, et nous avons sept mois pour comprendre.* »

LIRE

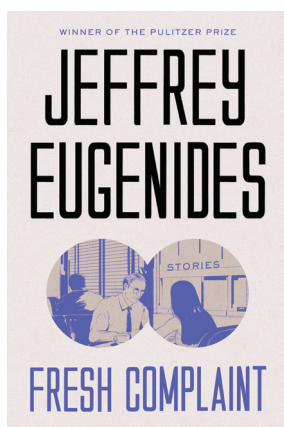
Anne Éline Cliche m'a, néanmoins, appris à lire. Elle m'a appris à discerner les agonies et les refoulements du texte, elle m'a montré comment l'écriture est le véhicule d'une autosuffisance et d'une autonomie qui lui sont propres. Apprendre à lire, oui, à s'immerger dans le sens, à écouter les mots, les lettres, les silences, les redondances. Devenir familière avec ses essais éclairés, du moins en partie, l'ambivalence qui fait de son écriture et de son enseignement des choses si complexes : car coincée à la gorge par les rouages d'un dispositif institutionnel qui s'acharne à nous passer au moulinet, Anne Éline semble continuer de croire. D'ailleurs, elle écrivait, en 2012, que les professeurs et les professeures sont des « *créateurs de sens* », insistant sur l'importance, pour eux, de faire « *acte de recherche* » au-delà des subventions, des primes de marché : « *Ce qui constitue normalement pour des étudiants une part de leur formation que de participer à un groupe de recherche, est devenu, du fait de la rémunération de certains étudiants du groupe [...], un apprentissage qui participe de la désintégration de la collectivité dans la mesure où ces étudiants deviennent [...] des facteurs de cette légitimation par financement surajouté.* » Elle continue encore de croire que nous saurons nous sensibiliser au poids et aux politiques du langage, continue de croire que nous nous mettrons à voir, nous aussi, les morceaux de récits qui morcellent les corps de nos pairs, continue de croire qu'un jour, « *obstinément* », nous saurons capter les désirs des romans. J'aimerais, en conclusion, aborder un passage tiré, lui aussi, de *La sainte famille* : quand Paul – un sculpteur dont Anne est amoureuse (ce n'est pas si simple) – s'inquiète pour elle : « *Tes cours ressemblent à tes romans, si je comprends bien. Ce que tu vas leur enseigner est à mon sens très dangereux. En te livrant, tu livres les autres aussi [...]. Tu écris l'autobiographie des autres et tu enseignes ta propre vie, tes symptômes, tes plagiat. Tu leur déballes sans prévenir tous tes fantasmes. Mais tu vas les rendre malades !* » Une projection de fantasmes des uns sur les autres qui se joue dans la réciprocité, et nous sommes toutes et tous complices de ces échanges – chaque étudiant et étudiante rendu malade par un professeur trouvant sa mutuelle, son triste pendant, dans les professeurs et professeures désillusionnés devant la fatalité que nous ne lisons pas nos textes, devant notre mutisme lorsque des blagues sont racontées, devant notre désintérêt partiel pour ce qui nous est enseigné. Écrire est difficilement autre chose qu'une affaire de plagiat et d'autobiographie, et je crois que cette posture, juxtaposée à un espoir difficile à tenir, fait d'Anne Éline Cliche une écrivaine et une enseignante acharnée, difficile. Anne Éline, comme celle qui dit ce qui ne se dit pas, comme celle dont l'œuvre se résume à un seul apprentissage : nous apprendre à lire... je veux dire, vraiment lire.

La plainte du progrès

FRESH COMPLAINT

JEFFREY EUGENIDES

Farrar, Straus and Giroux,
2017, 304 p.



Fresh complaint est un syntagme légal qui désigne la déposition d'un témoin à qui la victime d'une agression sexuelle aurait confié sa version des faits directement après l'événement. Ce témoignage peut constituer une preuve de la culpabilité de l'agresseur. C'est aussi la pièce à conviction qui manque, dans la nouvelle-titre du récent recueil de nouvelles de Jeffrey Eugenides, à la jeune fille indienne qui cherche à inculper un professeur pour lui avoir ravi sa virginité, dans une manigance élaborée pour échapper au mariage arrangé. Mais c'est davantage la seconde évocation du terme « *complaint* » dans cette nouvelle qui caractérise une bonne partie du recueil, un fil conducteur ténu que l'on peine à reconstituer dans ce rassemblement de textes disparates et pour la plupart décevants : « *His concupiscence. That chronic, inflammatory complaint* », qui n'est pas sans rappeler la (com)plainte – ou le complexe – de Portnoy.

DES ROMANS AUX NOUVELLES

Fresh Complaint rassemble dix nouvelles du romancier, écrites dans les trente dernières années, la plus ancienne datant de 1988, dont seulement deux, la première et la dernière, ont été écrites pour la publication. Les huit autres textes ayant été rédigés pendant l'écriture des romans les plus ambitieux de l'écrivain, on y en décèle quelquefois la trace : la réflexion sur l'odeur inimitable des foyers familiaux, sur laquelle s'ouvre « *Find the Bad Guy* », semble avoir trouvé sa place dans *The Virgin Suicides* ; l'ombre du personnage voyageur de Mitchell Grammaticus, dans *The Marriage Plot*, se profile dans « *Air Mail* » ; tandis que dans « *The Oracular Vulva* », l'anthropologue s'intéressant à l'hermaphrodisme rappelle en tous points le médecin qui ausculte la protagoniste de *Middlesex*. Mais contrairement à ce grand roman, qui explore avec sensibilité les zones d'ombre de l'identité sexuée, cette nouvelle est pleine de généralités crasses et de provocation gratuite. Il semble que la forme romanesque, où Eugenides déploie toute sa finesse et la maîtrise de son art, travaillant la structure et le style jusqu'à obtenir une construction quasi parfaite, lui sied mieux que celle de la nouvelle, comme s'il ne parvenait pas à étendre la complexité de sa pensée dans le récit bref, celle-ci se réduisant dès lors au simple gag. La lecture de ces nouvelles, écrites en marge des ouvrages achevés que sont ses romans, donne l'impression d'apercevoir les coulisses imparfaites d'œuvres abouties.

La première nouvelle, intitulée « Complainers », fait exception. Il s'agit une méditation sensible sur l'amitié entre deux femmes vieillissantes, dont l'une commence à perdre la mémoire et s'approche de la mort. Ce texte empreint d'une grande humanité rappelle le travail d'une Alice Munro dans son attention aux gestes posés entre femmes d'un certain âge, dans la façon dosée et pénétrante dont s'y déploient les dynamiques, se jouent la vie et la mort. On reconnaît là l'auteur de *Middlesex* et de *The Virgin Suicides*. Malheureusement, la plupart des nouvelles s'inscrivent dans la lignée du bien moins mémorable *The Marriage Plot*, qui met en scène des personnages correspondant davantage à des types et faisant l'objet de raillerie plutôt que d'empathie de la part du narrateur. Ainsi, la fascination mêlée de compassion impuissante pour l'adolescence féminine qu'on retrouvait dans *The Virgin Suicides* semble s'être transmuée ici en une simple convoitise : plusieurs des personnages principaux sont épris de désir pour de très jeunes filles.

L'APPÂT DU GAIN

Si l'on a bien affaire à une série de personnages libidineux, c'est aussi grâce à l'acception plus étendue du terme de « concupiscence » évoqué plus haut, celle d'un attrait pour des biens, matériels ou charnels, qu'on peut tenter de relier entre elles les nouvelles de ce recueil. La question de l'argent y occupe en effet une place prépondérante, et est liée au désenchantement d'une certaine génération sur sa capacité à s'assurer un confort matériel. Deux des plus récentes nouvelles partagent à cet effet une thématique commune : les contradictions d'un couple d'intellectuels idéalistes, habitués à vivre en marge de la société, mais qui commencent à sentir l'attrait de la consommation. C'est le cas d'« Early Music » et de « Great Experiment », dont le personnage principal travaille pour une petite maison d'édition prétendument militante, mais qui est en fait l'entreprise d'un vieillard riche ayant amassé sa fortune en tournant des films porno. L'éditeur republie des textes engagés tout en refusant de payer une assurance médicale à son employé. Celui-ci finit par céder à l'appât du gain et par détourner des fonds de son riche employeur.

Cette fraude, il la commet au nom de son couple, de son épouse qui feuillette avec convoitise des magazines de décoration intérieure. En contemplant la chambre à coucher bordélique qu'il partage avec elle, le personnage se demande : « *Comment cela s'était-il produit en une seule génération ? La chambre à coucher de ses parents n'avait jamais ressemblé à ça. [...] De nos jours, si Kendall voulait vivre comme son père avait vécu, il lui faudrait embaucher une blanchisseuse et une femme de ménage et une secrétaire et une cuisinière. Il lui faudrait embaucher une épouse.* »

Ce ne serait pas génial ? Il en faudrait une aussi pour Stephanie. Tout le monde avait besoin d'une épouse et plus personne n'en avait. Mais pour embaucher une épouse, Kendall devait gagner plus d'argent¹. » Au nom d'un foyer bien tenu, autrement déserté par les soins d'une bonne compagne, le personnage est réduit à commettre une fraude. L'anxiété de classe qui s'exprime dans le recueil est donc intimement liée aux rapports changeants entre les sexes.

GUERRE DES SEXES 2.0

Plusieurs autres nouvelles dénotent une angoisse devant l'évolution des relations hommes-femmes. Dans « Baster », une nouvelle tellement simpliste qu'elle a donné lieu à un film avec Jennifer Aniston, le narrateur décrit la manière dont une femme qui souhaite un enfant, idéalement sans mari, examine scrupuleusement chaque « spécimen » pour s'assurer de sa bonne génétique. Dans « The Oracular Vulva », une jeune chercheuse met en doute les théories d'un grand ethnologue, qui la détaille de la tête aux pieds pendant sa présentation avant de découvrir, horrifié, que les résultats qu'elle a obtenus mettent en péril sa réputation et sa carrière. Bien sûr, ces remarques et ces craintes, l'auteur les fait exprimer par des personnages répréhensibles, sans les endosser, mais la thématique est récurrente et semble composer les harmoniques qui retentiront par la suite dans le point d'orgue du recueil.

En effet, l'accent semble être mis surtout sur la dernière nouvelle, dont le titre, qui est aussi celui du livre, est une référence explicite à la judiciarisation des rapports de pouvoir sexuels. L'image de la première de couverture illustre également une scène de ce récit : le moment où l'adolescente tend son piège au professeur. Elle est représentée de dos, dissimulant son identité véritable. L'homme, qui semble se sentir surveillé, jette un regard inquiet au lecteur, qui l'épie à travers une forme évoquant des jumelles. Cette nouvelle édition de textes pour la plupart déjà parus n'est-elle donc qu'une manière de capitaliser sur le mouvement #MeToo et de permettre à l'auteur de se positionner par rapport aux débats de l'heure ? Si c'est le cas, le procédé est bien maladroit, et le trait, par trop forcé. Et si la parution de ces fonds de tiroirs sert simplement à faire patienter les lecteurs jusqu'au prochain grand roman, dont la genèse prend généralement chez Eugenides près d'une décennie, j'aurais préféré savourer l'attente plutôt que me repaître de réchauffé.

1 — Traduction libre.

Odyssée quantique

LA VALEUR DE L'INCONNUE

CASSIE BÉRARD

La Mèche, 2019, 264 p.



Pénélope aime Édouard, qui est courtisé par N; N est adorée d'Antoine, mais jalouse Laura qui, désirée d'Édouard, ne s'en soucie guère; Pénélope s'amourache de Grégoire, trompe Édouard, à moins que ce ne soit Antoine qu'elle cocufie; quelque part, en quelque temps incertain, quelqu'un meurt: qui? Peut-être tous, à moins que ce ne soit personne. Dans *La valeur de l'inconnue*, tout dépend de l'univers au sein duquel est posée la question, et ils sont ici multiples. Comme lors de l'expérience quantique, c'est de la position et des outils de l'observateur que dépend la réponse.

Dans cette trame triangulaire peu aisée à démêler, les personnages (des universitaires de tous horizons) s'empêtrent comme des phalènes dans dans le filet de l'auteure-réitaire. Tout l'ouvrage s'inscrit par ailleurs sous le signe de cette forme géométrique en particulier. Sur les plans thématique et narratif d'abord, par la profusion manifeste des triangles amoureux qui se nouent; sur les plans éditorial et structurel ensuite, puisque le récit se divise en trois « segments », et que les micro-sections dont ceux-ci sont composés sont séparées entre elles par de petits pictogrammes triangulaires; dans l'expérience de lecture elle-même, enfin, puisque le labyrinthe en ruines au sein duquel il nous est proposé de progresser ne s'arpente que par triangulations hasardeuses. Forçant une succession de tâtonnements et de déductions parcellaires, le récit résiste à la saisie. Une esquive dont le narrateur, Édouard, guère moins impuissant que nous, fait lui-même état: « *Partout des ellipses, des crevasses, j'ai l'impression [...] de laisser des blancs trous l'histoire* »; « *C'est évident qu'il y a des trous. Il y a des oublis, des bonds, des ellipses.* » Si l'exercice de les remplir est périlleux, il n'en demeure pas moins jubilatoire.

C'est finalement là une des plus riches puissances de *La valeur de l'inconnue*, sa capacité à nous faire « perdre des théories », pour reprendre les mots d'Enrique Vila-Matas.

FICTIONS ET AUTRES ITHAQUE

Il y a quelque chose de l'Odyssée réinventée dans *La valeur de l'inconnue*. Parfois au point où, selon un principe cher à la romancière, dont on connaît le goût pour les histoires d'imposture et d'usurpation, on se prête suffisamment au jeu pour se demander si Homère n'aurait pas « *plagié par anticipation* » (Pierre Bayard, 2009) le texte de Cassie Bérard¹. Quelque chose, à la lecture, fait affleurer l'envie d'épopée. Peut-être s'agit-il du nœud de vipères que forment les divers fils narratifs, et dont l'intrication aurait de quoi faire rougir une Gorgone. Peut-être est-ce le rapport obsédant à l'origine du drame, qui s'impose comme l'Ithaque fabulée d'un narrateur se concevant implicitement comme l'Ulysse de sa propre histoire. Peut-être est-ce encore l'évidente intertextualité du personnage de Pénélope, qui « *n'aime pas les fils qui dépassent. Lorsque la couture des vêtements se détériore, elle n'arrive plus à se concentrer sur autre chose. [...] Aussi lui prend-il l'envie de tirer sur le fil, mais elle se retient de peur de dénouer les coutures et de briser les vêtements [...]* ».

Dans *La valeur de l'inconnue*, le lecteur finit cependant par suspecter celle qui dit « *[perdre] le fil* » d'être une couturière plus experte qu'elle ne le laisse paraître. Elle pourrait bien être la protagoniste qui, en coulisse, a tiré les ficelles et noué les cordes dont on fera des nœuds coulants. Mais à la manière d'un dieu capricieux, l'autrice ne nous laisse pas en découdre définitivement avec ces soupçons, révélant par là l'énigmatique souveraineté de l'indécision. Au sein de son épopée, Homère faisait des divinités de l'Olympe les maîtres du fatum ; dans *Le mépris* (1954), une modernisation à peine camouflée du classique grec, Alberto Moravia les remplaçait par la psychologie. Cette dernière avait tôt fait d'être à son tour détrônée par l'œil-caméra de Godard, dans l'adaptation filmique qu'il en livrait dix ans plus tard, en 1963 ; Bérard, enfin, prend le parti de leur substituer « l'auteur », cette « *force qui nous rappelle à nos vies parallèles* ».

COMME UNE FAIM DE PHYSIQUE

En algèbre, l'inconnue est un élément constitutif d'une formule, une virtualité. La remplacer par un nombre, c'est rendre actuelle l'équation dans laquelle elle s'insère. Ce principe mathématique, Cassie Bérard en fait le moteur de son roman peuplé de points d'interrogation et de conjugaisons au conditionnel passé (« *Si j'avais été prêt* », « *j'aurais pu me jeter dans la rivière* », « *j'aurais pu ne pas le voir, continuer ma route* »). À vrai dire, dans *La valeur de l'inconnue*, les « si » mangent les « rais » si goulûment qu'on est tenté de lire aussi, dans « la valeur » énigmatique dont nous parle le titre, l'ombre d'un double homophonique, qui serait celle de « l'avalure » d'inconnu². Au sein du roman, la multiplication des occurrences de ce mot, sous sa forme verbale, semble par ailleurs nous y inviter (« *sur la rive, les jambes avalées par l'eau* » ; « *avalé des somnifères* » ; « *J'avais peine à avaler* » ; « *J'ai avalé ce secret* » ; « *Pénélope avale sa salive, sa gorge est nouée* » ; « *avalés par les flammes* » ; « *l'avale une grande bouffée d'air* », etc.), comme si elle nous signalait là un inassouvissable appétit de l'hypothèse.

C'est finalement là une des plus riches puissances de *La valeur de l'inconnue*, sa capacité à nous faire « perdre des théories », pour reprendre les mots d'Enrique Vila-Matas. L'insatiabilité avec laquelle l'ouvrage s'abreuve à toutes les disciplines, métabolise à l'envi concepts et théories psychanalytiques, littéraires ou quantiques, incarne alors le rempart le plus sûr contre l'esprit de système que l'auteure ne cesse de convoquer pour mieux le critiquer. Et ce, jusqu'à ce que le livre, sous la menace constante de sa propre disparition, paraisse en venir à s'engloutir lui-même : « *À l'écran, à un rythme fou disparaissent des lettres, des mots, des phrases, des concepts, des théories, la fiction, un livre ; tout cela avalé par une fine ligne noire verticale qui recule et remonte à rebours, réaffirmant par chaque caractère effacé la frontière entre le visible et l'invisible.* » Mais aussi autophage puisse-t-il être, on aura compris que *La valeur de l'inconnue* figure au rang des livres qu'en dernière instance le lecteur dévore.



Guillaume Adjutor Provost

Ce qu'il restera de communauté à l'œuvre

Depuis une dizaine d'années, l'artiste, commissaire et éducateur Guillaume Adjutor Provost développe une pratique plurielle axée sur la mise en commun de l'expérience individuelle par le biais de collaborations diverses et l'exploration d'espaces d'échange alternatifs hérités de la contre-culture. À travers ses œuvres, ses projets d'exposition et ses textes, il cultive une démarche expérimentale, toujours en dialogue avec d'autres, que nous avons voulu prolonger dans ce travail d'écriture à quatre mains. Au cœur de l'alliance se trouvent les procédés d'expression qui nous lient – le verbal, le non verbal et même l'indicible –, qui permettent aux âmes sœurs, activistes, travailleur.euse.s, réfractaires et excentriques, de se trouver, se reconnaître et s'unir, de faire communauté pour mieux se soutenir. La méthodologie déployée par Provost implique en effet de donner corps à la création et au reste ensemble, d'œuvrer collectivement à rendre intelligible une pratique éthique aussi bien qu'artistique dans l'espoir d'exprimer quelques sentiments partagés. Allant des corps de travail aux communautés de soin, en passant par les dérives créatives et exutoires libérateurs, ses préoccupations sociopolitiques l'amènent à imaginer des formes parallèles d'existence collective qui ravivent les utopies émancipatoires de notre histoire culturelle récente.

PUNCH-IN, AU BOULOT

Le fait qu'une journée de travail sera toujours suivie d'une autre, puis d'une autre encore s'impose comme une rare certitude. Le « Ne travaillez jamais » du jeune Guy Debord, marqué à la craie sur un mur de la rue de Seine en 1953, puis repris par le mouvement de Mai 68, se sera heurté à une part irréductible de réalité. Et le labeur, loin d'avoir disparu, sera plutôt devenu diffus, quasi permanent et nous collant sans cesse à la peau. Comme le note le critique d'art et historien Sven Lütticken dans son essai « Liberating Laziness – Chronopolitical Remarks » paru dans l'ouvrage collectif *Art in the Periphery of the Center* (Sternberg Press, 2015), l'instance la plus remarquable des politiques temporelles (chronopolitiques) aura sûrement été la lutte des associations de travailleur.euse.s pour des heures de travail réduites. Ces efforts communs ont mené à la libération de temps de loisir et de vacances pour la classe ouvrière, qui accède alors au statut de « classe moyenne » et délaisse au passage une part de la solidarité syndicale qui lui aura permis de « gagner » son combat. Aujourd'hui, une économie mondialisée génère une interdépendance des ouvrier.ère.s et des nomades numériques tout en les maintenant à distance les un.e.s des autres, et donne l'impression que le sommeil, la paresse et l'ennui se sont dissipés, évacués par manque de temps.

Provost considère d'un œil critique cette progression de la société ouvrière à l'ère post-fordiste, où le goût de l'oisiveté reste à reconquérir et le temps devient un luxe précieux. Dans une demeure où la chambre à coucher et l'atelier empiètent l'un sur l'autre, l'artiste est tenté de se demander si son existence est plus enviable qu'un destin ouvrier, si la précarité et l'incertitude du milieu culturel valent réellement mieux que la rigidité d'un emploi salarié. Sans préciosité, il y a parfois lieu de se questionner. Les gestes codés que l'on reproduit dans un contexte professionnel donné sont l'occasion de réfléchir aux différents registres de l'existence, ainsi que l'évoque cet extrait du texte « Le passager », tiré du recueil *Bad Boys* (Triptyque, 2019), où Provost relate sa propre expérience de travailleur saisonnier : « *On récupère des gants de caoutchouc pour compléter notre équipement : pantalon de toile, chemise en coton brossé, dossard fluo, bottes trop grandes ou trop petites. La job est expliquée en une seule expiration [...]. Je suis un globule blanc entre la 204, la carrière, la grande route et la plantation de pins, où je commence la guérison.* »

Qu'importe la nature de la tâche à accomplir, l'artiste trouve matière à création dans les collections d'objets, d'accessoires, de symboles et d'icônes qui donnent forme au labeur et permettent aux communautés de travailleur.euse.s d'échanger entre elles, de collaborer. L'une des pièces centrales de l'exposition *Bonne Fortune* présentée en 2016 au Centre Clark, *On avait tellement hâte de se rencontrer qu'on a botché nos langages*, croise précisément l'iconographie de l'industrie avec celle de la distraction. Une série de bleus de travail sont suspendus à quelques supports métalliques disposés sur le plancher et au-dessus de l'entrée de la galerie. L'accrochage permet de bien observer chaque habit, presque comme s'il s'agissait d'un vêtement de haute couture. Cette pratique du réemploi et de la revalorisation vestimentaire, Provost l'a connue dès son enfance lorsque ses parents achetaient, pour habiller leurs trois fils, des vestes de travail de seconde main aux revendeurs d'uniformes qui sillonnaient leur coin de pays. Sous

**Provost considère
d'un œil critique
cette progression de
la société ouvrière à
l'ère post-fordiste,
où le goût de
l'oisiveté reste à
reconquérir et le
temps devient un
luxe précieux.**





l'encolure des chemises exposées par l'artiste sont cousues des impressions de cartes QSL imagées que s'échangeaient les camionneurs qui parcouraient les routes du Québec entre 1970 et 1990 pour contrer l'isolement. Ces cartes, en plus d'indiquer les fréquences radio du transporteur routier, étaient illustrées de manière un peu grivoise, voire explicitement sexuelle, afin de marquer les esprits et de faire sourire les confrères avec leurs « langages botchés ». L'association de la carte QSL avec la tenue d'ouvrier standard fait ressortir la tension entre uniformité et individualité, convention et distinction qui sous-tend l'idée de « code vestimentaire » : un assemblage de réglementations et d'usages permettant la rencontre, la reconnaissance et souvent l'expression d'une fierté des professionnels d'un même secteur. Au mur, trois interprétations psychédéliquies du logo de la Confédération des syndicats nationaux (CSN) encadrent l'espace où vient performer (lire, fumer, pleurer, parler) l'artiste et alliée Sarah Chouinard-Poirier. Inspirée par le documentaire *5 pieds 2 - 80,000 lbs* de Nathalie Trépanier, la performance *BREAK!* marque un temps de pause dans l'exposition et met en dialogue la proposition de Provost avec la part féminine du camionnage. « *Seek you* », je te cherche, peut-on lire sur la camisole de la performeuse; une allusion à la solitude vécue par ces ambassadrices de la route à mesure que défilent les kilomètres.

Le code vestimentaire est en soi un langage visuel, et le transgresser comme y adhérer recèle un fort potentiel expressif. C'est ce que Provost met en évidence, tant avec les bleus de travail de l'exposition *Bonne fortune* qu'avec les pantalons larges et bariolés marqués des lettres du Service de police de la Ville de Montréal, qui composent l'installation *Cent-trente-trois* présentée à Lyon en 2018. Le détournement et la réappropriation de ces habits devenus presque clownesques suggèrent une force d'autodétermination intrinsèque à la contre-culture, où l'habillement chavire aisément du côté du déguisement. Dans le cas examiné par Provost, il se fait moyen de pression pour rendre visibles les revendications d'un corps professionnel : les policiers montréalais ne pouvant légalement entrer en grève, la modification de leur uniforme, dans le cadre de la contestation initiée en 2014, était une manière à la fois de manifester et de contourner cet interdit tout en déployant un nouvel espace de liberté individuelle. Le fait de se fixer soi-même, par ses choix et ses actes, permet également de fluidifier son identité en s'adaptant à différents contextes sociaux, en défiant la norme par une « pratique de la radicale souplesse », pour reprendre une expression de l'artiste Marie-Michèle Beaudoin, qui n'est pas sans rappeler la fluidité du genre et la force subversive de la flexibilité. Mais on pourra également se faire prendre au jeu du plus souple, en restant coincé dans une position intenable. Comme l'indique un grand manufacturier d'électronique dans un slogan tout désigné pour l'époque, « le monde est notre bureau », mais celui-ci est partagé et ne nous appartient pas réellement.

PUNCH-OUT, À LA RECHERCHE DU TEMPS LIBÉRÉ

Si pour certains le travail est une échappatoire, d'autres chercheraient plutôt à tout prix à y échapper. À défaut de pouvoir s'en défaire tout à fait, rien n'empêche de s'en distancier un peu par la divagation, l'indolence récalcitrante. Chez Guillaume Adjutor Provost, nous avons vu quelques exemples de dérives créatives à l'œuvre avec les cartes QSL illustrées, les pantalons aux couleurs éclatantes et l'iconographie syndicale expérimentale, mais que se passe-t-il le soir venu, une fois le travail accompli ? La vie ne fait que commencer. René Char parlait en 1981 du « providentiel [qui accourt], pour jouer de bonheur avant le retour des craintes ! » Le temps ne s'applique plus, on laisse place à l'inattendu, au surgissement. Il s'agit ici de profiter du *temps libéré*, au sens que lui ont donné Pierre Huyghe et ses comparses de l'art relationnel, avec qui il forme en 1995 l'*Association des Temps Libérés*, rassemblement voué au développement de « temps improductifs », à « une réflexion sur les temps libres » et à « l'élaboration d'une société sans travail ». Contrairement aux temps libres, prescrits par la société de consommation pour sortir du rythme de travail et se ressourcer avant d'avoir à y retourner, le temps libéré constitue un acte en soi, qui permet de se réapproprier l'horloge et le chronomètre de manière à résister aux forces de la productivité, de trouver et chérir des espaces-temps préservés.

Les récits périphériques et lieux alternatifs qui ont contribué à former l'inconscient collectif sont excavés par Provost, qui porte un attachement particulier aux visées utopistes, révolutionnaires et contre-culturelles qui marquèrent les décennies 1960 et 1970. Dans les pratiques artistiques contemporaines, cette nostalgie de l'avant-garde se traduit par une résurgence des enjeux et des thèmes hérités de l'ère hippie : conscience écologique, auto-suffisance et auto-gestion, pratiques pédagogiques et sociales, médias libres, indépendants et ouverts, culture en réseau, design centré sur l'humain, entre autres. Comme le suggère le commissaire Andrew Blauvelt dans le catalogue de l'exposition majeure *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia* (Walker Art Center, 2015), bien que nombre de ces réflexions demeurent irrésolues, les expérimentations radicales ainsi que les propositions utopiques qui s'en dégagent planent toujours dans l'imaginaire culturel contemporain par leur habileté à produire des futurs alternatifs. Blauvelt s'appuie sur les mots du philosophe et sociologue Herbert Marcuse, qui faisait mention en 1969, dans *An Essay on Liberation*, d'une « nouvelle sensibilité » où « la haine de la jeunesse éclate en rires et en chansons, reliant la barricade au plancher de danse, les jeux de l'amour et l'héroïsme » (traduction libre des auteur.e.s). L'art joue d'ailleurs un rôle essentiel dans la pensée marcusienne, notamment comme véhicule de transformation de la société qui engage une expérience du corps et de l'âme libérée de la force du travail. C'est dans ce rapport entre les conditions d'existence normatives du monde actuel et les possibilités d'évasion et de résistance mises en place par la contre-culture que se positionne la démarche de Provost.



Pouvant évoquer l'expérimentation introspective que décrit Marcuse, le projet d'exposition *Matériellement rien, potentiellement tout* réactive les souvenirs brumeux du club Nuit Magique qui marqua la vie nocturne montréalaise au tournant des années 1970 et 1980. Le titre de l'exposition, tout comme les objets alambiqués qu'elle accueille, tente de nous mettre à distance du monde matériel grâce à une triangulation qui lie la substance psychoactive, le geste d'écriture et la communauté. Y sont évoqués Spiros Zafiris, Leonard Cohen, Henry Moscovitch, ou encore Lewis Furey, qui se rendaient au club en quête de plaisirs éphémères, échangeant poudres et papiers (à rouler, ou annotés de l'ébauche d'un poème ou d'une chanson). Un t-shirt en polyester rose tout en transparence témoigne de la libération des corps et des identités sexuelles qui pouvait survenir dans cet endroit culte, comme dans d'autres tiers-lieux : ni espace de travail, ni domicile, mais certainement lieu d'intensités vécues. Sur une table reproduisant les contours du *conjunctio spirituum*, figure angélique de l'union des sexes masculin et féminin, une collection de pipes modifiées sont disposées sur des chaussettes boudinées qui leur servent de reposoir, en attendant d'être ressaisies pour une bouffée dans un coin sombre du club, ou encore dans un *Salon privé*, titre de l'œuvre. À proximité, un siège en acier sert de porte-manteau à une veste piquée de plumes, près de laquelle est posé le recueil de poèmes *Death of a Lady's Man* (1978) de Cohen, dont la couverture affiche la même figure des anges enlacés. Le titre, *The Poetry, the Text, was Humans*,

porte à croire que Provost attribue aux relations humaines un statut poétique au-delà de l'écriture. Cette idée est reprise dans la série de dessins à la limite de l'abstraction qui orne les murs de citations des auteurs et artistes mentionnés précédemment, mais dont la graphie liquéfiée empêche la lisibilité du texte. Les mots, qui semblent avoir été tracés sur la surface embuée d'un miroir de salle de bain, subsistent uniquement dans la chaleur et la condensation qui se dégagent des corps à l'intérieur du club pour s'estomper au petit jour.

Apprendre à se lire au-delà du langage, grâce à l'intervention d'agents externes – la psychanalyse, le tarot, les psychotropes, les amours et les amitiés –, voilà un des axes principaux de la démarche de recherche-création développée par Provost. Cette intention est exprimée dans les mots que l'artiste adresse à son ami, collègue et sorcier Jamie Ross dans l'opuscule qui accompagne le projet *Unscrew the locks from the doors! (Un sortilège de libération)* (Verticale, 2018). Au cœur de ce texte intitulé *Dans le monde où je veux vivre*, il déclare que le climat politique actuel attise un besoin « capital de soigner les relations qui nous supportent et nous nourrissent » en chérissant une parole venue tout droit du cœur. En tant que lecteur, il aura envie de discuter de ce qu'il découvre, dans un cercle de lecture informel, à l'invitation d'un centre d'artistes ou dans un contexte universitaire, avec pairs et étudiant.e.s. Enseigner, transmettre et aider la relève, coopter ses proches sont des actions qui



comptent pour l'artiste, malgré ce paradoxe tenace voulant que lorsqu'il dirige la lumière sur d'autres, on cherchera tout de même à en connaître la source ; l'hôte ou l'artiste-commissaire ne peut jamais s'effacer complètement. Les personnes qu'il aime habitent ses œuvres, et les témoins peuvent parfois s'attendre à recevoir des fragments d'un propos intime, extraits de journaux ou correspondances alors rendus publics.

Une alchimie des impressions entre en jeu dans la circulation de ces expériences individuelles et collectives. Provost aime imbiber la fibre et la pulpe d'encre et de teintures pour la part de hasard, voire de révélation, que peut comporter ce procédé. Le transfert direct entre la main, l'outil et la surface du papier rend possible une communication subconsciente, visible dans la récente exposition *Chambre réverbérante* à la Galerie Hugues Charbonneau. Les dessins de la série *Untitled (flux)*, produits sous l'influence de l'autohypnose ou de la drogue douce, émanent d'une impulsion inopinée, d'un geste presque organique. Flux d'information inintelligible, hors langage, hors figuration, les traits qui composent cette série dessinent un portrait sans filtre de ce qui traverse l'artiste, de ce qui vient à lui intuitivement, telles ces bottes aperçues brièvement dans une publicité suggérée par un algorithme et qui, après avoir laissé une empreinte rétinienne et conceptuelle indélébile, se matérialisent de manière fantasmée dans les sculptures bottées *Fée du Kapital (shift de jour)* et *Fée du Kapital (shift de nuit)*.

CRACK OPEN, ENFIN LIBRES ?

À l'issue de trois années passées à développer sa pratique à la Fonderie Darling de Montréal, lieu caractéristique d'une redéfinition fertile des sites post-industriels, l'artiste nous plonge dans les interstices de sa psyché distillée avec l'exposition *Vapeurs* (2019). Au sol, des trilobites en résine s'imbibent d'alcools arrangés et d'infusions aux effets sédatifs, et semblent sortir d'un temps indéterminé, interminable, entre préhistoire et futur lointain. Un matelas est placé sur une scène, et au mur se trouvent ces images d'encre et d'acrylique sur aluminium gravé de la série *Nous ne sommes déjà plus les mêmes (I-X)* rappelant les tests standardisés par Hermann Rorschach censés révéler une part de notre inconscient. On en viendrait presque à s'allonger dans ce *Laboratoire de performance* pour s'abandonner à une séance d'introspection, une rêverie spéculative ou une intoxication volontaire. Dans cet espace sont possibles des exils intérieurs, seul ou à plusieurs, des dérives pouvant mener, en confiance, à un partage des expériences. Seulement, les réels échanges et la collaboration sincère nécessitent du temps, tout comme une psychanalyse aux effets tangibles. Il faut apprendre à se connaître, développer des modes de fonctionnement effectifs sur une période assez longue pour que quelque chose de vrai survienne ; apprivoiser aussi comment les fantasmes des un.e.s peuvent devenir le cauchemar des autres.

Une part essentielle de l'œuvre de Provost tient dans l'expression d'un certain souci de soi, la nécessité de prendre soin de nos corps et de nos esprits, en nous rappelant que la santé mentale et physique constituera toujours notre seul bien véritable. Notre force de travail, notre valeur résident aussi dans ce que nous savons et pouvons faire nous-mêmes ou avec l'aide de notre entourage immédiat, dans un partage de moyens visant à mieux contrecarrer la précarité. En l'absence d'assurance-emploi dans le milieu culturel, *prendre soin* devient un geste de résistance nécessaire, la création d'une communauté de *care*, un moyen de survie. Fidèle à ce procédé et attaché à toujours tisser de nouveaux liens, l'artiste ouvre encore à d'autres cette plus récente exposition, et laisse advenir gestes autonomes et situations inédites en présence d'un public jamais captif. Avec *The Only Way To Know For Sure Is To Test Your Blood Sugar*, Guillaume B.B., accompagnée d'Alegria Gobeil à l'écriture et de Jordan Torrès-Bussière à la musique, performe au printemps 2019 l'intoxication des corps fatigués, monitorés, endettés. Lorsqu'elle bande ses pieds en nous parlant d'une voix à peine amplifiée, les microphones agissant comme de petites perfusions, B.B. semble dire une part de notre fragilité et de notre force à toutes et à tous : « *Des drogues – l'éventualité d'une grève – la saison des feux – aux bordures de tes parasites / ... / Dans mon dos la pression / des spasmes m'empêche de respirer / je pense à la multitude à risque / ... / Refusons de jouer au jeu prévu pour nous apaiser / ... / tentons de conserver ce qui / reste de communauté en circulation.* »

Un cycle se termine avec ce projet d'installation performative, dont les dispositifs meublent désormais l'appartement de l'artiste, nouveau laboratoire. Lorsque l'on tente d'imaginer où se situerait le travail de Guillaume Adjutor Provost dans dix ans, nous ne pouvons ignorer l'effet de ce changement d'espace de production, de vie, sur son processus créatif. D'ores et déjà, l'artiste semble raffiner la part matérielle de sa pratique pour favoriser une économie de moyens, des expérimentations sensorielles et psychiques et leurs traductions formelles. Serait-il possible que ces tendances à l'évasion soient liées à l'impact de la crise écologique sur nos modes d'existence, et contribuent à nourrir une envie de produire des mondes parallèles où trouver refuge ? Une tentative de préservation, donc, afin de distribuer le poids d'un épuisement chronique des ressources, individuelles et collectives, une circulation d'énergie qui pourrait nous aider à reprendre notre souffle, à sortir de nous-mêmes pour faire œuvre ensemble.

P-56 ON AVAIT TELLEMENT HÂTE
DE SE RENCONTRER QU'ON A
BOTCHÉ NOS LANGAGES
2016
Supports en acier, chemises de travail,
cartes QSL érotiques imprimées sur lin
139 x 123 x 41 cm
Bonne fortune, Centre Clark, Montréal
Photo—Paul Litherland

P-59 NIGHT MAGIC
2017
T-shirt, affiche, facture et vinyle
212 x 205 cm
**Matériellement rien, potentiellement
tout, Diagonale, Montréal**
Photo—Guy L'Heureux

P-60 PANTALONS SPVM
2018
Teinture et vinyle thermocollant
sur toile de coton
117 x 63 cm
Cent-trente-trois, Bikini, Lyon (France)
Photo—Simon Feydiou

P-62 MATÉRIELLEMENT RIEN,
POTENTIELLEMENT TOUT
2017
Vue d'exposition
Diagonale, Montréal
Photo—Guy L'Heureux

P-63 ALL AT ONCE (L. C.)
2017
Latex, mine de plomb
et pigment sur papier
61 x 46 cm
**Matériellement rien, potentiellement
tout, Diagonale, Montréal**
Photo—Guy L'Heureux

P-65 PLANÈTE HURLANTE
2019
Résine uréthane, bouteilles d'alcool et
herbes sédatives (valériane, scutellaire,
passiflore, kratom)
16 x 69 x 42 cm
Vapeurs, Fonderie Darling, Montréal
Photo—Jean-Michael Seminaro

P-66 LABORATOIRE DE PERFORMANCE
2019
Vue d'installation
Vapeurs, Fonderie Darling, Montréal
Photo—Jean-Michael Seminaro

P-67 GUILLAUME B.B.
THE ONLY WAY TO KNOW FOR
SURE IS TO TEST YOUR BLOOD
SUGAR
2019
Performance avec Jordan Torres-Bussière,
Alegria Gobeil et Alex Pouliot
Vapeurs, Fonderie Darling, Montréal





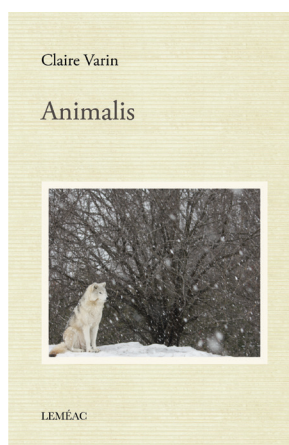


La vérité en esprit

ANIMALIS

CLAIRE VARIN

Leméac, 2018, 115 p.



Qui souhaite se convaincre de la valeur rationnelle du véganisme dispose de deux arguments clés. Il y a, d'une part, l'argument écologique. Le profit humain tiré des animaux – et tout particulièrement des bovins – est, loin devant l'industrie pétrolière, le principal responsable du cataclysme dans lequel nous sommes en voie de nous perdre : gaz à effet de serre, désertification, appauvrissement des sols, éradication de la vie océanique, famine, réchauffement climatique... Et il y a, d'autre part, l'argument éthique. Il n'est pas acceptable de se montrer cruel à l'endroit de créatures sensibles, susceptibles de souffrir et désireuses de vivre, alors que ce n'est (au contraire) nécessaire ni à notre bien-être ni à notre santé, et encore moins à notre survie. L'ampleur des développements que les véganes donnent à ces deux arguments dépend pour l'essentiel du degré de mauvaise foi dans lequel se murent leurs opposants, désireux, ceux-là, de préserver coûte que coûte quelques précieuses habitudes héritées de l'âge de pierre. La majorité prétendument silencieuse se désinvestit de ses responsabilités par un refus d'entendre que tout porte à croire irrémédiable ; un tel immobilisme provoque en contrecoup un ressassement infini dans les ouvrages politiques, philosophiques et théoriques, de même que dans les chroniques, les blogues et autres sites web en appelant à la fin de l'exploitation animale. D'où une lassitude, voire un écœurement qui finit même par s'emparer des lecteurs décidés à défendre la « cause ».

Animalis redit qu'ouvrir « les yeux peut altérer la santé et créer des obligations » ; le livre rappelle une fois de plus « l'incroyable cruauté des humains envers les bêtes ». Claire Varin affirme après tant d'autres ce qui devrait depuis longtemps déjà être une évidence pour tous : « Est-ce que j'ai autant besoin de fromage que le veau a besoin de sa mère ? Nullement. Pourquoi je ne bois plus au sein de ma mère ? Parce que je n'en ai pas besoin. Ni n'ai besoin de m'alimenter de morts. » Mais les pages de son livre ne s'agglutinent pas pour autant à la masse désespérante du déjà-lu partisan, et ce, parce que les voies privilégiées par cette essayiste ne sont justement pas celles de la raison.

LES VOIES ESSAYISTES DE LA MYSTIQUE

Le situe Claire Varin dans le sillage de Pierre Vadeboncœur, d'Yvon Rivard, d'Étienne Beaulieu et de quelques autres qui «*recherche[nt] la vérité en esprit au-delà des vérités individuelles et des grabuges de l'ego*». Elle écrit – excusez du peu ! – pour «*être une montagne avec des yeux d'animal*». Moins soucieuse de convaincre que d'appréhender les secrets qui échapperont toujours à notre intellect, l'auteure verse assez peu dans le prosélytisme. Cette improbable anachorète de Laval-des-Rapides s'engage plutôt en solitaire dans une démarche mystique en deux temps, qui en touchera plus d'un, mais où peu d'entre nous risquent de la suivre.

«*Pour mieux vivre, survivre, avancer, comprendre, percer les mystères innombrables*», dit Claire Varin, «*j'ai toujours recherché la compagnie des animaux et des ancêtres*». Visitant les parcs naturels, les sanctuaires et (non sans une certaine mauvaise conscience) quelques lieux voués à l'exploitation touristique des bêtes, l'auteure s'est d'abord lancée à la rencontre des loups, des grizzlis, des grenouilles, des dauphins... Toute à la passion de l'œcuménicité, qui prend chez elle la forme d'une interlocution intuitive avec le vivant, Varin tient les autres mammifères, les oiseaux, les batraciens et les reptiles pour autant de points de passage vers «*l'essence divine*» et le sentiment d'«*une joie profonde*».

Mais c'est l'écriture qui, dans le second mouvement de la quête, informe les illuminations de transcendance ouvertes par le commerce avec les animaux. L'universitaire patenté de type cartésien relèvera le sourcil à plusieurs reprises en voyant Varin circuler en toute fluidité dans un bric-à-brac de spiritualités amalgamant au petit bonheur en un ésotérisme à la carte les pratiques shamaniques, la télépathie éléphanterne, l'«*océan de lumière*» où l'on «*retourne*» après la mort, la «*roue de la médecine autochtone*», les «*quatre vœux bouddhiques*», les croyances ancestrales des Inuits, les «*êtres-montagnes*», les rêves prémonitoires, les «*vieux devins chinois*», la bénédiction anglicane des animaux, le «*panthéon hindou*», l'«*immortalité des tortues*», saint François d'Assise... L'auteure d'*Animalis* écrit comme elle a d'abord parlé aux bêtes : afin de laisser «*des portes ouvertes, [d']ouvrir les fenêtres*». On pourrait crier à l'escroquerie d'un guide de croissance personnelle *New Age* déguisé en essai. Qui place les exigences de l'intelligence spéculative au-dessus de la pensée magique et des réponses toutes trouvées d'un spiritualisme sur mesure répondra en tout cas d'un féroce «*non!*» à la question cardinale que pose l'auteure : «*Seule la loi intérieure ne devrait-elle pas nous guider?*» Par contre, s'il accepte de ne pas s'abstraire dans la systématité sèche de la logique,

il retrouvera le séminal «*Que sais-je?*» de Montaigne dans cette autre question, elle aussi cardinale : «*Que savons-nous de phénomènes si peu étudiés?*»

L'ESSAI CONTRE LA SCIENCE

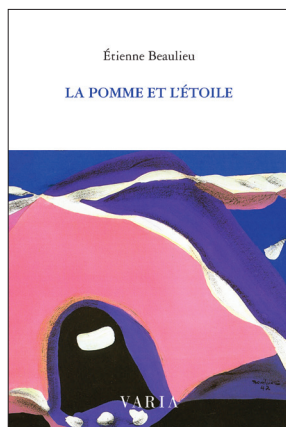
Où pourrait, aujourd'hui, se déployer en littérature une pensée relevant du mysticisme, si ce n'est dans le genre de la poésie ou dans celui de son plus proche parent, l'essai? Certainement pas dans les genres dits scientifiques comme les traités ou les études, qui n'accordent pas plus d'importance au travail de la métaphore qu'aux mystères inaccessibles du sacré. Ceux-là se fondent plutôt en inductions et en déductions. Ils documentent et argumentent en vue d'établir méthodiquement, dans ses successifs états transitoires, partiels, falsifiables, une vérité amputée de nos émerveillements sauvages. Rien de tel chez Varin, bien sûr. Elle le sait d'ailleurs d'autant mieux qu'elle s'est distanciée des scientifiques, sans quoi elle n'aurait pu exister ni comme amoureuse folle des bêtes ni comme auteure d'*Animalis*. Tout compagnon d'un animal domestique sait à quel point Varin a raison, et à quel point se trompe le zoologue du Parc Safari, parmi tant d'autres de sa sorte : ce spécialiste qui vit dans la proximité de créatures variées ne s'en enferme pas moins dans un délire de rationalité aveugle, persistant à «*ne pas croire que les animaux [aient des émotions] ni même des sentiments ou de l'empathie*». Claire Varin ne va pas jusqu'à le dire, mais en la lisant je le pense néanmoins : l'essai, contre la science, c'est un peu comme l'«*anthropomorphisme (accorder des émotions et sentiments aux animaux, attitude blâmée par la majorité des scientifiques) contre [l']anthropocentrisme (accorder à l'humain le monopole des émotions et sentiments)*». Nul ne recevra jamais la preuve que les animaux s'aiment, et qu'ils peuvent nous aimer comme certains d'entre nous les aimons, mais nous n'avons pas besoin de cette preuve pour le savoir avec Claire Varin. Il s'agit de regarder, de caresser, se sentir et de comprendre. Les animaux sont là, avec nous. Ils ne sont pas des vêtements, pas de la nourriture. Vous ne pouvez être leurs propriétaires ou leurs maîtres. Ne lisez pas *Animalis* si vous êtes persuadés du contraire, si, en toute certitude, en tout bon droit, il vous faut exercer sur eux, pour vous croire humains, un pouvoir de mort. Tant qu'il y aura en littérature une place pour l'essai et pour la pensée qui lui est propre, dit le critique qui sut lire avec bienveillance Claire Varin, nous serons en droit de compatir pour les bêtes, avec les bêtes, nos semblables, de les aimer comme nous devrions pouvoir aussi nous aimer nous-mêmes, et ce sera une manière de résister à la spirale des horreurs dans laquelle nous engage toujours plus avant la marche insensée de la raison coupée du sensible.

Leduc et Borduas: l'art au risque de l'introspection

LA POMME ET L'ÉTOILE

ÉTIENNE BEAULIEU

Éditions Varia, 2019, 201 p.



« Ce livre aurait dû parler de choses très ennuyeuses, mais il parlera finalement de femmes et d'amour fou. » D'une vaste étude sur la peinture moderne et l'histoire du Québec, en chantier depuis plusieurs années, ne subsistent sur l'écrioire que « les morceaux épars », disséminés, d'un ambitieux plan de travail qui a volé en éclats, reconfiguré sous la forme d'un essai littéraire.

Un « *amour fou* » déclaré à l'aube de la quarantaine, qui se consume et s'éteint brusquement, une séparation avec la mère de ses enfants qui sonne le glas de sa vie paisible, une démission amère du milieu universitaire conduisent l'auteur à s'interroger sur les causes d'un tel naufrage personnel et professionnel. Dans cet ouvrage fait « *de digressions, de souvenirs, de divagations* » où il s'agira de rapiécer « *un destin tout effiloché comme des lambeaux de brume* », Étienne Beaulieu cherche à s'expliquer avec lui-même pour « *comprendre le sens de sa vie et de son époque* ». Prenant exemple sur les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal et les *Essais* de Montaigne, l'auteur nous prévient qu'il va mener une exploration de lui-même où se conjugueront de façon inhabituelle intimité et faits historiques. Pour réaliser ce travail d'introspection et réfléchir aux sentiments contradictoires qui l'habitent, l'essayiste convoque les figures d'Ozias Leduc et de Paul-Émile Borduas, qui représentent les deux pôles de référence majeurs de son « *égo-histoire* ». Pour l'essayiste, il s'agit en effet de relire sa propre histoire à travers la légende de ces deux hommes « *hors du commun* ». Refusant d'endosser toute posture savante, l'auteur choisit de les présenter « *à leur hauteur mythologique* ». Sont ainsi amenés à se mesurer Ozias Leduc, le sage de Saint-Hilaire, l'ermite, le reclus, et Paul-Émile Borduas, le révolutionnaire, le pamphlétaire, « *l'homme de la modernité apparemment triomphante* ». Par leurs destins singuliers, à la fois contraires et pourtant indissociablement liés, ces deux artistes, tels un véritable Janus, reflètent deux aspects antagonistes de la personnalité de l'auteur, mais aussi, nous assure-t-il, deux versants de l'identité québécoise qui le fascinent depuis longtemps.

L'ESSAI COMME LIGNE DE RISQUE

Parce qu'il réproche la neutralité du discours universitaire et privilégie l'essai littéraire, « *une forme de pensée plus juste parce qu'elle pense moins* », et aussi parce qu'il veut rendre les peintres « *à leur visage de légendes* » et les élever au rang d'objets de rêverie, Beaulieu écarte toute approche historique trop contraignante : « *Je dirai mon fait, mais d'une façon qui ne respectera aucun fait* », prévient-il. L'auteur tente ici de penser hors de la doxa ambiante et justifie son approche en ces termes : « *Qui ne voit que l'université devrait maintenant laisser tomber le mythe de sa neutralité et se mettre à élucubrer comme je le fais à présent.* »

En vérité, il s'agit d'un pari d'écriture fort risqué, qui témoigne d'une compréhension étonnante du genre par quelqu'un qui dirige justement les essais aux Éditions Nota bene. Les complaisances de l'auteur sont nombreuses – par exemple, pour Étienne Beaulieu, nul lecteur ne devrait ignorer que les Cahiers littéraires *Contre-jour*, dont il fut un des membres fondateurs, ont été créés dans un esprit semblable à celui de la revue *L'Athenaeum* des frères Schlegel (rien de moins !) et que le trio fondateur formait « *un égrégore à la Refus global* ». « *Je ne suis pas un nouveau Borduas, loin s'en faut* », clame-t-il. On perçoit toute la nostalgie de l'auteur et sa déception de n'avoir su marquer les esprits de son temps – il déplorera d'ailleurs à ce sujet le « *malentendu généralisé* » qui a fait percevoir *Contre-jour* comme appartenant à un mouvement à la fois d'extrême-droite et d'extrême-gauche...

DOUBLE MIROIR

Toutefois, l'idée d'opposer ainsi les deux artistes originaires de Saint-Hilaire n'est pas dénuée d'intérêt. L'Ozias Leduc que dépeint Beaulieu est un être contemplatif, attentif au monde qui l'entoure, subjugué par « *un morceau d'espace natal, aimé, observé des milliers de fois* » ; il est le gardien d'un monde ancestral, qui garde, malgré son humilité apparente, « *quelque chose d'un duc, d'un seigneur* » ; le peintre est un aristocrate de province installé à l'ombre toute-puissante du mont Saint-Hilaire. On se demande toutefois si c'est bien la voix de Leduc qu'il faut entendre dans celui « *qui passait les cartons et les pinceaux en lançant des ordres taciturnes* ». L'auteur fige à la longue Leduc dans une paralysie suspecte. Par ailleurs, soulignons que certaines des pages les plus singulières de *La pomme et l'étoile* sont liées aux effets corporels très particuliers que provoquent chez l'auteur les tableaux d'Ozias Leduc, qu'il dépeint comme un « *orgasme cérébral* » et relie à l'ASMR (*Autonomous Sensory*

Meridian Response), qui en laisse plus d'un pantois : « *Au premier regard, le picotement de nuque très caractéristique s'est fait sentir, une douceur envahissante dans la colonne vertébrale. J'ai tout de suite associé cette sensation sans nom au calme du peintre de Saint-Hilaire.* »

À l'immobilité de Leduc, Beaulieu oppose l'agitation de Borduas, « *qui a pour fonction dans l'histoire imaginaire du Québec de nous faire lever le regard pour sortir du lieu et de ses contours de pré carré* ». En quête de nouveauté, mobile, Borduas a constamment besoin de nouveaux territoires, de nouveaux corps à aimer, contrairement à Leduc, qui n'aura été épris que d'une seule femme toute sa vie. Mais de manière peu justifiée, Beaulieu va aussi jusqu'à affirmer que Borduas a « *engendré une société de travailleurs tertiaires déterritorialisés* » où le taux de *burn out* bat des records. L'essayiste n'hésite pas davantage à faire ressusciter ce « *saint laïc* », tel le Christ, lors de la Révolution tranquille.

On le voit : pour soutenir son argumentation et créer une symétrie parfaite, l'auteur est souvent amené à forcer dangereusement le trait. C'est ainsi que le lecteur peinera à reconnaître la figure de Borduas dans des formules-chocs telles que « *ce fou qui crie à tue-tête* », « *l'homme-manifeste en personne* » ou cette « *icône laïque* », « *dont le Québec entier fera de son parcours un modèle à suivre* ». Beaulieu offre ses meilleures pages lorsqu'il s'intéresse au monde familial et à l'habitat des deux peintres. Homme du proche immédiat, sédentaire, « *gardien de la qualité ontologique des choses* », relevant d'une ruralité canadienne-française, Leduc survit dans l'imaginaire de l'auteur grâce à son atelier Correlieu, « *masure fantôme aux murs désormais invisibles* ». Beaulieu a raison de lui opposer la maison de Borduas, construite dans un style futuriste inspiré par Le Corbusier, qui « *a dû ressembler pour les gens des années 1950 à un aéronef tombé du ciel* ». En avance sur son époque, mais répondant pleinement à l'horizon d'attente esthétique d'aujourd'hui, cette maison ne suscite plus aucun effet d'étrangeté, comme l'observe Beaulieu. C'est une intuition semblable qui lui permet de déceler la présence de Correlieu dans l'atelier qu'occupait Borduas à Provincetown en 1953, un « *mélange de déterritorialisation et d'enracinement* » qui marque bien l'attachement du peintre au sol natal.

« *Notre monde n'est formé qu'à l'ostentation : les hommes ne s'enflent que de vent, et se manient à bonds, comme les ballons* », écrivait Montaigne. Entre la « *densité d'être* » d'Ozias Leduc et « *l'errance affective* » de Borduas, Étienne Beaulieu, qui clame à la toute fin de son essai « *s'être enfin mis au monde* », a encore devant lui de belles années pour méditer l'enseignement de ses maîtres.

La musique-action du Jazz libre du Québec

JAZZ LIBRE
ET LA
RÉVOLUTION
QUÉBÉCOISE.
MUSIQUE-
ACTION,
1967-1975

ERIC FILLION

M éditeur, 2019, 197 p.



«*Avant d'être musicien, je suis révolutionnaire. Au lieu d'avoir une mitrailleuse, j'ai une trompette. Aux autres, je prêche la liberté en disant : jouez libre, vous aussi.*» C'est sur cette citation du trompettiste Yves Charbonneau que s'ouvre *JAZZ LIBRE et la révolution québécoise. Musique-action, 1967-1975*. Le ton est donné : il sera question de la musique improvisée et de la volonté révolutionnaire de «*terroristes musicaux*» organisés en un «*collectif aux allures de commando*». Si je n'avais pas peur de pécher par ellipse, j'écrirais sans arrière-pensée que le Jazz libre du Québec n'était rien de moins que la faction musicale du FLQ. Les destins des deux organisations se croisent effectivement, mais la nature de la collaboration exige des nuances que la nouvelle publication de M éditeur fournit admirablement.

Paru en mai 2019, ce premier livre de l'historien et musicien Eric Fillion s'impose comme une contribution de premier plan au sein du récent regain d'intérêt pour les productions de la contre-culture québécoise. Traduction du *free jazz* américain, l'expression «*jazz libre*» a été introduite au Québec par un collectif d'improvisateurs pour qui la Révolution était trop tranquille. C'est l'histoire de ce collectif qui croyait fermement au «*potentiel mobilisateur du jazz*» que le livre restitue.

Le quatuor Jazz libre du Québec est un ensemble de musique improvisée fondé en 1967 par Jean Préfontaine (saxophone), Yves Charbonneau (trompette), Guy Thouin (batterie) et Maurice Richard (contrebasse). De nombreux changements d'effectifs marquent l'évolution du groupe, Préfontaine et Charbonneau en demeurant cependant sans interruption les têtes pensantes. Pendant ses huit années d'activité, le collectif ne fera paraître qu'un seul disque (coproduction London Records of Canada et Radio-Canada, 1969). Presque oublié après sa séparation en 1975, le groupe devait se réunir en 1989 à l'occasion du Festival international de jazz de Montréal, mais le concert est «*annulé sous prétexte que la vente des billets est insuffisante*». Il faudra attendre 2011 pour que commence à revivre l'héritage du collectif, avec la sortie sous l'étiquette Tenzier d'une défrisante session enregistrée au Studio 13 de Radio-Canada en 1973. L'album de 1969 a aussi été réédité l'année dernière (Return to Analog, 2018).

À LA RECHERCHE D'UNE PRAXIS RÉVOLUTIONNAIRE

Avec ce livre, Fillion poursuit le mandat de son étiquette de disques, Tenzier, qui est aussi un organisme sans but lucratif voué à conserver et à diffuser les archives sonores des avant-gardes québécoises. Mais le point focal de cette histoire du collectif Jazz libre est moins la musique en tant que telle que le type d'« action » que cette musique librement improvisée voulait engendrer ; car la « musique-action » refuse justement de limiter ses effets à l'univers esthétique des sons, pour aussi se concevoir comme vecteur de changement social et politique.

Le parcours de Jazz libre étonne par sa richesse : partenaire de Robert Charlebois dans L'Osstidcho (1968), présent pour un temps dans L'Infonie aux côtés de Walter Boudreau et de Raoul Duguay, Jazz libre a ensuite fondé la colonie artistique de Val-David (1970) et la « *commune socialiste* » P'tit Québec libre (1970-1972), cette dernière s'étant établie en Estrie sur une ferme louée aux felquistes Paul Rose et Francis Simard. L'endroit ne pouvait plus servir de repaire au FLQ, la GRC en ayant découvert l'existence au début de l'été 1970. Peu avant les événements d'octobre, Jazz libre emménage donc sur un site repéré et surveillé par la police fédérale. Cela n'empêche pas le collectif d'organiser des événements et de publier un journal destiné à diffuser ses idées. Dans la nuit du 8 au 9 mai 1972, la grange où avaient lieu les concerts du P'tit Québec libre est le théâtre d'un incendie allumé par quatre agents de la GRC. Fillion offre sur cet incendie toute la lumière possible en exhumant fonds d'archives et rapports gouvernementaux. Jazz libre avait pourtant reçu une imposante subvention fédérale de 85 000 \$ en 1972 afin d'organiser des « *concerts-forums* » tenus dans le but d'informer divers publics étudiants ou économiquement défavorisés sur la nature de leur démarche. Le financement n'est d'ailleurs pas renouvelé l'année suivante... De retour à Montréal en 1973 pour fonder L'Amorce, une boîte expérimentale située sur la rue Saint-Paul, dans le Vieux-Montréal, Jazz libre sera de nouveau la cible d'un incendie criminel dans la nuit du 24 au 25 juin 1974.

Le livre s'organise comme un récit où l'historien cherche à reconstruire objectivement le cours des événements. Une sympathie communarde pour le projet d'indépendance du Québec est néanmoins sensible. Généralement chronologique, exposant minutieusement l'histoire du collectif depuis ses origines jusqu'à ses dernières activités, ce récit mène rigoureusement à bien un

projet précis : « *repenser l'histoire de la gauche indépendantiste sous l'angle de la production culturelle, plus précisément, celle rattachée à la musique-action de Jazz libre entre 1967 et 1975* », ce qui implique de « *cerner la portée sociale de l'improvisation en musique ainsi que l'importance primordiale des collectifs* ». Fillion restitue les préoccupations de Jazz libre dans leurs limites historiques en manipulant avec dextérité une impressionnante masse de documents et d'archives. Plusieurs fils conducteurs animent l'écriture, mais tous viennent se nouer autour de l'improvisation conçue comme une pratique sociale à part entière, capable de réagir aux discours et à la structure politique, économique et culturelle du Québec, avec l'ambition avouée de désaliéner la conscience collective québécoise. C'est à ce programme massif que renvoie l'expression « *praxis révolutionnaire* », qui rythme l'argumentaire en désignant l'invention d'un mode d'organisation et de communication non hiérarchique, affranchi des impératifs économiques caractéristiques du capitalisme. L'expression renvoie aussi au contenu d'une utopie sociale que Jazz libre, malgré ses efforts persistants, avait de la difficulté à transmettre et à réaliser. Le collectif assure indubitablement un rôle de passeur au sein des communautés à venir de musiques improvisées au Québec, mais la reconnaissance publique est récente et hautement tributaire de la démarche de Fillion.

PARTI PRIS POUR L'ÉCOUTE ENGAGÉE

L'auteur a tôt fait de situer la démarche du groupe dans le contexte intellectuel de l'époque en montrant comment la réception théorique du jazz est liée à l'engagement québécois dans les luttes de décolonisation. Fillion a recours à la pensée de Patrick Straram en définissant le *free jazz* afro-américain comme une culture de protestation contre les inégalités de l'Amérique blanche coloniale. Vecteur de la lutte des classes d'abord articulé aux États-Unis par des musiciens comme Ornette Coleman, Albert Ayler ou Cecil Taylor, le *free jazz* devient pour Straram une « *praxis révolutionnaire quotidienne* », un « *instrument de libération façonné par une collectivité en quête d'une praxis à la fois anticapitaliste et anti-impérialiste* ». Cette lecture politique du *free jazz* recoupe le désir qui a donné naissance à Jazz libre. Eux aussi sujets à une double oppression capitaliste et impérialiste, les Québécois sont colonisés économiquement par des capitaux états-uniens et politiquement par le pouvoir fédéral canadien. « *Bombe jazzée québécoise* » (Emmanuel Cocke), Jazz libre s'engage dans le terrorisme culturel en proposant une musique engagée, en phase avec les positions

de la revue *Parti pris*, qui scrutait les processus mondiaux de décolonisation alors à l'œuvre dans le monde comme autant de modèles possibles de la libération du Québec. En jouant à la fin de leurs concerts *L'Internationale* (le chant révolutionnaire de la Commune de Paris), Charbonneau, Préfontaine et leurs acolytes revendiquent une allégeance socialiste qui ne cache pas son intérêt pour le marxisme-léninisme. Jazz libre s'inscrit dans la mouvance contre-culturelle qui anime l'Amérique à cette époque en contestant la technocratie et le mode de vie déterminé par le capitalisme, mais son engagement politique s'oppose à l'apolitisme souvent valorisé par les acteurs de la contre-culture.

Dans le réseau de ces ramifications, le parallèle avec *Nègres blancs d'Amérique* (1968) de Pierre Vallières saïlle. Selon Vallières, les Canadiens français pouvaient s'identifier à la lutte des Afro-Américains en raison de l'aliénation commune de ces deux groupes aux prises avec la domination économique et culturelle de l'Empire américain. Préfontaine rapprochait ouvertement le contenu de cette hypothèse de la pratique de son groupe: «*Est-ce une coïncidence si le premier groupe canadien, et, à notre connaissance, le premier groupe de "Blancs" réellement "engagés" dans le jazz libre, est composé de Canadiens français, séparatistes, à tendance socialiste plus ou moins radicale selon les individus [?] N'a-t-on pas parlé des "Nègres blancs" d'Amérique du Nord et de la "québécoïté"?*» Dans le sillage de Vallières, Préfontaine revendique la filiation entre la vocation contestataire du *free jazz* américain et la contestation propre au jazz libre québécois. Cette analogie n'a pas nécessairement bien vieilli, l'expression de Vallières heurtant aujourd'hui certaines sensibilités, qui y lisent une appropriation culturelle illégitime, voire du racisme. Effectivement, les Canadiens français n'ont pas connu l'esclavage. De quel droit Vallières et Jazz libre à sa suite peuvent-ils s'approprier l'héritage de la souffrance afro-américaine afin de la condenser dans une formule qui concerne la condition canadienne-française? Fillion aurait pu chercher à défendre la pensée de Vallières à partir de l'empathie de ce dernier pour les luttes afro-américaines; mais le lecteur a l'impression que l'auteur cède à la rectitude politique en prenant ses distances par rapport à l'idée controversée d'une «*négritude blanche*». Le montage qui figure en première de couverture est pourtant un évident clin d'œil à la liaison Vallières-Jazz libre.

«*Inadmissible aujourd'hui*», la figure des «*Nègres blancs*» investie par Jazz libre révèle par ailleurs une contradiction entre le discours du collectif et les liens concrets tissés avec d'autres communautés. Muets devant les protestations de 1969 contre le racisme à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui Concordia), les membres de Jazz libre sont plutôt allés à New York à la rencontre des Black Panthers. Fillion n'a pas non plus de mal à relever l'absence de parité homme-femme comme une

source d'incohérence au sein de leur discours, de toute manière construit sur l'opposition des personnalités de Préfontaine et Charbonneau, le premier ayant fini par se replier sur un rapport esthétique aux sonorités, alors que le deuxième est demeuré étroitement attaché à la posture militante.

Là où la liberté musicale rencontre le contexte colonial du Québec, au confluent de ces deux ensembles de tension, Fillion cerne tout de même «*l'écoute engagée*» que revendiquent les acteurs de Jazz libre, convaincus d'être eux-mêmes un vecteur de révolution marchant vers un «*Québec français, socialiste et indépendant*».

ARCHIVER LA RÉSISTANCE

Documenté de manière exemplaire, le livre de Fillion navigue habilement entre l'histoire de la Révolution tranquille, les revues contre-culturelles, les documents d'archives qui concernent le collectif Jazz libre et la littérature critique qui permet de contextualiser sa pratique dans la réception intellectuelle du jazz. Le tout est soutenu par de nombreux entretiens réalisés par l'auteur avec des acteurs ou des héritiers de Jazz libre.

Écrit dans une langue universitaire assez convenue mais d'une clarté qui sert le propos, le livre s'adresse autant aux chercheurs intéressés par la documentation qu'aux curieux désireux découvrir l'histoire de ce collectif. La forme de ce récit historique est prudente, mais efficace dans les limites du mandat que s'est donné l'auteur. Avec un appareil critique aussi imposant et la présentation de nombreux individus et collectifs, le livre aurait pu bénéficier d'une bibliographie et d'un index. Un tableau illustrant les nombreux changements d'effectifs aurait aussi été le bienvenu au sein de ce premier ouvrage de référence entièrement dédié au Jazz libre du Québec.

Par-delà ces aspects techniques, ce livre plonge efficacement le lecteur dans une époque où la vitalité du projet d'autonomie sociale et politique du Québec pouvait se vivre au quotidien. Par-delà son intérêt historique, la musique de Jazz libre survit-elle au passage du temps? Le coffret *Musique-politique - Anthologie 1971 / 1974*, préparé par l'étiquette de musiques improvisées Tour de bras et dont la parution était, au moment d'écrire ces lignes, annoncée pour l'été 2019, enrichira la discographie du groupe de plusieurs concerts inédits. Ce coffret permettra à l'auditeur de se faire une idée en parcourant un riche livret reproduisant documents et photographies d'archives aux côtés de textes signés par Éric Normand, Mario Gauthier et Eric Fillion. Tour de bras a aussi mis sur pied un site Internet dédié à Jazz libre: jazzlibreduquebec.com.

L'histoire par le corps

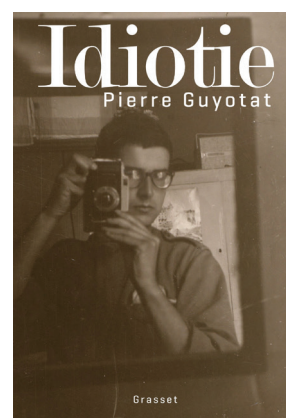
La critique a pris l'habitude d'associer l'écrivain français Pierre Guyotat à l'écriture du corps, et cela, en dépit même de la réputation que le principal intéressé a opposée à ce qualificatif. Mais il est indéniable que l'inscription du verbe – avec sa violence, son pouvoir de domination, de destruction – dans la chair constitue un motif prépondérant dans son œuvre. Il faut bien voir cependant qu'il ne s'agit pas simplement d'une écriture du « corps-objet », considéré comme lieu de tous les fantasmes et de l'exploitation possible et effective, mais d'une écriture du « corps-sujet », ou plutôt « des corps vivants », comme lieu d'énonciation mobile et muable. À travers les corps vivants parle le monde ; à l'altérité corporelle répond l'altérité du langage, qui vit par elle. Faire siens ces autres sans dépouiller autrui de ce qui lui appartient de droit – son corps, la langue –, faire parler le monde depuis le lieu d'inscription de sa misère et du seul point de vue qui l'autorise – un « je » assumé : ainsi s'énonce le projet autobiographique de Guyotat amorcé il y a un peu plus de dix ans avec *Coma* (2006), *Formation* (2007) et *Arrière-fond* (2010), qu'*Idiotie* prolonge maintenant.

Avec *Idiotie*, Guyotat réalise son ambition d'écrire l'histoire par le corps, ou plutôt les corps. Il parvient à rendre le sentiment de leur accumulation, stratifiée dans la durée : corps exploités, usés, morts et ensevelis des générations successives de l'humanité. En 2001, l'écrivain suggérait : « *Il y a dans le monde un encrassement de misère, une couche réelle de misère – c'est devenu presque une strate géologique –, qu'aucun processus libéral ne peut traiter et faire exploser, ou fondre¹.* » Abordant de front la guerre d'Algérie en prenant le parti de raconter la part (séditieuse) qu'il y a joué en tant que soldat conscrit, Guyotat tend finalement à concrétiser par ce texte sa vision géologique de la misère. Aux corps souffrant de la mémoire traumatique de cette guerre s'ajoutent tous ceux qui, déportés, tombés, tués – corps morts –, ont porté dans le sol l'histoire honnie de ce conflit.

IDIOTIE

PIERRE GUYOTAT

Grasset, 2018. 256 p.



Déposées les armes, la ruine demeure. Une guerre en appelle une autre ; la mémoire se solidarise par association. On ne s'étonnera pas de retrouver ici encore une évocation des horreurs nazies, un rappel du benjamin de la mère de l'auteur, mort au camp d'Oranienburg-Sachsenhausen en 1943, déjà convoqué en dédicace à *Tombeau pour cinq cent mille soldats* en 1967. Guyotat nous dit : l'expérience de la misère, de l'abus, de l'asservissement se perpétue d'âge en âge ; elle recouvre la Terre de ses morts comme se sédimente la mémoire.

NAISSANCE DE LA POÉSIE

Le tour de force d'*Idiotie* tient dans l'apposition de deux épisodes vécus sous le signe de la honte – l'un sur le mode individuel, l'autre sur le mode collectif –, et d'être parvenu à opérer nombre de transferts symboliques entre les deux, qui montrent comment la subjectivité se construit par l'histoire, et combien la honte se partage inégalement. La honte, du fait qu'on lui résiste – et Guyotat lui résiste avec force –, apparaît dès lors comme un moteur de l'histoire et de la création, ainsi que Gilles Deleuze l'a suggéré dans son *Abécédaire*.

Première honte : celle de l'auteur qui, jeune adolescent ayant fui Lyon pour Paris, crève la faim et s'inflige un carême maladif. Au surlendemain de Noël, la famille découvre le vol de quelques billets, subtilisés par le jeune Pierre dans une cassette remise dans la chambre sanctuarisée de la mère, morte quelques années plus tôt. Il quitte alors la maison familiale, couvert d'opprobre. Tourmenté par ce geste commis comme par hébétude et ruminé sous le signe du péché, le narrateur tourne dans Paris, se nourrit au pain, au sel et à l'huile d'arachide jusqu'à dépérir et abandonner tout espoir : « *Je n'écris plus, je n'écrirai plus.* » Après avoir perdu connaissance sur les dalles d'une église où il tentait, en vain, d'expier sa turpitude, il est recueilli chez une jeune fille prostituée et son petit frère. Dans cette communauté de la honte qui lui sourit renaît soudainement son goût pour la vie en même temps que se renouvelle, dans l'expectative d'une fin abrupte, le projet d'écriture : « *Que je puisse vivre jusqu'à mon incorporation obligatoire à l'automne – et mourir là-bas.* » Le narrateur vit alors en sursis, dans l'attente de l'Algérie, qui ne tardera pas à venir.

Seconde honte : l'expérience de la guerre, coloniale, illégitime, qui fait du soldat conscrit un animal. « *Ayant laissé notre esprit avec notre vêtement civil, nous n'avons plus [...] à nous soucier de raisons [...], soumis, humiliés, du cri partout sur nous, notre langage raréfié, notre esprit nié, nous serions les ambassadeurs de la France et de la civilisation occidentale...* » En Algérie, l'État-major ayant appris que Guyotat publiait en France s'intéresse au contenu de ses écrits et, bientôt, l'accuse d'atteinte au moral de l'armée. Dix jours d'interrogatoire suivent, qui débouchent sur une condamnation à trois mois d'emprisonnement et menace de tirer en cas de tentative de fuite. Vivant, au trou,

humiliation, doute et honte, des rapprochements avec l'épisode de la cassette affleurent : « *[...] ne suis-je pas en train d'expier ici mon outreucidance avec d'autres faiblesses de naguère ? et comment me débarrasser de ma sujétion à tout ?* » La grande force du texte est de nous laisser comprendre comment, dans cet enchaînement de situations dramatiques, le projet poétique guyotien prend forme. Dans l'humiliation, l'impérativité de la poésie apparaît nettement au narrateur : « *Illumination : c'est de la bête que je dois faire une œuvre, de l'idiot qui parle, du "rien", [...] l'idée fixe comme percée et éclatement du réel. Rumeurs, troubles, autour du camp, passages agités d'isolés noirs de soleil, d'errance, de faim de cuit, c'est de leur ruminant que je ferai ma poésie future.* » L'énoncé d'intention se concrétise au fil des pages, dans une lutte constante pour repousser cette animalité rampante qu'embrasse le corps concentrationnaire, sans relâche juxtaposé au corps prostitué dans un rapport participatif qui menace le statut d'exception de l'auteur en même temps qu'il l'autorise à raconter.

UN PONT SUR LES ÂGES

À buter sur le style de l'auteur, qui s'éloigne manifestement du romanesque hégémonique, on ne comprendra pas l'œuvre guyotienne, ni ce qui passe dans sa langue. Loin des codes usuels du roman, dont la clarté narrative fait l'attrait et le succès du genre depuis la révolution romantique, Guyotat bâtit une œuvre à contre-courant, réalisant à travers elle ce qu'il nomme la « *grande poésie* ». En 1987, Guyotat explique comment l'écriture poétique diffère selon lui de la tâche qu'impose le genre romanesque : « *Le temps et l'espace ne sont pas traités dans la poésie comme dans le roman. Depuis des années, on est devenu plus familiers avec celui-ci qu'avec celle-là. On sait de moins en moins ce que sont les grandes images poétiques².* » À certains égards, on peut dire que toute l'œuvre de Guyotat s'écrit « contre » le roman, mais, surtout, qu'elle s'écrit dans un rapport constamment renouvelé avec la langue, dans une recherche perpétuelle visant à épaissir cette dernière, à lui faire prendre de la masse, une profondeur et une ampleur. Non en tâchant d'épuiser le réel descriptible à travers elle, non plus qu'en complexifiant les séquences narratives par divers moyens de déconstruction, mais en combinant des éléments de ce réel qui, saisis d'un point de vue singulier, incorporés et véhiculés verbalement, produisent ni plus ni moins que du Verbe : cela même qui se propose de transformer le monde. L'énonciation à la première personne qu'endosse l'auteur cherche à faire surgir la chair dans le verbe. Pour Guyotat, faire parler le corps, c'est faire parler le temps, car « *le corps qui parle là, aujourd'hui, ce n'est pas seulement le corps présent, c'est le corps qui a été enfant, a voyagé, a souffert, s'est battu, a éprouvé de l'amour, a mangé, a marché dans toutes sortes de lieux...*³ ». Alors, « *la "grande poésie", c'est une façon de ne pas s'appesantir sur les choses, mais de les rapprocher à toute vitesse : objets et lieux*

éloignés, concepts, faits de Nature éloignés, siècles éloignés...⁴. Cette grande poésie qu'élabore Guyotat depuis maintenant cinq décennies, comme un pont sur les âges, atteint des sommets de splendeur dans *Idiotie*, dernier texte en date à prolonger la politique littéraire et même la vie de l'écrivain, puisque l'œuvre est autobiographique.

UNE ÉCRITURE DE L'EXODE

Dans la honte naît le projet littéraire guyotien. Le dernier chapitre d'*Idiotie*, «Exode» – véritable tour de force qui court sur presque cent pages –, forme un condensé extrême de cette expérience d'où surgit l'écriture. Il faut voir tout ce qu'il y a de judéo-chrétien dans cette expérience générative d'écriture, et la prégnance des motifs bibliques que l'œuvre reprend à son compte. L'Exode de l'Ancien Testament constitue sans doute la scène de subjectivation par excellence. Moïse s'y subordonne à la voix de Dieu. Dieu dit : «*Je suis Celui qui suis*» (Exode 3:14), et cette parole a pour vocation d'être rapportée. Avant l'Algérie, le narrateur dit n'avoir «*pas encore assez vécu pour penser l'être*». L'Algérie à feu et à sang l'y autorise désormais : à l'instar du prophète Moïse face au buisson ardent, libérateur et guide de ses semblables, elle lui détermine une voix. L'Exode guyotien relate obscurément l'apprentissage d'une place, pour l'écrivain, entre la rébellion politique et la subjectivation religieuse⁵.

Par la reprise de l'Exode biblique, c'est aussi une temporalité particulière qui s'expérimente dans l'écriture. Compte tenu de sa forme verbale particulière, l'Exode n'est pas qu'un motif thématique, mais l'épreuve d'une grammaire également (le présent n'existe en hébreu qu'au participe, qui est le temps de l'action en train de se faire). «*Ainsi dans l'œuvre, il n'y a pas que l'œuvre, il y a l'œuvre passée, celle à venir, l'œuvre en action en quelque sorte. Le verbe se relance toujours lui-même. Le Temps s'en trouve bousculé*⁶. » L'œuvre se retourne sur elle-même, se refait dans le même, dans un rapport obsessionnel à l'expérience qui forme le sujet, en même temps que son identité s'affirme dans la violence.

Comment écrire le réel vécu, et dégager du sujet à travers cet exercice, tout en se fidélisant à une version de l'histoire qui demande encore et sans cesse à être révélée ? L'Exode est une fuite en même temps qu'une révélation, une subjectivation qui, étant libératrice, impose une responsabilité. Racontant ses derniers jours en territoire algérien nouvellement souverain, Guyotat nous initie à ce que signifie son Exode personnel, au cours duquel sourd sa responsabilité d'écrivain. Mais c'est aussi une forme d'écriture qui s'élabore alors, et une éthique qui devient inéluctable. Un mal, enfin, «*ce mal étrange de poésie*⁷», qui se découvre politique.

Loin des codes usuels du roman, [...] Guyotat bâtit une œuvre à contre-courant, réalisant à travers elle ce qu'il nomme la « grande poésie ».

1 — « Pierre Guyotat », *Lignes*, n° 4, 2001, p. 88.

2 — « De la chair à la voix », entretien avec Jacques Henric daté de janvier 1987, reproduit dans *Pierre Guyotat*, Paris, IMEC et Artpress, 2013, p. 45.

3 — *Ibid.*, p. 46.

4 — *Ibid.*, p. 38.

5 — Julien Lefort-Favreau a montré récemment à quel point la subjectivation est un motif prégnant dans l'œuvre de Guyotat. Voir ma recension de son *Guyotat politique* (Lux, 2018) dans *Spirale* n° 268.

6 — « De la chair à la voix », *loc. cit.*, p. 44.

7 — « Ce mal étrange de poésie », entretien avec Jacques Henric daté de mars 2010, reproduit dans *Pierre Guyotat, op. cit.*

Hélène Cixous: souffles et éclats

HÉLÈNE CIXOUS. COROLLAIRES D'UNE ÉCRITURE

**SOUS LA DIRECTION
DE MARTA SEGARRA**

Presses universitaires
de Vincennes, 2019, 356 p.

ENTENTES – À PARTIR D'HÉLÈNE CIXOUS

**SOUS LA DIRECTION
DE STÉPHANIE
BOULARD ET
CATHERINE WITT**

Presses Sorbonne
nouvelle, 2018, 236 p.

«Corollaire»: voilà un mot étrange, plutôt utilisé en logique et en mathématiques, vocable déraciné de son champ et planté en littérature pour parler d'écriture. Ces actes de colloque font écho au titre d'un récit d'Hélène Cixous publié en 2015, intitulé *Corollaires d'un vœu*, qui a été écrit à partir d'extraits empruntés à ses « cahiers ». L'écrivaine, en effet, parle souvent dans ses récits de ses dispositifs d'écriture (et c'est un des éléments que je préfère, entrer dans l'atelier de l'écriture qui se fabrique sous nos yeux, qu'on suit ligne après ligne): les feuilles de papier qu'elle garde à côté de son lit, le gros crayon gras qui lui permet de tracer facilement ses rêves, les cahiers qu'elle tient depuis les années 1960 et dans lesquels elle glane « *ses pétales vivants* », qui formeront la matière des livres. Les corollaires, sous sa plume, deviennent fragilité, beauté, légèreté: ce « *sont les petits résultats qui s'étalent en couronne autour d'un gros théorème central, les pétales autour du cœur de la fleur. Les grands coeurs théorèmes sont souvent très techniques. Les petits corollaires sont visibles et gorgés de sens, petits pétales puissants.* » Le glissement dans l'assonance de « corollaire » à « corolle » renvoie déjà, *in a nutshell* (la noix faisant penser à la mandorle, l'amande et la philippine, présentes dans certains de ses textes), à sa façon d'articuler la langue. Si, comme le remarque Marta Segarra, on a pu dire que les œuvres de Cixous étaient hermétiques, il paraît clair que, depuis les années 1990, « *l'auteure aurait entamé une veine plus narrative, et par conséquent accessible à un lectorat plus large, de même que faisant une part plus grande à l'autobiographie, ce qui se serait accentué jusqu'à Homère est morte..., récit capable de rendre poétiquement l'expérience, aussi douloureuse que partagée, de la mort de la mère* ». Rappelons-le, Cixous est née en 1937 à Oran d'un père médecin, Georges, mort très tôt (le chemin de deuil que parcourent les lettres de son père, cet OR caché-montré, peut être suivi de livre en livre), et d'une mère, Ève Klein, venant d'Osnabrück, en Allemagne.

Corollaires, dont la bibliographie des œuvres citées est d'une aide précieuse, se réfère sur un texte inédit de Cixous à propos de ses lectures allemandes d'enfance (auquel fait écho le texte de Laurent Ferri dans *Ententes*, montrant la place d'Ovide dans sa jeunesse). L'ouvrage est composé d'articles issus du colloque *Cixous: corollaires d'une signature*, qui a eu lieu en 2017 et auquel ont participé des universitaires ainsi que des écrivains, dont Chantal Chawaf, Pierre Bergounioux, René de Ceccaty et Camille Laurens.

RÉSURRECTIONS

La collaboration de cette dernière est tout particulièrement intéressante pour comprendre un point névralgique de l'œuvre de Cixous, à savoir le pouvoir de résurrection de la littérature, la force de « *sa polyphonie polyphénix* », « *la littérature [pouvant] refaire de la vie avec des cendres* ». Ainsi, les livres sont « *des nids de cendre* » où le sens, jamais pétrifié, renaît au contact de l'alchimie des mots. Laurens, qui est tout à fait sensible à cette langue relevante chez Cixous, cite cet exemple tiré du récit *Ayâi* : « *Je prends le mot Néant, et je le retourne en son contraire. Né en.* » On comprend l'attention portée à ce renversement quand on sait que Cixous et Laurens ont toutes deux perdu un fils en bas âge. Laurens parle de la découverte d'un « *sentiment soudain d'une justesse, d'une justice* » quand elle a lu dans *Le Monde* un mot inventé par Cixous pour décrire cette disparition : « *Un jour j'ai perdu un fils, perdu de manière perdissime [...]* ». Ainsi, il n'est jamais question pour Cixous d'oublier ni d'enterrer ses morts dans ses livres, mais plutôt de les faire revivre et re-pousser (cet « *issime* » fait bien foisonner la perte), le texte étant une surface à « *biner* », se trouvant du côté de plus d'une vie qui s'exprime à la surface du texte-terreau, mais aussi en deçà, dans une quête incessante des racines (juives, algériennes, françaises) et au-dessus, dans une récurrence obsessionnelle des motifs de la poussée vers le ciel (*Twin Towers*, la Tour de Montaigne).

Plusieurs auteurs ont suivi ces lignes, comme c'est le cas pour Maxime Decourt, qui montre bien comment il est difficile de s'appropriier ses origines quand elles sont multiples, ce à quoi Cixous remédie en « *arpentant inlassablement "la chaîne de la métonymie"* ». Surtout, de nombreux collaborateurs (que l'on ne peut pas tous nommer ici) se sont penchés sur les stratégies textuelles qui pointent vers une thésaurisation des expériences. Si Cixous admet qu'« *il est épuisant de vouloir retenir ce qui passe* », c'est bien ce que montre Ginette Michaud en analysant le rapport conflictuel entre la photographie et l'écriture (laquelle des deux saura le mieux consigner?). Tout porte à croire que Cixous ne peut attester de la vie qu'inscrite, gravée, retenue dans le filigrane du papier, hyperconnectée (récurrence du téléphone, du télégraphe, de la télépathie), comme si l'expérience phénoménologique n'était jamais suffisante.

ATTENDRE, ENTENDRE, ENTENTE

Ces tactiques scripturaires, menées d'après Deleuze à très grande vitesse, ont pour effet une écriture « *stroboscopique* » qui ne connaît pas le point final. Une forme grammaticale privilégiée par Cixous décrit cette surenchère. En cueillant dans *Le jour où je n'étais pas là* le phonème « an », que le fils trisomique vocalise pour dire « maman », Marie-Dominique Garnier suit de manière surprenante les ramifications précieuses de ces deux petites lettres qui rebondissent dans de nombreux livres, « *[s'agissant] de s'exercer à la course, de dire ce qui est en cours, c'est-à-dire d'introduire en langue française un équivalent élastique de "forme en ing" – francisé par le "an" du participe présent [...]* ». C'est aussi ce qui se joue dans le texte inédit de Cixous, « *Annales d'un [LI-ÈV-RE]* », publié au cœur du livre *Ententes – À partir d'Hélène Cixous*, dans lequel l'écrivaine détache des pages de son cahier de 2018, où elle relate sa première visite à l'appartement de sa mère, Ève, quatre ans après sa mort. Ce cahier, « *[...] c'est un animal très puissant, beaucoup plus vif et fort [qu'elle], c'est un Livre – un Lièvre ailé, un Li Ève de Vie [...]* », qui « *dévale* », vole et avale la langue par hantise de ne pas se faire entendre et de « *[f]aire attendre les morts* ». Stéphanie Boulard et Catherine Witt ont justement choisi le terme « entente » pour mettre l'accent sur « *le caractère foncièrement relationnel* » de l'écriture de Cixous, en réunissant écrivains, artistes et chercheurs dans le but de réfléchir à la « *covivance* » de l'écrivaine avec les arts¹, « *[...] l'entente [étant] une définition qui interrompt définitivement la vocation mimétique de l'art [...]* ». De facture élégante, le livre est illustré par des reproductions d'œuvres d'Adel Abdessemed, Luc Tuymans, Maria Chevska, Carolee Schneemann, Nancy Spero, entre autres. Plusieurs auteurs de *Corollaires* participent aussi à *Ententes*, les deux livres se relançant l'un l'autre et ayant tout à gagner à être lus côte à côte.

Deux portraits couleur de Cixous, signés Roni Horn, accueillent le lecteur dans une sorte de *double take* inaugural, donnant à voir le dédoublement même dessiné par les traits de kohl soulignant les yeux de l'écrivaine, pointant en direction d'un écouter-voir qui façonne ces ententes.

1 — Voir Ginette Michaud, « Écrire-ou-dessiner : l'art selon Hélène Cixous », *Spirale*, n° 236, printemps 2011, p. 59-60, et Ginette Michaud, « Cixous, Abdessemed : instantanés d'éternité », *Spirale*, n° 264, printemps 2018, p. 70-72.

ÉCOUTER L'IMAGE

En effet, le passage de la vue à l'écoute est essentiel dans le rapport aux arts qu'entretient Cixous et, comme quelques auteurs l'ont relevé, un certain aveuglement fonde son observation, dû à sa forte myopie, dont elle parle souvent. Mais son approche reste celle d'une écrivaine : « *Mes rapports avec l'art sont des rapports d'enfance, c'est l'écriture en moi qui vient jouer avec l'écriture autre et qui demande, ou qui écoute, ces livres peints.* » De cette entente surgit une autre manière de sentir les formes et les couleurs, où l'injonction de Joyce, « shut your eyes and see », prend toute son ampleur. L'*ekphrasis* traditionnelle dès lors se disloque sous sa plume (elle avoue qu'elle « ekphrase comme elle respire »), et devient beaucoup plus affaire de souffle et de voyance que de vue. C'est aussi ce qui retient Jean-Luc Nancy quand, dans un texte court, il glose autour d'« Hélène », un « prénom qui fend les airs », où l'accord se scelle quand on se penche vers l'autre pour lui dire à l'oreille « *le très doux tremblement d'un nom murmuré. D'un souffle* » et qui rejoint d'une certaine façon la poétisation onomastique qu'effectue parfois l'écrivaine sur des noms à la parenté improbable et qu'elle rapproche pourtant. Michel Deguy, pour sa part, entend plutôt « elle » dans « Hélène », à qui il offre un texte-collier, un poème pour tout dire, afin de reprendre une conversation entamée en 1973 autour d'une question impossible : qu'est-ce que la poésie ? Surtout, quand Cixous parle d'art, son écriture se matérialise et prend souffle pour aller à la rencontre de l'image commentée, un travail dans lequel on lit-entend la mobilisation des oreilles qui cherche sans cesse à faire ressortir l'unicité phonique des représentations. Les images qu'elle affectionne deviennent dès lors sa collection particulière, des canevas auxquels elle emprunte une gestuelle pour sculpter son écriture et dans lesquels elle s'aventure à la recherche du livre d'images qui saura illustrer sa

propre histoire. Pour parler de ce rapport intime, Laurent Dubreuil et Estrella de Diego ont eus l'idée d'une rencontre d'un autre type, une visite au musée où chacun convoque le tableau de Goya, *Perro semihundido*, magnifiquement reproduit dans l'ouvrage, dont le chien jaune safran au regard mélancolique, à demi caché, a souvent été associé par Cixous à son propre chien, Fips, un « personnage » emblématique qui incarne, avec cet autre chien à trois pattes du *Jour où je n'étais pas là*, une blessure primitive.

LE RETOUR DU POSTHUME

Ce qui innerve cette attirance pour les images et qui court aussi le long de nombre de ses récits sous les formes les plus variées, perçant le texte de pointes sensibles, c'est le posthume qui tente de s'insinuer dans la moindre fente offerte par la langue, c'est la disparition qui cherche à tout prix à s'extraire de l'oubli, c'est le retour du refoulé. Judith Miller repense cette question sur le plan politique quand elle croise les pièces *Les paravents* de Genet et *La ville parjure* de Cixous, rappelant que ces deux textes renouvellent la question d'une fracture identitaire européenne, que ce soit avec l'Arabe, « [...] qui hante à présent l'imaginaire du monde occidental tout entier comme une forme de traumatisme permanent [...] » ou avec le scandale du sang contaminé, que Cixous met en scène à travers les voix des Érinyes pour penser le pardon et « [...] réveille[] de l'oubli une généalogie des femmes contre une nouvelle mythologie du féminin » (Joana Masó). On doit justement à Jean-Michel Rabaté une relecture nécessaire du *Rire de la méduse*, réédité en 2010, où il évalue comment une phrase fondatrice de l'ouvrage, « *Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sexes !* », a été interprétée par Carolee Schneemann et Nancy Spero dans les années 1970, en mettant à mal les clichés sur le corps des femmes et en transposant dans leurs performances le geste de Cixous qui « [...] consiste à relancer l'écriture en explosions viscérales, en jets et retours, et en élans lyriques qui font voler en éclats la théorie : éclats de rire et explosions jubilatoires [...] ».

« Faire voler en éclats » : voilà une expression évocatrice qui dit bien ce que les auteurs d'*Ententes* et *Corollaires* montrent dans leurs contributions, à savoir que Cixous, après 50 ans de carrière et 80 livres, continue de « défier les augures ».

Les débuts de la fin

Si je devais établir un seul lien entre le roman et l'essai de Sarah Chiche publiés à moins de trois mois d'intervalle, je dirais qu'ils sont résolument portés par un désir de présenter les histoires passionnelles qui s'intriquent aux grands récits. Dans *Une histoire érotique de la psychanalyse*, Chiche propose une suite de fragments biographiques de figures féminines qui ont façonné la psychanalyse. Dans son troisième roman, *Les enténébrés*, par ailleurs lauréat du Prix de la Closerie des lilas, attribué exclusivement à des œuvres de femmes, on suit le récit de Sarah, psychanalyste et écrivaine (à l'instar de l'autrice), qui remonte le fil de son histoire familiale pour en combler les trous alors qu'elle vit une histoire adultère sur fond de fin du monde.

UNE HISTOIRE ÉROTIQUE DE LA PSYCHANALYSE : REFAIRE L'HISTOIRE

Dans son essai, Chiche consacre un tout petit chapitre à *L'origine du monde* de Courbet (1866), ce tableau réaliste longtemps jugé scandaleux qui représente en gros plan un sexe féminin. D'abord commandée par le diplomate turc Khalil Bey, camouflée par un petit rideau sur le mur de sa salle de bain, la toile aboutit en 1955 dans la maison de campagne de Jacques Lacan, dissimulée derrière un panneau de bois peint par André Masson – le beau-frère du psychanalyste –, installé sur un cadre coulissant permettant de cacher ce qui était alors irreprésentable : le sexe de la femme. Le destin de cette toile peut servir de cas de figure pour illustrer ce qu'il en est du féminin durant le siècle où la psychanalyse prend son essor. Comme une lumière aveuglante au regard masculin, une vérité qu'il s'agirait de révéler et de maîtriser à la fois, la sexualité féminine accède aux représentations et s'inscrit dans le discours social non sans échapper à un certain contrôle. « *En réalité, ce sexe mis sous le regard de qui peut supporter l'observer est celui de toutes les femmes* », écrit Chiche, faisant quant à elle le choix de lever le voile sur les histoires de femmes qui, « *dès le départ [...], ont fait l'histoire de la psychanalyse comme théoriciennes, créatrices, et penseuses* ». « *Fougueuses, combattives, excessives, parfois fatales pour qui les approche aussi bien que pour elles-mêmes, les femmes dont il est question dans ce livre brûlent d'un feu que rien ne vient éteindre – parfois au risque de s'y calciner.* » Ce projet se déploie sur 53 chapitres dans lesquels on suit notamment l'histoire de femmes psychanalystes qui ont contribué à l'édifice théorique

UNE HISTOIRE ÉROTIQUE DE LA PSYCHANALYSE

SARAH CHICHE

Payot, 2018, 304 p.

LES ENTÉNÉBRÉS

SARAH CHICHE

Seuil, 2019, 368 p.

de leur pratique (Anna Freud, Mélanie Klein, Lou Andreas-Salomé, Marie Bonaparte, Anne Dufourmantelle), de célèbres patientes (Bertha Pappenheim, Dora, Sabina Spielrein, Marilyn Monroe, Catherine Millot) et d'écrivaines qui ont entretenu un rapport frontal ou oblique à la psychanalyse (Virginia Woolf, Anais Nin, Marie Cardinal, Marguerite Duras). À l'issue de cette traversée de vignettes présentées de manière chronologique, on remarque l'absence de figures non moins importantes telles que Julia Kristeva, Françoise Dolto et Luce Irigaray. On note aussi une dette intellectuelle à l'endroit de l'historienne Élisabeth Roudinesco, qui ne fait malheureusement pas partie du portrait, mais dont le travail de recherche colossal est cité à de nombreuses reprises.

Il y a bien eu une époque où l'on prenait sa maîtresse ou sa fille en analyse : cette genèse incestueuse renferme son lot d'histoires fascinantes et malheureuses qui « *doivent être restituées dans leur contexte historique* », celui d'une pratique en train de prendre forme et d'établir son cadre éthique. Or, dans l'essai, ces épisodes prennent naturellement leur place, sans être contournés honteusement et sans être employés comme pièces à conviction pour discréditer l'approche psychanalytique. Par contre, Chiche effectue ponctuellement des remises à l'ordre légèrement didactiques sur certains points litigieux et idées reçues (on compte notamment un chapitre éclairant sur le rapport de Freud à l'homosexualité). Ces critiques bienvenues dans l'essai donnent lieu aux passages les moins réussis du roman – dont il sera question plus loin –, où elles sont en effet assumées par la narratrice et produisent dans ce cadre-là un effet de discordance. Bref, en proposant une histoire « féminine » de cette discipline, Chiche se positionne éthiquement et idéologiquement. Ainsi, elle ne se gêne pas pour formuler des critiques sévères à l'endroit de propos tenus par certains analystes d'hier et d'aujourd'hui. Si la psychanalyse propose un discours « *légitime, mais aussi original et décapant sur la sexualité et l'amour* », dont elle transmet les enseignements, elle lui reproche d'avoir longtemps voulu « *conserver jalousement pour elle-même* » ce discours. Chiche salue les avancées politiques et éthiques entraînées par les études de genre, lesquelles ont contribué à mettre en lumière les normes sociales encadrant injustement la sexualité de façon asymétrique. Cela dit, elle souligne que les sujets souffrent encore du sexuel dans leur vie. « *La libération sexuelle n'a pas du tout entraîné moins de culpabilité* », note Chiche. La psychanalyse se penche sur les affects, et elle a conséquemment encore quelque chose à dire sur la jouissance, « *dont le terme ne cesse de reculer, inhibant et épuisant les individus d'une autre manière, mais pas moins cruelle*. » Il n'en reste pas moins qu'il y a selon elle de quoi « *frémir[r] de honte* » devant l'« *horrible dédain* » exprimé longtemps

par les analystes à l'endroit des études de genre. À la suite de Jean Allouch, elle remarque que « *des pans entiers de l'érotique sont restés inexplorés un siècle durant* » en raison de ce rejet. Cette perspective lui permet d'aborder les femmes de son ouvrage comme des sujets qui « *ont en commun le refus de se conformer aux assignations et aux normes liées à leur sexe et à leur genre*. » Autrement dit, les femmes de ce livre ont fait l'histoire pour avoir refusé un destin assigné pour elles.

De ces histoires, je retiens celle – paradoxale – de Marie Bonaparte, à qui l'on doit certaines des premières traductions françaises de l'œuvre de Freud. On apprend que Bonaparte était « *[c]onvaincue d'avoir un cerveau d'homme dans un corps de femme* ». Alors qu'elle publiait sous un pseudonyme un article portant sur le droit des femmes à l'orgasme « *avec une audace incompréhensible pour son époque* », Bonaparte s'imposait de violentes interventions chirurgicales visant à se « *guérir* » de sa frigidité. L'essayiste se penche aussi sur le destin d'Anna Freud, qui a souvent été identifiée à la fois comme homosexuelle et homophobe. Chiche signale notamment que la venue au monde d'Anna a coïncidé avec un vœu d'abstinence prononcé par son père : « *Étrange destin que celui d'une fille dont la naissance signe la fin de toute relation sexuelle de ses parents*. » Derrière les écrits de cette femme croyant à l'efficacité d'une psychopédagogie à visée éducative se cache une amoureuse qui discutait jusqu'à tard dans la nuit avec sa compagne, Dorothy Tiffany Burlingham. Enfin, Chiche salue le génie avec lequel David Cronenberg a mis en scène la relation tumultueuse entre Jung et Sabina Spielrein dans *A Dangerous Method* (2011). Toutefois, ce qui importe à l'essayiste, c'est surtout la manière dont les travaux de Spielrein ont « *anticip[é] de façon foudroyante et géniale les théories ultérieures de Freud sur la pulsion de mort* ». On apprécie cette manière de faire l'histoire par laquelle les vies de femmes ne constituent pas des parenthèses dans leurs histoires à eux, mais plutôt l'inverse. Il est à cet égard significatif que les derniers mots de Chiche soient consacrés à son propre analyste, non pas pour relayer sa parole, mais parce qu'il a « *[su] se taire et contenir, par sa seule écoute, la violence de [s]on désespoir et de [s]a destructivité* » : « *[S]ur son divan, du fond des ténèbres où je gisais démembrée par l'amour, [j'ai pu] devenir libre, des autres comme de moi-même, et trouver, plus encore qu'une parole, une écriture : la mienne*. » Cette écriture sortie des ténèbres, il faut justement lire *Les enténébrés* pour en apprécier toute la profondeur.

LES ENTÉNÉBRÉS : DÉFAIRE L'HISTOIRE

En 2016, en pleine crise des migrants, la narratrice des *Enténébrés* se rend à Vienne pour interroger des Syriens fuyant leur pays d'origine dans le but d'écrire un article destiné à une revue de psychologie. Elle rencontre là-bas un célèbre violoncelliste dont elle tombe amoureuse et qui devient son amant. L'héroïne de son roman s'inscrit ainsi parfaitement dans la lignée des femmes dont son essai fait l'histoire. Dans *Les enténébrés*, la mort apparaît comme le point de fuite de l'amour. «*La pensée me traverse de me défenestrer tout de suite pour nous épargner d'avoir à vivre la joie dévastatrice des années qui viennent.*» Violence, destruction, dévastation: on se rend vite compte de l'importance thématique accordée par l'auteur à la pulsion de mort, dans un livre comme dans l'autre. Ce concept marque un tournant dans la théorie psychanalytique. Il s'agit du moment où Freud, frappé par les horreurs de la Première Guerre mondiale, postule que tout sujet cherche à jouir à l'encontre de son bien. Alors qu'il considérait le principe de plaisir comme le plus structurant de l'appareil psychique, Freud revoit sa théorie lorsqu'il prend acte de la compulsion de répétition: tout sujet est amené à revivre des expériences douloureuses, non parce qu'elles satisfont un besoin immédiat, mais parce qu'elles sont connues, anciennes, voire antérieures à l'entrée dans la parole. La jouissance a à voir avec cette quête impossible par laquelle le sujet veut disparaître à lui-même, cherchant inconsciemment à rejoindre le néant de son origine. Cette hypothèse structurante en psychanalyse trouve de nombreux échos dans le monde d'aujourd'hui, notamment lorsqu'il est question d'analyser les guerres, les dépendances ou les ravages du capitalisme sur l'environnement. «*La pulsion de mort vient du futur*», écrit le philosophe et psychanalyste Pierre-Henri Castel dans son essai *Le mal qui vient* (2018). Il entend par là que cette force qui nous pousse à jouir sans entraves a toutes les chances de s'intensifier maintenant que la fin du monde s'installe dans un horizon «historique» et non «cosmologique», c'est-à-dire entraînée par les humains et leur mode de vie. Cette théorie est explicitement citée dans *Les enténébrés*, où Castel – conjoint de Chiche – trouve dans le personnage de Paul – conjoint de la narratrice – un avatar.

Cela dit, la portée autofictive du texte m'intéresse moins que la manière dont l'œuvre fait sienne cette articulation entre la jouissance et le temps. Le roman, qui à cet égard est tout le contraire de l'essai, fait voler en éclats la chronologie. Les lecteurs les plus zélés liront comme moi le livre avec un crayon à la main afin de reconstruire, branche par branche, l'arbre généalogique dont il est question. D'autres se laisseront à raison porter par le rythme qu'engendre cette forme éclatée. On avance parfois dans le noir, sans distinguer les temps et les objets du récit. C'est souvent à la fin d'un chapitre que s'éclaire la nature des scènes qui précèdent. Ainsi, la narration nous fait vivre ce que Sarah expérimente à son tour: l'avenir se transforme pour elle à mesure que le passé révèle sa vérité et qu'elle trouve les pièces manquantes de son «*monstrueux puzzle*» familial en remontant plusieurs générations.

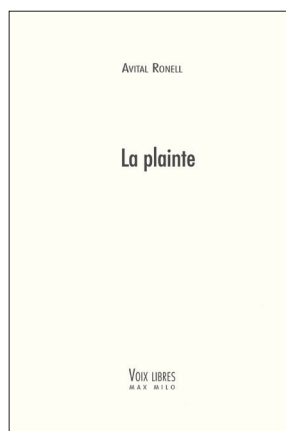
Dès lors, certains motifs d'écriture comme l'infanticide permettent de prendre la mesure de ce cercle. «*Si tu n'avais pas été normale, Sarah, on t'aurait étouffée sous l'oreiller à ta naissance [...]. Ton père me l'avait promis*», confie la mère à sa fille. À la manière de la parole qui se déploie selon le mouvement de l'association libre dans le cabinet de l'analyste, cette potentielle mort est directement liée dans le roman à l'extermination de 800 enfants atteints de maladie mentale à l'hôpital psychiatrique de Steinhof entre 1941 et 1945, qui est liée à la fausse couche de la narratrice, qui est liée à l'enfance que lui fait revivre son amant, etc. Le passé et le présent se confondent, tout comme la petite et la grande histoire, l'intime et le politique. Les passages les plus aboutis me semblent être ceux qui, justement, assument le plus franchement cette poétique. «*Et soudain, dans le parc, je vois, devant nous, empilés sur la terre crevassée, les corps des Syriens recouvrir les corps des Rwandais qui recouvrent les corps des Bosniaques qui recouvrent les corps des victimes du nazisme qui recouvrent les corps des Soviétiques [...] qui recouvrent encore des corps empilés sur des corps empilés sur des corps empilés, pyramide de cadavres qui monte jusqu'à un ciel sans oiseaux. Il n'y a plus rien. Rien n'existe plus.*» Chiche écrit à une époque où l'on réalise que la jouissance n'est pas une ressource renouvelable: la destruction aura un terme, les corps finiront un jour de s'empiler. Malgré la gravité de ce constat pessimiste, il y a une force de vie chez elle, qui tient peut-être au fait d'écrire «malgré tout». Tout se passe comme si la fin du monde n'annonçait ni la fin de l'écriture ni celle du désir. Peut-être a-t-elle déjà eu lieu, se dit-on en refermant le livre. Avec ces deux textes, Chiche fait habilement danser des fantômes.

Élégie pour le féminisme

LA PLAINTÉ (PETITS GRIEFS ENTRE AMIS)

AVITAL RONELL

Traduit de l'anglais
par Vincent Broqua et
Stéphane Vanderhaeghe
Max Milo, 2019, 272 p.



En 1997, la professeure féministe Jane Gallop faisait paraître un ouvrage polémique intitulé *Feminist Accused of Sexual Harassment*, dans lequel elle traite des accusations de harcèlement sexuel déposées contre elle par deux étudiantes. Si la rhétorique et le raisonnement de son texte sont provocateurs, c'est en partie parce qu'elle revendique la nécessité, en tant que féministe, de parler depuis l'endroit sensationnaliste où on l'a placée. En reprenant la facture graphique des tabloïdes, le titre de l'ouvrage fait écho à la couverture médiatique démesurée qu'a suscitée le cas Gallop. Alors qu'en toile de fond persistent les rémanences des *Sex Wars* et de l'affaire Hill-Thomas, l'ouvrage de Gallop surgit dans le paysage culturel comme le produit d'un *backlash*.

En septembre 2017, en plein mouvement *#MeToo*, dans la foulée de l'affaire Ford-Kavanaugh et à l'heure où la question du harcèlement sexuel est le catalyseur des dénonciations et de la mobilisation féministes, une plainte est déposée à l'université de New York (NYU) contre la professeure féministe Avital Ronell par Nimrod Reitman, un étudiant au doctorat sous sa supervision. En avril 2018, dans l'attente du verdict (qui tombera un mois plus tard et où elle sera reconnue coupable), Ronell publie un ouvrage intitulé *The Complaint: Grievance among Friends*. Coïncidence, geste calculé ou bien symptôme du refoulé, l'histoire de la plainte est appropriée et se trouve prise dans la frénésie contemporaine de la publication.

« THE FANTASY OF A FEMINIST SEXUAL HARASSER »

Le cas Ronell resurgit comme « *the fantasy of a feminist sexual harasser* » (le fantasme de l'agresseuse sexuelle féministe), notion que forge Gallop pour parler du spectacle et de la mise au ban de la féministe en raison de l'échec et de la contradiction morale qu'elle incarne (féministe et agresseuse), fantasme qui est lié à une production discursive intensifiée. Ainsi, dans une étrange répétition de l'histoire, le « scandale Ronell » s'est vu accorder une attention médiatique disproportionnée et a suscité une production remarquable de textes et de documents. En plus de la une du *New York Times*, on compte nombre d'articles de journaux et de magazines, de *tweets*, de lettres d'opinion, de réprobation ou de soutien (entre autres celle, très polémique, signée par Judith Butler, Slavoj Žižek, Guayatri Spivak, Joan W. Scott, Jean-Luc Nancy et d'autres intellectuels et féministes de renom) dans lesquels sont relayés, commentés et critiqués les objets de la plainte. En août 2018, Reitman se présente à la Cour suprême de New York et intente une poursuite contre Ronell et NYU. Cette plainte « officielle » rendue publique fait 56 pages et relate dans une forme étrangement romanesque les événements, présentés dans une chronologie détaillée et déclinés comme des preuves de harcèlement. Divisée en ce que l'on dirait être cinq chapitres – 1) *Ronell Sexually Assaults Reitman in Paris* 2) *Ronell Demands "Rhetorical Cushioning" From Reitman* 3) *Reitman Moves to New York, Ronell Begins Their "Work Sessions"* 4) *Ronell Moves In – Uninvited – to Reitman's Apartment* 5) *Ronell Punishes Reitman for Leaving –*, la narration du cas repose de plus sur la transcription de leur correspondance, dont on a rapporté qu'elle était cryptée de références littéraires. La mise en récit de ces événements donne la curieuse impression que la justice a partie liée avec la littérature...

C'est en mars 2019 que paraît la traduction française du livre de Ronell, *La plainte (Petits griefs entre amis)*, qui est accompagnée d'un avant-propos où elle répond à ses accusations. En vertu du décalage temporel qu'implique le travail de traduction, l'on nous annonce que la version française « *compose avec [l']histoire récente [de Ronell]* », qu'elle a pour elle l'avantage d'avoir « *absorbé les chocs récents* » et qu'elle « *rend compte de façon imprévue des effets produits par les thèmes et sujets abordés dans cet ouvrage* ». En effet, en regard de l'excitation discursive autour du « scandale Ronell », on est à même de se demander quelle machine à écrire enregistre *La Plainte* de Ronell ? De

quelle machinerie littéraire participe-t-elle ? Au-delà du bien et du mal, en dehors des considérations morales et juridiques, il y a une relation suspecte entre le féminisme et la littérature, et certainement entre le féminisme et la plainte que le livre de Ronell tend à révéler.

Car, en effet, quelle ironie pour celle que l'on a surnommée « iRony », de s'être fait prendre dans un piège que le féminisme qu'elle revendique lui aurait tendu ! À moins que cette histoire s'agisse d'un coup monté ? Qu'elle ait elle-même orchestré (consciemment ou non) sa propre destitution ? Que le harcèlement dont elle est coupable participe du récit de sa propre fin, celui de son auto-déconstruction ? Et à lire son livre, cette hypothèse semble tout aussi plausible que celle d'une arrogance mal placée et de son culot inconvenant et intempestif.

FANTASME DE LA FIN

Se mettant d'emblée en scène comme la grande persécutée (se disant « traquée » et sujet d'une « destruction forcée », d'un « programme de doléances incontrôlé et un emballement médiatique »), Ronell porte l'événement trivial de l'actualité du côté de la grande Histoire, concevant la plainte et l'accusation comme une rétribution tragique du destin. Soulignant l'ironie d'avoir écrit dans une sorte de prémonition des troubles à venir, Ronell interroge : « [...] comment la plainte est-elle parvenue à se retourner contre moi ? » ; « [A]i-je moi-même semé la graine qui a fait de la plainte une nécessité hystérique ? » Comme s'il en retournait d'un coup du sort, Ronell s'incline devant « la conspiration que [s]es ouvrages ont fomentée contre [elle] ».

C'est avec l'impression que le glas a sonné, qu'il y a quelque chose de vieilli, qu'elle convoque le portrait grotesque qu'ont fait d'elle les médias, qui se base entre autres sur son « *âge abject* », de femme, et qu'elle demande : « *Quel est cet âge dans lequel je vis ?* » Elle l'annonce sans détour, cet âge est « *l'Âge de la déconstruction* » : « [...] on a annoncé la mort de la déconstruction à plusieurs reprises, et voilà maintenant que c'est en mon nom également. » C'est comme si Ronell suggérait que cette discipline « *indisciplinée* », « *fougueuse et, à bien des égards, scandaleuse par rapport à certaines conventions* » était menacée pour les mêmes raisons qu'on l'a condamnée, elle : en raison d'une entrée dans un nouvel âge moral. Dès lors, si « *la plainte offre une image de l'homme face au déclin de sa souveraineté* », Ronell, en bouc

émissaire, se fait la figure de la fin de la déconstruction. Les accusations portées contre elle convoquent l'héritage et la dette envers les tenants de la déconstruction. Mais elles prennent aussi à partie ceux qui ont été ses amis, et qui ne répondent plus à l'appel.

En entrelaçant l'enjeu de la plainte avec celui de l'amitié, Ronell propose une redéfinition d'une politique de l'amitié qui s'ancre au moment même où cette amitié prend fin, lorsque la plainte vient sceller la séparation, la faute, l'inéluctable trahison. Puisque la plainte surgit lorsque se manifeste l'absence de l'autre, elle est nécessairement liée à la perte et à l'impossibilité d'une restitution : « *Il n'est pas certain qu'on puisse compter sur la résurrection d'un amour perdu, ni retrouver une amitié autrement que sur le mode Klang / Klage [Plainte / Accusation] tristement répétitif, sur la cadence mesurée de la lamentation ou dans le bruit distordu de la complainte.* » L'amitié dont la destruction nous ramène à l'origine perdue impose un mode de langage qui nous rappelle tragiquement les manquements d'un ami. Terminant son essai avec une analyse du discours d'acceptation du prix Lessing de Hannah Arendt (qui a, à son époque, fait figure de traîtresse à l'amitié), Ronell envisage la plainte comme « *alliée du ressouvenir* », « *garde de l'histoire* » et comme ce qui est « *confié à la répétition poétique* ». Ainsi, la finitude de l'amitié confronte à l'événement remémoré et rappelle, dans le drame de ce qui demeure irréparable, cet appel qui est resté sans réponse.

UNE LANGUE-FANTÔME

Alors que Ronell semble vouloir en finir, le projet de l'essai lui-même s'offre comme une sorte de bilan ou de mise au point de son œuvre théorique et littéraire au soir de sa carrière. Elle fait retour sur son parcours universitaire, ses années de doctorat et d'enseignement, et sur son cheminement intellectuel. Elle repasse par les thèses des ouvrages qui ont cristallisé sa pensée : *The Telephone Book*, *The Test Drive*, *Stupidity*, *Crack Wars*, *Loser Sons*. À l'orée de la fin, elle se met sur les traces de ce quelque chose qui l'obsède, « *une sorte de motif récurrent, ce cri plaintif [qu'elle] pousse dans [s]es précédents ouvrages, et qui semble à nouveau réclamer [s]on attention maintenant.* » Que ce cri prenne la forme d'une lamentation, d'un reproche ou d'un grief, il pointe toujours vers un manque, une insatisfaction, et masque l'échec d'une entente, d'un rapport relationnel. S'attardant ainsi aux fonctions et aux usages de la plainte, Ronell avance que le discours du plaignant « *dit combien la justice demeure en souffrance au sens où elle est encore à venir, non rendue* ». La plainte est émise et sévit comme un rejet, un refus de la réalité imposée,

de la résignation ou du deuil. Elle signale que « *quelque chose ne va pas, ou qu'une limite a été franchie, que l'intolérable a fait une apparition qui ne doit pas rester inaperçue.* » Attendu les diverses formes de la plainte, Ronell convient qu'ultimement elle a à voir avec « *les persécutions rusées d'un ami fuyant* » et une « *guerre totale contre l'abandon* ».

La philosophe pourchasse ainsi la plainte selon une logique de « *l'enchaînement d'une phrase à l'autre* », où il « *incombe [...] de trouver un lien, jusque dans le silence ou une signalétique défectueuse, de chercher et parler une langue d'"après" Auschwitz* ». Car c'est là qu'elle repère l'origine de la plainte, dans cet « *événement terrible, perturbateur et inassimilable* » qui a depuis été reporté, détourné, réassigné. C'est en accord avec cette logique de hantise, de rémanence et de spectralité de la langue qu'elle revient à une phrase particulière : « *Pourquoi tu n'as pas appelé ? Cette question [...] m'a poursuivie de livre en livre.* »

Cette question, lue chez les autres, émise cette fois par Ronell, figure dans la plainte de Reitman qui se trouve à son tour harcelé par cette phrase-fantôme. Si l'on admet le trajet de la plainte depuis l'événement d'« *une souffrance effacée* », je me demande quelle faute vient signaler celle déposée par Reitman.

En dépit du verdict de culpabilité et des gestes posés, Ronell se dit paria en vertu, affirme-t-elle, du mépris pour les « *secteurs de pensée qu'elle représente* ». « *On me dit juive, lesbienne, intellectuelle, professeure* » : de « *tout ce dont [elle est] encore censée être la représentante ou la traîtresse* », c'est le féminisme qui à l'heure actuelle crie à la trahison, à l'amitié perdue. Bien qu'il ne faille pas être dupe de sa posture de persécutée, Ronell est devenue malgré elle, pour le féminisme comme pour ses antagonistes, la détentrice d'un standard moral qu'elle n'avait d'autre choix que d'honorer ou de décevoir. Autour de « *l'immoralité* » ou de « *l'amoralité* » de Ronell et de sa sexualité, toute une nation (l'Amérique de Trump) se rallie contre le féminisme. En effet, alors que Ronell s'indigne contre les politiques actuelles « *dopée[s] aux pathologies machistes* », son cas est devenu dans les médias le contre-exemple, l'excuse ou l'alibi pour les hommes accusés (ou non) de harcèlement sexuel. Penser le « *scandale Ronell* » à l'aune du retour de la plainte nous oblige à penser le contexte politique et moral actuel en fonction des stratégies de détournement et d'effacement. Il me semble dès lors que la plainte qui se répercute autour de l'affaire Ronell est celle du féminisme, dont la souffrance immémoriale, « *immémorialisée* », a été détournée. Cette ignorance destine sa parole à une répétition tragique et fait ainsi du féminisme l'« *émetteur de la justice en souffrance* ». C'est sous ce mode plaintif qu'il continue sa guerre totale contre l'abandon.

Inventions d'inconnu, formes nouvelles

Faisant les cent pas sur le boulevard Saint-Laurent durant l'entracte de *SOIFS Matériaux*, j'ai longuement tenté de nommer l'émotion qui venait de me saisir. Était-ce d'avoir partagé, durant plus de deux heures, l'intimité d'une vingtaine de personnages? Était-ce d'avoir assisté avec eux au combat sans fin de l'être (on fêtait les dix jours d'un enfant) et du néant (cet enfant risquait de mourir, emporté par un «souffle» mystérieux, et l'île où se déroulait la fête était menacée par les forces de la destruction)? Sans doute. Était-ce parce que je mesurais le défi un peu fou de ce spectacle : rendre compte, en quelques heures, d'un cycle de dix romans, déployé sur près de vingt-cinq ans? Bien sûr. Était-ce parce que le spectacle m'avait soudain ouvert l'écriture de Marie-Claire Blais? Oui, il fallait bien l'avouer : les personnages qui, à la lecture, tendaient à se confondre dans le perpétuel fondu enchaîné de la phrase, avaient enfin un visage.

Tandis que j'arpentais la *Main*, les raisons d'aimer *SOIFS Matériaux* s'accumulaient : qualité des acteurs, enchaînements fluides des séquences grâce à une utilisation habile de la scénographie, travail sur le son permettant un jeu intime. Et la musique! Comment rester insensible à la rencontre du gospel et du cantique *Que ma joie demeure*, portée par le quatuor Bozzini et la voix chaleureuse de Florence Blain Mbaye?

Mais j'avais beau chercher, la raison principale de mon émotion m'échappait : *SOIFS Matériaux* était un peu plus qu'un très bon spectacle.

SOIFS
MATÉRIAUX,
MARIE-CLAIRE
BLAIS

ADAPTATION
THÉÂTRALE DE
DENIS MARLEAU.

MISE EN SCÈNE DE
STÉPHANIE JASMIN
ET DENIS MARLEAU.

Spectacle présenté du
31 mai au 3 juin 2019
à l'Espace Go dans
le cadre du Festival
TransAmériques. Reprise
du 24 janvier au 16 février
2020 à l'Espace Go.

« FAIRE THÉÂTRE DE TOUT »

La réponse, comme souvent, est venue quelques jours plus tard : ce qui m'avait saisi, c'était l'invention d'une forme.

Pourtant, la recherche de Stéphanie Jasmin et Denis Marleau s'inscrit bien dans un courant déjà ancien : le théâtre-récit, lancé notamment par Antoine Vitez, avec *Catherine* (1975), spectacle tiré des *Cloches de Bâle* d'Aragon. Par son titre même, *SOIFS Matériaux* rappelle la formule du metteur en scène, souvent citée et parfois mal comprise : « *faire théâtre de tout*¹ ». En ouvrant cette possibilité, Vitez n'affichait pas son indifférence aux matériaux utilisés : faire théâtre de tout, ce n'était pas faire théâtre avec n'importe quoi, mais tenter d'ouvrir la scène à de nouvelles écritures et explorer des rapports à l'espace et au temps jusqu'alors inenvisageables, en raison de la prédominance du modèle dramatique. C'était donc faire confiance au pouvoir créateur de l'acteur, capable de faire naître des mondes dans l'imaginaire des spectateurs.

Ainsi défini, le théâtre-récit se distingue profondément de la traditionnelle adaptation : le metteur en scène ne transforme pas la matière romanesque pour qu'elle entre dans le moule dramatique, mais il orchestre la rencontre entre la scène et un texte. Et, à condition que le choc soit suffisamment puissant, l'étincelle d'une forme nouvelle jaillit, comme le souligne l'affirmation paradoxale de Heiner Müller : « *C'est seulement lorsqu'un texte ne peut pas être monté dans le théâtre tel qu'il existe qu'il devient théâtralement productif ou intéressant*². »

Rétive à la représentation, l'écriture de Marie-Claire Blais l'est à plus d'un titre : par la démultiplication des personnages et des récits, par l'entrelacement des temporalités, par la succession apparemment litannique des flux de pensée... Si le temps long de la lecture permet que chacun pénètre à son rythme dans ce microcosme foisonnant, comment construire un spectacle à partir de lui sans provoquer la désorientation du spectateur ou son ennui ? Comment créer un événement scénique à partir de la répétition des monologues ? Dans le cycle *Soifs*, chaque personnage est saisi dans sa singularité, par l'attention extrême portée à des détails presque insaisissables. L'incarnation par le comédien ne risque-t-elle pas de caricaturer ces figures complexes, dont le portrait se complète d'un roman à l'autre ?



1 — Antoine Vitez, entretien avec Anne Ubersfeld, *France nouvelle*, 15 décembre 1975, cité dans Anne Ubersfeld, Antoine Vitez, Paris, Nathan, 1998, coll. « 128 », p. 120.

2 — Heiner Müller dans *Cesammelte Irrtümer*, Verlag der Autoren, 1996, p. 18. (Je traduis)



LE PERSONNAGE : SI LOIN, SI PROCHE

La grande force de Stéphanie Jasmin et de Denis Marleau est de ne pas avoir éludé ces difficultés. En choisissant de faire entendre – littéralement – le texte de Marie-Claire Blais, ils ont transformé la résistance de la littérature en un moyen de création scénique.

De fait, le texte dit par les comédiens reprend exactement le dispositif énonciatif qui rend le style de la romancière immédiatement reconnaissable. Dans un entrelacement subtil de la narration et du discours, l'attention se concentre progressivement sur un personnage, dont nous épousons la pensée, comme on le voit dès l'incipit de *Soifs*, avec la figure du juge Claude, le mari de Renata : «*Ils étaient ici pour se reposer, se détendre, l'un près de l'autre, loin de tout, la fenêtre de leur chambre s'ouvrait sur la mer des Caraïbes, une mer bleue, tranquille, presque sans ciel dans les reflets du soleil puissant, le juge avait dû maintenir son verdict de culpabilité avant son départ, mais ce n'était pas cette juste sentence qui inquiétait sa femme, pensait-il [...]*».

Ce choix met en évidence les qualités rythmiques de l'écriture blaisienne, faite de variations autour de motifs posés, oubliés, puis repris et se superposant, comme dans l'art de la fugue. Plus encore, il rend saillant un aspect auquel le lecteur pourrait rester insensible, emporté par la narration : la distinction entre les différentes voix. Chaque personnage possède en effet une musicalité propre : mélopée lancinante de Renata (Anne-Marie Cadieux), *moderato cantabile* de Mélanie (Sophie Cadieux), *adagio* mélancolique de Daniel (Emmanuel Schwartz), pulsation explosive de Carlos (Lyndz Dantiste), dont un des monologues est même interprété comme un morceau de rap.

Si elle représente un défi considérable pour les acteurs, perpétuellement sur le fil, entre pure profération et incarnation, cette énonciation singulière crée surtout un rapport particulier au personnage, qui transcrit les enjeux éthiques du roman. Le personnage nous est d'abord présenté de façon extérieure, silhouette mise à distance par l'usage de la troisième personne. C'est au fil des monologues que nous nous approchons de son intimité, toujours plus complexe que les stéréotypes auxquels nous nous étions d'abord accrochés. Ainsi en est-il en tout cas pour les figures les plus développées, comme celle de la Mère, Esther, magnifiquement interprétée par Christiane Pasquier, dans un jeu musical, à la limite (jamais franchie) du vaudeville. Si elle peut apparaître au départ comme l'incarnation d'un cliché (grande-bourgeoise hostile par principe à tout ce qui heurte les préjugés de sa caste), cette Mère se révèle progressivement dans toute sa complexité : femme intelligente et volontaire victime d'une époque qui ne lui a pas permis une pleine autonomie ; descendante d'une famille juive de Pologne hantée par le souvenir de la Shoah ; femme vieillissante hantée par la peur de mourir

et d'être rejetée par les siens, par cette fille, surtout, à laquelle elle voue un amour féroce : «*[...] Mélanie avait eu un mouvement brusque, comme si Mère fût devenue la vieille femme ennuyeuse qu'elle ne voulait pas être, celle qui ressemblait à ses amies, à l'heure du thé, femmes jacassantes et oisives fumant à la fin du jour dans leurs chaises longues, dans ces jardins qu'entretenaient leurs serviteurs, était-ce vrai qu'elle ne fût à cet instant, pour sa fille, que cette fleur fanée que l'on jette sur un trottoir, et que ses pétales n'eussent plus qu'à se décomposer, se flétrir, avec les réminiscences, les fantômes de la vie disparue, le lancinant souvenir d'un duo dans un opéra de Puccini, Madame Butterfly, La Tosca [...]*».

SOLITAIRES, SOLIDAIRES

En épousant la progression de l'écriture, les deux metteurs en scène refusent le drame. Principalement construit à partir de *Soifs*, le premier opus du cycle, le spectacle s'organise autour de la fête donnée par Daniel et Mélanie pour célébrer les dix jours de leur fils, Vincent, et les personnages principaux qui gravitent autour du couple : leurs enfants, la mère de Mélanie et sa tante, Renata, leurs employés de maison, les réfugiés qu'ils protègent, les artistes qu'ils côtoient, les enfants du pasteur Jérémy (Vénus, Carlos), qui croisent leur chemin... Mais il ne s'agit pas de reconstituer à partir de là un roman familial qui tiendrait le spectateur en haleine.

Dans *SOIFS Matériaux*, l'intérêt ne repose pas sur l'action, souvent frappée d'incertitude : la maison est-elle réellement menacée par les «*Blancs Cavaliers de l'Apocalypse*», avatars du Ku Klux Klan ? S'agit-il de masques liés au carnaval qui se déroule parallèlement à la fête ? Quant aux scènes les plus violentes, elles sont médiatisées par la mémoire ou par l'écriture : une des séquences les plus dérangeantes du spectacle, le monologue d'un jeune suprémaciste blanc, auteur du massacre de Charleston, provient d'un texte que Daniel tente de rédiger. Malgré l'ingéniosité de la scénographie et la richesse du travail sur le son et l'image, *SOIFS Matériaux* ne cultive pas l'attrait du spectaculaire ou la fascination pour la violence : ce qui retient l'attention du spectateur, c'est la possibilité qui lui est offerte de s'approcher toujours plus près de l'intimité des êtres.

Pour autant, les personnages n'apparaissent pas comme des individualités isolées, et leur intimité est bien un territoire politique. À travers la succession des monologues, la complexité des relations familiales et sociales est mise au jour, ainsi que les tensions qui traversent l'île, image en réduction de notre monde : incompréhensions et conflits entre les générations, hiérarchies liées à l'argent et à la couleur de la peau, marginalisation de certains groupes (homosexuels et réfugiés, notamment), difficulté



P—88.89 **SOIFS Matériaux**
 Lyndz Dantiste
 Photo—Yannick Macdonald

P—91 **SOIFS Matériaux**
 Sophie Cadieux
 Anne-Marie CAdieux
 Photo—Yannick Macdonald

pour les personnages féminins d'échapper à la violence qui s'exerce contre elles... Les personnages de *SOIFS Matériaux* composent un ensemble choral, non au sens de la tragédie grecque, où le chœur est constitué comme groupe dès le début de l'action, mais plutôt selon une esthétique développée depuis une trentaine d'années au cinéma et à la télévision. Dans les films ou les séries, le genre choral suppose que chaque personnage puisse exister de façon autonome, et être en lui-même un vecteur d'identification, mais aussi que ses liens au reste de groupe puissent être interrogés, provoquant une réflexion sur la communauté. Qu'est-ce qui relie les personnages de *SOIFS Matériaux*? Qu'est-ce qui les fait se tenir ensemble, tandis que la haine de la différence se déchaîne autour d'eux, que les guerres jettent des bateaux entiers d'exilés sur les mers et que menace la catastrophe écologique?

RÉSISTANCE DE LA LITTÉRATURE ?

Peu importe, alors, que la deuxième partie n'ait pas tout à fait tenu (à mes yeux) les promesses de la première. Baisse d'attention? Lassitude face à la construction sérielle du spectacle? Je ne le crois pas. Ce qui m'a frappé, plutôt, c'est une impression d'excès. Plus nombreux à la fin du spectacle, les emprunts à des romans récents du cycle – *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Des chants pour Angel* (2017), *Une réunion près de la mer* (2018) – conduisaient à une démultiplication des enjeux abordés et, surtout, à une discordance historique: alors que la première partie se situait au début des années 1990 (avec, notamment, les conséquences de Tchernobyl ou la première guerre du Golfe), nous étions soudain ramenés à notre époque, avec la question de l'euthanasie et l'exacerbation de la violence en ligne. Organique dans la première partie, la composition de *SOIFS Matériaux* m'a alors semblé plus hétérogène. Est-ce l'indice d'une résistance de la littérature, l'unité de chaque roman s'opposant à la construction d'un montage permettant de traverser le cycle? Aurait-il été préférable, alors, de s'en tenir au premier opus?

Face à l'exceptionnelle audace esthétique de *SOIFS Matériaux*, ces questions sont, au fond, secondaires: rares sont les spectacles dont on peut affirmer qu'ils explorent des formes nouvelles, et dont on peut être sûr que de nombreuses scènes continueront longtemps à nous hanter.

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

Sébastien Dulude
Bertrand Gervais
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Eva Lavergne

CORRECTION D'ÉPREUVES

Luba Markovskaia

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

TYPOGRAPHIES

Neu Machina Medium—
pangrampangram.com
Suisse Int'l—swisstypefaces.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamiques

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

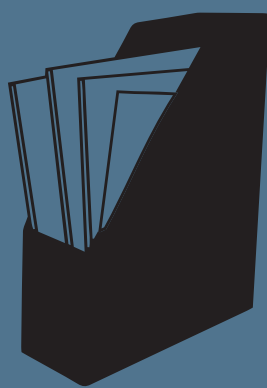
Bibliothèque et Archives Canada

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

ISBN version papier
978-2-924359-31-0

ISBN version numérique
978-2-924359-32-7

ABONNEZ-VOUS
À SPIRALE
DÈS MAINTENANT
ET OBTENEZ UN
SECOND ABONNEMENT
GRATUITEMENT

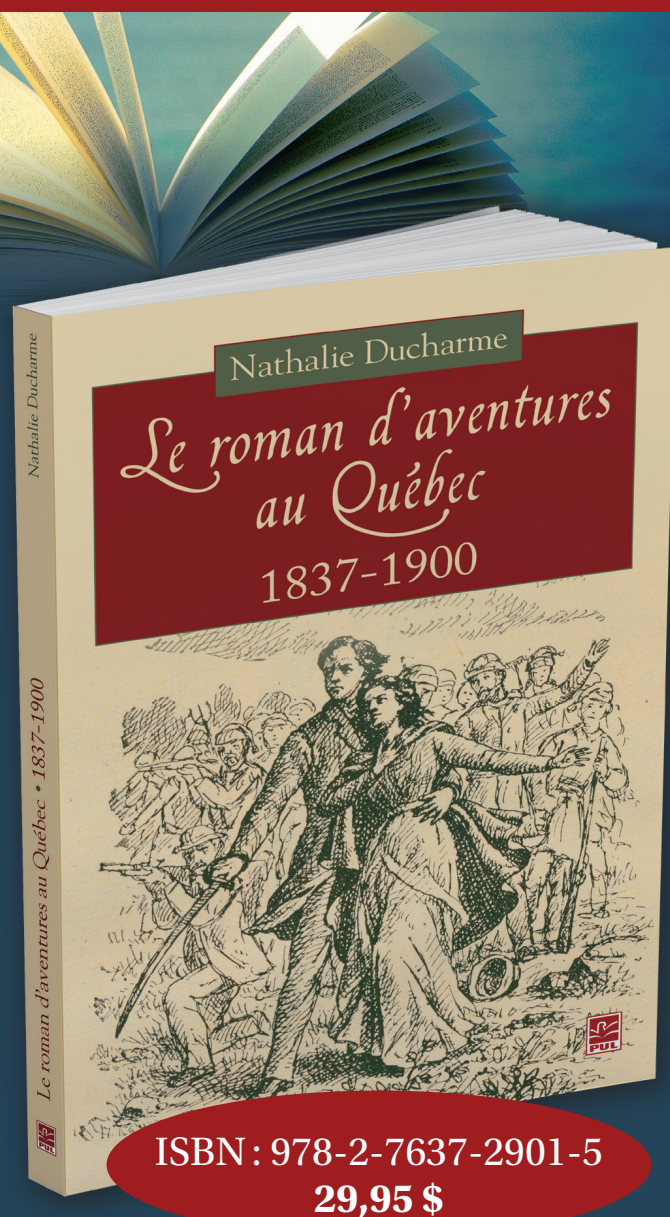
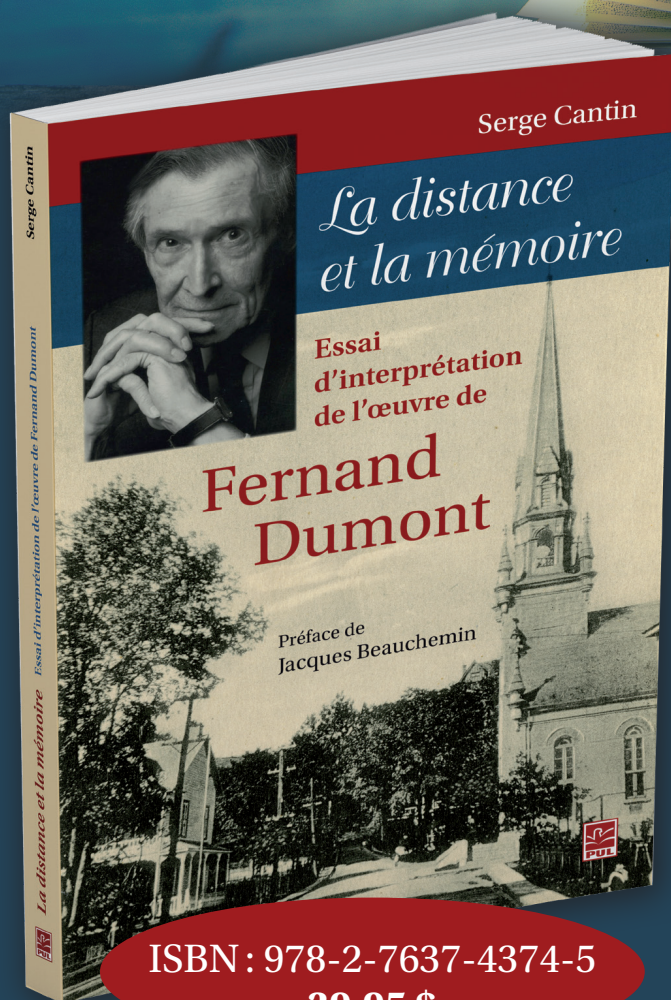


ABONNEMENT

SODEP.QC.CA

Cette offre est en vigueur jusqu'au 30 avril 2020.

Lisez la littérature québécoise autrement



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Suivez-nous sur les réseaux sociaux



Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-ÀUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE**
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

JEU

REVUE DE THÉÂTRE 173

Dossier

Musique!

KATHLEEN FORTIN

JEAN MAHEUX

DOMINIQUE QUESNEL

MYKALLE BIELINSKI

LUDOVIC BONNIER

PHILIPPE BRAULT

CATHERINE GADOUAS

ARIANE MNOUCHKINE

PLEINS FEUX

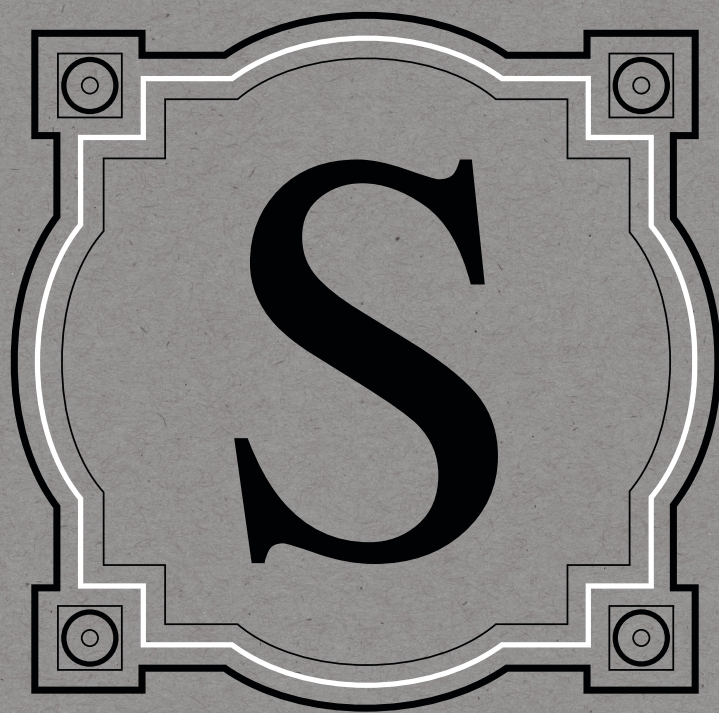
Laurent Gaudé

EN KIOSQUE DÈS LE 5 DÉCEMBRE 2019

Abonnez-vous d'ici le 15 décembre 2019

par téléphone, en utilisant le code promo **JEU-NOËL**
et recevez 5 numéros pour le prix de 4!

514 875-2549 | revuejeu.org |   



La librairie du Square

Carré Saint-Louis

3453 rue Saint-Denis

Montréal, Québec

(514) 845-7617

info@librairiedusquare.com

Outremont

1061 avenue Bernard

Montréal, Québec

(514) 303-0612

outremont@librairiedusquare.com

Indépendante d'esprit

Poésie | Théâtre | Littérature | Sciences humaines



LA PARTIE ESSAI : THÉORIE ET CRÉATION LITTÉRAIRE

CRITIQUE
DE LA CRITIQUE

Marie Parent

INCURSION

Ralph Elawani

PORTFOLIO

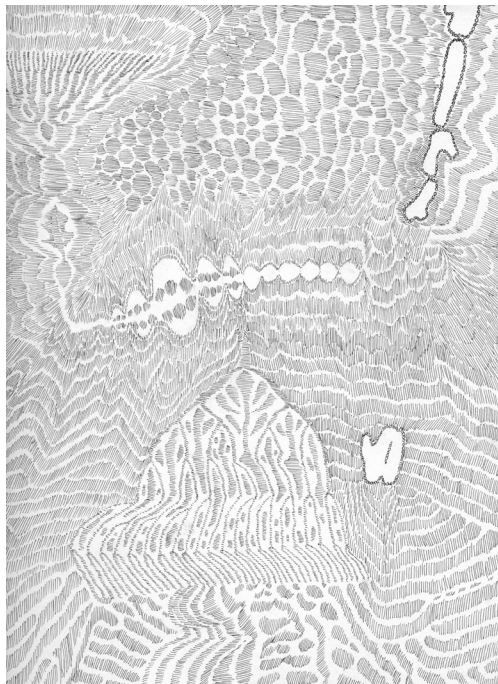
**Guillaume Adjutor
Provost**

ROMAN

**Cassie Bérard
Jeffrey Eugenides**

ESSAI

**Pierre Guyotat
Avital Ronell
Claire Varin**



12.95\$



Envoi de poste-publications
—enregistrement n° 40024332