

SPIRALE

267

SPIRALE A 40 ANS



31. 10. 18

Cher Édouard Louis,

J'ai lu *Qui a tué mon père* au début de l'été dernier. Je venais de traverser l'épreuve du feu (au propre et au figuré) et je me demandais comment continuer. Le roman sur lequel je travaillais me résistait, mais il poussait tout de même comme du chiendent au bord d'une sale autoroute. Et puis je ne savais plus ce qui est juste.

Je réfléchis à ce mouvement qui se déploie aujourd'hui autour de la question de la littérature et de la vérité. Du *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger aux romans d'Annie Ernaux, les livres qui en participent m'inspirent parce qu'ils montrent qu'il est possible d'écrire en faisant apparaître les personnages qui se tiennent dans l'angle mort de l'Histoire. Comme vous, aussi, même quand je fais de la fiction, je ne m'intéresse pas à la construction d'une totalité, je préfère le fragmentaire et la poésie, je préfère à l'idée de dominer le langage et le genre ce que vous appelez *la vérité de la forme*.

Cela vient avec beaucoup de doutes, bien sûr, et il m'arrive d'être perdue, car tout peut retourner au silence en un seul éclair de doute, pire, tous les mots peuvent rester prisonniers sous le lac gelé d'un hiver en été comme autant de petits animaux abandonnés. C'est dans ces moments que j'éprouve le besoin urgent de lire un livre ami. Il ne se présente pas toujours. Mais le vôtre est venu me porter secours. Je ne veux pas dire ici que la littérature peut nous sauver, qu'est-ce qu'elle peut à vrai dire? Mais elle a certainement ce pouvoir de remettre ma conscience et mon désir en action.

J'ai lu ensuite vos deux premiers romans et j'ai été bouleversée. Je vous ai écouté en entrevues, j'ai lu des entretiens. Et j'ai aussi reconnu ce mur en (et devant) moi qui m'empêche la plupart du temps d'accorder la moindre valeur à ce que je fais : j'écris dans ce monde et j'ai honte. Vous entendre en parler, et dire que ce qui vous terrifie *ce sont les gens qui écrivent sans honte*, cela m'a fait sourire, et m'a secouée. J'ai toujours appris à me servir de cette honte, mais je ne le savais pas. J'ai enfin trouvé d'autres façons de le penser.

J'achève maintenant ce livre qui m'a tant fait peur. Il contient en son cœur une voix qu'on aurait voulu taire. Vous avez un instant brisé ma solitude et je vous en remercie.

Elise Turcotte

LETTRE

3

CHER ÉDOUARD LOUIS

Élise Turcotte

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

6

MUTATIONS CRITIQUES

Catherine Voyer-Léger

DOSSIER : SPIRALE A 40 ANS

10

MES SPIRALES

Sébastien Dulude

11

LA CRITIQUE AU-DEVANT
DU MONDE

Sylvano Santini

12

TEMPS LONG

Pierre Ouellet

13

ESPRIT, ES-TU LÀ ?

Marcel Olscamp

14

LA TÂCHE CRITIQUE

Georges Leroux

16

ÉCRIRE AVEC

Sherry Simon

17

RAPPEL D'UN
ENGAGEMENT

Jean-François Chassay

18

IMAGINER LE LANGAGE
OU CE QUI MANQUE

France Théoret

PORTFOLIO

20

MARC-ANTOINE
K. PHANEUF.

LE LUDISME AU SERVICE
DE L'HUMANITÉ OU LA
RÉVOLUTION POÉTIQUE

Catherine Cormier-Larose

ESSAI

33

À PROPOS DU STYLE
DE GENETTE

DE DAVID TURGEON

Yan Hamel

36

DÉCADRAGES

DE ROBERT LÉVESQUE

François Jardon-Gomez

38

SUR LA PISTE DU CANADA
ERRANT

DE JEAN MORISSET

Marcel Olscamp

41

LE PHILOSOPHE PLÉBÉIEN
DE GABRIEL GAUNY

Clément Willer

ROMAN ET RÉCIT

44

NUMBERS

DE JOHN RECHY

Martin Hervé

47

LE LAMBEAU

DE PHILIPPE LANÇON

Daniel Laforest

50

MYKONOS

D'OLGA DUHAMEL-NOYER

Julien Lefort-Favreau

52

MÈRE D'INVENTION

DE CLARA DUPUIS-MORENCY

Rebecca Leclerc

54

GOOD BOY

D'ANTOINE CHARBONNEAU-DEMERS

Philippe Manevy

57

UN TOURNANT DE LA VIE

DE CHRISTINE ANGOT

Laurence Pelletier

59

FEUE

D'ARIANE LESSARD

Jérémi Perrault

62

UN ŒIL EN MOINS

DE NATHALIE QUINTANE

Laurence Perron

POÉSIE

65

DÉLIER LES LIEUX

SOUS LA DIRECTION D'HECTOR RUIZ

CE QUI EXISTE ENTRE
NOUS

SOUS LA DIRECTION DE SARA
DIGNARD

Jonathan Lamy

ARTS VISUELS

68

D'AFRIQUE AUX
AMÉRIQUES : PICASSO
EN FACE-À-FACE,
D'HIER À AUJOURD'HUI

Émile Bordeleau-Pitre

75

MICROCOSMS
MACROCOSMS

DE YAMAMOTO MASAO

Annie Lafleur

Des nouvelles de Spirale

Une revue se crée par des milliers de petits et grands gestes, des milliers de petites et grandes décisions. Tout récemment, un constat s'est imposé : il faut être nombreux. Pour compléter notre équipe, Daoud Najm, qui fait partie du comité de rédaction de *Spirale* depuis mars 2018, veille désormais à l'édition du contenu du magazine. Qu'il soit chaleureusement accueilli par nos lecteurs et collaborateurs. Nous souhaitons également la bienvenue à Marie Tourigny à qui sera désormais confiée la conception graphique de la revue.

Ce numéro anniversaire voit la naissance d'une nouvelle chronique dédiée à la tâche qui anime *Spirale* depuis ses balbutiements. Privilégiant la forme de l'essai, cette tribune intitulée *Critique de la critique* (son titre fait écho au dossier éponyme paru en nos pages en 2006) sera consacrée aux enjeux liés à la critique telle que pratiquée dans le milieu culturel, qu'il soit question de son histoire, de sa production récente ou encore de préoccupations portant sur son avenir. Pour ce faire, nous invitons un critique à réfléchir à des

questions qui l'interpellent, et ce, dans le cadre d'une résidence qui s'échelonnera sur une année. C'est avec beaucoup d'enthousiasme que nous accueillons, dans ce numéro, Catherine Voyer-Léger, qui en signe la première parution.

C1-C4

HOLLYWOOD BABYLON
(DÉTAILS), 2013
DE LA SÉRIE ÉTUDES
PRÉPARATOIRES, 2012-2015
Marc-Antoine K. Phaneuf

Crayon de bois sur pages de livres
Photos—Guy L'Heureux

Mutations critiques

Lors de la publication de mon essai *Métier critique* en 2014, plusieurs journalistes m'ont demandé si on pouvait vraiment constater l'effritement de l'espace critique dans les médias sur une échelle de dix ou vingt ans. Je n'avais pas fait d'étude longitudinale, mais pendant les cinq années que j'avais passées à m'intéresser de près à la question et à suivre les critiques en exercice dans les grands médias québécois, j'avais observé la disparition d'émissions culturelles, la réduction de l'espace consacré aux arts et la substitution de voix spécialisées par des « prescripteurs » dont l'autorité avait rarement quelque chose à voir avec les œuvres qu'ils étaient appelés à commenter.

Depuis, la dégradation de l'espace critique n'a pas cessé. En 2015, *Voir* devient un mensuel. Depuis l'achat par Groupe Capitale Médias, la même année, de six quotidiens ayant appartenu à Gesca, la diminution de la couverture culturelle spécifique à chaque région s'accélère. À la télévision, *Voirtv*, disparu en 2014, est la dernière émission de Télé-Québec à avoir diffusé de la critique. Sur les ondes de Radio-Canada, la nouvelle émission *Esprit critique* fait peu de place à la critique comme telle, malgré son titre. Le tournant numérique de *La Presse* semble nous condamner plus que jamais aux formats courts, aux listes et aux vignettes. Même *Le Devoir*, dont je disais dans mon essai qu'il était le seul à ne pas sombrer sous la tyrannie des cotes étoilées, commence à distribuer des notes dès 2014.

Mais le phénomène de la dégradation de l'espace critique est une hydre à deux têtes. Les changements dans les structures médiatiques, que nous venons d'exposer, ont aussi des conséquences sur la qualité du travail critique. Le manque d'espace et de temps à consacrer à cet exercice, par des journalistes qui travaillent souvent dans des conditions de grande précarité, nuit au développement d'une parole réflexive, analytique, complexe. On peut aussi imaginer que si les grands médias accordent si peu d'importance à la survie d'un espace critique de qualité,

c'est parce que des changements idéologiques transforment la perception de leur mandat en matière d'arts. Pour le dire simplement : la couverture artistique, dans les médias généralistes, s'apparente davantage à un conseil de consommation qu'à une réflexion esthétique. On cherche à suggérer des sorties et des produits culturels à des lecteurs bien avant de songer à enrichir le discours tenu sur les arts. On ne s'étonnera pas, à cet égard, que la plupart des cahiers consacrés à la culture aient maintenant été fusionnés avec des cahiers concernant les voyages, le bien-être ou la mode.

Si je me suis appliquée, dans mon précédent essai, à défendre la critique comme métier, l'état actuel de la sphère médiatique rend peut-être ce combat vain. Présentement, des débats fascinants éclosent, et c'est la posture critique elle-même qui est contestée. Une plus grande sensibilité aux enjeux moraux et éthiques des arts, la montée de l'importance des savoirs situés et l'intérêt pour la question du *care* et de la vulnérabilité, voilà trois mouvances qui me semblent importantes pour penser la critique d'aujourd'hui et auxquelles je souhaite réfléchir au sein de cette chronique dans les prochains mois.

L'ART POUR L'ART

Quand, au début de la décennie 2010, je commence à interroger les uns et les autres au sujet de leur pratique de la critique, la rhétorique de l'art pour l'art est partout dominante. Les critiques définissent alors leur rôle comme celui d'un juge en matière esthétique. Pourtant, il y a déjà quelques décennies qu'on leur reproche de sombrer dans le *human interest* et de s'intéresser davantage aux thèmes des œuvres qu'à leur forme. Déjà, au tournant des années 1990, Jean Larose monte au créneau contre *La Bande des Six*, qu'il accuse d'être un spectacle critique sans

rigueur intellectuelle¹. Mais une chose demeure importante pour les critiques que je rencontre : ils estiment qu'il ne doit y avoir aucun critère de nature morale, éthique ou idéologique qui entre en ligne de compte dans leur appréciation.

En 2013, à la sortie de l'album *Yeezus* de Kanye West, la plupart des critiques crient au génie, tandis que d'autres commentateurs révèlent leur malaise devant des propos perçus comme misogynes. Ce qui me frappe, à l'époque, c'est que certains reconnaissent les propos misogynes sans que cela ne les empêche de donner une cote très élevée quand vient le temps d'évaluer l'œuvre.

Quelques années plus tard, il semble que le ton change. Dans *La Presse*, le 7 novembre 2016, le journaliste Mario Cloutier n'hésite pas à donner deux étoiles à la pièce *Nos femmes* (écrite par le Français Éric Assous et mise en scène, au Québec, par Michel Poirier), alors présentée au Théâtre Jean-Duceppe. « *Peut-on accorder deux étoiles à une pièce mise en scène adéquatement, jouée par un excellent trio d'acteurs dans une belle scénographie ?* », se demande le journaliste. « *Oui, c'est même, dans le cas de Nos femmes, un devoir* ». Il est intéressant que Cloutier profite de sa tribune pour s'interroger sur son rôle de critique et nommer ce geste rarement assumé : c'est pour une raison morale que la pièce n'obtient pas la note de passage.

Dans le premier cas, on met en question les valeurs véhiculées par certains propos, considérés comme misogynes, mais cela ne freine pas la reconnaissance de ce qu'on qualifie de génie artistique. Dans le deuxième cas, le critique refuse d'accorder son appréciation à une œuvre correctement exécutée parce qu'elle heurte ses convictions. Ces deux exemples abordent différemment les questions morales soulevées par les œuvres, mais dans les deux cas, la cote étoilée accolée à la critique se révèle bien insuffisante pour comprendre les nuances du texte et de l'opinion du critique. Ces cotes étoilées, dont sont particulièrement friands les médias de masse, forcent les critiques à résumer leur point de vue dans un cadre très limité, ce qui devient d'autant plus ardu si on admet que la critique puisse porter sur plusieurs plans dont, par exemple, l'innovation esthétique, l'efficacité de la proposition ou les enjeux moraux et éthiques.

L'HUMAIN, L'ÉTRANGER

L'autre changement de la posture critique concerne une idée bien répandue : « *Rien de ce qui est humain ne m'est étranger*. » Ce mot de Tércence, que l'on cite régulièrement en ne cherchant même pas à en connaître la provenance, est devenu aussi usé qu'utile : l'aphorisme pimente plusieurs débats, qu'on l'emploie pour tenter d'exprimer une empathie universelle ou pour défendre la liberté de créer à propos de tous les sujets.

Mais la citation qui, jusqu'à récemment, semblait n'avoir que des vertus, rencontre soudain une sorte de digue : le savoir situé. Et si, au contraire, plusieurs choses humaines nous étaient étrangères et que, pour cette raison, nous devrions être très prudents quand vient notre tour d'en parler ? Le débat sur l'appropriation culturelle, qui secoue le milieu des arts, n'est pas étranger à cette question. Quand Betty Bonifassi affirme, dans la foulée du débat sur *SLĀV*, « *Je ne vois pas la race* », elle nous dit très précisément que rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Ses vis-à-vis pensent le contraire.

Le débat intéresse aussi les critiques puisqu'il signifie peut-être que tous ne sont pas en mesure de rendre justice à toutes les paroles. Les féministes ont été nombreuses à dénoncer une critique homogène qui, de tout temps, refuse d'entendre certaines spécificités. Rien de ce qui est humain ne nous est étranger, mais ce qui est féminin ne semble toujours pas assez universel pour figurer en bonne place dans certains corpus et certaines courtes listes de prix.

Le débat s'élargit, en 2017, quand Alice Rivard répond à la critique de Sébastien Dulude à propos de son recueil *Shrapnel/s* en revendiquant la posture de vulnérabilité de sa poésie-témoignage. À sa parution, cette réponse me surprend parce qu'elle nomme les effets de relations de pouvoir que je serais la première à dénoncer – les voix marginales, éloignées de l'institution littéraire, ont aussi le droit d'être entendues sans que la critique ne les rabroue – tout en s'appuyant sur des arguments qui vont à l'encontre de tout ce que j'ai appris.

En effet, j'ai été formée à cette école des critiques pour qui la part de réel d'un texte ne change rien à sa qualité ou à sa légitimité. À mes yeux, ce n'est pas l'affaire du lecteur de répondre à la question du biographique, encore moins celle du lecteur critique.

Quand Camille Laurens accuse Marie Darrieussecq de « plagiat psychique » après la parution de *Tom est mort*, mon entourage hausse les épaules. La cause est entendue depuis longtemps : on ne peut pas accuser quelqu'un d'écrire de la fiction, d'écrire sur la mort d'un enfant sans l'avoir vécue. Tout le monde écrit la fiction qu'il veut, sur ce qu'il veut, comme il le veut. Et tout critique est légitime d'en dire ce qui lui semble bon.

Bien que leur interlocuteur n'occupe pas la même position dans le champ littéraire (Laurens interpelle une autre écrivaine, Rivard, un critique), les arguments de l'une et de l'autre se rejoignent, même à dix ans d'intervalle. Toutes deux refusent que l'institution repousse la réalité de leurs souffrances à un détail qui n'intéresserait pas la littérature. Leur parole revendique une position située qui doit être reconnue comme telle par leur interlocuteur, une autorité de l'expérience en quelque sorte.

Pour Laurens, la réalité de la mort de l'enfant empêche de traiter ce sujet comme un « thème ». Elle baptise son deuxième article sur la question : « On ne fabrique pas un suspense avec la mort d'un enfant. » (*Le Monde des livres*, 7 septembre 2007) Chez Rivard, quand le critique n'ose pas assumer le caractère biographique de son œuvre, il oppose une violence directe à sa parole : « *Mon écriture n'est pas un corps qui ne maîtrise pas ses fluides. Mes expériences ne sont pas exagérées ou inventées.* » Dans les deux cas, on demande que le pacte de lecture tienne compte du caractère réel des faits mis en texte.

Cela revient-il à dire qu'une œuvre autobiographique est fondamentalement différente d'une œuvre de fiction ? Qu'elle doit être lue différemment, et donc critiquée différemment ? J'ai toujours défendu l'idée que le lien affectif entre l'artiste et son œuvre ne doit pas intéresser le critique, qu'il doit pouvoir établir son rapport à l'œuvre avec une certaine distance, libéré de cette idée. Est-ce que mon intransigeance condamne certaines paroles à un accueil froid ?

AIMER CE QUI EST FRAGILE

Cette question me ramène à la notion de *care*. Dès l'automne 2014, quelques semaines après la sortie de *Métier critique*, on m'invite à la journée d'étude « Langages du souci et éthique du *care* dans les textes et les arts contemporains » à l'Université de Montréal pour réfléchir aux liens que la critique entretient (ou non) avec le *care*. Si cette communication me donne, à l'époque, bien du fil à retordre, les grands débats des dernières années me pressent de reprendre le fil de la réflexion.

Pour qu'il y ait du *care* en jeu, il faut d'abord qu'il y ait vulnérabilité. Dans le cas de la critique, la question est complexe : qu'est-ce qui est vulnérable ? L'artiste, son œuvre, le milieu artistique ? S'il doit y avoir quelque chose qui relève du souci, en critique, à quel objet ce souci s'adresse-t-il, et est-ce que la posture du critique doit s'adapter en fonction de la vulnérabilité perçue ?

Alice Rivard parle de la vulnérabilité de l'artiste, mais aussi, plus globalement, de paroles marginalisées dont l'institution ne prend pas soin. Daniel Mendelsohn, dans la préface de son ouvrage *Si beau, si fragile* (Flammarion, 2008), estime que les critiques « *sont, avant tout, des gens qui aiment les belles choses et craignent que ces belles choses ne soient brisées* ». Si cette phrase m'est apparue fort juste pendant plusieurs mois, il me semble aujourd'hui qu'elle est plutôt matière à débat. Est-ce qu'il faut conclure de cette phrase que c'est l'œuvre qui peut être brisée et qui serait vulnérable ? Doit-on en comprendre que les choses laides peuvent être brisées et, surtout, qui décide quelles choses sont belles et quelles choses sont laides ? Est-ce la prérogative du critique de déterminer ce qui mérite notre souci ? Nous pourrions aussi nous demander de qui le critique doit protéger l'œuvre. Qui donc pourrait ainsi briser ce qui est beau ? Des artistes incompetents ? Un public mal informé ?

Les conséquences d'une telle réflexion sont troublantes. 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 ?

Je n'ai aucune réponse définitive à ces questions, mais je sais qu'il faudrait être aveugle pour ne pas constater que le *statu quo* favorise certaines paroles au détriment de certaines autres. Que nous avons assez peu voulu considérer le pouvoir dont les critiques font preuve en jugeant, mais aussi en choisissant les frontières de leur couverture ! Plusieurs débats des derniers temps se rejoignent sur ce point : ils remettent en question l'autorité de la posture critique telle qu'elle a longtemps été comprise.

Certains crieront à la fin de tout avant de sortir leurs pancartes pour manifester contre la censure. Je propose plus simplement que nous prenions le temps de réfléchir, avec humilité, aux marges que l'institution critique creuse en se revendiquant de certains principes. Il reste paradoxal que, dans les débats récents, nous accusions de censure des gens que, de tout temps, nous avons si peu entendus. En soi, cela dit quelque chose. Je souhaite depuis toujours que la critique soit comprise comme une posture profondément réflexive qui sait reconnaître ses limites et s'interroger constamment sur ses biais. Je crois que nous nous trouvons à une époque charnière en ces matières.

¹

Jean Larose, « Si je reviens à *La Bande des Six* », *Liberté*, vol. 34, no. 2, avril 1992, p. 43-46. La même année, il exprime aussi son point de vue sur la question dans le film *État critique* de Marcel Jean.

40

DEUX CENTS SOIXANTE-SEPT NUMÉROS, QUARANTE ANNÉES D'EXISTENCE, UN BILAN DONT BIEN PEU D'ENTREPRISES ÉDITORIALES PEUVENT S'ENORGUEILLIR. CE NUMÉRO ANNIVERSAIRE NOUS RAPPELLE LE CHEMIN PARCOURU PAR LE MAGAZINE DEPUIS SA FONDATION EN SEPTEMBRE 1979, RICHE DES TÉMOIGNAGES DE PLUSIEURS DIRECTRICES ET DIRECTEURS QU'IL A DÉJÀ COMPTÉS. LONGUE VIE À SPIRALE !

Mes Spirales

D'abord, Sylvano Santini, rejoindre le comité de rédaction, Daria Mailfait, les textes à lire et à évaluer, les échanges de haut niveau, être intimidé puis prendre ses aises, avoir du plaisir, apprendre continuellement, être étonné, faire des compromis, justifier des refus, suspendre son jugement, revenir sur ses positions, les dossiers, toujours chercher des dossiers, améliorer des textes, être soufflé par d'autres, synthétiser la pensée du comité, hiérarchiser les commentaires à transmettre aux auteurs, avoir du tact, du doigté, de l'humour, de l'empathie, de la clairvoyance, Gilles Dupuis, Alice Michaud-Lapointe, Manon Plante, Martin Hervé, Alexis Lussier, Samuel Mercier, Julie Bélisle, Claire Legendre, rire, discuter, persuader, partager, être en formidable compagnie, recevoir de bons mots des lecteurs, inaugurer **Spirale** web, se familiariser avec le nouveau site, redactionweb@magazine-**spirale**.ca, la page Facebook de **Spirale**, répondre aux courriels, trouver de nouveaux collaborateurs, éditer des textes et les mettre en ligne, publier des comptes rendus le lendemain des spectacles, assister à des conférences de presse, occuper un nouvel espace médiatique, partager, aimer, commenter, répondre, préparer des numéros de comité, puis c'est mon tour à la direction générale, direction@magazine-**spirale**.ca, le CA de **Spirale**, Louise Déry, Bertrand Gervais, Guillaume Lafleur, Jean-Benjamin Milot, Bénédicte Ramade, Magali Uhl, les procès-verbaux, les résolutions, les demandes de subventions, les trois instances subventionnaires, les rapports d'activités, les rapports annuels, les demandes triennales, le sommaire financier, les politiques, les procédures, les annexes, la comptabilité, Anne-Marie Bisson, une année financière, le budget, les états financiers, les factures, les paiements, changer le titulaire du compte, retrouver le bail, les échéanciers, les dates d'impression, le graphisme, Olivier Hallard, contacter l'imprimeur, changer de distributeur, les ventes en consignment, les retours, répondre aux courriels, les infos bancaires des collaborateurs, les chèques à émettre, les chèques à encaisser, recevoir des boîtes, faire des boîtes, livrer des boîtes, la SODEP, le Printemps des revues, les Salons du livre, et toujours les réunions de comité, les réunions pour les Prix, souligner les départs, recruter toujours, recevoir de nouveaux textes, commander des textes, les faire réviser, le PDF des épreuves, la traduction, les entretiens, les images, penser aux portfolios, Véronique Leblanc, Martine-Emmanuelle Lapointe, Jean-François Hamel, Brigitte Faivre-Duboz, les partenariats, les publicités, les suivis avec les auteurs, coordonner le papier et le web, Laurence Perron, **Spirale**-privilège, **Spirale**-défi, **Spirale**-insomnie, porter **Spirale** en voyage, parler de **Spirale** aux amis, aux collègues de partout, demander des services de presse, recevoir des services de presse, répondre aux courriels, Zéa Beaulieu-April à la rescousse, créer de nouvelles adresses courriel, renouveler les noms de domaine, Kevin Lambert, Daoud Najm, les lancements, la fête annuelle des collaborateurs, les traiteurs, le vin à acheter et à boire joyeusement, la librairie Olivieri, la librairie Le Port de tête, la librairie du Square, penser au prochain numéro, aux prochains numéros, penser à des projets, le second numéro hors-série : *Femmes et violence de masse*, les abonnements, les ventes en kiosques, les ventes directes, les promotions, les collaborateurs à abonner, les centres d'artistes à approcher, les communiqués de presse, la liste de diffusion, les lettres d'appui à signer, répondre aux courriels, mettre le site à jour, les réseaux sociaux, les commandites, les échanges de publicité, répondre aux courriels, consulter avec fascination et fierté les anciens numéros, les collaborateurs réguliers, les collaborateurs de toujours, les collaborateurs qui sauvent la mise, les réunions du vendredi, la camaraderie, réfléchir ensemble, penser à une nouvelle stratégie médiatique, les relations de presse, Instagram, répondre aux courriels, accueillir de nouveaux membres au comité, Judith Sribnai, Thérèse St-Gelais, inaugurer des chroniques, une nouvelle grille graphique, Marie Tourigny, quitter nos locaux du boulevard Saint-Laurent, déménager sur Saint-Joseph, le numéro 267, le quarantième anniversaire du magazine culturel **Spirale**, une extraordinaire aventure intellectuelle et humaine, le passé, le présent, le futur.

La critique au-devant du monde¹

Je ne me souviens plus quand j'ai rédigé ma première critique, quand j'ai épousé cette forme. J'y suis arrivé par hasard, en étant sûr pourtant qu'elle était nécessaire. Je ne suis pas écrivain. L'écriture est un exercice toujours un peu pénible. J'ai parfois le sentiment de couvrir mon désœuvrement d'une remarque obscure, d'un commentaire ironique ou d'un silence qui semble en dire long. La critique m'apparaît néanmoins comme une pratique qui correspond le mieux à ce que je peux faire : elle me vient naturellement, me traverse comme un mal. Je suis sûr qu'elle n'a rien à voir avec le bien et la beauté qui, eux, sont toujours apprêtés. S'il y a peu de choses qui me semblent dignes d'intérêt, à l'inverse, lorsqu'une forme trouve une certaine grâce formelle à mes yeux, qu'elle excite mon entendement, mon jugement, j'en parle alors de manière excessive. J'estime qu'on doit comprendre ma joie, sans exiger cependant qu'on la partage. La critique met en jeu mes relations ; c'est en quelque sorte une épreuve de continuité avec la forme des autres. La critique implique ainsi un risque : elle n'a aucune loi qui la défend, aucun insigne derrière lequel elle peut se cacher.

Interroger le sens de la critique, dire ce qu'elle est, y réfléchir *maintenant*. Le seul plaisir que j'ai à mettre en question une pratique que j'exerce depuis des années réside dans la possibilité de contredire la situation actuelle faisant que l'on est si peu disposés à enquêter sur l'être des choses, que l'on trouve ridicule en somme de poser la question *qu'est-ce la critique ?* J'aurais aussi l'impression de perdre mon temps en me la posant si je croyais que l'impossibilité d'une telle question était à mettre sur le compte d'un effet de mode, d'une habitude, d'une tendance. Si l'on ne s'intéresse plus à l'être des choses, si les questions ontologiques sont à l'évidence dépassées, n'ont plus pour ainsi dire la cote aujourd'hui, c'est que le monde n'a plus de justification. Il peut apparaître risible de défendre la critique quand on réussit maintenant à justifier l'injustifiable, quand « *tout ce qui est social est mensonger* ». Si le ton péremptoire du Comité invisible auquel j'emprunte la formule que je viens de citer (*Maintenant*, 2017) n'est pas le mien, j'en partage néanmoins l'humeur et suis d'avis pour dire avec lui que la critique est devenue impossible, comme la satire. Il n'y a que l'humour qui se porte bien, avec le sexe et peut-être même la poésie, tout le monde sait ça, évidemment !

C'est pour ça que la question « *Qu'est-ce que la critique ?* » est redevenue nécessaire – il serait bien inutile d'agiter l'épouvantail de Sartre pour essayer de m'en dissuader. La critique est une expérience de vision qui n'a rien à voir avec une activité de surveillance qui se borne à l'évidence, à la certitude, à la preuve. La critique qui a l'oreille tendue ou garde simplement l'œil ouvert joue le jeu de la police qui accuse ou celui du disciple qui admire : *qui a fait quoi ? comment et pourquoi ? où et quand ? ceci ne s'écrit pas, cela ne se dit plus ? elle a osé ? il est coupable ? elle s'est commise ? c'est remarquable, incontournable, original ! ils se sont mis à nus ! cette première œuvre est un classique ! si jeune et pourtant au sommet de son art !* La photo d'un artiste ou d'un écrivain sur la page couverture d'une revue est comme un portrait-robot ou un avis de recherche qui tente de susciter le même émoi que celui d'un article de journal relatant la cavale d'un criminel – ou bien rivalise tout simplement avec la presse qui machine, dans les consciences, la présence incontournable des idoles. La critique n'a pas à participer à la reconnaissance de quiconque ou de quoi que ce soit ; n'a pas à pourchasser, à cerner pour admirer ou punir. Elle doit s'opposer au destin inquisiteur du journalisme d'enquête ou à la complaisance angélique du reporter culturel au journal télévisé. Si par exemple la critique est si sujette aux blâmes de type *care*, c'est sans doute parce qu'elle s'adonne au jeu convenu de la représentation, de l'identification, de la comparution, dont l'humiliation et l'émerveillement sont les formes ordinaires.

Loin des tribunaux, des procès et des lois, loin de la reconnaissance et de la fantaisie, de la traque ou de la révérence sans gêne, la critique doit rêver de formalisme, de modernité ou d'avant-garde en s'imaginant transmettre la sensation de la vie des formes comme elle seule peut le faire. Il n'est pas question pour autant d'abandonner notre sensibilité à l'autre en affectant une neutralité émotionnelle, mais plutôt d'entrevoir ce qui, dans les formes, nous affecte sur le mode de la tristesse ou de la joie, c'est-à-dire diminue ou augmente notre puissance de croire et d'agir parmi nos semblables en ce monde-ci.

1

Dans le dernier éditorial que j'ai publié en tant que directeur de *Spirale*, il n'y a pas si longtemps, j'ai abordé directement la question de la critique. Pour ne pas répéter autrement un texte dont je cautionne encore le propos, j'ai préféré le publier de nouveau avec de très légères modifications.

Temps long

On ne pense plus, on « opine ». On n'écrit plus, on « rédige ». On n'agit plus, on « s'agite ». On ne crée plus, on « se récrée »... J'ai dirigé *Spirale* il y a une vingtaine d'années contre les « rapetisseurs de têtes » et les « réducteurs de textes », qui ramènent tout à une poignée de mots ou à une pincée d'idées, plus proches du slogan, du *tweet* ou de la réclame que de la pensée, mais je dois avouer aujourd'hui, avec un certain ressentiment, que la tendance au rabougrissement de la langue et au tassement de l'esprit n'a pas cessé de s'accroître et de s'accroître. Tout se ratatine, les phrases et les arguments qu'on lit ou qu'on entend, comme les budgets consacrés à la littérature et aux idées.

Spirale a beau fêter quarante ans de vie pendant lesquelles l'intelligence et la sensibilité réunies n'ont pas arrêté de proliférer sous la plume d'écrivains et de penseurs au souffle long, à l'esprit ample, large ouvert sur un monde qui exige de chacun une hauteur et une profondeur de vue que la mémoire et l'imagination enrichissent d'un sens et d'une conscience toujours plus aigus, il n'empêche que l'étiollement de la vie de l'esprit, l'atrophie du monde intellectuel, l'appauvrissement de la scène littéraire ne cessent de se manifester sur la « place publique », devenue marché aux vanités, où l'on s'échange les humeurs les plus fades, les clichés les plus éculés, les préjugés les plus tenaces qui se donnent en spectacle devant un parterre d'auditeurs subjugués, mystifiés devant tant d'insignifiance qu'ils en restent bouche bée, la cervelle paralysée.

J'aimerais tant pouvoir dire que la pensée triomphe et que la littérature rayonne après quatre décennies d'activités spiraliennes, où la revue s'est adjointe des collections, une radio, un prix de l'essai, des tables rondes, des colloques, etc., comme on souhaite le faire quand on fête un anniversaire tel que le sien, mais je n'en ai pas le cœur : le désert croît, partout, même dans la pléthore, l'opulence, la profusion des « objets culturels » qu'on nous propose, transformant l'espace public en un parc d'attraction si encombré de gadgets en tous genres qu'on ne voit plus les « zones libres » que l'esprit propre à *Spirale* dégage ici et là pour qu'on puisse respirer l'air du grand large, ne plus inhaler les gaz toxiques des truismes et des poncifs les plus anesthésiants.

J'ai eu le bonheur, en 1999, de préparer le numéro qui marqua le vingtième anniversaire de la revue en réunissant une vingtaine d'auteurs et d'artistes photographes, qui ont su faire exploser les mots et les images dans tous les sens pour que leur rayonnement déborde dans le prochain siècle ou le nouveau millénaire : c'était un « rêve », une « utopie » encore, comme celle qui a sans doute guidé les fondateurs de *Spirale*, à la fin des années 1970, quand la chimère n'avait pas encore été jetée par terre. J'espère vivement que le présent numéro relèvera la « bête », lui redonnera cette vigueur qui aide à passer par-dessus les siècles, sinon les années, sans avoir à regarder *derrière*, fixant l'orée, l'oasis, l'horizon loin au-devant, même si on sait que c'est un « mirage »... sans lequel on ne peut ni écrire ni penser, ni agir ni créer, avec toute sa tête, son cœur, son souffle.

Mirage vient de *mirer* : regarder attentivement, avec étonnement... voir loin, longtemps. Dans le temps long, l'espace profond. C'est-à-dire penser, écrire, agir, créer dans les grandes largeurs et la longue durée, avec les « longues vues » de la conscience en éveil, époustouflée mais jamais abasourdie, qui ne prend pas le monde pour un raccourci, l'Histoire pour une brève ou une dépêche, l'homme pour un « modèle réduit » d'Humanité, le roman pour un synopsis, le poème pour un résumé, la pensée pour un avis, l'acte pour un agissement, la création pour une récréation... On n'a qu'un souhait à formuler : que *Spirale* vive loin, longtemps... Longue vue ! Longue Vie !

Esprit, es-tu là ?

J'ai été membre du comité de rédaction de *Spirale* durant presque huit ans, dont deux à titre de co-directeur, au début des années 2000. Passez-moi le cliché : j'en garde le souvenir d'une période intellectuellement très stimulante au cours de laquelle, en raison d'horaires chargés pour tout le monde, le samedi matin semblait le moment le plus commode pour tenir, dans l'enthousiasme, les réunions du comité de rédaction.

« L'esprit *Spirale* » : tel avait été le titre du tout premier éditorial de la revue, rédigé par Laurent-Michel Vacher, en mars 1979. L'expression fut régulièrement reprise par la suite, reconduite ou réinterprétée à chaque mutation du magazine qui, comme on le sait, s'est réinventé plusieurs fois au cours des quarante premières années de son existence. À mon tour, je veux me prêter au jeu du commentaire : qu'est-ce qui se cache derrière cette formule vague et apparemment si peu contraignante ?

Parler d'un « esprit *Spirale* », c'est ne rien dire encore ; ce syntagme n'est pas un mot d'ordre, ni une injonction, encore moins une ligne directrice. Vacher expliquait d'ailleurs que la publication de ce texte inaugural avait été sciemment repoussée au troisième numéro du magazine, dans le but avoué de laisser d'abord « le journal parler pour lui-même ». Sans constituer une consigne, ce parti pris trahit au moins une attitude générale : *what you see is what you get*. Dans ce contexte, on est en droit de penser que la ligne éditoriale émane implicitement du contenu ; on écrit pour *Spirale* par déduction, si j'ose dire, à force de fréquenter les pages du périodique. C'est, en tout cas, l'exercice auquel je me suis livré au moment d'être accueilli au comité de rédaction. Il s'agissait pour moi d'identifier une sorte de « noyau dur » : après tous les débats, au-delà des tentatives de définition, je m'étais secrètement donné pour tâche d'identifier le critère essentiel qui donnait aux articles de *Spirale* leur ton si caractéristique.

J'ai finalement trouvé ceci, qui se vérifiait dans toutes les livraisons de la revue : *Spirale* manifestait un souci constant de *situer* l'objet culturel dans son univers propre. Rien là de bien original, direz-vous ; à la limite, ce caractère pourrait être revendiqué par n'importe quel autre périodique. À *Spirale*, pourtant, cette exigence prenait – prend toujours – un sens particulièrement englobant, qui se déploie à plusieurs niveaux. J'en veux pour preuve, par exemple, l'importance capitale que prennent les dossiers, toujours minutieusement élaborés, qui forment l'ossature de chaque numéro et proposent la vision synchronique d'un thème ou d'une pratique à un moment précis de son histoire.

Naturellement, ce souci de « voir large » a des conséquences sur l'écriture de chaque article : à partir du moment où on admet qu'un livre, un film ou un spectacle n'arrive jamais seul, il s'ensuit qu'on ne peut en parler correctement que si on tient compte aussi de son contexte. Cet impératif se traduit par une certaine distance, imposée par le besoin de comparer l'œuvre qui nous occupe avec d'autres, qui lui sont apparentés et qui, nécessairement, ont émergé au même moment. L'exercice demande un regard critique assez particulier : pour prendre des nouvelles d'une idée, il faut se montrer attentif aux signaux qu'elle envoie au milieu de la confusion universelle. Au bout du compte, chaque numéro de *Spirale* peut être vu comme le révélateur d'un paradigme insoupçonné qui était là sans qu'on le sache ; en un mot comme en mille, il s'agit d'une recherche de phénomènes structurels...

Pour écrire un « article *Spirale* », il faut donc se méfier du premier mouvement d'adhésion et s'éloigner de l'admiration initiale avant d'en interroger plus globalement les causes. D'où la nécessité de rédiger des recensions d'une longueur respectable : le magazine comportait naguère une rubrique intitulée « En bref » qui, de manière prévisible, a fini par être abandonnée : elle ne correspondait pas vraiment à cet « esprit *Spirale* », qui demande à ce qu'un phénomène ne soit jamais abordé en lui-même et qu'il soit toujours l'indice ou la manifestation d'une tendance plus large.

J'ai souvent remarqué, à l'usage, que cette attitude de réceptivité engendre un singulier phénomène de « magnétisme » : soudain, le monde semble peuplé d'objets culturels clairement apparentés à l'œuvre qui vous intéresse. C'est sans doute pour cette raison que la revue s'est parfois retrouvée au centre de débats publics orageux : à cause même de son approche globalisante, il peut en effet arriver qu'elle se situe aux premières loges des polémiques. Chaque numéro de *Spirale* se trouve, pour ainsi dire, dans l'œil d'un cyclone.

Voilà donc, pour moi, en quoi consiste cet « esprit *Spirale* ». J'ai eu maintes fois l'occasion de constater qu'il est toujours actif, car il m'arrive encore, presque vingt ans plus tard, de collaborer à la revue pour vérifier si j'y suis toujours, pour m'assurer que j'arrive encore à écrire un « article *Spirale* »...

La tâche critique

Quand on lit l'étude d'Andrée Fortin (*Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, 1993) sur l'histoire des revues au Québec, on ne peut que s'étonner de son constat : malgré l'ambition de leur projet éditorial, la plupart des revues connaissent une longévité très brève. Revenir vers ces textes programmatiques, c'est regarder de près comment chaque revue s'est définie au moment de sa fondation, mais c'est aussi mesurer, en considérant la durée de chacune, ce qui a constitué, pour son succès ou son échec, les raisons de son rapport à l'époque, à la culture, à la vie intellectuelle de la société. Toutes les revues se veulent « modernes », toutes souhaitent contribuer à l'avènement de la « modernité », et toutes veulent durer, mais peu y parviennent.

Le cas de *Spirale* est particulier, dans la mesure où le projet éditorial, qui n'a pas beaucoup varié depuis le premier numéro paru en septembre 1979, se confond avec la volonté de présenter un regard critique sur la culture à travers ses objets. Malgré ses limites, cette « tâche critique » définit l'intellectuel avec rigueur et rend possible la durée. Fondée par André Roy, Laurent-Michel Vacher et Gordon Lefebvre, *Spirale* fut d'abord le projet d'écrivains désireux de construire une critique libérée des contraintes des revues fortement idéologisées qui, de *Stratégies* à *Chroniques*, dominaient les débats au cours des années 1970. Était-il possible, dans ce moment de grande effervescence théorique et politique, de replier l'intervention intellectuelle sur un travail purement critique ?

En décembre 1982 paraît un éditorial qui expose le mandat de la revue : « *saisir l'actualité culturelle et [...] la replacer constamment dans un contexte plus global.* » Qu'est-ce qui se joue derrière cette formulation banale ? Un refus de la complaisance, certes, mais aussi une volonté politique de correspondre au présent. À la suite d'une crise d'orientation, en juin 1983, plusieurs membres démissionnent, reprochant

à la revue d'avoir laissé paraître un texte portant la marque d'une orientation religieuse. Ce sera l'occasion de préciser les orientations de la revue. Le mandat est net : pratiquer une ouverture qui rende compte de la diversité des productions culturelles, au-delà de toute chapelle idéologique. Dès ce moment, comme on peut le lire dans un éditorial déterminant d'octobre 1983, la revue renonce à chercher l'unanimité, elle accepte le pluralisme qui caractérise la modernité. Sans rechercher l'imposition d'une norme, *Spirale* se définit alors comme un projet de critique attentive aux transformations de cette culture moderne : « *Spirale cherche à développer une attitude, s'interroge sur cette attitude, cherche un langage, tient à développer une conscience critique du présent et de l'histoire, qui montre aujourd'hui la nécessité de la multiplicité, de la déconstruction des concepts qui viennent trop automatiquement régler notre perception et nos jugements.* »

Avec la collaboration de France Théoret, de René Payant et de Suzanne Lamy, toute une année sera consacrée à ce travail de consolidation (du numéro 37 au numéro 42, dont la publication s'étend d'octobre 1983 à avril 1984). Un éditorial publié en juin 1984, sous le titre « Une critique engagée », vient confirmer la priorité d'un travail critique marqué par le souci de la responsabilité et de la liberté. Au cours du mandat de direction de France Théoret, la revue a trouvé ses bases, celles qui prévalent encore là aujourd'hui. On y sent moins la ferveur des débuts, l'érudition s'y fait plus insistante, mais l'esprit de liberté et d'ouverture est devenu l'essentiel de la politique éditoriale.

En septembre 1984, le comité se renouvelle avec l'arrivée de Jean-François Chassay, d'Élène Cliche et de Sherry Simon. En collaboration avec René Payant, qui assume le poste de secrétaire de rédaction, Suzanne Lamy prend la direction de la revue. En mai 1986, Suzanne Lamy quitte la direction et la rédaction. Elle est alors remplacée par une co-direction confiée

à Jean-François Chassay et Sherry Simon. René Payant conserve la responsabilité du secrétariat de la revue. À l'automne 1986, Ginette Michaud vient relayer Élène Cliche au comité de rédaction. Dans le cours de l'année suivante, deux tragédies viennent assombrir l'histoire de *Spirale*. En 1987, à dix mois d'intervalle, meurent Suzanne Lamy et René Payant. La revue leur rendra hommage dans les numéros de l'été 1987 et d'avril 1988 : ce ne sont pas seulement deux animateurs exceptionnels qui disparaissent, mais deux critiques engagés qui étaient pour nous des modèles de rigueur.

J'ai fait mes premiers pas au comité de rédaction de *Spirale* à l'automne 1988, en même temps que Pierre Popovic : après le départ de Jean-François Chassay, de Pierre Popovic et de Robert Saletti, une nouvelle équipe est formée avec Michaël La Chance, Lori Saint-Martin, Marcel Olskamp, Pierre Nepveu et Pascale Sirard. En mars 1994, le comité de rédaction écrit : « *La définition de cette modernité évite de se replier sur les programmes stéréotypés de l'avant-garde. Spirale cherche à donner une détermination éthique à ses choix : quels livres, quelles œuvres contribuent au développement d'une société pluraliste, démocratique et marquée par plusieurs cultures ?* » Personne ne voudrait certes renoncer à l'idée qu'une culture progresse lorsque la création y fait des brèches, rendant possible une libération de l'emprise des conformismes et des privilèges, mais chacun veut le faire sans diktats, sans cadre préétabli. Pendant les années où j'ai travaillé à la direction de la revue, puis au conseil d'administration, cette orientation n'a cessé de s'approfondir, comme en témoigne le texte qui figure aujourd'hui sur le site de *Spirale*. Au cours de ces riches années, avec le travail de Michaël La Chance et de Pierre Ouellet, la place de l'art contemporain s'est accentuée et la collaboration avec les artistes est devenue une partie essentielle de la signature de la revue. Je me suis souvent interrogé sur le titre de la revue : comment la figure de la spirale représente-t-elle notre projet ? S'enroule-t-elle vers le centre ou vers l'ouverture infinie ? Forme ouverte, la spirale nous vient d'Archimède et de Galilée, elle exprime la tension entre l'attachement et l'écart, elle forme le tourbillon du mouvement, et on peut comprendre que ceux qui ont créé la revue l'aient choisie pour représenter leur projet.

**Toutes les
revues se veulent
« modernes »,
toutes souhaitent
contribuer à
l'avènement de
la « modernité »,
et toutes veulent
durer, mais peu
y parviennent.**

Écrire avec

Au cours de mes années à *Spirale*, le magazine a changé plusieurs fois de format et de style de couverture. La maquette que je préfère (création, comme les autres, de la merveilleuse Mardigrafe) est celle où domine le blanc, avec une image carrée au centre. Facture classique, sobre et élégante, qui n'est pas sans rappeler l'aspect familial des livres des grands éditeurs français. Dans cette série-là, mon regard s'arrête sur le numéro de décembre 1991. Les silhouettes des gratte-ciels de Montréal forment un petit carré, en turquoise, et par-dessus, en angle, on voit les colonnes ordonnées de l'annuaire téléphonique. D'une part, les surfaces extérieures de la ville, sa présence de brique et de pierre ; de l'autre, la population hétéroclite qui l'habite. Je me souviens d'avoir modifié la série des noms, d'abord pour déguiser les identités et ensuite pour en accentuer la diversité : Marcoux, Mardakis, Marcovici, Meighen, Mejia, Melamed, Melançon....

Le numéro annonce un dossier sur le « pluralisme culturel : promesses et menaces », avec des contributions de Dorval Brunelle, Andrée Yanacopoulo, Fulvio Caccia, Georges Leroux, Ginette Michaud, Benoît Melançon et Jean-François Thibault. Répondant à un foisonnement de publications sur l'histoire des politiques de l'immigration, sur la résurgence du religieux et sur le pluralisme culturel au Québec, le dossier rend compte de ce qui commence à l'époque à devenir un sujet d'importance. De fait, l'étude des pages de *Spirale* publiées au cours des années 1990 donnerait sans doute une image assez juste du lent appriovissement de la diversité que vit le Québec. L'Europe aussi a fait la découverte de son passé en tant que terre d'immigration, bien avant d'être confrontée à la réalité des migrations d'aujourd'hui, et on assiste alors à un moment grisant de recherches historiques et politiques, qui enrichissent les regards et les perceptions des deux côtés de l'Atlantique.

Je viens de nommer l'un des terrains sur lesquels *Spirale* a contribué, par la publication de dossiers, mais aussi dans la persistance et la durée, à l'évolution du débat public au Québec. C'est le cas aussi pour le féminisme, autre terrain majeur. Depuis le tout début de la revue, avec France Théoret et Gail Scott, puis avec Suzanne Lamy, Lori Saint-Martin et Andrée Yanacopoulo, le féminisme n'a cessé d'être un enjeu crucial.

Suzanne Lamy était la directrice de *Spirale* au moment où je suis entrée à la revue. Elle a poursuivi sur la lancée des premiers fondateurs, mais pour moi, c'est son regard à elle qui définit l'esprit du magazine, un esprit où domine le mot « critique ». Elle brandissait ce mot contre ce qu'elle percevait comme la complaisance du milieu québécois. Non, il ne s'agissait pas de

l'arrogance d'un regard français (ou... juste un tantinet, peut-être...) ; s'exprimait dans ce mot toute la passion et la rigueur d'une lectrice exigeante. *L'écriture* était une valeur absolue. La plus grande insulte qu'elle pouvait lancer à un texte littéraire : « c'est conventionnel » ou, pire, « ce n'est pas écrit ». Ce parti pris, bien barthésien, l'empêchait cependant d'apprécier un roman comme *La Québécoise* de Régine Robin, roman que j'ai adoré. Pour Suzanne, le désordre volontaire du récit était une barrière infranchissable. Elle ne pouvait pas entrer dans le texte.

La critique, pour Suzanne Lamy, demandait du courage. On ne pouvait céder ni à la compassion, ni à la sympathie. Il fallait être ferme, oser aller à l'attaque. Elle l'a d'ailleurs fait, à plusieurs reprises, notamment dans le cas de sa célèbre recension négative des *Fous de Bassan*, de l'héroïne nationale Anne Hébert. Pourtant, quand je pense que cette fanatique de la correction linguistique, qui gardait en tout temps un dictionnaire auprès d'elle, pouvait inviter à faire partie du comité de rédaction de la revue une personne qui faisait à l'occasion des fautes de français... je reste ébahie et pleine de gratitude.

René Payant, autre présence lumineuse de mes premières années à *Spirale*, avait une idée différente de la critique. Pour lui, c'était un devoir de rendre compte de la matérialité de l'œuvre, de donner de l'importance à l'objet, non pas dans le contexte d'une histoire ou d'un récit idéologique, mais dans sa structuration. La critique se devait d'être présente au sein du milieu et d'accorder une attention précise et constante à la production artistique d'ici. Plusieurs chroniqueurs ont fait honneur à René, dans leur dévouement et leur persévérance – je pense tout particulièrement à Pierre L'Hérault, André Roy, Ginette Michaud, Georges Leroux.

Si j'ai d'abord accepté l'idéal de la critique selon Suzanne, au cours des années, j'ai compris que l'enjeu était situé ailleurs. *Spirale* se voulait toujours une revue exigeante, mais elle ne se plaçait plus au-dessus de la mêlée. Il était bien plus intéressant d'écrire avec que d'écrire contre – formule que Suzanne avait d'ailleurs proposée dans ses écrits sur la critique féministe. *Spirale* est restée le lieu d'une conversation ouverte et vivante, et pour moi, le lieu de grandes amitiés. Fragile, comme toutes les revues, *Spirale* a survécu grâce à la ténacité de ceux et celles qui y ont cru et qui ont mis la main à la pâte – ce qui m'amène à saluer de façon particulière Jean-François Chassay, avec qui j'ai partagé la rédaction durant une dizaine d'années. C'est autant dans la création d'une communauté que dans les grandes prises de position qu'une revue persiste et signe.

Rappel d'un engagement

Mon premier article dans *Spirale* est paru dans le numéro 40, en février 1984. Puis j'ai publié sans interruption à chaque nouvelle parution, jusqu'au numéro 113, en mars 1992, soit pendant 74 numéros consécutifs. Rappelons que la revue paraissait à l'époque neuf fois par année. Je suis entré à la rédaction pendant l'été 1984, puis suis devenu codirecteur, avec Sherry Simon, en mai 1986. J'ai quitté la direction et la rédaction à la fin du printemps 1992. Je n'avais plus le temps de m'y consacrer. J'avais, depuis une année, un poste à l'Université du Québec à Montréal et un enfant. On ne peut pas tout faire.

Voilà pour les données factuelles. Quand je suis parti, il allait de soi pour moi que je continuerais à collaborer à la revue. Après neuf années aussi intensives, comment pouvait-il en être autrement? Néanmoins, il m'a fallu longtemps pour y revenir. *Spirale*, pourtant, n'avait que peu changé : elle ressemblait toujours à la revue que j'avais, en parfaite collégialité, codirigée avec Sherry Simon au cours des six années précédentes. J'étais certes très occupé, mais il existait une autre raison, au fond assez simple, pour expliquer mon absence. Mon engagement avait été si intense, au cours des années précédentes, que je me voyais difficilement participer à l'existence de la revue de l'extérieur.

Je suis arrivé à *Spirale* peu de temps après une période de crise : trois personnes venaient de claquer la porte. Peu de temps après, France Théoret quittait la direction. Suzanne Lamy et René Payant se retrouvaient seuls à assumer l'ensemble des tâches liées à la revue. C'est dans ce contexte que Sherry Simon et moi avons rejoint la rédaction. Les abonnements et les finances allaient à vau-l'eau, je m'en suis vite aperçu ! Une revue n'est pas que du contenu intellectuel, même si c'est l'essentiel. Il fallait redresser la barre sur d'autres plans. La vie a plusieurs dimensions...

Dans le numéro qui a précédé mon arrivée au comité, celui de juin 1984, l'éditorial s'intitulait « Pour une critique engagée ». Dans le texte, certains mots ou expressions se retrouvaient en caractères gras : « *un lieu unique de débats* », « *responsabilité* », « *contextuellement* », « *situer* », « *renouvellement du travail critique* ». À vingt-cinq ans, je rêvais de participer à ce genre d'aventure, et ce n'est pas pour rien que je lisais avec intérêt *Spirale* depuis le huitième numéro. Avec neuf numéros par année, il y avait moyen d'être relativement près de l'actualité. Il existait une volonté de produire une véritable critique intellectuelle, avec des comptes rendus fouillés, comme on en trouvait trop peu à mon avis dans le paysage québécois, où la complaisance était fréquente. Ne pas se contenter d'encenser, ne pas se

gêner pour exprimer clairement des désaccords esthétiques ou idéologiques (l'un, souvent, ne va pas sans l'autre) était l'un de nos mandats. Si cela signifiait une augmentation des débats, y compris à l'interne, pourquoi pas ? Ces balises, assez souples et poreuses, ne signifiaient pas que nous devions suivre une ligne de parti.

En décembre 1983, j'ai reçu une lettre – l'internet n'existait pas, pour le commun des mortels – de Suzanne Lamy m'annonçant que mon premier article (sur un roman de Jean Basile) était accepté. Peu de temps après, je l'ai rencontrée et elle m'a vite accueilli à la revue. Ce texte est l'occasion, je la trouve enfin, de rendre hommage à cette femme qui a joué un rôle important dans mon parcours intellectuel. J'ai énormément appris sur le rôle que pouvait tenir l'intellectuel dans la cité, sur ce que signifiait l'organisation et la production d'une revue. Elle m'a aidé à *m'organiser* intellectuellement, autant qu'a pu le faire Laurent Mailhot, avec qui je travaillais à l'Université de Montréal à l'époque.

Quand Suzanne a décidé de quitter la revue, Sherry et moi avons accepté la direction. Si je me souviens bien, ni elle ni moi n'avions envie d'en assumer seul la responsabilité. Nous avons donc formé le premier tandem, ce qui s'est répété plusieurs fois par la suite. Nos intérêts différaient, ce qui n'empêchait pas une grande cordialité. Il me semble que nous nous complétions parfaitement, et notre collaboration reste un de mes beaux souvenirs.

Pendant ces six ans, nous avons vécu des changements sur le plan graphique (et nous avons traversé le numéro 100), multiplié le nombre des collaborateurs et collaboratrices, cherchant à attirer de jeunes critiques, et avons pris l'habitude de proposer des dossiers, ce qui est aujourd'hui devenu la norme. Parmi ceux-ci, malheureusement, il y aura eu ceux sur Suzanne Lamy et sur René Payant, qui nous avaient accueillis à la revue et qui sont respectivement morts, à quelques mois d'intervalle, en mars et en novembre 1987. Ça, nous aurions pu nous en passer.

Le souvenir est tout proche, et je constate à quel point *Spirale* a changé à bien des points de vue, tout en demeurant une revue d'une grande qualité intellectuelle. Ce qui refuse de changer finit par mourir. Considérons donc que *Spirale* va très bien.

Imaginer le langage ou ce qui manque

La scène littéraire devant l'écriture. C'est un mot qui est là, en premier, le geste d'écrire, le désir d'une écriture, d'une langue renouvelée. La réalité s'incarne dans la modernité. À l'origine de *Spirale*, il y a la littérature québécoise éprise de langage, de posture, d'angle et de regard. La modernité doit exister, mieux et plus qu'elle n'existe. Les livres nouveaux sont trop souvent orphelins, pris dans la gangue du passé traditionnel. Devant les livres, la nécessité d'une critique reprenant la pensée, l'attitude des écrivains. Il faut aller loin, les exigences transparaissent d'une ligne à l'autre. La pensée est l'écriture qui rompt avec le sens, la signification, voire le message. Par la forme, faire advenir des codes au temps présent. La langue est devenue matière, matérielle, ce qui exige l'invention d'une écriture critique. Ce qui intéresse, ouvrir le passage. Le métalangage, la théorie importent. Depuis la théorie et la pratique, la langue file les concepts. Il s'avère nécessaire d'imaginer le langage pour renouveler la pensée. Cette affirmation lumineuse tient la route. L'essai critique se revendique d'un mode d'écriture à part entière. L'essayiste est tout autant scripteur qu'écrivain quand il s'agit de s'éloigner des diktats académiques. *Spirale* lit. *Spirale* apprend. Sans une écriture neuve, la pensée neuve ne viendra pas. Ce n'est pas une invocation ni une incantation. Plutôt une poursuite inlassable et intensive. Des échanges nombreux

comme en ont des intellectuels. Des titres de livres à lire, la recherche d'orientation sans trop de lignes directrices. *Spirale* prend forme, l'écrivain qui se voit, qui s'analyse en train d'écrire a droit de cité. L'écriture vise les aspects formels. D'où vient *Spirale*? D'une protestation, de plusieurs lignes à transgresser. Il existe des tabous, des passages à ne pas emprunter. S'en prendre à la critique traditionnelle, pour laquelle des énoncés sur l'écriture restent pure vanité, peut demeurer louable, mais sans danger, insuffisant. En outre, il est nécessaire de le comprendre, le langage est pris dans le dogmatisme des idéologies dénonçant la littérature. Les temps sont étroits pour celles et ceux qui veulent penser, s'entendre penser. *Spirale* a décidé de prendre des risques. La langue n'est pas un outil. Pratiquer l'art de l'essai, inventer des concepts et des formes, ça va ensemble. Ne pas reproduire. Surtout, porter sur la scène les œuvres les plus novatrices. Savoir choisir. Dans l'exercice de la critique, ce n'est pas le professeur qui corrige. La posture est changée. L'intellectuel, le mot est lâché, énonce ce qui importe. Pour cela, les questions politiques sont de premier ordre. Le référendum de 1980, l'après référendum. *Spirale* discute. Le politique se présente à l'ordre du jour. Les idées ne sont pas neutres. Les idées orientent des prises de position. Les écrivains et la défense de positions politiques. Les écrivains contre l'embrigadement. Les

D'où vient *Spirale*? D'une protestation, de plusieurs lignes à transgresser. Il existe des tabous, des passages à ne pas emprunter. S'en prendre à la critique traditionnelle, pour laquelle des énoncés sur l'écriture restent pure vanité, peut demeurer louable, mais sans danger, insuffisant.

écrivains et la psychanalyse. Les intellectuels deleuziens en quête de rhizomes, de concepts et de lignes de fuite. L'existence des maîtres à penser s'impose comme un enrichissement. L'adhésion dogmatique à des idées détruit la pensée si l'écriture impose une loi idéologique. L'unanimité n'existe pas. Il y a à défendre des œuvres, des idées : une vie intellectuelle. La tension anime les débats. Savoir choisir une œuvre est une chose, savoir la situer en contexte définit l'esprit du magazine. Ainsi le *féminisme* prend une dimension congruente à ses années d'effervescence. La rubrique portant sur des ouvrages essayistiques est nommée « Féminisme » et non pas « Essai ». *Spirale* y marque son adhésion à la lutte des femmes, élaborée dans des ouvrages de chercheuses, de femmes intellectuelles. Naît un enthousiasme pour Marguerite Duras, qui vient à Montréal, et à qui *Spirale* dédie le premier livre de ses éditions, *Marguerite Duras à Montréal*. L'écriture romanesque, théâtrale et cinématographique de Duras envoûte des membres du comité de rédaction. Ainsi, les éditions voient le jour sous le signe du désir durassien.

Je suis de l'équipe fondatrice de *Spirale*. Le directeur est Laurent-Michel Vacher. Nous avons peu de réunions préalables au premier numéro du magazine, en 1979. La décision se prend rapidement. Plus tard, de 1981 à 1984, je dirige *Spirale*. L'orientation de la revue demeure la même. L'équipe ajoute, développe son propos du féminisme comme chronique de modernité littéraire et politique. L'avant-plan littéraire et artistique continue de susciter des débats politiques. Les réseaux actuels et antérieurs de chacun des membres de la rédaction ne sont pas les mêmes. L'idée de défendre une modernité porteuse d'un renouvellement intellectuel existe. La pensée naît d'un langage, voilà ce qui nous rassemble.



Marc-Antoine K. Phaneuf

Le ludisme au service de l'humanité ou la révolution poétique

Marc-Antoine K. Phaneuf et moi avons passé une grande partie de notre temps à nous manquer de peu. Nous avons presque étudié à la même époque à l'UQAM en histoire de l'art, puis avons plongé vers la poésie en nous suivant de très près. Nous nous sommes finalement retrouvés, à mi-chemin, entre ces deux passions communes, l'art contemporain et la poésie.

On entre souvent dans l'œuvre de cet artiste par hasard, par mégarde. Ce fut pour moi le cas lors de ma première rencontre avec les QQistes (duo étrange, composé de Jocelyn Guitard et de Marc-Antoine K. Phaneuf, qui avait pour devise « *l'art c'est facile* » et qui s'employait à créer, sans forcément les revendiquer, des situations inconfortables et des canulars). Au fil des années, ma relation privilégiée avec l'œuvre de Phaneuf n'a cessé de croître. Le temps est cet objet commun entre la pratique et la vie, il est ce maelström nécessaire qui parvient à tout ramasser ensemble. Au fil de nombreux vernissages et lancements littéraires, nous avons fini par nous reconnaître, nous saluer, échanger.

MAKP manie les mots comme une pâte à modeler : ils lui permettent de donner forme à la vie qui l'entoure et l'anime, sinon de la modifier par les récits qu'il y associe. La relation qu'il établit entre le texte, l'image et l'objet en est une malléable, ouverte, faite de permutations. Comme moi, MAKP est fasciné par les mots affichés dans l'espace public et par ce regard qui, souvent, refuse la lecture. Devant ses œuvres, les lecteurs-spectateurs involontaires font face à des créations qui les dépassent, qui s'adressent à eux dans ce qu'ils ont de plus intime. Elles surgissent au cœur de leurs monologues intérieurs, de leurs réflexions quotidiennes sur le chemin du boulot ou encore en fin de journée... Alors le temps s'arrête, le regard s'accroche et l'incompréhension se lit sur les visages. Qu'est-ce que c'est ? Est-ce une publicité ? Que me veut-on ? Qu'a-t-on modifié, dans ce récit qui se trame sous mes yeux ?





Ainsi se présentait le projet *Moments magiques*, une contribution de MAKP au projet d'écritures publiques du centre d'artistes sans domicile fixe DARE-DARE. Sur une enseigne lumineuse, à l'extérieur du métro Saint-Laurent, les lecteurs-spectateurs pouvaient lire des phrases telles que « *Manger de la soie dentaire n'amuse personne* ».

Cette pratique du manifeste poétique, que ce dernier soit absurde, imposant ou imagé, existe dans le monde de l'art depuis un long moment. Certains artistes, comme Jenny Holzer, qui tapisse les villes à coups de manifestes poétiques, ont fait des mots leur matériau principal, mettant l'intertextualité au service de l'art et de la vie. Peut-être que « manifeste » est le mot important ici : on arrête le temps, on souligne les défauts et les limites des médiums qu'on utilisait auparavant (les objets trouvés, l'humour partagé, l'absurde) pour enfin décider d'exister dans l'attente, dans le partage, dans la collectivité, dans la suggestion, parfois dans l'intempestivité. Accepter – enfin – que l'œuvre soit vue, fragile, tracée à main levée, impossible à collectionner.

La liste est un procédé que partagent MAKP et Holzer. Au-delà du fait qu'elle permet de décrire ce qui se passe autour, de trouver un moyen de surligner le réel, la liste se présente comme un dispositif littéraire qui prépare au changement, au combat, à une révolution désirée. Le travail de Marc-Antoine K. Phaneuf vient creuser la citation, l'intertextualité, il ouvre des brèches à même le texte. Cette façon de faire de l'art, cette façon de n'être ni exclusif ni inclusif, revêt le charme d'un combat.

Mathieu Arsenault a comparé la poésie de MAKP à un « *script sauvage* », description qui, à mon avis, s'applique à l'ensemble de son œuvre. En effet, le canular, la collection, le regard porté sur la culture populaire québécoise (pensons aux *ready-mades* dont est truffé *Les petites annonces*, ou encore à la *Collection de trophées*, où seules les plaques descriptives des trophées étaient tantôt changées, tantôt laissées telles quelles) ne servent qu'à éveiller un certain malaise, à échauffer les esprits, à susciter la rébellion. Enfin.

COMMENCER PAR LA FIN

Le travail de Marc-Antoine K. Phaneuf est une respiration qui nous anime. La vie, intérieure et extérieure, explose dans ces œuvres qui se présentent sous la forme d'objets trouvés, de coupures de journaux et de magazines (*Guy et Nathalie* suivi de *Répétition*, 2011) ou de plans de ville où sont indiqués les logements habités ou espérés (*Autoportrait en zigzag dans les méandres des collections patrimoniales*, 2018).

Lors de la récente exposition *Éclats de mémoire – Quand l'art retravaille le passé*, présentée à la Grande Bibliothèque de Montréal en partenariat avec Art souterrain, l'artiste présente des documents d'archives évoquant des événements de sa vie, comme pour se créer une mythologie. En effet, l'installation *Autoportrait en zigzag dans les méandres des collections patrimoniales* (2018) raconte la vie de l'artiste en l'imageant de documents faisant partie des collections patrimoniales de Bibliothèques et Archives nationales du Québec (BAnQ). Des objets domestiques hétéroclites (cartes postales, livres de cuisine, cartes géographiques, agendas scolaires, cartes de hockey) sont disposés dans des présentoirs vitrés. Nous parcourons l'espace en cherchant la signification d'un tel rassemblement de documents, si bien que nous nous retrouvons dans la salle d'exposition sans trop savoir ce que nous admirons. Il faut un petit moment avant de réaliser que le texte explicatif, présenté au mur, fait partie intégrante de l'œuvre.

Lors d'une entrevue, Marc-Antoine K. Phaneuf m'expliquait son désir de produire une œuvre punk : il souhaitait « *clouer au mur* » des objets appartenant à la collection de BAnQ, ce à quoi les archivistes se sont rapidement et radicalement opposés. Les limites de l'archive et du possible ont donc donné lieu à l'exposition de ces dix-huit objets et d'un manifeste autobiographique, qui retrace toute une vie. La conclusion du texte parle d'elle-même : « *À l'heure des fins du monde à répétition, je m'intéresse plus que jamais à la forme du manifeste, à la propagande et aux fake news. L'art, comme la littérature, doit être dangereux, sinon ça ne sert à rien.* » MAKP oscille entre la dimension politique de l'art et le caractère fictif du récit autobiographique ou inventé qu'il y ajoute, un travail de l'entre-deux confirmé par le jeu de l'interprétation d'un patrimoine (le vrai, puisqu'un objet ayant appartenu à un artiste peut motiver sa conservation par une collection nationale, et le faux, puisque les objets conservés ont aussi valeur de témoignage auquel il est possible que s'identifie toute une génération).

Dans cette œuvre, la sensibilité et l'ouverture à la vie personnelle de l'artiste, qu'elle soit réelle ou feinte, est à première vue surprenante lorsqu'on pense aux expositions auxquelles les spectateurs ont été habitués, comme *Les petites annonces* (2009), *Champ de lys* (2013) ou *Études préparatoires. Dessins d'explosions* (2012-2015). Pourtant, rappelons-nous que, dans la *Collection de trophées* (2009), certaines plaques portaient des inscriptions gravées qui référaient à la vie de l'artiste. Dans *P.K.P. HOCKEY P.Q.* (2015), des coupes Stanley de papier d'aluminium et des bannières sérigraphiées côtoyaient des papiers peints qui avaient d'abord été imprimés en hommage aux hommes de pouvoir en mesure de ramener les Nordiques à Québec et qui avaient ensuite été recouverts de graffitis. Déjà, le chemin vers l'union du personnel et de la propagande se creusait tranquillement, jusqu'à se déployer dans l'installation recouvrant les murs de BAnQ.



LA RÉVOLUTION A ÉTÉ ANNULÉE

Les confettis laissés sur le plancher, comme après une célébration, ainsi que l'explosion de couleurs que l'on retrouve sur les murs de l'installation *Euphorie-propagande* (2018), présentée à la Galerie de l'UQO, à Gatineau, évoquent au premier regard un souvenir de fête. Le titre met cependant tout de suite un bémol à cette joie de vivre passagère. En lisant le texte, dont les mots sont aussi colorés et dégoulinants que s'ils avaient été bombés à la canette, on se retrouve rapidement en face d'une œuvre joyeusement trash, qui porte un jugement incisif sur le spectacle qu'elle offre.

Le texte/manifeste débute ainsi : « ON SE RÉJOUIT. ON S'ENCHANTE. ON VISITE UNE GALERIE D'ART. ON NE PENSE À RIEN. ON FERME SA GUEULE. ON SE RINCE LA TÊTE. ON NE FAIT PLUS LA PART ENTRE LE BIEN ET LE MAL. » Il se termine de la façon suivante : « ON NE LIT PAS LE TEXTE ÉCRIT SUR LES MURS. ON SORT. »

La forme du manifeste est en soi une intimité : dans *Euphorie-propagande*, elle permet de « garrocher » des vérités à la tête des gens et de jouer sur l'aspect performatif du texte. Si le lecteur-spectateur ne fait que jeter un œil dans la pièce, sans lire, il pourrait être envahi d'une joie semblable à celle des fêtes d'enfant sans souscrire du tout aux aspects injurieux du manifeste. Ici, les mots ont désormais un impact visuel, une matérialité massive et ne peuvent être ignorés, bien qu'ils puissent ne pas être lus.

L'œuvre – autant littéraire que visuelle – de Marc-Antoine K. Phaneuf porte en elle une violence tranquille, par laquelle l'artiste cherche à découvrir d'autres chemins, défier les conventions, ouvrir les esprits [...]

Une tendance s'est développée dans la démarche de Phaneuf, celle de s'impliquer physiquement dans la production de l'œuvre. En effet, après les objets trouvés, collectionnés ou trafiqués, les lettrages au mur sont soigneusement tracés à la main par l'artiste, ce qui l'implique dans le processus artistique et technique de création, dans l'exécution même de l'œuvre. Il s'agit donc d'un passage important dans son travail, où il y a présence de la collection dans la pratique poétique et présence de l'écriture dans la pratique en arts visuels. Plutôt que d'accumuler, de collectionner, de surpeupler les salles d'objets, d'envahir l'espace des galeries et des ateliers, Phaneuf transporte désormais l'atelier dans la galerie. Les œuvres *in situ*, fabriquées pour l'occasion, n'existent que sur les murs du lieu choisi, devenant forcément éphémères puisqu'elles cessent d'exister dès la fin de l'exposition.

Lors de la seconde édition de la triennale *Banlieue!, là où se prépare le futur*, l'œuvre *in situ* de MAKP, *Spleen*, située dans le hall de la Maison des arts de Laval, s'adresse à l'adolescent en nous. Elle interpelle cette volonté de rébellion interne, ce « vandalisme *soft* » qui caractérise l'âge où le monde est encore à nous et où «... *l'été nous appartient, seule la lune veille et personne ne saura que c'est nous* ». Grâce à l'image en noir et blanc d'une banlieue-dortoir détruite, choisie par l'artiste comme toile de fond pour son texte-œuvre, l'ennui adolescent des années 1990 rencontre l'iconographie du tremblement de terre qui avait frappé San Francisco en 1906.

Avant de figurer au sein de l'œuvre plastique, l'idée de changer de vie, de s'émanciper, de commencer une révolution existait déjà dans le travail littéraire de l'artiste, les deux pratiques se nourrissant l'une l'autre. Le texte *EXPLICATIONS*, notamment, parle de ce marasme propre aux vies qui n'atteignent rien et annonce déjà les nouveaux thèmes maintenant chers à l'artiste : « *Parce que l'avenir ne nous réserve que de mauvaises années [...] / Parce qu'il faut rester mobile / Parce que c'est la liberté de chacun qui prime / Parce que finalement ça adonne bien / Parce que c'est plus facile de même / La révolution a été annulée.* »

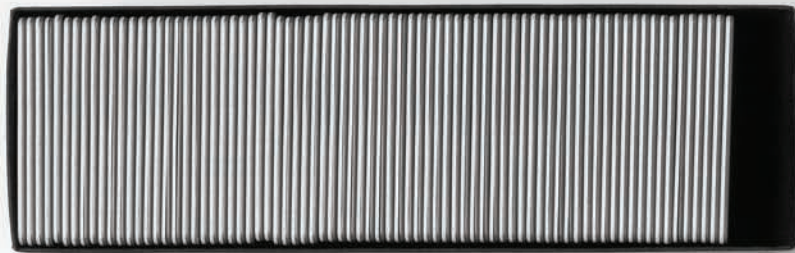
**« YOU ARE TRAPPED ON THE EARTH
SO YOU WILL EXPLODE¹ »**

L'œuvre – autant littéraire que visuelle – de Marc-Antoine K. Phaneuf porte en elle une violence tranquille, par laquelle l'artiste cherche à découvrir d'autres chemins, défier les conventions, ouvrir les esprits ; son travail éveille le lecteur-spectateur et tend à le transformer en partisan de la révolution. Cette dernière, tant souhaitée, est déjà mise à mal par la possibilité d'être annulée et de correspondre, elle aussi, à la logique marchande de surconsommation qui règne sur le monde dans lequel nous vivons. Provocatrice, la révolution de MAKP tourne en rond, rend le réel intenable afin de mettre en évidence sa propre impossibilité, ce qui suggère une véritable révolte. Les œuvres de l'artiste sont des textes-manifestes qui rapprochent dangereusement l'art visuel de la poésie et donnent à lire l'ébauche d'un nouveau soulèvement.

¹

Jenny Holzer, extrait de la série *SURVIVAL*, 1983-1985.

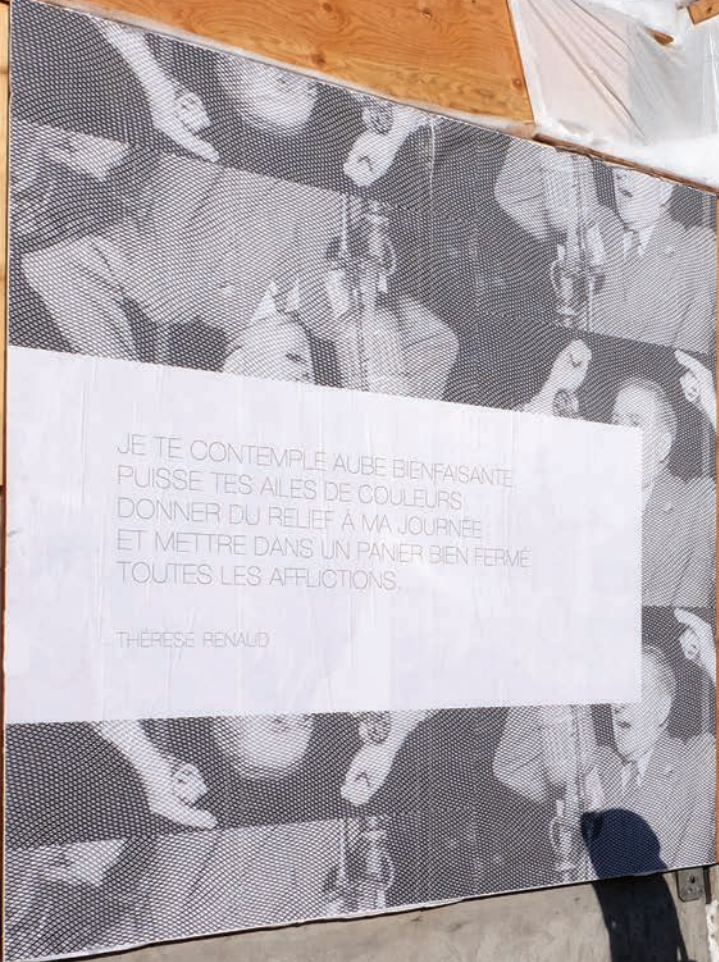
- P-20 DRAPEAU
2013-2014
Drapeau et macarons, 125 x 170 cm.
Photo—Caroline Cloutier
- P-22.23 P.K.P. HOCKEY P.Q.
2015
Carton, colle chaude, papier aluminium, sérigraphie sur papier, xérogaphie et aérosol, dimensions variables.
Photo—Avec l'aimable permission de l'artiste
- P-25 EUPHORIE-PROPAGANDE
2018
Peinture au latex et confettis, dimensions variables.
Photo—Rémi Thériault
- P-27 CARROUSEL ENCYCLOPÉDIQUE
DES GRANDES VÉRITÉS DE LA VIE
MODERNE (avec Jean-François Proulx)
2010
Livres objet, 80 diapositives dans un boîtier de carton.
Édition de 10 exemplaires en français, 10 exemplaires en anglais.
Photo—Guy L'Heureux
- P-28.29 ATTENTION, BRAVES
QUÉBÉCOIS!
2018
Affichage public, dimensions variables.
Photo—Vincent Roy
- P-30.31 AUTO PORTRAIT EN ZIGZAG DANS
LES MÉANDRES DES COLLECTIONS
PATRIMONIALES
2018
Peinture au latex, lettrage vinyle, impressions numériques, vitrines, autocollant, divers objets des collections patrimoniales et de la collection de l'artiste, dimensions variables.
Photo—Guy L'Heureux
- P-32 SPLEEN
2018
Xérogaphie et peinture acrylique fluo, 340 x 657 cm.
Photo—Guy L'Heureux





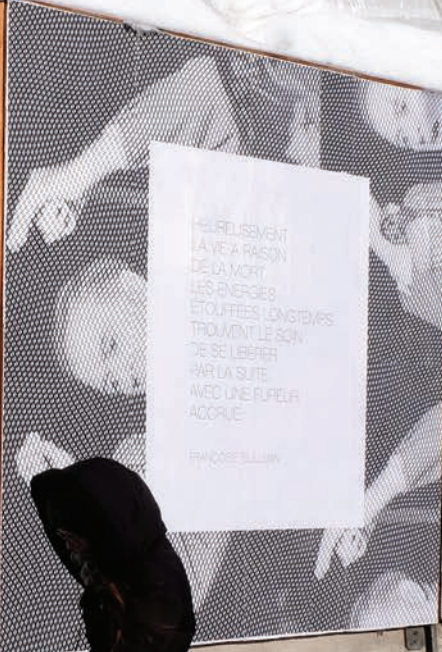
HEUREUSEMENT
LA VIE A RAISON
DE LA MORT.
LES ÉNERGIES,
ÉTOUFFÉES LONGTEMPS,
TROUVENT LE SOIN
DE SE LIBÉRER
PAR LA SUITE,
AVEC UNE FUREUR
ACCRUE.

FRANÇOISE SULLIVAN



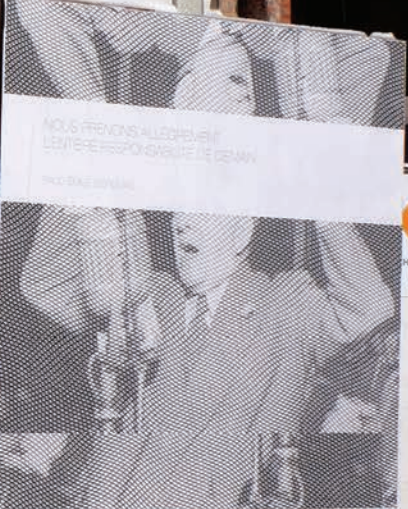
JE TE CONTEMPE AUBE BIENFAISANTE
PUISSE TES AILES DE COULEURS
DONNER DU RELIEF À MA JOURNÉE
ET METTRE DANS UN PANIER BIEN FERMÉ
TOUTES LES AFFLICTIONS.

THÉRÈSE RENAULT



HEUREUSSEMENT
LA VIE A RAISON
DE LA MORT
LES ÉNERGIES
ÉTOUFFÉES LONGTEMPS
TROUVENT LE SON
DE SE LIBÉRER
PAR LA SUITE
AVEC UNE FUREUR
ACCUEILLIE

FRANÇOISE SILLON

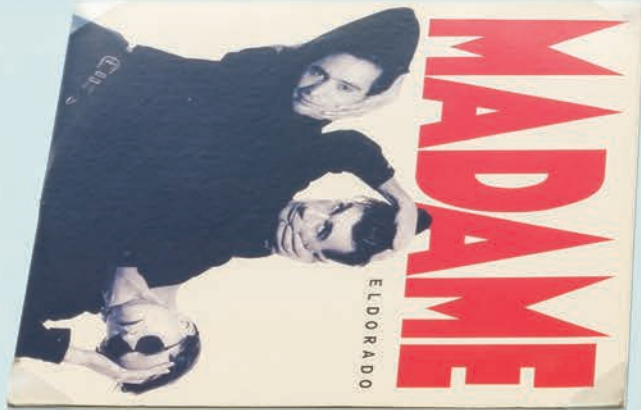


NOUS PRENNONS ALÉCÈS
L'ENTRÉE RESPONSABLE DE DEMAIN

PRODIGE DÉMARRÉ

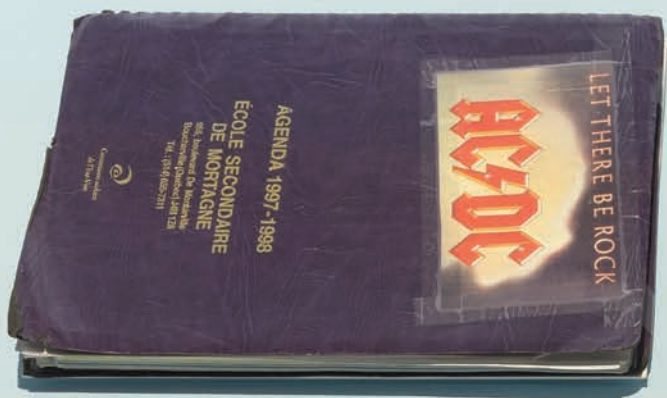
BETON BOURGEOIS.COM

9 **Album 10 ans de la page**
 1970-1980
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page



10 **Album 10 ans de la page**
 1970-1980
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page

5 **Album de l'école secondaire de Montargis**
 1997-1998
 L'école de Montargis
 L'école de Montargis
 L'école de Montargis
 L'école de Montargis



10 **Album 10 ans de la page**
 1970-1980
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page
 Les 10 ans de la page



2



3



4



5



7



8



9



10



12



13



14



15



17



18



19



20

Je suis né le 18 novembre 1980 à Saint-Hyacinthe¹, Maman Cappellet Lucie, Papa Cappellet Michel². En 1983, (à ma toute petite venue) Marie-Louise³, j'ai passé une partie de mon enfance sur les genoux de mon grand frère maternel en parution, fringes, frapper, à la lire des livres de bonté sous le parapluie. Mon professeur de troisième année du primaire Cappellet Gilles Tremblay⁴. Celui de sixième, Yvon Tremblay⁵. A douze ans, j'avais mon billet de naissance par le Lacer⁶ de Saint-Hyacinthe. Déménagé à Valence⁷ à l'adolescence, j'ai fréquenté l'école secondaire De Montigny⁸. J'ai découvert la musique expérimentale et je suis devenu un aficionado du groupe industriel Einsieuneune Neuboutin⁹. Des études collégiales en Sciences purs m'ont fait apprécier la philosophie, la littérature, le théâtre et les arts visuels. J'avais 18 ans et c'était le 50^e anniversaire de Refus global. Je ne vendais plus d'œuvre

[illegible][illegible]

¹ Please be advised, it was found that the date of the interview was incorrect.

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...
...the ...



LA NUIT, PERSONNE, SINON NOUS, NE TRAÎNE DEHORS, LE BOULEVARD ET LES
RUES, LES LONGUES ET LES COURTES, LES AVENUES ET LES CULS-DE-SAC
DORMENT. NOUS FLÂNONS DANS LE GRAND PARC TOUJOURS VIDE QUI RELIE
L'ÉCOLE PRIMAIRE À L'AUTOROUTE. LES COURS ARRIÈRES SONT DÉPEUPLEES, LES
MAISONS, SOMBRES. NOS CORPS LÉZARDENT DANS LES ZONES D'OMBRE, NOUS
SOMMES INVISIBLES. EN GUERRE CONTRE TOUT, SEULS AU MONDE, L'AIR FRAIS
NOUS REMPLIT LES POUMONS. L'ÉCOLE NOUS RATTRAPERA BIEN VITE, L'ÉTÉ
ACHÈVE MAIS CETTE NUIT SERA DOUCE. NOUS SOMMES LIBRES. LE QUARTIER
NOUS APPARTIENT. SEULE LA LUNE VEILLE. TOUT EST POSSIBLE
ET PERSONNE NE SAURA QUE C'EST NOUS.

Saint Genette, théoricien et styliste

L'« ESSAI THÉORIQUE » EXISTE-T-IL ?

La théorie littéraire se donne par une écriture qui, dans ses plus éclatantes réussites, est elle-même littéraire. Elle n'a rien à envier aux chefs-d'œuvre du roman, du théâtre, de la poésie ou de l'essai dont elle cherche à se saisir par ses moyens propres. Le poéticien – ce passionné de l'entomologie textuelle – peut-il, dès lors, intégrer en bonne et due forme la théorie au système des genres canoniques de la littérature en dotant ce système, comme le fait David Turgeon, d'une sous-catégorie de l'essai désignée sous l'appellation d'« essai théorique » ? A priori, pourquoi pas ? La « rigidité », dit à bon droit Gérard Genette, « est la rigueur des cuistres ». Il y a bien (qui en douterait ?) un roman théorique, comme il y a un roman psychologique, un roman courtois ou un roman de guerre (qui peuvent être, en outre, des romans théoriques). *Idem* pour la poésie et le théâtre. Il y a donc un essai littéraire (comme tout essai), mais théorique. On s'en convaincra en s'offrant le bonheur de lire *À propos du style de Genette*, exemple patent d'un essai théorique d'autant plus remarquable qu'il s'attaque à l'une des œuvres majeures du genre, réunissant des titres aussi essentiels que *Mimologiques*, *Figures* (de I à VI), *Seuils*, *Palimpsestes*, *Nouveau discours du récit* – nous sommes, en compagnie de David Turgeon, quelques-uns (les *happy few*) à relire « Genette comme Genette relisait Stendhal : avec un plaisir chaque fois accru ». Géant du structuralisme et de la poétique occidentale du XX^e et du XXI^e siècles, digne héritier d'Aristote, de Montaigne et de Valéry, l'auteur de *Bardadrac* est, au même titre que Michel Butor ou Hélène Cixous, l'un des écrivains phares trop peu lus des soixante dernières années. Saluons au passage Le Quartanier, assez courageux (et distingué) pour publier un tel bijou, qui vendra peu, mais vendra bien.

À PROPOS DU STYLE DE GENETTE

DAVID TURGEON

Le Quartanier, 2018, 223 p.



Turgeon cherche (et parvient) à saisir « *la manière dont le style travaille [...] le propos d'un essai* ». Voilà la question cardinale qu'il faut se poser lorsqu'on aborde le genre en essayiste. Turgeon y arrive, fait rare, en adoptant un point de vue essentiellement (auto)réflexif et (méta)critique. Loin de vouloir simplement (et platement) exposer ses idées, un théoricien s'affaire, « *tout au long de son œuvre, à tendre au lecteur son piège propre, certains avec plus de succès que d'autres, du double emploi du terme captivant* » ; À *propos du style de Genette* le montre en se lovant dans la manière paradoxale du maître ; nous avons affaire à un livre sérieux, érudit mais joueur, comme l'auront compris dès la première seconde les connaisseurs ayant repéré, dans le titre, un pastiche du célèbre article proustien intitulé « À propos du "style" de Flaubert. » David Turgeon impose à son lecteur une systématisme un peu folle (progression nette, archi-rationnelle du texte, divisé en huit parties, elles-mêmes subdivisées en sous-sections, le tout précédé d'une introduction et suivi d'une conclusion, puis d'un *post-scriptum*), une méthode qui, néanmoins, tient « *d'avantage de la promenade que de l'examen systématique* ».

JE TE TIENS, LIBERTÉ GENETTIANNE

Une autre (très rare) qualité de l'essai théorique, que Turgeon (après Genette) exploite avec bonheur, nous assure à tout coup que nous sommes aux antipodes des « *pénibles dissertations rédigées directement en langue universitaire, dont le sujet [intéresse] pourtant, mais dont [notre] mémoire [ne conserve rien] tant elles [tombent des mains* » : les notes en bas de page deviennent, par moments, plus passionnantes encore que le corps du texte. Qui s'épargnerait ces détours nécessaires ne saurait notamment pas que, par sa capacité hors normes à inventer (et à imposer) des néologismes (paratexte, prolipe, intradiégétique...), Genette mérite, aux yeux de Turgeon, sa place parmi les « logothètes », ces inventeurs de langage (et classificateurs déjantés) auxquels Roland Barthes s'est fameusement intéressé dans son *Sade, Fourier, Loyola*.

Au rang des libertés prises par Genette, qui le placent parmi les plus grands essayistes, il y a donc ces écosystèmes de néologismes, qui ont hanté les cauchemars de plus d'un étudiant : voilà des « *monstres de Frankenstein* », des « *petites chimères (une tête de para – sur un corps de – leipse)* » qui, toutes, sont issues « *d'un même bestiaire* », font « *preuve d'une étonnante résilience ; et, surtout, d'une grande capacité d'adaptation* ». Le retour surabondant et ludique de la formule « J'y reviens » (ou « J'y reviendrai ») et, plus généralement, le simple recours au « je » sont, « *pour un théoricien, [peu] anodin[s], et port[ent] en [eux] quelque chose de politique* ». Des personnages, subtilement convoqués, ici et là, par un Genette pince-sans-rire, sont placés à la barre

**Turgeon cherche
(et parvient) à saisir
« *la manière dont le style
travaille [...] le propos
d'un essai* ».**

des démonstrations, tel « *l'enfant de trois ans* » qui se montre capable d'inférer des principes clairs et indubitables à partir de problèmes de poétique structuraliste somme toute complexes. Quelques-unes des intuitions les plus fortes proposées par Turgeon touchent d'ailleurs au « *rôle de l'humour, qui est peut-être l'ingrédient premier de toute recherche théorique qui vaille la peine d'être lue* ». Genette élabore, dans toutes les dimensions de son écriture, « une rhétorique satirisée : une rhétorique qui contient en germe sa propre satire ». L'hypertexte infini et la ponctuation sont, chez Genette comme chez tout écrivain, le « *lieu d'un investissement stylistique singulier* ». Au rang des meilleures pages écrites par Turgeon, je compte celles qui décortiquent telle phrase « *d'une complexité assez saisissante* » tirée de *Palimpsestes*. À propos du style de Genette se penche avec une précision maniaque et une délectation contagieuse sur les significations multiples, imbriquées et étoilées de la parenthèse, des deux-points, du point-virgule qu'affectionnait à sa façon l'auteur des *Figures*. Cette lecture, digne de Jean Starobinski (je pèse mes mots), conduit à une conclusion lumineuse sur la pratique genettienne de l'essai théorique comme « *mise en scène de la pensée* » (goûtons au passage la mimologie de Turgeon, qui écrit sur Genette comme Genette aurait pu écrire sur Borges ou sur Chateaubriand) : « *[L]a phrase de Genette est un chemin, un chemin qui marque non pas la pensée déjà faite mais qui épouse le projet essayiste de montrer la pensée se faisant. Le travail de la phrase mime, en quelque sorte, le défrichement de la pensée au fil de son avancement ; défrichement qui ne se fait pas en trois mots, dans un régime aphoristique, mais bien sur la longueur.* » Turgeon en Genette, ou le versant théorique, au second degré, du monologue intérieur à la Joyce.

Turgeon (qui ne cite aucun Québécois) rejoint François Ricard, Étienne Beaulieu et quelques autres (sans avoir l'air d'y toucher) en laissant entendre (avec raison) que l'essai, fût-il théorique, est plus proche des autres genres littéraires que des ouvrages appartenant aux domaines de la philosophie ou des sciences humaines. Celle de ses hypothèses, qui marquera le plus durablement les esprits fait de l'essai théorique une sous-catégorie retorse du romanesque : « *l'activité théorique, quand elle ne se contente pas de ressasser le déjà connu, est quelque chose qui ressemble [...] à une aventure* » ; écrire « *une théorie comme un récit d'aventures, c'est une manière de captiver le lecteur et, par là, d'imprimer plus profondément en ce lecteur la trace vivante de la théorie ; au risque de faire transparaître l'aspect imaginaire, voire fictif, de cette théorie* ». Voir saint Gérard, en grande armure de narratologie, occire sans ciller le dragon-femelle Cohn : comparés à ce spectacle inouï, que sont les exploits de Perceval ou de d'Artagnan ?

DE LA BEAUTÉ COMME VÉRITÉ

J'en veux tout de même un peu à David Turgeon (et à son éditeur) d'avoir laissé passer quelques balourdises entées sur certains des pires clichés propres à la pseudo-théorie littéraire d'aujourd'hui, tel l'épouvantable segment de phrase voulant que (je souligne) « *la posture théorique [soit] avant tout un style* ». Un simple nettoyage m'aurait donné toute licence de crier au pur chef-d'œuvre ! Ce sera pour une prochaine fois, un autre livre. Mais il faut reconnaître que les petites laideurs qui m'agacent outre mesure se font oublier, tant elles sont surpassées en nombre par le génie de formules opposées. Pour leur beauté, je me permettrai d'en jeter quatre, en vrac, pour faire goûter, en dehors de toute préoccupation liée à la rationalité argumentative ou à quelque effet de véridicité, la substance de Turgeon : « *ces longs et denses pains de texte que sont les paragraphes de Figures III ou de Palimpsestes* » ; on « *pourrait dire que les membres de la phrase sont à couteaux tirés* » ; la « *ponctuation ne fait pas que baliser le sens, elle signale également les péripéties que rencontre le sens lorsqu'il prend la forme d'un texte* » ; « *le dénouement tragique d'un essai serait précisément celui où le réel a raison de la théorie* ». Le lecteur d'essais, tel que je le conçois, trouve son compte en une phrase comme celle-ci, aussi peu instructive que la fille de Minos et de Pasiphaé : « *Admettons donc tout de même, et tout à fait subjectivement, que chez Genette les tirets doubles semblent moins propices aux jeux de coulisses et davantage à un infléchissement temporaire du discours : l'équivalent théorique du panneau "Déviation pour travaux"* ». Sévigné – ou André Belleau – n'eût pas mieux dit !

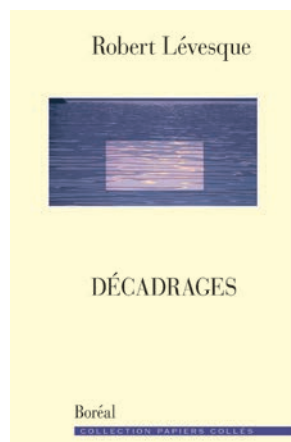
Comme David Turgeon, je crois que, trop souvent, l'université enseigne « *à étouffer le propos dans une rhétorique laborieuse et un style indifférent. Comme si l'effet produit par le discours concurrençait sa vérité ; comme si l'effet contrefaisait la vérité* ». Avec une faconde si discrète qu'elle en passerait presque inaperçue – assez typique, encore, de la manière de Genette –, l'auteur expose aux yeux de tous l'un de ses « espoirs secrets » : « *que ce livre invite ma lectrice et mon lecteur à envisager, à travers l'exemple de Gérard Genette, un style essayiste qui ne fasse ni dans l'obscurité ni dans la platitude.* » Le pari est tenu, la mise remportée. Réjouissons-nous : la lectrice et le lecteur seront sans doute de ces universitaires (de plus en plus nombreux – la précision est importante) aspirant à écrire pour être lus. J'y reviendrai.

Faire écran

DÉCADRAGES

ROBERT LÉVESQUE

Boréal, 2018, 240 p.



Dans un de ses précédents recueils, *L'allié de personne* (2003), Robert Lévesque dévoilait la posture critique qu'il avait adoptée après son passage au *Devoir* : « *j'en suis venu à faire des "anticritiques" [où] il n'est plus question de juger et de noter, ni de dire si j'ai aimé ou non, mais de choisir ce dont je vais parler, d'y faire librement un parcours, mon parcours, en toute subjectivité agissante, à l'intérieur ou autour de cet "objet", le comparant, faisant référence à d'autres, le mettant en perspective, plongeant dans la digression, citant un tel saluant...* »

Peu de critiques d'ici ont su nommer leur activité avec autant d'acuité que Lévesque. Celui qui a toujours abordé son travail en suivant un même principe – soit que la responsabilité du critique s'exerce surtout « *à l'égard des lecteurs qui le fréquentent, le suivent, apprennent à le connaître, et qui n'ont pas tant à partager ses avis [...] qu'à en saisir au fil des articles la persistance, l'énergie, la liberté, [...] le débordement, la colère, la passion, dans l'indépendance du goût, dans le plaisir de le lire, lui* » – poursuit, avec *Décadrages*, dans la même veine que ses livres précédents. Lévesque offre une nouvelle collection de textes, cette fois tirés des années 2013-2015, alors qu'il sévissait sur le site web de la revue *24 images*.

Pour le chroniqueur comme pour l'essayiste, l'écriture sert tout autant à discuter de films, d'acteurs ou de cinéastes qu'à brosser, au fil du texte, un portrait de ses propres obsessions, de goûts, ses souvenirs. Lévesque retrouve une connivence avec le lecteur, celle qu'il se désolait de perdre en abandonnant ces jeudis qu'il lui « *aura plu de remettre sur le métier* ». Les textes débordent de marques d'une écriture en « temps réel », qui joue sur le ton de la confiance et de l'association libre d'idées : « *Je repense à ce film le jour où j'apprends que Lauren Bacall est vraiment entrée dans le grand sommeil, elle est morte...* »

Lévesque y pratique une écriture de l'anecdote et de l'inachèvement, de la pensée vive toujours en amorce mais jamais complètement figée, caractérisée par la récurrence des points de suspension, qui terminent la majorité des textes. L'anecdote est le sel du récit, c'est ce qui détermine sa vraisemblance, mais aussi ce qui nous informe sur la posture critique, toujours très personnelle, déterminée par une présence marquée du « je » dans le texte. Par touches impressionnistes, Lévesque se dévoile, dans les souvenirs de son père, ses accords « *mets-vin-cinéma* » (« *l'escalope de dinde aux champignons et grelots sautés avait été ravigotante, le muscadet affable et le scénario de Mensch pas mal du tout* ») ou cette surprenante description de sa rencontre avec une enfant (« *une petiotte qui s'assoit avec pénibilité délicate sur la première marche d'un commerce [...] tout en me regardant, en me souriant [...], le bonjour d'un bébé qui, ma torpeur enfuie, me mit en joie en m'accrochant un sourire aux lèvres* »), comme pour casser le personnage d'homme bourru qui lui colle à la peau, le tout sur un mode qui rappelle le *Je me souviens* de Perec, qui sert ici de figure tutélaire (les renvois au texte sont d'ailleurs abondants).

AIMER HAÏR

On retrouve le style de l'érudition de taverne, sous le ton bon enfant propre à Lévesque, qui lui donne l'air confiant de celui qui peut se permettre des affirmations péremptoires sans avoir besoin de les expliquer davantage (« *Lui, Faulkner, qui sera le Proust d'Amérique du Nord* »), d'aimer ou de détester de la même manière, avec la puissance du passionné (*Camion* est l'exemple même du film québécois « *où la culpabilité, l'autopunition, l'asthénie, le renfrognement, le complexe d'infériorité et son manque de vocabulaire tiennent lieu de compost dramatique* »; *Curling*, en revanche, est un « *couac compact. Quelque chose comme un gag sans punch. Mais attention, la tension, elle est là. C'est un film suave à faire suer la cérébralité. Lancinant à lasser le lambin* »). Sans surprise, la verve de l'auteur l'amène parfois du côté de l'insulte, histoire de ponctuer l'opinion. Ainsi, Brigitte Bardot est devenue « *une radasse apparentée au parti de Jean-Marie Le Pen, la passionnaria de tous les bébés requins aux ventres blancs, aux dents nacrées* » alors que les gens qui n'aiment pas Woody Allen sont tous « *des faux culs ou des mauvais coucheurs, des faux jetons ou des faux derches, au choix, [qui] ont un parapluie enfoncé dans le trou de balle* ».

On lit ces petites pointes avec un sourire en coin (Lévesque sait cultiver son style), mais rien n'épate autant que la finesse et l'élégance de son esprit d'analyse, lorsqu'il s'adonne à l'employer. Les envolées positives sont tout aussi passionnelles que les

mots crus, mais quand le colérique laisse la place au lyrique, Lévesque rappelle que peu de critiques ont, comme lui, une acuité du regard analytique directement proportionnelle à la qualité de la plume. Les plus belles pages sont réservées à Agnès Varda, celle qu'il nomme « *une essayiste du cinéma car ses films sont, comme on l'entend en littérature, en pellicule libre* », un commentaire qui, par la même occasion, s'appliquerait à sa propre écriture.

Reste un sentiment désagréable qui s'installe au fil du texte, comme un point aveugle que Lévesque évacue volontairement. Lui qui s'en tient autant au biographique dans ses textes – s'amusant, souvent avec brio, à tisser des liens entre la vie des artistes et leurs œuvres – a la capacité de passer outre certains éléments « déplaisants » dans la vie des artistes qu'il convoque. À propos d'Antoine Blondin, chroniqueur sportif et auteur d'*Un singe en hiver*, qui sera adapté au cinéma, il écrit : « *c'est un copain à qui j'aurais pardonné une connerie, celle d'avoir signé avec 184 chnoques le Manifeste des intellectuels français favorables à l'Algérie française en 1960 (en riposte au Manifeste des 121 pour le droit à l'insoumission), car Blondin, c'est le romancier d'Un singe en hiver* » Est-ce la même logique (celle du « pardon à un ami » au nom de sa qualité d'artiste) qui mène Lévesque à décrire Roman Polanski comme un « *drôle de zigoto sombre et sympa* », à vanter la prestation « *déchirante* » de Casey Affleck dans *Manchester by the Sea* ou à décrire Woody Allen comme le « *modèle de l'élégance américaine velours côtelé et shetland* », en passant sous silence le climat politique récent ?

Lévesque ne se gêne pourtant jamais pour être vitriolique lorsque le cœur lui en dit, mais on sent chez lui une certaine facilité à excuser certains écarts de conduite plutôt que d'autres, voire un regret d'un temps perdu, plus simple – il souligne au passage, dans un texte sur Bernadette Lafont, qu'Hervé Guibert, « *avant la rectitude* », pouvait qualifier l'actrice de « *Bardot nègre* ». À propos de Maurice Pialat, dont les méthodes de travail seraient aujourd'hui considérées comme inacceptables, Lévesque explique : « *Pialat, en pervers, pour que ses acteurs s'impliquent, les pousse dans les cordes [et] allonge les séances de torture-tournage pour mener ses interprètes au bord de la fatigue [...]* (c'est sa méthode, version brutale de celle de *l'Actors Studio*). » Quatre ou cinq occurrences sur la soixantaine de textes qui composent le recueil n'en font certes pas un thème central – il s'agit peut-être simplement d'aveuglement volontaire de la part de Lévesque sur un enjeu par lequel il ne se sent pas concerné. Néanmoins, venant de *l'allié de personne* qui a tant réclamé la *liberté de blâmer*, qui conjugue aussi allègrement vie privée et vie artistique dans son livre, on aurait espéré que la réécriture de ces textes soit le lieu d'un regard plus éclairé sur un problème majeur.

L'Amérique blastée

SUR LA PISTE DU CANADA ERRANT

JEAN MORISSET

Boréal, 2018, 362 p.



Jean Morisset appartient à la même famille d'essayistes que l'anthropologue Serge Bouchard : comme lui, il éprouve une fascination pour la « Franco-Amérique », ce domaine éclaté dont les fragments se trouvent éparpillés partout sur le continent. Les deux écrivains ont aussi pour point commun de nous offrir une réflexion en prise directe sur le monde concret, puisqu'ils ont tous deux arpenté de long en large le pays improbable dont ils nous parlent. Dans un tout autre registre, on peut aussi rapprocher leurs travaux de ceux du professeur François Paré, qui se penche depuis toujours sur les littératures de l'Amérique française dans ce qu'elles ont de plus joyeusement anarchique.

Une chose est sûre : l'objet d'étude de ces chercheurs peut être extrêmement séduisant pour l'esprit, précisément parce qu'il est difficile à appréhender. C'est une sorte de territoire palimpseste dont les contours existent à peine sous le pays cadastré qu'on nomme aujourd'hui Canada. Les difficultés commencent justement au moment où on cherche à le circonscrire. Jean Morisset, pour sa part, se donne pour mission, avec ce nouveau livre, de « raconter par à-coups une histoire : celle du Canadien canayen métis-créole à l'oralité nomade au sein du pays errant ». Sa croyance en cette insaisissable créature est telle qu'il va même jusqu'à suggérer que « la fabrication du Québécois », au tournant des années 1960, n'aurait été qu'un « substitut identitaire » destiné à remplacer le véritable arpenteur des territoires, désormais hors d'atteinte. On peut alors se demander s'il est vraiment nécessaire de réactiver la vieille identité « canayenne » ; pourquoi, pourquoi *maintenant* devrions-nous retourner *Sur les traces du Canada errant* ?

Dans un entretien avec l'auteur (qu'on peut retrouver sur YouTube), la sociologue Dalie Giroux, qui semble avoir joué un rôle décisif dans la publication de cet essai, le définit comme une « géohistoire vue d'en bas » : pour Morisset, en effet, les communautés francophones, bien plus qu'une aimable collection de groupuscules atomisés, incarnent la réalité même de l'identité française en Amérique. Dans

son introduction, il retourne l'Europe colonisatrice contre les incorrigibles voyageurs qu'elle a elle-même engendrés, réactualisant au passage la féconde dualité canadienne-française que Félix-Antoine Savard avait mise au point dans son *Ménard* : « *Les visions d'établissements sédentaires, les désirs de richesses, les desideratas d'enchristements sous la bannière et la croix procèdent de l'Europe. La mouvance nomade et l'épopée sans nom négociant les rivières, franchissant les pistes en raquettes et traversant les lacs en toboggan sont celles de l'Amérique.* » Par la suite, il refait de brillante manière le parcours des glissements successifs par lesquels les « *Franco* », après 1760, ont fini par perdre leur identité canadienne aux mains des « *British Americans* ».

LE LEXIQUE ET LE REFUS

La forme générale de cet essai épouse de manière assez étroite la teneur de son propos. En premier lieu, l'objet de la recherche est difficile à définir parce que la réalité qu'il englobe est elle-même évanescence ; pour cette raison, l'ouvrage est particulièrement créatif au niveau lexical. On y trouve un judicieux mélange de néologismes et d'archaïsmes rescapés de la parlure vernaculaire : « *Canabec* », « *Canayens* », « *Britaniens* », « *Yankis* », « *Frenchés* » « *norditude* », etc. De la même manière, l'auteur semble éprouver une sorte de jubilation provoquée par l'énumération ; il cherche à traduire l'immensité du continent, l'extrême dispersion des « *Franco-Américains* » et l'impossibilité où il se trouve de saisir dans son ensemble ce pays fracassé, à moins d'invoquer à chaque fois la liste complète de ses parcelles : « *Dènès, Flancs-de-chien, Nahannis, Couteaux-Jaunes, Castors, Peaux-de-Lièvres, Esclaves, Loucheux, Koutchines : qui étaient-ils, au juste, tous ces gens de l'extrême, depuis le lac des lacs intérieurs et les chapelets de rivières aux confins de la taïga ?* » Cependant, malgré son caractère foisonnant, cet ouvrage est beaucoup plus structuré que l'auteur le prétend lui-même ; on peut y déceler, en toile de fond, une véritable tragédie en trois actes.

Dans la première partie, l'auteur cherche selon quelles conditions le *Canadien* (pris dans le sens de « *Sauvage blanc* » qu'il lui donne) pourrait se montrer solidaire de tous les mouvements de libération qui, à l'échelle continentale, ont traversé les Amériques depuis les débuts de l'histoire coloniale. Pour ce faire, il doit d'abord déterminer la spécificité du groupe auquel il appartient et, là-dessus, son jugement est sans appel : « *Qu'on se l'avoue ou pas, nous sommes les résistants et les survivants d'une Amérique blastée.* » Un double mouvement se fait donc sentir

ici : la « *complicité entre Canayens et Sauvages* » qui, à proprement parler, serait à l'origine de l'identité canadienne (grâce au mouvement de rejet du colonisateur français qui ne reconnaît plus ses congénères) ; puis, après 1760, le « *rapt progressif* » par lequel les Anglo-Saxons se sont approprié sans vergogne cette identité tout en la vidant de ses principales composantes : « *les loyalistes véhiculeront avec eux l'idéologie implicite d'un triple refus : refus de l'altérité, refus du nomadisme et refus du métissage, c'est-à-dire les trois éléments essentiels de l'américanité.* » Il ne reste plus ensuite, sur le territoire, que des îlots de « *Canucks* » esseulés dont la nécessaire solidarité est à jamais rendue impossible par les nouvelles bornes coloniales.

UN ACTE MANQUÉ

La deuxième partie de l'ouvrage nous fait rétrospectivement assister à l'émergence du Canada britannique, à partir du point de vue de ceux qui ont été spoliés par cette édification à la fois lente et brutale. Ce chapitre met en relief le manque total d'inspiration de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique (AANB), document légal insipide grâce auquel le Royaume-Uni aurait cherché à perpétuer son emprise sur le continent américain. L'auteur met au jour un gigantesque malentendu initial : les concepteurs de ce pays artificiel étaient d'abord mus par une volonté farouche de « *rester Anglais* », comme le montrent d'ailleurs de nombreux écrits, connus et moins connus, de Sir John A. MacDonald et des autres « *pères de la Confédération* ». Pour éviter d'avoir à constituer leur identité à partir du véritable héritage « *canayen* », et faire ainsi abstraction de ces encombrants « *Franco-Américains* », les Britanniques d'Amérique — les « *Britamiens* » — se sont tournés vers « *l'idée du Nord* » (pour reprendre un titre emblématique de Glenn Gould) : « *Ils ont beau pousser l'Autochtone, le Canadien, le Métis sous les franges de l'empire nordique par leur mise en réserve physique et mentale, et proclamer la nationalisation de la forêt, des prairies, des bosquets, des coulées, de la glace et des neiges au nom du patriotisme et de la royauté, ils savent que quelque chose leur échappe : l'essence du pays.* » Sur ce point, on est tenté de donner raison à l'essayiste ; il suffit par exemple de visiter le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa pour mesurer la force d'attraction qu'exerce, encore aujourd'hui, l'imaginaire boréal sur les artistes du Canada anglais. En somme, cette nordicité revendiquée trahirait, elle aussi, une forme de déficit identitaire.

La troisième partie de *Sur les traces du Canada errant* représente l'acte final d'un drame qu'on croyait bien connaître, mais qui nous est présenté ici sous un angle entièrement inédit. Pour boucler la boucle, Morisset montre comment le Québec, au lieu de tisser

des liens avec le vrai pays-maquis, en est lui-même venu à intégrer et assimiler le discours « *britamien* » tout en reniant sa véritable allégeance. Il s'attache à démontrer que les Québécois n'ont eu rien de plus pressé, au moment de conclure les ententes de la Baie-James (1975), que de reconduire les façons de faire des usurpateurs ; en signant ces documents, écrit-il dans un raccourci saisissant, « *le Québec a virtuellement assumé lui-même la succession des meurtriers de Riel* ». Dans ce contexte, il va même jusqu'à refuser d'écrire « province de Québec » en français parce que c'est une traduction de l'appellation légale qui se trouve dans les textes juridiques de l'AANB. Au total, il se livre à une implacable démonstration logique qui nous amène à revoir nos idées préconçues sur l'histoire territoriale.

QUESTION DE VARIÉTÉ

Dans ses remerciements, l'écrivain révèle que son manuscrit a été « *extrait des cartons où il reposait en hibernation prolongée* » ; il faut donc comprendre que *Sur la piste du Canada errant* a été rédigé il y a un certain temps, comme en témoignent aussi la plupart des références bibliographiques, qui sont relativement anciennes. On aurait aimé que l'auteur prenne en compte, même brièvement, l'apport de travaux plus récents qui recoupent son propos : je pense par exemple à *La destruction des Indiens des Plaines* de James Daschuk (2015 pour la version française) ou au *Centre du monde* d'Emmanuelle Walter (prix *Spirale* Eva-Le-Grand 2017). De même, une brève mise à jour aurait permis de jeter un pont temporel entre les actions relatées dans ce *Canada errant* et certaines expériences qui ont été tentées depuis : que faut-il penser, par exemple, de la « Paix des Braves » de 2002 ou de la création, en 2013, du gouvernement régional mixte Eeyou Istchee Baie-James ? Ces deux événements sont simplement mentionnés au détour d'une page. Mais ces remarques ne sont que vétilles si l'on prend en compte la riche documentation de base (les « classiques ») qui nous est ici redonnée, de manière fort opportune. N'oublions pas aussi que l'essai, comme genre littéraire, prend le chemin qu'il veut et n'a pas à présenter de lettres de créance ; « *j'ai vu ce que j'ai vu* », écrivait fort justement Pierre Vadeboncœur, qui en connaissait un bout sur la question.

Signalons en terminant que cette œuvre s'inscrit résolument dans la valorisation du mélange et de l'hybridation des cultures : paradoxalement, malgré son caractère un peu intempestif, il voit le jour dans un contexte particulièrement fécond. Grâce aux

enjeux qu'il soulève, il ouvre un espace de discussion original et permet de relancer sur des bases inédites les houleux débats de l'été 2018... En effet, *Sur la piste du Canada errant* se trouve potentiellement au carrefour de bien des polémiques actuelles – par exemple à travers la notion de « *sauvage blanc* » ou celle d'« *identité créole et métisse* », qui se trouvent au cœur de l'argumentation de Morisset et qui courent d'un bout à l'autre de son livre. Il apparaît difficile aujourd'hui de faire l'économie de ces débats, surtout que, pour le géographe, « *dans tout Canadien [pris au sens originel du terme] existe, ne serait-ce que par dénégarion, un Indien renié et combattu, assumé ou glorifié, mais jamais absent* ».

Jusqu'à tout récemment, toute l'histoire du continent ne visait qu'à faire disparaître cette identité primitive, à « *araser la mémoire sauvage et géographique qui constitue l'essence même du Canadien* ». On n'a pas à chercher bien loin pour constater que, par un étrange retour des choses, après avoir longtemps tenté de « *dissimuler à ses propres yeux son identité créole et métisse* », le « *Canadien fait Québécois* » veut aujourd'hui avoir été métis et cherche en lui-même les traces de cette mixité pour les mettre en lumière. Il trouvera, dans cet ouvrage lyrique et stimulant, matière à le conforter dans son entreprise de reconnaissance.

**[...] pour Morisset,
en effet, les
communautés
francophones,
bien plus qu'une
aimable collection
de groupuscules
atomisés, incarnent
la réalité même de
l'identité française
en Amérique.**

Révolutionnaire la nuit

ENTREtenir LES DÉSIRS D'UN AUTRE MONDE

Né en 1806 et mort en 1889 à Paris, Gabriel Gauny fut, le jour, un menuisier qui parfois flânait dans les rues de Paris en quête de travail, puisqu'il avait choisi d'être tâcheron plutôt que travailleur à la journée – et, la nuit, poète, philosophe et révolutionnaire, luttant contre la fatigue d'une existence ouvrière abrutissante malgré les divers arrangements. C'est durant ce temps âprement dérobé aux maîtres qu'il noua des amitiés littéraires et syndicales, écrivit pour des journaux comme *La Ruche populaire* ou *Le Tocsin des travailleurs* et remania sans cesse un recueil de ses écrits, qu'il plaçait sous le signe des antiques déserteurs qu'étaient à ses yeux Diogène et saint Jean. Ainsi apparaît un des fils qui relie ses textes, enfin réédités aux éditions La Fabrique en 2017 avec la complicité d'Éric Hazan (alors que la première édition, parue aux Presses Universitaires de Vincennes en 1983, était depuis longtemps épuisée) : déserteur, laisser tomber le travail forcené qui ne fait que servir la reproduction d'une élite oisive, ouvrir des brèches dans le temps propices à rétablir un courant de paroles désintéressées et bouillonnantes.

On reconnaît là des thèmes chers à Jacques Rancière, qui évoque, dans sa préface à la nouvelle édition, la révélation que fut pour lui la découverte des archives de Gabriel Gauny à la Bibliothèque municipale de Saint-Denis, incarnation singulière et fascinante de l'émancipation ouvrière dont les enseignements irrigueront son travail futur. Le fait que ce recueil soit composé et intitulé par Jacques Rancière peut aussi, par ailleurs, renforcer l'impression curieuse que Gabriel Gauny serait l'un de ses « personnages ». On peut se souvenir, par exemple, l'avoir croisé au détour de son essai *Le spectateur émancipé* (La Fabrique, 2008). Gauny y apparaît furtivement, dans son rôle de parqueteur au travail, alors qu'il jette un regard par la fenêtre. Son désintéressement serait exemplaire du régime esthétique de l'art apparu au XIX^e siècle. Plusieurs années auparavant, on l'aperçoit dans *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (Fayard, 1981), récit historique et philosophique par lequel Rancière rompt avec un certain marxisme entendant révéler à la classe ouvrière la connaissance économique de l'exploitation qui lui manque, en reconstituant plutôt les rêves et les joies du prolétaire, tout ce qui produit déjà « une connaissance de soi qui lui révèle un être voué à autre chose que

LE PHILOSOPHE PLÉBÉIEN

GABRIEL GAUNY

textes rassemblés et
présentés par Jacques
Rancière

La Fabrique, 2017, 276 p.



l'exploitation». La voix narrative, inspirée par celle des *Vagues* de Virginia Woolf, plongeait ainsi dans l'imaginaire ouvrier en circulant entre les rêveries poétiques, philosophiques et politiques de quelques consciences singulières, dont celle de Gabriel Gauny.

Cela ne veut pas suggérer que nous aurions accès seulement à un Gabriel Gauny travesti pour jouer le rôle que lui donne le philosophe-historien. Il s'agit plutôt de prendre conscience du fait que nous lisons nécessairement ses écrits au prisme de la lecture de Jacques Rancière. Mais cela n'empêche pas que cette couche interprétative, qui désormais fait corps, d'une certaine façon, avec la parole du menuisier-poète, lui rende profondément justice. On peut songer à une remarque essentielle de *La nuit des prolétaires*. Jacques Rancière, tout en refusant d'ériger la vie en usine comme vérité philosophique dernière, pose entre sa parole et celle des prolétaires une égalité qui tient à leur relance commune du *désir d'un autre monde*. Il affirme ainsi que, des philosophes et poètes plébéiens comme des philosophes et poètes bourgeois, si tant est qu'ils «*désertent le culte domestique de Baal pour partir à la recherche de l'inconnu*», «*le prolétaire a besoin, non pour acquérir la science de son état, mais pour entretenir ces passions, ces désirs d'un autre monde que la contrainte du travail rabote continuellement au niveau du seul instinct de subsistance qui fait du prolétaire abruti de travail et de sommeil le serviteur complice du riche bouffi d'égoïsme et d'oisiveté*». Il est bon d'aborder *Le philosophe plébéien* en se souvenant, avec Jacques Rancière, que peut-être les seules choses qui comptent, pour contester un monde capitaliste invivable, par-delà ce qui sépare les «*intellectuels*» de la classe exploitée, ce sont toutes les sortes de tentatives de cultiver la passion, le possible, le désir de l'inconnu, contre l'habitude, l'abrutissement, la servitude.

PRENDRE LE TEMPS QU'ON N'A PAS

Un dernier détour par l'interprétation de Jacques Rancière, avant d'aborder plus en détail *Le philosophe plébéien*, peut s'avérer éclairant concernant un nœud au cœur de l'œuvre de Gabriel Gauny comme de ses conditions de possibilité : le temps. Ce que Gabriel Gauny nous enseigne en premier lieu, rappelle Rancière, est que «*l'émancipation ouvrière n'est pas l'horizon promis au terme d'un combat. Elle est l'acte qui le commence : l'acte inouï qui consiste à prendre le temps qu'on n'a pas. C'est là que l'égalité et l'inégalité se jouent le plus radicalement, dans ce que j'appellerai plus tard le partage du sensible, et dans son cœur la hiérarchie du temps*». D'un «*horizon*» à un «*acte*», ce sont deux conceptions du temps qui s'opposent et impliquent la confrontation de deux modèles de l'émancipation et de l'insurrection (distinction par ailleurs inspirante pour les luttes présentes, comme la lutte écologiste). Selon la première, qui obéit à une

logique transcendante, la lutte pour l'émancipation est portée uniquement par l'espoir d'une réalisation «*pleine*» de ce qu'elle vise dans un au-delà temporel. Selon la seconde, la lutte, qui dans le cas du menuisier-poète consistait à renverser l'ordre du temps imposé en arrachant quelques heures afin de les consacrer à discuter entre camarades, philosopher, écrire ou se promener, est déjà une réalisation immanente, même «*imparfaite*», de ce qu'elle vise. Dans l'introduction de la première publication du recueil, Jacques Rancière souligne ainsi la nécessité à laquelle mènent les réflexions et les pratiques du menuisier-poète, celle de penser «*un autre temps [...] dans les intervalles du temps ouvrier*», un temps fait de bribes dérobées, une «*spirale*» de temps libre qui fissure peu à peu la hiérarchie du temps et le monde injuste qu'elle soutient.

ANALYSER LES DOULEURS DU TRAVAIL

La tentative de réappropriation et de requalification du temps commence, chez Gabriel Gauny, par un choix, en partie libre, en partie contraint, en faveur du «*travail à la tâche*» plutôt que du «*travail à la journée*». Il en expose les raisons dans les deux textes éponymes qui ouvrent le premier chapitre (au titre éloquent), «*Les prisons du travail*». Cette distinction entre deux formes de travail est éminemment polémique, puisqu'elle demande «*d'analyser les douleurs actuelles du travail, afin que nos communes réflexions, rangées en bataille, se tiennent, nuit et jour, prêtes à monter à l'assaut*». De cette analyse, il ressort que les douleurs sont bien plus grandes dans le cas du travail à la journée, où l'ouvrier est soumis quotidiennement à l'autorité omnipotente d'un maître et à la violence d'un temps réglé : le «*gouffre de l'exploitation*» engendre la méfiance, la haine, l'ennui, l'abrutissement. Au contraire, le «*travail à la tâche*», dont les engagements sont plus libres, peut permettre une dignité retrouvée à celui qui consent à une certaine errance. L'indépendance n'est toutefois véritable que si le travail à la tâche est payé à un juste prix, sinon il n'est plus, lui aussi, «*qu'un affreux système d'épuisement*» (comme peut l'être le système néolibéral, qui tend à présenter l'isolement des travailleurs et des travailleuses comme une «*indépendance*»). Dans la maîtrise retrouvée de son temps, dans la liberté de ses gestes qui ne sont plus soumis à «*la cloche détestable*» ni à «*l'œil du contremaître*», cette forme de travail peut en outre laisser affluer la joie physique d'un labeur utile. Il semble que ce soit à travers les variations d'un motif romantique, à la fois central et assez discret, que les enjeux de cette distinction se font le mieux sentir. Comme l'affirmait Jacques Rancière en introduction, la liberté commence parfois avec cette inversion : «*[Ê]tre celui qui regarde et non plus celui qui est regardé.*» Autrement dit, un instant de contemplation passive peut devenir une forme d'émancipation active.

REGARDER PAR LA FENÊTRE

Selon Gabriel Gauny, si le travailleur qui n'est que le rouage d'un grand établissement jette un œil par la fenêtre et voit « *un peuplier qui se balance dans les airs* », alors « *il convoite l'existence végétative de l'arbre, et s'ensevelirait volontiers sous son écorce pour ne plus souffrir* ». Dans un instant semblable, l'ouvrier tâcheron, n'étant pas épié par quelque supérieur, « *arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines* ». Ces deux beaux textes, que le montage de Jacques Rancière fait dialoguer, pointent l'ambivalence fondamentale d'un même motif, qui peut être tantôt marqué par l'accablement, tantôt par l'enthousiasme. Toutefois, cet enthousiasme lui-même est rapidement suivi, dans le cours du récit, d'une « *souffrance* » éprouvée à la vue des pierres des remparts de la cité, qui portent irrémédiablement le flâneur à imaginer « *les abominations qu'elles cachent* », la violence sociale qui rôde. Dès lors, on comprend que l'émancipation que rêve et que s'efforce de vivre Gabriel Gauny ne peut être conçue que dans une perspective collective. Ainsi, après la joie et la souffrance, qui étreignent cet ouvrier que Gauny met en scène comme un double de lui-même, c'est une légèreté nouvelle, celle d'un désir encore ineffable, que lui insuffle son regard rêveur : « *Plus sa réflexion s'exerce, en lui-même, à chercher le joint de nos douleurs, plus son désir imagine des domaines communs pour les populations à venir, moins sa parole se sent habile à traduire ses utopies.* » Cela revient d'une certaine manière à penser dialectiquement les deux pôles de la temporalité révolutionnaire que Jacques Rancière enjoignait à distinguer, soit à penser une tension insoluble entre l'expérience d'un intervalle de temps émancipé et l'esquisse d'une véritable libération à venir. Mais n'est-ce pas justement cette tension qui est source du désir révolutionnaire et de l'éclosion du présent ? Cela n'est pas sans rappeler le déchirement du « possible-impossible » où le romantisme révolutionnaire prend son élan selon Henri Lefebvre (*Vers un romantisme révolutionnaire*, 1957).

PARLER AUX FOULES ET À L'INFINI

Par-delà le travail, du moins le travail dans le monde tel qu'il est, c'est-à-dire corrompu par une logique d'accumulation du temps et des richesses au profit d'un petit nombre, Gabriel Gauny entrevoit une forme supérieure de liberté, plus pure encore que celle du travailleur à la tâche, dans le *dénouement* et la *désertion* propices à une prolifération de la *parole* qui, peu à peu, donne forme aux désirs ineffables. « *Contre [la raison du travail] qui est la raison du monde, rien d'autre que les phrases contournées d'un rêveur éveillé* » : cette formule de Jacques Rancière condense la

révolte et l'espérance de Gabriel Gauny. Ces dernières reposent moins sur un salut par la littérature que sur une ouverture rendue possible par la simple circulation de la parole. Dans « Diogène et saint Jean le Précurseur », Gabriel Gauny fait de Diogène et de Jean des figures illustres de cette résistance pour « *l'émancipation universelle* », comme si la tradition philosophique et chrétienne prenait un sens inédit à travers les lectures de l'ouvrier cultivé et fougueux. Diogène, « *se débarrassant chaque jour d'un des bagages écrasants de la propriété* », lui enseigne « *le dénuement matériel, fond inépuisable des vraies richesses* ». Et saint Jean poursuit à ses yeux cette ascèse individuelle, tout en la doublant d'une exhortation à la désertion collective : « *Soulevant les foules par un mot de rébellion, et regardant dans les profondeurs de l'avenir, il apercevait au fond d'une vision prodigieuse le révélateur de la liberté universelle triomphant, agonisant et sanglant [...]. Alors, cet inspiré, en bravant la fureur d'un soleil torride, gravissait des Atlas en haranguant ses pensées, en parlant aux vents, aux monts, à l'insecte, à l'infini !* » L'emphase de ces quelques lignes vient probablement de ce que le dénuement et la désertion libèrent un souffle de paroles longtemps réprimées. Dans cette fable, sous le ton prophétique, voire apocalyptique, on peut apercevoir ce qui importe certainement le plus pour Gabriel Gauny et laisse présager la possibilité d'une certaine plénitude ici-bas : une parole appelée à renouer avec l'infini, à circuler entre des êtres défaits de leurs possessions et de leurs privilèges, c'est-à-dire libres.

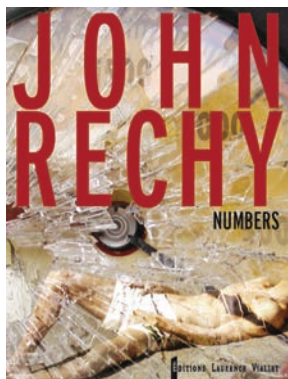
Le fait que ce recueil soit composé et intitulé par Jacques Rancière peut aussi, par ailleurs, renforcer l'impression curieuse que Gabriel Gauny serait l'un de ses « personnages ».

Amour chiffré

NUMBERS

JOHN RECHY

Traduit de l'anglais
(États-Unis) par Norbert
Naigeon
Éditions Laurence Viallet,
2018, 256 p.



Lire *Numbers* de John Rechy, c'est déjà prendre la mesure du temps qui nous sépare de lui. Il a fallu attendre exactement cinquante ans avant que son deuxième roman, publié en 1968 aux États-Unis par Grove Press, ne voie le jour en français grâce aux éditions renaissantes de Laurence Viallet – qui comptent, dans leur catalogue, une constellation de soleils noirs tels que Kathy Acker, Osvaldo Lamborghini et David Wojnarowicz. Le décalage paraît d'autant plus étrange quand on sait que John Rechy est considéré comme l'un des premiers à avoir mis en scène tout un pan licencieux de la vie gay américaine du XX^e siècle. Parmi ses admirateurs, on compte David Bowie, Lou Reed, Christopher Isherwood ou encore Gus Van Sant, David Hockney et Jim Morrison. Seul Gallimard s'était aventuré à traduire son premier récit d'inspiration autobiographique, *Cité de la nuit*, qui expose ses mésaventures de gigolo entre New York et la Nouvelle Orléans. Même après le triomphe de ses premiers livres et l'obtention d'un poste de professeur à l'Université de Californie à Los Angeles, Rechy se prostitua encore longtemps, rencontrant parfois certains de ses élèves au détour du trottoir.

Entre des écrits sur la face interlope de l'*American Dream* et sa propre vie, insoluble dans la morale de son époque, autant dire que Rechy ne pouvait que susciter la fascination, quand ce n'était pas le scandale. À en croire ce fils d'émigrants mexicains, le succès n'était qu'un amant passager et sa place auprès de lui restait toujours à défendre : certaines personnalités du monde culturel auraient fait courir la rumeur selon laquelle l'inconnu Rechy n'était en fait qu'un faire-valoir, voire un pseudonyme de Tennessee Williams ou de James Baldwin. À près de quatre-vingt dix ans, le pornographe provocateur écrit toujours (*After the Blue Hour*, 2017). Découvrir son *Numbers* avec retard, dans cette inactualité où le parfum de scandale s'est estompé, s'avère peut-être une chance pour qui veut ressaisir la logique des impasses du désir que son livre met en question et qui n'a, elle, pas pris une ride.

QUI AIME PERD

Johnny Rio est beau, beau à se damner, et il le sait. Mais pour bénéficier de ses faveurs, il faut payer. Le désir a chez lui toujours un prix, ou ne se vérifie plutôt que par les dollars que le client se tient prêt à verser. Les billets s'accumulent comme autant de certitudes d'être aimé, jusqu'au jour où le monde s'effondre et que Johnny Rio se voit obligé de fuir sa vie réglée et tarifiée de Los Angeles pour rejoindre la maison parentale, située dans la petite ville texane de Laredo. Après trois années d'une autre routine, rythmée par un travail assommant et des séances quotidiennes de musculation, Rio revient dans la mégapole californienne pour un délai de dix jours. Dix jours seulement, et sans prostitution : l'engagement est pris à la manière d'un pacte, que le personnage aurait passé avec lui-même pour se prouver quelque chose, sans savoir exactement quoi.

Or c'est un tout nouveau Los Angeles que le jeune homme découvre à son arrivée, alors que même les anciens lieux de drague ont été métamorphosés : à Venice Beach, la portion de plage réservée aux homosexuels est dorénavant saturée de tables de pique-nique et de voitures familiales, et les allées des salles obscures de cinéma sont surveillées par des vigiles, la lampe au poing. La municipalité, « *l'ennemi* », fait tout en son pouvoir pour chasser les pratiques immorales hors de la ville. Mais le désir trouve sans cesse de nouveaux chemins, des « *chemins égarés* », comme le rapportait cet autre écrivain du désir homosexuel, Mathieu Riboulet (*Chemins égarés*, avec Laurent Gaissad et Amélie Landry, 2017). C'est donc une cartographie sociale et symbolique du désir que Rechy rend compte, une véritable coupe anthropologique de la vie gay des *sixties*, lorsque la drague, paradoxalement, se faisait à ciel ouvert tout en privilégiant l'ombre, le recoin ou la cachette. Quand il fallait d'abord guetter le signe visible du désir, chez autrui, avant de pouvoir s'aimer à l'abri du regard des passants et de la police.

Cette dialectique visuelle d'un désir clandestin – entre apparition et disparition – s'est aujourd'hui trouvé un nouveau terrain d'exploration : tout se passe désormais à Griffith Park, ce labyrinthe végétal et rocailleux devenu légendaire depuis *La Fureur de vivre* (1955) de Nicholas Ray. Après un retour placé d'abord sous le signe de la déception, en raison du temps qui a passé, s'ouvre ainsi pour Rio une nouvelle ère de plaisirs illimités. Dans le Parc, il prend très vite ses marques et multiplie les partenaires anonymes. Chaque gars qui le suce est comptabilisé ; Rio les énumère les uns après les autres, bouche par bouche, pour atteindre le nombre de trente, qu'il s'est fixé tel un idéal infernal et un garde-fou. Pour ne pas sombrer dans la vie d'avant, pour se prouver qu'il peut sortir de ce « *jeu* » qui s'est imposé à lui sans qu'il le veuille vraiment. Toutefois, le jeu répond à des règles strictes : ne pas toucher son partenaire, ni baiser ni pénétration, donner « *la seule chose qu'il sait offrir – sa bite* ». Rio met un point d'honneur à suivre sa loi de « *non-réciprocité* », pour cadrer davantage avec le « *Mythe de la Rue* » : être ce gars suprêmement dur, insensible et dominateur, en tout cas sûrement pas un homosexuel, « *une tapette* ».

Ce pourquoi le beau Rio ne se laisse draguer qu'à certaines conditions. Seul l'autre peut le caresser, l'astiquer, s'activer sur son corps, tandis que lui est entièrement concentré sur son objectif : jouir et penser (passer) déjà au suivant. Comme si son désir n'était jamais que le reflet de celui de son partenaire. Car ce dernier doit être le premier à donner le signal et à lui signifier qu'il veut coucher avec lui, jamais l'inverse. Johnny Rio est donc une étrange proie chassant son chasseur. Pure image du désirable suspendue dans l'attente et ses spéculations, pour soudain s'élancer, se précipiter, passer à l'acte et, invariablement, connaître l'insatisfaction. Évidemment, les descriptions d'une

On aurait donc beaucoup à gagner à prendre le texte de Rechy au pied de la lettre, c'est-à-dire, en l'occurrence, à partir des nombres. Tout son roman est tissé de chiffres, de numéros qui se répondent et forment une trame dense mais transparente [...]

sexualité gay insatiable et anonyme n'ont plus grand-chose pour choquer le lecteur actuel ou l'utilisateur de Grindr. Rechy devait d'ailleurs déplorer le terme d'écrivain homosexuel, qu'on lui accolait systématiquement, et plus généralement toutes les littératures à étiquettes : autant de manières de neutraliser une œuvre, de la cantonner aux seuls lecteurs avertis et de mieux nier, dès lors, l'énigme du désir et du sexe que l'écrivain met en lumière par certaines de ses figures les plus affolantes, figures que tout un chacun cependant rencontre, plus ou moins voilées, dans sa propre intimité.

JEUX DE MIROIRS

Numbers est un roman de son temps, et certaines expressions racistes ou remarques sur la « féminité » du personnage de Rio apparaîtront, au mieux, bien désuètes. Si ce récit des passions fugitives et compulsives peut se lire comme un précieux témoignage socio-historique, il tient avant tout du compte rendu névrotique, glaçant et comique à la fois – avec Rio, on passe constamment du rire à l'hébétéude. On aurait donc beaucoup à gagner à prendre le texte de Rechy au pied de la lettre, c'est-à-dire, en l'occurrence, à partir des nombres. Tout son roman est tissé de chiffres, de numéros qui se répondent et forment une trame dense mais transparente, l'auteur prenant soin de ne pas dissimuler grand-chose de sa logique symbolique. Ainsi de la nuée d'oiseaux venus s'écraser contre le pare-brise de la voiture de Rio, dans la scène d'ouverture hallucinée du livre. Car après les oiseaux morts et soigneusement comptés, ce seront les hommes que Rio soumet et dénombre, tous ces calculs minutieux ne renvoyant en définitive qu'aux grains du chapelet qu'il égrenait au fil d'une enfance marquée par le catholicisme et ses confessions culpabilisatrices. L'arrière-plan religieux et superstitieux sur lequel se dessine la pensée de Rio est l'autre point que l'auteur s'emploie d'ailleurs à mettre en évidence. Rechy n'a apparemment jamais lésiné sur le sujet, lui dont le roman *Rushes*, paru en 1979, figurait des histoires sadomasochistes saturées par un imaginaire christique.

Tout se passe comme si, par l'exhibition d'une écriture et de ses rouages, Rechy entendait livrer ouvertement les comptes d'un fantasme à suivre jusqu'au bout de ses lapsus, de ses contradictions, de ses règles absurdes et de ses effondrements angoissés. D'où, sans doute, le choix d'une écriture proche du flux de pensée, aussi nerveuse que souple, et qui ne manque pas d'éclat – Norbert Naigeon nous la rend avec finesse par sa traduction. Empêtré dans ce cauchemar ensoleillé, le lecteur découvre, à travers le portrait d'un Dorian Gray californien, les principes d'une obsession sexuelle et littéraire qui annonce peut-être déjà le *Démon* de Hubert Selby et *American Psycho* de Bret Easton Ellis. Pour le narcissique émérite qu'est Rio, le monde se limite à quelques repères essentiels, majuscules à l'appui : le Parc, le Miroir de ses toilettes publiques dans lequel il s'admire rituellement, jusqu'au Nuage de pollution qui ceint régulièrement la ville et qui donne à chaque chose une allure

fantomatique, à tel point que l'univers ne semble traversé que d'ombres et de spectres, les visages et les corps ne sortant de la grisaille que pour s'intéresser un moment à Johnny Rio et, vite, disparaître de nouveau.

C'est une « *saison de sexe et de mort* » qui s'est abattue sur Los Angeles, dont Rio serait aussi bien l'ange que le martyr. Car tout en haut du Parc, ou tout au bout du livre, l'attend le « *Dieu Sniper* ». Armé d'un fusil, celui-ci tue l'un après l'autre chaque vivant, comme le protagoniste d'un jeu de massacre universel. Encore faut-il tomber sur le « *bon numéro* ». Tirer un coup pour éviter que Dieu ne vous tire, c'est l'équation à laquelle s'en remet Johnny Rio afin de retarder la mort, de la maîtriser, de la dompter, et de faire de sa vie « *quelque chose d'un pantomime, quelque chose d'un rêve gelé, d'une fièvre, d'un objet trouble, traumatisé, irréel. D'une danse gracieuse de fantômes* », là où le corps comme le monde seraient définitivement arrêtés dans leur course. Car c'est en effet dans une course contre la montre, contre le nombre, en somme contre la mort, que se lance le héros du roman. Une mort autrefois aperçue dans le reflet d'un miroir, où Rio entrevit la « corruption » de la vieillesse et son compte à rebours enclenché : c'est justement cette image fissurée de lui-même qui décida de son départ, trois ans plus tôt. En retournant à Los Angeles, il veut donc prouver qu'il est ce « *jeune homme* » ou ce « *joligarçon* » éternel qui, par la vertu d'un néologisme qui en dit long sur la nécessaire réunion des deux termes, peut vaincre la mort elle-même. Hélas, l'angoisse revient inévitablement, au point que le lecteur se demande si ce n'est pas surtout elle qui fait grossir son sexe stakhanoviste. Mu par la mécanique bien huilée où l'horreur a partie liée avec la jouissance, Rio craint de se faire littéralement « *absorber par le Parc* » et, pourtant, y retourne tous les jours obstinément.

Numbers est une histoire d'amour, mais un amour en tout point chiffré. Si le désir était autrefois tarifié pour Rio le prostitué, il s'avère aujourd'hui entièrement régi par la loi de la non-réciprocité. C'est tout autant le rapport du personnage à son propre désir qui apparaît chiffré, lorsque Rio n'aime qu'à la condition que chaque partenaire soit évalué, numéroté, que tout amour soit fractionné et reste, de ce fait, bien hermétique pour celui qui s'épuise à y penser. Enfin, cet amour est chiffré au sens où il laisse le lecteur sur une interrogation : que cherche-t-on dans l'autre que l'on désire et dont on jouit ? Qu'est-ce qu'on désire, dans le désir lui-même ? Si Rio est sans doute un peu à l'image de Rechy, *Numbers* se révèle alors être du même bois que son héros : mélancolique, méthodique – peut-être trop –, ravageur et généralement haletant. Roman de la division, roman en deux temps, en deux tons, organisé comme un jeu de miroirs, *Numbers* n'entend rien résoudre ni conclure. Qu'advient-il une fois les dix jours écoulés, les trente amants baisés ? Qu'est-ce que cela peut faire d'embrasser, de pénétrer, de s'offrir à un autre homme ? Qui domine qui, entre soi et l'autre, entre soi et l'autre en soi-même ? À ces questions, Rio opposera la seule réponse qu'il peut donner, celle d'un nombre encore et toujours premier, et de l'abîme qu'il ouvre sous ses pieds.

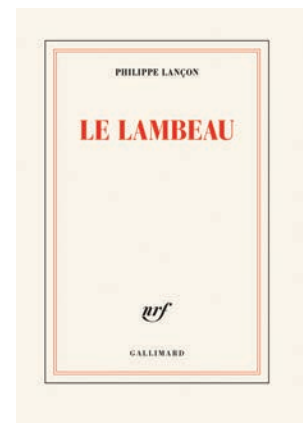
L'encre et la bave

Vers 10 h 30 dans l'avant-midi du 7 janvier 2015, le journaliste et écrivain Philippe Lançon a acheté un yogourt à boire en pensant à Michel Houellebecq, qu'il devait interviewer la semaine suivante, et à son roman *Soumission*, qui paraissait le jour même. Il l'a bu en chemin vers une petite rue du 11^e arrondissement de Paris où se trouvaient les locaux anonymes du journal satirique *Charlie Hebdo*, qui vivait dans la coquille surannée de son anarchisme gaillard avec un budget et un lectorat en chute libre. Une heure plus tard, tout juste après 11 h 30, Philippe Lançon a commencé une nouvelle vie, affalé, la tête courbée contre un mur glutineux de sang, la bouche encombrée par les miettes flottantes de ses propres dents, l'avant-bras ouvert sur sa chair « *qui ressemblait à du foie de veau* », à demi-couché sur un corps avec les jambes d'un autre lui entravant le bassin, le regard fixé sur une petite motte de cervelle échappée du crâne de son collègue et ami Bernard Maris, gisant à quelques centimètres. L'attentat contre *Charlie Hebdo* venait d'avoir lieu. Il a laissé douze morts et onze blessés graves. Le dieu dont le nom était clamé à chaque balle tirée par les assassins islamistes est resté coi. Dans les minutes hallucinantes de l'après-coup, parmi les morts tassés les uns contre les autres, « *se tenant presque par la main* », s'est plutôt installé un « *silence qui sculpte le temps* ». Philippe Lançon ne le savait pas encore, mais il lui manquait la moitié inférieure du visage. Les tueurs avaient visé systématiquement les têtes, à bout portant. Lui se fera dire plus tard qu'il est miraculé : il n'a perdu que la lèvre, la mâchoire et le menton. « *On aurait dit un steak. On ne pouvait plus distinguer la chair de l'os, ce n'était qu'une bouillie qui pendait* ». Il recommencera à écrire bien avant de recommencer à parler.

LE LAMBEAU

PHILIPPE LANÇON

Gallimard, 2018, 510 p.



SURVIVRE À « UN HOQUET DE L'HISTOIRE »

La dimension d'un drame réel ne tient à l'intérieur d'aucun récit. À plus forte raison, le mot drame est trop civil pour désigner la violence telle qu'elle s'exerce à nu. C'est un mot qui évoque une structure, avec des épisodes dont l'alignement entretient, aussi ténus soient-ils, des rapports de nécessité avec les vies et les mémoires de ses protagonistes. Les désastres qui touchent à l'insoutenable, on les nomme tragédies. Mais c'est encore une manière de se tenir avec eux dans la dramaturgie du langage et du sens, quand bien même leur frontière serait le silence désespérant des dieux. La description ahurissante de l'attentat, à la fois clinique et intériorisée, occupe deux courts chapitres au début du pavé de 500 pages de Philippe Lançon, qui a tout du témoignage et rien du roman, et où le mot tragédie n'apparaît pas une fois. Lançon est passé de l'autre côté de ce qui définit le drame. Il n'est pas de scène imaginable, au sens théâtral, pour l'événement dans lequel il s'est trouvé pris. Il a survécu à « *un hoquet sanglant de l'Histoire et de [sa] propre vie* », hoquet dont il s'est vu forcé d'habiter l'interminable résorption. Il faut insister sur ce mot d'interminable, car *Le lambeau* ne cède pas à l'idéologie volontariste de la rémission envers et contre tout. La réparation faciale complète de son auteur n'est pas plus garantie que ne le sont l'arrêt des attentats terroristes. Tout indique que la victime d'un événement aussi inconcevable – cela même pour un journaliste au long cours comme Lançon, qui a vu les Balkans, l'Afghanistan et l'Irak – est appelée à devenir une espèce de philosophe de la question temporelle. Ayant vécu l'expérience de sa plus terrible contraction avec le surgissement de la mort systématique au cœur de la banalité, puis ayant éprouvé aussitôt sa distorsion dans la panique engourdie de qui se découvre vivant dans un charnier frais, Lançon n'arrive plus à croire que le temps soit un repère d'une quelconque fiabilité dans la reconstitution de ce qui a eu lieu.

Le lambeau replonge à coup sûr dans les journées de stupeur qui ouvrirent la blême année 2015 à Paris. Mais là n'est pas son vrai propos. Vers la fin du livre, Lançon s'achète à nouveau un yogourt à boire et s'en met partout. On a greffé l'os de son péroné à l'endroit de sa mâchoire arraché et le lambeau de peau rabattu sur le bas de son visage fusionne mal. Il bave sans arrêt. De fait, la bave est le motif inentamé dans le cortège d'interventions et de transformations qui occupe la majeure partie du livre. Presque un an a passé. Lançon n'est quasiment pas sorti de l'hôpital. Il n'a pas ressenti le besoin de le faire. Cette période alitée ou en chirurgie, en physiothérapie ou en communication muette avec visiteurs amis, amoureuses ou dignitaires gouvernementaux (un François Hollande en apparition primesautière) défilant à son chevet, constitue le gros du livre qui se révèle ainsi, peu à peu, comme un témoignage singulier sur le temps secret

et énigmatique des soins prodigués aux grands blessés. *Le lambeau* n'a peut-être de dramatique que l'inévitable irrésolution qui le rattache à l'expérience vécue dans sa brutalité a-signifiante. « *La chambre est l'endroit où les mots crèvent, s'éteignent. Je n'en suis pas sorti. J'ai toujours l'impression que ce que j'écris est de trop* ». Lançon insiste sur une phrase qu'il a lui-même écrite et qui, à force d'être répétée sous l'effet de la morphine, devient une antenne opaque où s'abîme tous les sens possibles de la tuerie : « *Et soudain, mon dieu, ils ne riaient plus* ». Vous vous êtes réveillé défiguré parmi vos collègues morts avec qui vous blaguiez politique, religion et littérature quelques secondes auparavant, fusillé par la bêtise qui confond l'absolu avec un texte vieux de quinze siècles, cela dans une France hystérisée par cette menace qu'elle voit désormais partout et dont votre « drame » est devenu la synecdoque. Mais bon, allez-y, vivez ! Continuez cette vie que vous avez eu la chance, vous au moins, de ne pas voir réduite à un petit tas de cervelle sur un plancher beige. Philippe Lançon balance entre cette injonction à laquelle la culpabilité des survivants l'empêche de répondre et la crainte de s'attacher d'une façon délétère au sas hospitalier qui le sépare du monde. « *Ceux qui entraient dans la chambre avaient, en dehors d'elle, moins d'existence que des personnages de roman, une fois le livre fermé. Je ne parvenais plus à les imaginer en dehors du cercle réduit de ma propre vie* ». *Le lambeau* est le livre d'une reconstruction physique dont il n'est pas certain que l'intégrité mentale et spirituelle de son auteur ait suivi le cours.

L'HÔPITAL COMME REFUGE

La colère, cela dit, est absente. Lançon s'est-il appliqué à la taire ? On en a l'impression quand des passages, qui commencent sur une pointe acérée, se font vite évasifs, et où le commentaire sociopolitique que le lecteur, pour le meilleur et pour le pire, peut se croire en droit d'attendre, paraît se dissoudre dans l'équivocité : « *J'ai insisté sur le fait que je n'avais aucune colère envers les tueurs et que je ne les reliais pas aux musulmans. Ma période "politiquement correcte" – ou si l'on préfère, évangélique – venait de commencer. Depuis mon petit Golgotha hospitalier je voulais ne penser de mal de personne et j'ai toujours regretté par la suite [...] cet état de suspension complet, intime, des hostilités.* » *Charlie Hebdo* fait aussi l'objet de cette pensée hésitante qu'on dirait vouloir lâcher prise sur l'Histoire alors même qu'elle s'y accroche de l'autre main : « *J'ai senti ces jours-là comment un journal comme Charlie participait du contrat social français – ou plutôt, de ce qu'il en restait. La plupart n'auraient jamais signé ce contrat si on le leur avait tendu ; mais il n'était pas nécessaire de le signer pour en vivre, même malgré soi.* » Ils furent nombreux à souligner la symbolique de l'attentat sur cet hebdomadaire issu des années gaullistes surnageant dans notre époque prompte à

étouffer la dérision et la satire sous une accumulation de chapes identitaires. La portée sociale profonde de cet anachronisme reste encore à sonder toutefois. *Le lambeau* nous indique en sous-main quelques pistes à cet effet.

Mais si la colère ne s'élève dans aucune ligne du texte, c'est d'abord parce que Lançon apaise ce que seraient ses crispations en s'identifiant au milieu même où prend place son épreuve de survivant. Il trouve une forme de paix lorsqu'il fond une partie de son caractère dans l'enfilade des jours identiques de l'hôpital et dans l'indifférence salvatrice de la médecine chirurgicale dont il est devenu un témoin immédiat. « *Ce n'est que par le quotidien hospitalier, écrit-il, que j'ai pu apprivoiser ce qui avait eu lieu* ». Comme c'est souvent le cas dans les récits de convalescents, les visages du corps soignant composent pour l'auteur une galerie rassurante et quelque peu excentrique, à commencer par celui de la chirurgienne maxillo-faciale Chloé, envers qui Lançon développe un attachement à la limite du convenable. Mais c'est que sa situation – un blessé de guerre en temps de paix, en plein Paris – a peu d'équivalents. Il retourne un nombre quasi ridicule de fois au bloc opératoire, et chacun sait qu'il est, avec les deux policiers montant la garde 24 heures sur 24 à la porte de sa chambre, un blessé sinon politique, à tout le moins hautement médiatique. Le portrait assez délicieux que Lançon fait du caractère rugueux et sans apprêt de sa chirurgienne, être hors norme mu par un perfectionnisme médical aussi puissant que sont faibles ses efforts pour se faire apprécier des autres, est à ranger auprès d'une poignée d'autres médecins littéraires inoubliables – chez Maylis de Kérangal encore récemment, par exemple – dont l'être perpétuellement tendu vers la résolution du défi technique posé par un corps ne semble pas prêt à céder un millimètre de terrain à la sentimentalité. « *Pour les chirurgiens, ce qui ne relève pas de la survie ou de la nécessité appartient au confort. C'est le mot qu'ils emploient. [...] Ils m'obligent un peu plus encore à penser mon corps autrement, selon les formes éclatées d'un Arlequin de Picasso.* »

NOUS N'EN SOMMES PAS SORTIS

C'est cet éclatement attentif et inquisiteur, plus mental que corporel, qui remplace la colère chez Lançon. Prenant le relai des déchirements brefs de l'attentat décrits au début, il donne son rythme de croisière au *Lambeau* et révèle l'ébauche de sagesse esthétisante ou de philosophie littéraire – c'est la même chose – en sommeil au cœur de son témoignage. « *Ne pas faire à l'horreur vécue l'hommage d'une colère ou d'une mélancolie que j'avais si volontiers exprimée en des jours moins difficiles, désormais révolus. Je me trouvais dans une situation où le dandysme devenait une vertu* ». À qui s'étonnerait de voir

louer ainsi le dandysme chez une victime d'attentat terroriste, on rappellera avec Lançon que la plupart des écrivains reconnus comme dandys ont eux aussi souffert passablement, entre les quatre murs d'une chambre, dans l'épreuve d'existences à peu près toutes broyées à court terme par la maladie. Ainsi de Marcel Proust, que Lançon connaît sur le bout des doigts et auquel il se réfère à plusieurs reprises quand il essaie de superposer les mondes disparates de sa mémoire, que le traumatisme de l'attentat a fait se lever tous ensemble, en pagaille, dans sa conscience. « *À partir du 7 janvier, tous les mondes dans lesquels j'avais vécu, toutes les personnes que j'avais aimées se mirent à cohabiter en moi sans préséance ni bienséance, avec une intensité folle, proportionnelle à la sensation qui dominait : j'allais les perdre, je les avais déjà perdus* ». Lançon échoue et s'épuise à cette tâche. Mais il en retire néanmoins les traits forts d'une réflexion que lui seul sans doute, et littéralement à son corps défendant, pouvait mener dans la France d'aujourd'hui.

Le lambeau n'a pas de fin à proprement parler. Peut-être Lançon a-t-il envisagé son témoignage comme une écorchure métaphorique suspendue au visage hagard du temps présent ? Une chose est certaine, c'est qu'il ne cherche aucun fin mot à l'affaire. De l'attentat – de tous les attentats – il dira une dernière fois que « *l'événement brutal est obscur et infini. Il n'a pas de limites* ». C'est là la parole du survivant de deux mondes : celui de la violence stupide et aveugle et celui de la chirurgie de pointe qui en répare les conséquences. Deux mondes qui sont aussi deux expériences du temps dont la littérature, on l'a dit, est à peu près incapable de restituer la texture et le registre. L'autre grand livre européen qui accompagne le séjour médical de Lançon est *La montagne magique* de Thomas Mann. Son héros, Hans Castorp, cesse d'exister dès lors qu'il quitte le sanatorium suisse dans le séjour duquel il a entr'aperçu en discours ou en songe la quasi-totalité de l'expérience humaine de son temps. Castorp est déchiqueté sur un champ de bataille de la Première Guerre, et Mann expédie cela en deux lignes sur la dernière page de son chef-d'œuvre. *Le lambeau* y fait écho, mais à l'inverse. Philippe Lançon est le héros mis en charpie au milieu d'un monde incompréhensible, et qui entre par la suite dans une nouvelle existence d'hospitalisations contemplatives et sans fin véritable. J'ai dit que le livre contournait la réflexion politique, mais ce n'est pas entièrement juste. Il l'affronte en profondeur. La grande majorité d'entre nous a vu en boucle les images d'informations suivant le massacre terroriste de *Charlie Hebdo*, ces images qui n'étaient pas les premières et qui étaient malheureusement loin d'être les dernières. Elles appartiennent désormais à nos vies. Ces vies que, à ce titre, nous menons toujours avec Philippe Lançon dans un purgatoire politique qui ne lui appartient pas plus qu'à nous, pour lequel il n'y a guère de mesure, et encore moins de nom.

Logique de la bêtise

MYKONOS

OLGA

DUHAMEL-NOYER

Héliotrope, 2018, 120 p.



Il est des critiques que l'on écrit dans la mauvaise foi, armés de ressentiment contre une idée, contre un style. Nier que cette adversité est parfois un moteur de lecture et d'écriture serait mensonger. Mais il est aussi des livres que l'on lit dans l'amitié, sans complaisance, parfois même dans une exigence plus grande, en comprenant peut-être mieux le projet, de manière presque souterraine – non pas les intentions de l'auteur (mes propres intentions me semblent parfois opaques), mais quelque chose comme une logique qui, vue de l'extérieur, pourrait sembler ténue. C'est donc, modestement, une critique amie que je signe ici, et il me semble nécessaire de ne pas cacher d'où je parle.

À chaque livre d'Olga Duhamel-Noyer son imaginaire géographique. Elle a écrit des livres traitant de mines (*Highwater*, 2006), de boulevards de banlieue (*Motel univers*, 2006), de vagabondage, (*Destin*, 2009), de forêt (*Le rang du cosmonaute*, 2014). *Mykonos*, pour sa part, est un huis clos insulaire. Cet imaginaire géographique détermine bien plus que les lieux de l'action, il organise le style de chaque livre, en imprègne la langue. *Mykonos* raconte le voyage en Grèce de Christopher, Sebastian, Jules et Pavel, qui s'éloignent de la maison pour la première fois. Ils n'ont qu'un objectif : profiter de la vie nocturne de l'île. Il s'agit d'un roman d'apprentissage sans leçon, sans progression narrative claire, sans véritable rencontre avec l'univers social, sans désillusion. Car les jeunes hommes vagabondent sur l'île, sans structure, sans but précis. La temporalité du roman suit cette logique de l'errance ; ce sont les baignades nocturnes, l'ivresse du soleil et les grasses matinées éthyliques qui ponctuent le récit et le discours. « *L'alcool introduit des accents lyriques dans tout ce qu'ils disent* ». Roman empreint d'alcool de mauvaise qualité, *Mykonos* adopte l'ivresse comme principe d'organisation ; en cela, il est un digne héritier de l'œuvre de Duras, notamment de *Dix heures et demie du soir en été*. L'écriture de *Mykonos* fait aussi penser à certains romans de Duras par ce mélange d'implacabilité factuelle et d'élégance détachée, complètement exempte de psychologie, mais qui, malgré tout, n'est pas dénuée d'affects.

Il faut lire *Mykonos* comme un roman philosophique dont le sujet serait la bêtise. Mais Duhamel-Noyer n'est pas Flaubert; elle ne punit pas ses protagonistes, ne pose aucune distance ironique entre elle et ses sujets.

Il faut lire *Mykonos* comme un roman philosophique dont le sujet serait la bêtise. Mais Duhamel-Noyer n'est pas Flaubert; elle ne punit pas ses protagonistes, ne pose aucune distance ironique entre elle et ses sujets. Aucune morale ne vient s'interposer entre le lecteur et les personnages. Ceux-ci sont comme "agis" par des forces aléatoires. Leur vacuité apparaît comme le moteur du livre. C'est donc un roman qui se loge au cœur même de cette bêtise, en la considérant comme un sujet littéraire digne. Les lieux, les paysages, les objets et les êtres y sont égaux. Il n'y a aucune opposition entre le naturel et l'artificiel, pas plus qu'il n'y en aurait entre l'authenticité et la copie kitsch. L'île paradisiaque est encombrée de déchets, et la narration n'en fait aucun cas, tout comme les personnages, qui prennent vacance de la décence et de l'hygiène : « *Tout est un peu sale ici, mais ils n'y pensent pas. La plage du village, pourtant nettoyée chaque matin, est jonchée de mégots. Les bouteilles et les canettes vont directement à la poubelle et même directement au sol, dans le sable. Rien n'est recyclé. Sur les motos et les scooters, les gens portent rarement le casque. Entre le port du casque et le recyclage, il y a quelque chose de commun, même si Pavel ne saurait dire quoi exactement, et ce quelque chose va aussi avec le tabac. À partir de ces éléments, la pression de l'espace social sur eux se relâche. Les interdits s'éloignent. Les gens fument encore beaucoup ici. Pavel et les trois autres n'ont pas connu ce temps où l'on fumait partout, chez eux aussi.* » Le tourisme de pacotille et la fête ne sont pas mis à distance. Dans *Highwater*, la sexualité obéissait déjà à cette forme d'assujettissement jouissif aux objets (sexuels, en l'occurrence). Je le redis : l'œuvre de Duhamel-Noyer est sans morale. On y regarde ce qui existe. Elle est littérale et, en cela, remplie de savoirs sur le monde.

Une certaine passivité se dégage de *Mykonos*, une forme de confiance aveugle (et bête) devant le destin. Il me semble que cette nonchalance est un moteur intéressant de la fiction – plus qu'on ne le dit parfois. C'est peut-être un effet du hasard, mais

plusieurs livres que j'ai lus récemment, semblent se répondre. En effet, de nombreux récits contemporains (*Motherhood*, de Sheila Heti; *My Year of Rest and Relaxation* d'Ottessa Moshfegh; la trilogie de Patrick Nicol, récemment rééditée) sont, pourrait-on dire, des romans *indolents*. J'en apprécie par ailleurs la lecture précisément parce que, comme celui d'Olga Duhamel-Noyer, ils sont des lieux de réflexion, de placidité stoïque plus que d'actions factices. Ces romans au tropisme « bartlebien » se détournent, me semble-t-il, du schéma de certains gros romans narratifs qui enjoignent à une adhésion simpliste aux valeurs, aux affects et aux événements, qui présentent une langue sans aspérités et, finalement, présupposent une candeur (voire une docilité) du lecteur, qui doit se glisser dans cette causalité lisse pour que le divertissement opère (vous savez de quels romans je parle.) Ce mécanisme des causes et des conséquences, impeccablement huilé, entretient une complicité avec l'hégémonie. *Mykonos* nous place, par sa bêtise et sa beauté solaire, dans le neutre de Barthes, dans une ouverture à l'indécidable, comme chez Heti, où l'aléatoire du yi-king guide le récit; comme chez Moshfegh, où c'est l'horaire extrêmement répétitif du sommeil et des menues courses de la narratrice qui structure le livre; ou comme chez Nicol, dont les narrateurs adoptent, pour leur part, une infinie passivité face aux injonctions sociales. La littérature d'Olga Duhamel-Noyer, elle non plus, n'a rien d'autoritaire. Ce qui captive, c'est précisément ce flottement dans l'action, en tous points semblable à la temporalité des vacances, mais aussi à l'activité de lecture. *Mykonos* figure avec puissance des êtres mus par le hasard des rencontres, par l'expérimentation aveugle, par une conscience altérée par l'alcool et, surtout, par une soif de réel. Leur bêtise restera à tout jamais impunie. Il s'agit d'une responsabilité que décline l'auteure.

Accouchements à outrance

MÈRE D'INVENTION

CLARA
DUPUIS-MORENCY

Triptyque, 2018, 195 p.



Il fallait que je le lise, *Mère d'invention*. La première fois, je me suis pourtant arrêtée après quelque 50 pages. Les adresses d'une mère à son enfant avorté, « *redonné aux eaux* », ne me faisaient rien. J'avais cette impression étrange de les avoir déjà lus, ces mots, de les avoir côtoyés. N'existait-il pas dans plusieurs autres livres, cet enfant rejeté mais bientôt à naître ? N'avait-il pas, déjà, des mères plurielles, esseulées, coupables, qui lui dédiaient des romans entiers ? Cet enfant avorté, cet enfant désiré, mais désiré d'une manière très compliquée – je le connaissais, je ne sais pas, je le connaissais, ce bébé qui n'était pas né, qu'elle avait crié, expulsé, redonné. Elle, je veux dire Clara Dupuis-Morency. Celle qui, on le lit partout, est spécialiste de Marcel Proust. Elle a fait sa thèse de doctorat, il faut le redire, sur Marcel Proust, il faut le dire encore, comme si c'était un argument de vente, une insufflation divine et mystique à son écriture, comme si sa spécialisation était garante d'un succès maudit, d'une terrifiante vérité. On l'a comparée, même, on a sublimé son récit à travers ceux du grand Proust, à travers ceux de Christine Angot, de Virginie Despentes, comme si *Mère d'invention* était le rejeton de ces grands noms, que son écriture portait obligatoirement leur sceau pesant, qu'une marque au fer rouge cachetait le bas de la quatrième de couverture : « *Elle a complété en 2016 une thèse de doctorat sur Marcel Proust et W. G. Sebald* ». C'est elle, c'est Clara, elle est spécialiste de Marcel Proust. C'est peut-être en raison de cette lourde descendance que le livre, après les 50 premières pages, est resté muet sur ma table de chevet. J'ai raconté des bêtises aux autres, ai fait croire que je l'avais terminé, ai dit que c'était bien, le premier livre de Clara Dupuis-Morency, déjà vu déjà lu, pas impressionnée, non, pas vraiment, mais c'est savant, c'est bien, ce n'est pas mauvais. On m'a demandé il existait où, ailleurs, ce cadre d'écriture, ce pacte littéraire entre une presque mère et son avorté. Entre une mère et sa thèse de doctorat sur Proust. Je ne savais pas, c'est sûr, puisqu'il n'existe pas ; ce livre que je voulais avoir lu, je l'avais inventé. Alors j'ai recommencé à lire.

ÉPROUVER LE RÉEL

La première partie de *Mère d'invention* s'écrit depuis une brève, un évènement terrible : un avortement. La narratrice est alors à Berlin : « *J'ai dit, un mois après, à Adam, que j'avais vécu un avortement fasciste. J'ai dit, j'ai vécu cela dans le pays du fascisme. Il a dit que je me trompais, que ça, c'étaient les restes du communisme, que j'attribuais beaucoup de choses au fascisme qui étaient, en fait, un résultat des années de soviétisme. C'est peut-être vrai, j'ai de moins en moins le souci de la rectitude, mais l'avortement fasciste, j'y crois, et j'y tiens [...].* » C'est à cet enfant perdu, expulsé, que la narratrice souhaite s'adresser dans *Mère d'invention*. C'est de « *l'ordre de la compulsion* », c'est une obsession, il faut qu'elle lui parle, « *c'est une pathologie chez [elle]* ». Les premières pages gravitent autour de cet évènement, elles le racontent et l'érigent. Puis, rapidement, s'entremêlent dans une funèbre chorégraphie l'enfant mort et l'enfant souhaité, que la mère veut apprendre à souhaiter – le fantôme du premier habitant le corps, encore à l'état de désir, du deuxième. Un déplacement s'opère, l'adresse change à partir du récit de l'expulsion, du récit de la mère qui se fait tombeau. Ça se produit douloureusement : « *J'ai pris un médicament qui avait pour effet secondaire de me faire accoucher du fœtus qui était mort depuis deux jours en moi [...], qui serait resté mort en moi jusqu'à ce qu'il m'empoisonne, que la nature se venge [...] et m'infecte avec l'organisme interrompu que je contenais, et moi à mon tour par lui, par sa chair morte en décomposition dans ma chair [...].* » À partir de là, de ce moment où le fœtus est rendu aux eaux des égouts berlinois, le bébé s'incarne, il fait retour dans le corps et dans l'écriture. La mue abandonnée au fond du ventre se gorge de chair, recommence à agir sur la mère et à stimuler le texte : « *Il n'y aura personne qui courra après mon ventre avec un couteau, sauf peut-être ma sœur, encore et toujours [...].* » Cette promesse dicte les suites de tout le livre, promesse ultime de protection éternelle et de colère immense. *Mère d'invention* devient un manifeste, un voile insoumis qui accueillera dès lors tous les bébés, morts ou vivants, matériels ou immatériels, qui sortiront de ce corps de mère : « *[J]e suis Déméter, I shall punish the earth, I shall turn down the heat, I shall take away every morcel to eat, I shall turn every field into stone, where I walk crying alone, crying for Proserpina...* »

L'ÉCRITURE MATRICE

Il est difficile d'analyser ou de critiquer un livre qui s'en charge lui-même. Avec beaucoup de finesse, *Mère d'invention* s'écrit à mesure qu'on le lit, il s'analyse à mesure qu'on le pense. Il se justifie, même. Il justifie son écriture, raconte ce qu'il n'est pas et rarement ce qu'il est. Car c'est dans l'autonomie de son écriture que *Mère d'invention* existe au plus fort et au plus noir en ce que

le récit ne se laisse pas dompter par un genre littéraire ou un cadre qui le coïnceraient dans des grilles d'analyse données. Une confiance aveugle semble être laissée aux mots et à ce qu'ils feront. Dupuis-Morency se garde de les contenir, les phrases longues s'imbriquant les unes dans les autres pour former parfois une croûte aride, parfois une masse limpide. Je m'attache peu à ce qu'est ou n'est pas *Mère d'invention*. Car ce n'est pas une thèse sur Proust, pas une autofiction, pas vraiment une fiction, encore moins une autobiographie. Ce n'est pas une histoire. Pas tout à fait une lettre. C'est plutôt, je crois, un lieu. *Mère d'invention* est un vaste espace qui travaille, par son propos et son écriture, d'autres espaces. L'espace entre la mère et la fille, entre la grand-mère et la mère, entre la fille et la fille. Entre l'auteure-Clara et la narratrice-Clara, entre la femme et la thèse, entre une mère et son livre. Elle écrit depuis cet espace, s'y réfère comme à un lieu, un « ici » : « *Terminer la thèse. Ce que cela signifie, je n'en ai aucune idée. Ça m'ennuie un peu d'en parler ici, je pense qu'un texte doit rester le refuge de l'autre [...]. [L]a thèse ne peut pas avoir tout ça, alors c'est normal qu'ici, ce soit la thèse, l'exclue.* » Le livre est à prendre comme un corps qui hoquette, qui peine à reprendre son souffle. C'est l'espace sur lequel rarement furent mis des mots aussi modestes et délicats – le pari de Dupuis-Morency n'est pas d'épater par des prouesses esthétiques (il le fait quand même), mais peut-être plutôt de saisir et de cristalliser dans l'écriture ce qui ne s'écrit pas.

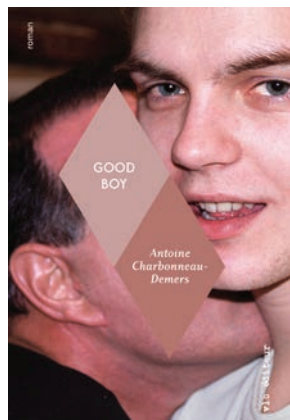
Dans une sous-section intitulée *Caedere*, la narratrice remet la deuxième partie de son manuscrit, « Vous êtes la profusion », à Jean-Michel, son éditeur. Mais Jean-Michel hésite : « *Il ne l'a pas dit, mais je sentais, quelque chose ne lui plaisait pas, pas autant. Après le déjeuner, au parc, je dis, j'ai besoin d'un accoucheur. Il a fini par cracher le morceau. C'est la rencontre du réel. On s'attendait à ça, à ce que le texte éprouve le réel.* » Je ne sais pas quel autre réel Jean-Michel voulait que le texte éprouve, je ne sais pas quelle autre peau Jean-Michel voulait que Dupuis-Morency s'écorche. On se réjouit de lire quelques pages plus tard que la narratrice a choisi de laisser le texte vivre avec cette insuffisance, de préserver ces trous qui déçoivent, qui jamais ne comblent les yeux curieux de celles et de ceux qui voudraient, toujours, aller plus creux dans l'intime. Certains passages sont insuffisants, oui, mais ils se ramifient ailleurs, dans les citations empruntées aux Paul et aux Saül, ils sont tirés d'autres livres, d'autres essais. C'est là toute la force de ce premier livre de Clara Dupuis-Morency, qui n'assoit rien, à aucun moment, et qui arrive à nous faire éprouver le réel dans ce qu'il a d'indicible et d'indomptable. Je croyais l'avoir déjà lu, *Mère d'invention*, mais c'est que j'aurais voulu l'écrire.

Good boy, un roman de (dé)formation

GOOD BOY

ANTOINE
CHARBONNEAU-
DEMERS

VLB éditeur, 2018, 392 p.



Depuis son premier roman, Antoine Charbonneau-Demers (lauréat du Prix Robert-Cliche en 2016) travaille une même veine : celle du roman d'apprentissage. Dans *Coco*, le lecteur suivait l'évolution d'un jeune garçon, de ses douze à ses dix-huit ans : dans son « racoin du monde », le héros découvrait le théâtre et vivait une relation d'amour-haine avec sa professeure, Marie-Thérèse Lambert, *alias* Kamelia Kaze. Aspirant à l'émancipation sans parvenir à se libérer de ses fantasmes narcissiques, « Coco » rêvait de partir pour Montréal, mais ne franchissait jamais le pas : il lui fallait, d'abord, brûler ce qu'il avait adoré. Dans *Good boy*, voilà qui est fait : le héros arrive dans la métropole, où il partage un appartement avec ses deux amies, Rosabel et Anouck, et entre à l'université. Il devait y suivre des cours de littérature, mais le désir de « *péter le cube* », pour reprendre l'expression d'Anouck, est trop fort. Il s'agit de vivre, de quitter l'enfance, de transgresser certaines barrières, au risque de la souffrance et de la honte. Parce qu'elle est le lieu où s'entrechoquent les solitudes, la ville pousse le héros à faire l'épreuve de ses propres limites : « *La ville [est] beaucoup plus puissante qu'un territoire du nord qui se contente d'être tel quel, naturel, impersonnel. Ici, le danger, la sueur, le plaisir et les cris de douleur se mêlent à autant de monde qui meurt que de monde vivant, dans les mêmes secondes habitées, avec personne pour nous acher.* »

COCO A GRANDI

Bien sûr, *Coco* et *Good boy* ne constituent pas exactement une série et les narrateurs-héros des deux romans ne sont pas identiques, mais ils présentent de nombreuses similitudes : leurs origines, leur configuration familiale (un père, une sœur et une mère très présente), une sensibilité à fleur de peau et une même attirance pour des hommes plus âgés. Fantasmagique dans *Coco*, le « *Chœur des Hommes beaux, grands et forts* » se décline dans *Good boy* en une série de figures individualisées et précisément caractérisées. Enfin et surtout, les deux héros restent anonymes. Lorsqu'il s'inscrit sur un site de rencontres, le narrateur de *Good boy* décline ses caractéristiques physiques avant de conclure,

abruptement : « *Je m'appelle... Non, j'aurais trop envie de mentir.* » Au-delà du jeu avec les codes de l'autobiographie, cet anonymat participe de la construction du personnage : les protagonistes des deux romans ne sont désignés que par des sobriquets (« Coco » pour l'un, « *Good boy* », « mon lapin » ou « mon loup » pour l'autre) qui en disent long sur les rapports d'infantilisation dans lesquels ils sont maintenus. L'absence de nom permet au lecteur de se projeter, d'accompagner le narrateur dans son initiation.

APPRENTISSAGES

Good boy se donne bien, en apparence, comme un récit d'apprentissage classique. Après une brève période d'inertie, le héros va au-devant de ses propres désirs. Grâce à un site de rencontres, où il attire les regards grâce à une photo de lui dénudé, il enchaîne les expériences sexuelles et prend conscience de la violence inhérente à l'érotisme, mais aussi de sa propension, plus singulière, à la soumission, voire à l'humiliation. Toujours à la recherche de figures paternelles, le personnage mesure bien le caractère incestueux de sa quête et n'est pas dupe des motivations malsaines de ceux qui le courtisent : « *[I]ls veulent baiser leur fils, leur neveu, leur élève.* » *Good boy* explore alors le divorce entre l'amour et la sexualité : on le voit notamment avec Jérôme, amant attentionné et rassurant, mais qui, précisément en raison de ses qualités, ne parvient pas à satisfaire le narrateur. Cette initiation sexuelle se double d'une forme d'ascension sociale, également permise par internet : repéré par un photographe, Nikō Galas, « *Good boy* » pose pour une série de clichés érotiques, qui lui valent une certaine renommée, et entre dans le cercle très fermé des « *twinks* », éphèbes entourant le célèbre mannequin Kurtis Vaughn.

Si la sexualité et le rapport à l'image constituent les fils directeurs du récit, d'autres relations se nouent autour du héros, qui s'inscrivent elles aussi dans la logique du roman de formation. Les parcours des deux amies, Rosabel et Anouck, entrent en écho et en contraste avec celui du narrateur : elles aussi ont des aspirations artistiques (Rosabel étudie en arts plastiques, Anouck est musicienne) et aspirent à « *péter le cube* », mais réussissent de façon inégale. La plus affirmée, Rosabel, semble parvenir à un certain équilibre et s'émancipe sans abandonner ses études, tandis qu'Anouck, victime récurrente des moqueries et des mauvais coups de ses colocataires, échoue lamentablement, et de façon souvent tragi-comique, dans ses tentatives pour être moins « *straight* ». On évoquera également la relation singulière que noue le héros avec sa propriétaire, l'inénarrable Florentia, femme d'une cinquantaine d'années désorientée par de nombreuses pertes de mémoire et mue par des impulsions profondément déraisonnables : vider son appartement de tous

Si *Good boy* est un roman dérangent, c'est peut-être moins, en effet, en raison du caractère cru, voire violent, de certaines scènes, que de la façon qu'il a de bousculer nos habitudes de perception.

ses meubles pour acheter un lit à baldaquin ou établir une sorte de guide touristique des Tim Hortons du monde entier (*sic*), avec un classement fondé sur l'emplacement, l'apparence extérieure et la décoration (*re-sic*). Le héros l'accompagne dans ces entreprises et entretient avec elle un dialogue aussi désopilant que touchant : c'est que « *Good boy* » et Florentia se ressemblent, par-delà les apparences, à la fois par leur tendance à confondre fiction et réalité, au point de perdre totalement leurs repères, et par leurs élans masochistes. Richard, le mari de Florentia, lie d'ailleurs entre eux les deux personnages : profitant de la maladie de sa femme pour la dominer et la violenter, il attire irrésistiblement le narrateur et s'inscrit dans la série des « *sugar daddies* » qui traversent le récit.

BON GARÇON / GOOD BOY

Dans son parcours initiatique, le héros est également confronté à la maladie : sa mère, qu'il avait laissée derrière lui, dans son « territoire du nord », se fait opérer à Montréal et apprend qu'elle souffre d'un cancer du rein. Si elle introduit une nouvelle ligne narrative, un contrepoint aux tribulations amoureuses du héros, cette irruption de la mort ne fait qu'accentuer une tension constitutive de *Good boy*, pulsion de vie et pulsion de mort y dansant un pas de deux au rythme obsessionnel. Passant de la chambre

d'hôpital de sa mère, où il tente d'être un « bon garçon », à des lits où il ne peut résister à la tentation d'être le « *good boy* » des hommes qui le trouvent « *young and beautiful* », le héros vit dans le déchirement, la contradiction et la culpabilité.

Alors qu'il s'agit souvent, pour le héros du roman de formation classique, de quitter son milieu familial et de s'éloigner de ses origines pour entrer pleinement dans l'âge adulte, dans *Good boy*, au contraire, la mère fait retour dans la vie du fils, mais sans rejoindre aucunement le cliché de la génitrice intrusive ou dominatrice. Ce personnage, qui peinait à exister dans *Coco*, écrasé par la figure de Marie-Thérèse Lambert, est au cœur de la troisième partie du roman, qui se clôt sur une scène finale bouleversante. Loin de toute mièvrerie (l'écriture est trop âpre, trop teintée d'humour noir pour céder au sentimentalisme), Antoine Charbonneau-Demers fait alors basculer le centre de gravité de son œuvre : le roman de (dé)formation devient hommage à la mère.

LE ROMANCIER OCULISTE

Dans l'ultime séquence, *party* cauchemardesque imaginé par Bret Easton Ellis, la confusion croissante des niveaux de perception atteint son paroxysme entre trouble, fantasme, hallucination, rêve et magie. De fait, les incursions du surnaturel, présentes dès le début de l'œuvre, se multiplient à mesure qu'avance le récit, notamment par l'apparition d'un chat blanc nommé T. Gondii ou de visages oblongs peints par Modigliani, mais aussi par celle de Rihanna, dont de multiples avatars font irruption à Montréal. Parce qu'il devient impossible de définir un point de référence objectif, le lecteur, à l'instar de Florentia et du narrateur lui-même, finit par perdre pied et fait l'expérience d'un fascinant vertige dans lequel l'existence finit par ressembler aux documentaires conspirationnistes que regardent Rosabel et Anouck...

C'est dans cette confusion des plans de réalité que réside, à mon sens, la profonde originalité de *Good boy*. Dans le schéma traditionnel du roman de formation balzacien, le héros vit une perte d'illusion : maladroit et inexpérimenté au départ, il affronte des épreuves qui le délestent de sa part d'enfance, certes, mais qui lui permettent aussi de mieux maîtriser le réel et de faire son chemin dans la vie. Le héros de *Good boy*, lui, n'a rien de naïf. Malgré le choix de la première personne, Antoine Charbonneau-Demers parvient à introduire une distance entre le

narrateur et lui-même. La première phrase du roman le montre d'emblée en train de capter et de commenter sa propre image (« *Je me prends en photo à moitié nu au milieu des boîtes. Je suis jeune, j'ai dix-neuf ans : c'est ce que je laisse sur la photo* »). De façon récurrente, le narrateur ne se contente pas de vivre les situations : il se voit en train de les vivre. Mieux (ou pire !), il est capable d'analyser, avec autant d'instinct que d'intelligence, l'effet qu'il produit : face à Nikó Galas, il se comporte en modèle expérimenté, donc artificiellement innocent (« *J'entrouvre la bouche, les yeux mouillés, je suis ébahi et vulnérable. Je m'aime, aujourd'hui, je redeviens enfant. Une larme, je l'essuie. Ça nous fait sourire* »). *Good boy* prolonge et approfondit ainsi une réflexion sur le narcissisme amorcée dans *Coco*, où s'observait déjà la confusion permanente de la réalité et du fantasme. Contrairement au héros balzacien, qui passe de l'illusion à une perception plus juste et plus lucide du réel, le narrateur de *Good boy* oscille en permanence entre réalité et fantasme, la progression du récit ne faisant qu'accélérer et amplifier cette oscillation. Le collage d'éléments hétérogènes (les aventures d'un *macadam cowboy* montréalais, Modigliani, Rihanna...) ne relève pas seulement d'un parti pris esthétique. Il entre en cohérence avec une vision du monde profondément contemporaine : la réalité telle que la transcrit le narrateur de *Good boy* ressemble à une page web, à une mosaïque d'images traversée par la circulation des désirs, à l'instar du compte Instagram du héros. Le collage produit également une forme de contamination des plans de perception (réalité directement appréhendée, mais aussi médiatisée par des écrans divers : télévisions, ordinateurs, téléphone) qui rejoint une représentation fine et complexe de l'éros, lui aussi vécu sur le mode de la contagion, comme le souligne la métaphore de la toxoplasmose, maladie due à un protozoaire, le « *Toxoplasma gondii* », qui « *abolit l'aversion instinctive de la proie envers son prédateur pour la remplacer par une attirance fatale. Le parasite est capable de modifier la connectivité des centres du plaisir et de la peur* ». Le désir abolit le principe de contradiction et fait s'entremêler, inextricablement, des réalités autrefois distinctes. Par ce travail sur le regard, Antoine Charbonneau-Demers rejoint les artistes originaux que Proust compare, dans *Le Côté de Guermantes*, à des « oculistes » : « *Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair.* » Si *Good boy* est un roman dérangent, c'est peut-être moins, en effet, en raison du caractère cru, voire violent, de certaines scènes, que de la façon qu'il a de bousculer nos habitudes de perception.

«Se dire *Je t'aime* et raccrocher»

Depuis la parution de *L'Inceste*, en 1999, la critique se polarise autour de chaque nouveau roman que publie Christine Angot. «*Chef-d'œuvre ou coup de marketing*», «*Pour ou contre Angot*», écrit-elle dans *Quitter la ville* (2000), où elle relaie «*quelques-unes [des] perles*» tirées de la couverture médiatique de *L'Inceste*. Si la réception d'*Un tournant de la vie* est, depuis sa sortie, enthousiaste et positive, certains condamnent «l'indigence» des dialogues de cette histoire d'amour qui ne peut qu'être «à l'eau de rose» dès lors que ce «degré zéro du style» est partie prenante d'un «effondrement littéraire».

Ainsi, pour parler du dernier roman d'Angot, il faut se mettre du côté de la mauvaise langue, celle qui ne concède rien de son excès et de son essoufflement à un idéal syntaxique, formel, romanesque ou stylistique. Il faut se mettre du côté de tout ce qu'on reproche à une écriture qui prend le parti de la répétition, de la redite et de l'obsession. C'est cette exigence que sert la forme du dialogue, dans laquelle est composée la majeure partie d'*Un tournant de la vie*, où la simplicité des phrases se complique dans la vitesse et l'abondance des échanges, des interruptions, des disputes. Si Angot écrit dans *L'Usage de la vie* (1998) que l'écriture doit être celle de la vie, les dialogues d'*Un tournant de la vie* nous ramènent bien au plus près de ce que peut être la vie amoureuse, dans l'évidence et la vacuité des clichés et des mots d'amour : « – *Mon amour, mon amour...* – *Je t'aime belle.* – *Moi aussi Alex.* »

Si ce «tourner à vide» de la langue amoureuse peut donner le tournis, il reste qu'il est difficile, pour celles et ceux qui lisent Angot, de ne pas tomber sous le charme d'une entreprise qui, à travers le récit d'une histoire d'amour à trois, recoupe et rejoue les histoires d'amour de ses autres romans, mais aussi des films et des romans des autres. En effet, certaines scènes et certaines phrases paraissent étrangement familières, offrent la conviction qu'elles ont déjà eu lieu, ailleurs, et qu'elles reviennent, dans le temps de l'écriture d'Angot, comme un émoi amoureux peut survenir – imprévisiblement.

ON EST REPARTIS DANS LE TOURBILLON DE LA VIE

Entre la narratrice, Alex et Vincent se noue une relation digne du cinéma, digne de *Jules et Jim* par exemple, film à travers lequel la narratrice fantasme sa propre histoire. Comme Catherine, qui chante *qu'au son des banjos je l'ai reconnue*, la narratrice d'*Un tournant de la vie* raconte que c'est en traversant la rue qu'elle a vu Vincent sur le trottoir, et que cette scène, dont le

UN TOURNANT DE LA VIE

CHRISTINE ANGOT

Flammarion, 2018, 192 p.



ravissement a quelque chose de durassien, la laisse «là, figée [l]e cœur battant» : «Je regardais son dos qui s'éloignait... Je suis restée debout, les jambes coupées. Les yeux fixés sur la direction qu'il avait prise.» Le récit s'emballe à partir de cet événement, laissant la narratrice aux prises avec l'envie de retrouver une passion passée qui devient, dans le présent de l'histoire, objet d'obsession et promesse du «vrai amour».

Ainsi, le temps perdu et retrouvé d'*Un tournant de la vie* suit la ritournelle du film de Truffaut : *On s'est connus, on s'est reconnus, on s'est perdus de vue, s'est r'perdus de vue, on s'est retrouvés...* La logique du roman, où les mots semblent destinés à la recherche de ce qui a échappé, s'articule autour du rappel des histoires d'amour révolues. De la même manière que le narrateur proustien écrivait le nom d'Albertine sur une feuille de papier, cherchant à donner à ce geste le pouvoir de faire advenir l'amour, l'écriture angotienne invoque, dans un mouvement compulsif, la possibilité que les mots traduisent la vie, que la vie advienne au rythme de l'écriture : «C'est reparti... l'amour... Le cœur qui bat... l'impression de vivre... le sexe qui mouille...» Quand, du lieu de l'amour, le désir de tout reprendre depuis le début insiste et se superpose à l'écriture, la teneur de ce qui peut mouvoir et émouvoir nous parvient : «[l]e suis passée au même endroit plusieurs fois. Mon cœur se serrait... Je scrutais le bout de la rue, j'imaginais, j'imaginais qu'il apparaissait.» Angot montre bien ce qu'il y a de l'écriture dans l'amour, puisque l'amour est encore et toujours une histoire qu'on se raconte, des mots ou un appel qu'on attend, des lieux ou des scènes qu'on imagine.

«Il allait à la fenêtre, il regardait le jardin. Il revenait, il repartait. [...] Il marchait dans l'appartement. Je marchais derrière lui». Que nous dit cette valse d'un temps de l'écriture qui, comme un acte de rature, tente de racheter une vie amoureuse qu'on aurait ratée? Que nous dit-elle d'un geste qui tend à abolir le passage du temps? Elle nous montre peut-être la matière qui compose l'écriture même d'Angot, une écriture faite du «passé qui revient».

IL N'Y A PAS DE RAPPORT AMOUREUX

Dans *Un beau soleil intérieur* (2017), film réalisé par Claire Denis dont Angot signe le scénario, le personnage joué par Juliette Binoche est aux prises avec l'accumulation et la répétition des dilemmes amoureux, où l'espoir d'un amour s'évanouit aussi rapidement qu'il renaît dans l'attente d'un coup de fil : «Tu devais pas m'appeler ce week-end? ... Bon, écoute, c'est trop dur. Quand tu dis que tu m'appelles, tu m'appelles, voilà, ok, c'est tout. Sinon je vais te dire ça va pas durer longtemps notre affaire.» Dans *Un tournant de la vie*, Vincent appelle, puis n'appelle pas. Alex texte et ne texte pas. Les dialogues et les mots d'amour dépendent de ce qui se transmet et circule, en secret ou pas, par appels téléphoniques. C'est dire que cela figure la perte d'un contact qu'on tente inlassablement de rétablir, d'une connexion qui n'arrive pas à se produire lorsqu'on se parle : «Arrête de m'interrompre je suis en train de parler. J'arrive pas à parler avec toi. Tu comprends pas qu'une phrase c'est un souffle?»

Comme la page blanche peut projeter le fantasme d'une origine immaculée pour toute histoire d'amour, le rêve de connexion, le rêve de *fusion* est mis en scène par Angot dans tout son leurre : «On était la même personne. On avait les mêmes mots dans la tête. Pas besoin de les dire. La rupture n'avait jamais eu lieu. C'était un aléa. Un accident de parcours. Notre route reprenait.» Le personnage de Vincent porte cette promesse d'éternité et d'absolu d'un amour resté intact et sauf de toute rupture, et épargné par le passage du temps. Il est porteur d'un oubli et se fait le mirage de la possibilité d'un rapport sans séparation. Et c'est peut-être là que le titre prend toute son éloquence, quand l'écriture de l'amour et de la vie n'est possible que dans le tournant, dans la séparation et l'interruption des coups de fil, des phrases, du souffle; quand, étourdi par le cinéma qu'on se fait, on considère la sortie, on choisit un autre chemin, on «pass[e] sous un porche» sur lequel les mots de la vie brillent peut-être avec plus d'insistance.

«TU ES UNE PUTE. SALE PUTE VA.»

Angot écrit, dans *Une partie du cœur* (2004), que ce n'est pas de quelqu'un qu'elle est amoureuse, mais de la littérature. La véritable histoire à trois est peut-être, finalement, celle qui a lieu entre l'amour, la vie et l'écriture. Si l'on ne saurait dire ce que ces trois termes signifient isolément, on parvient à en saisir le sens dans leur rencontre et leur intrication. C'est lorsqu'elle écrit l'amour qu'Angot nous montre ce que la vie peut être. À la suite d'une dispute, après qu'Alex l'ai traitée de «sale putain» et de «sale pute», la narratrice sort de l'appartement – qui était devenu la scène de leur comédie sentimentale – et se retrouve, dans la rue, à attendre avec «les seules femmes de la rue[,] des prostituées». Quelle passe a donc lieu entre Angot et l'écriture? L'amour concerne la transaction entre l'énonciation d'une femme au «je, moi» anonymes et les mots : «Personne m'a jamais dit ces mots-là.» Le corps de cette narratrice sans nom se fait l'écran de tous les fantasmes, putain de la littérature, alors que se dérobe le *Sujet Angot* : «Toi non plus Alex tu ne parles pas de moi!! Toi non plus! C'est pas de moi que tu parles. Tu parles de quelqu'un qui est dans ton fantasme.» Ainsi, l'amour qui l'avait ravie dans cette rue l'y quitte et l'y jette, et nous sommes ainsi ramenés au pouvoir littéral des mots : l'injure, adressée à une femme qui écrit, qui aime, rejoint le réel d'autres femmes anonymes, *au-dehors* du fantasme.

Un tournant de la vie, où le rythme étourdissant des gestes et des mots nous plonge dans le ressassement du fantasme de l'amour impossible et du temps retrouvé, tire sa cohérence de la recherche de ce *quelque chose de vrai*, «quelque chose de vrai dans [l]a voix». C'est là que réside le génie d'Angot : dans l'exigence de son écriture qui ne fait l'économie d'aucun mot, d'aucune phrase et qui, au risque de la répétition, nous fait percevoir la durée de la vie.

Quelques voix parmi les ombres

Au milieu des champs se dresse une maison centenaire à la façade blanche. Les traces de suie qui en noircissent le tapis rappellent l'incendie qui l'a mise à l'épreuve sans toutefois la faire tomber ; la peinture usée de ses murs et de son plafond rappelle que sa majesté est loin derrière elle. La fortune de la famille Bellay fut érigée par les ancêtres maternels, qui travaillaient les champs ; cette fortune est en train elle aussi de s'effriter. « *Nous vivons grâce au labeur des morts. Feu leur labeur oui* », affirme Virginia, enfant prise dans un corps d'adolescente. Les souvenirs des ancêtres sont prégnants : sur de vieilles photos, ils guettent ceux qui habitent toujours cette demeure, leur rappelant, d'une certaine manière, d'où ils viennent. Les escaliers de la maison qui craquent racontent, pour leur part, les horreurs de cette ancienne époque dorée : « *L'escalier a dû être fabriqué par des esclaves. Il paraît que feu mon arrière-grand-père en avait* », rajoute Virginia. Avec le temps, la couche de vernis finit par se fissurer et s'émailler, laissant entrevoir l'ignominie séculaire. Dans *Feu*, son premier roman, les personnages que met en scène Ariane Lessard sont tous un peu fantomatiques : ils errent comme des ombres au milieu de leurs souvenirs et de leurs rêves évanouis, aux côtés des ancêtres et des disparus qui se meuvent en filigrane.

COMME UNE CHORALE

Ariane Lessard laisse les personnages de son roman dit « choral » raconter leur propre histoire. La parole des narrateurs s'inscrit dans une sorte de lien de confiance établi entre le lecteur-confident et eux : la parole des narrateurs témoigne de leur existence, dévoile leurs secrets et, surtout, révèle ceux des autres villageois. Seul un tel portrait subjectif peut dire tout le malheur et la perversité du village. Dans plusieurs chapitres, tant la narration à la première personne

FEUE

ARIANE LESSARD

La Mèche, 2018, 191 p.



que les dialogues sont pris en charge par une parole brute, souvent crue. Si l'oralité remplit ici une fonction mimétique et offre plus de vraisemblance, elle satisfait aussi au besoin des personnages de se dévoiler. Car y il a « *quelque chose de pourri dans ce village* », affirme Abel, selon la formule bien connue. L'oralité accentue l'urgent besoin des personnages de révéler cette pourriture.

Parmi tous ces *je* qui composent la trame hétérogène de *Feue*, certains villageois ont une voix qui se distingue. Pensons aux chapitres en vers attribués à Greg, un des piliers de la taverne tenue par Mac : « *la Stanford à taverne / hé hé ça chauffe / pet pis répète sont en bateau / le p'tit poisson à côté hé hé*. » Les propos embrumés de l'homme, constamment ivre, prennent la forme d'une sombre comptine : ses paroles versifiées symbolisent la distance qu'il entretient avec les autres personnages et, d'une certaine manière, avec le réel. Notons également Abel, venu de la ville pour « se perdre » en campagne, qui s'exprime dans une langue plus soignée – parfois même plus poétique – que celle de ses concitoyens d'adoption. Son énonciation s'harmonise avec une sorte de regard surplombant sur le village : « *En haut de la colline, les champs de moutarde s'étendent sur quelques kilomètres, des maisons abandonnées jalonnent la rivière comme des petits arbres morts, des maisons de paysans, creusées et vides, comme l'intérieur d'un tronc sec*. » Mais un soupçon pèse sur lui et il finira par s'enfuir : « *Personne ne veut parler avec l'étranger* », affirme Abel, qui semble parler une langue étrangère. Les chapitres mettant en scène Laura, la sœur de Virginia, sont pour leur part narrés à la deuxième personne. La jeune femme s'adresse à elle-même, comme s'il lui était préférable de garder en mains son histoire ; celle-ci lui est, semble-t-il, trop précieuse pour être confiée à un destinataire distinct. Ces passages sont possiblement les parties de l'œuvre où l'intimité se ressent avec le plus de force : « *Tu regardes le feu et tu le trouves beau. Les flammes sont une des seules choses qui te réconfortent*. » Cette autoréflexivité se confirme alors qu'un des chapitres consacrés à Laura est exceptionnellement narré à la première personne : puisqu'il s'agit d'un souvenir vécu par Laura enfant, la distance temporelle lui permet de prendre directement la parole et de revivre au *je* les événements.

DIRE OU TAIRE L'HORREUR ?

Les personnages racontent, se racontent, mais ne savent pas tout. Le mystère entourant la disparition de Vanessa, la mère des enfants Belley, « *belle pour deux* », plane encore au village. Son soulon de mari l'a-t-il tuée, se demandent plusieurs villageois ? S'est-elle plutôt emmurée dans la maison de ses ancêtres ? Même si Vanessa est invisible depuis dix ans, sa voix résonne toujours, faiblement certes, dans l'œuvre. Elle fait partie des narrateurs du roman et, tout en se situant à l'écart des événements, elle divulgue elle aussi des informations qui

permettent de compléter la trame caviardée de l'œuvre. Lessard donne la parole à cette disparue, que tout le monde au village qualifiait de folle. C'est un filet de voix monotone que celui de la mère des filles Bellay, transcrit en courts paragraphes sans logique ni ponctuation : « *c'est très beau le salon par la porte close celle qui se ferme toute seule à cause du ressort c'est très beau parce que les murs ont fondu les murs noirs pourraient être peints mais non c'est très beau [...]*. » La voix de Vanessa est un bruit blanc qui traduit sa présence : fantôme parmi les fantômes, elle émerge à tout moment à travers les conversations et les souvenirs des habitants du village. Pour sa fille Virginia, elle n'existe pas qu'en mémoire : elle lui parle et lui paraît réellement visible. Au village, on dit que la jeune fille a reçu en héritage la folie de sa mère. La sait-elle disparue ? Peut-être a-t-elle réussi à se convaincre qu'elle est toujours vivante ?

La déchéance se vit au quotidien dans *Feue* : les villageois se consomment en alcool, se trompent, les femmes s'avortent elles-mêmes, et tous portent le fardeau de leurs morts. Laura et les autres serveuses du restaurant de Will se donnent à des camionneurs de passage pour quelques dollars supplémentaires. « *Il n'y a pas une journée sans que tu te noies* », affirme Laura pour elle-même. Si les villageois haussent le ton, la parole des personnages est venimeuse : dire le malheur ne fait qu'engendrer plus de malheur, ne peut que dévoiler les pires atrocités et rendre la réalité encore plus horrible. La parole a ici l'effet des ciseaux, auxquels Roxane Desjardins offrait le titre de son premier recueil. « *[C]omme la pie me pousse entre les dents / une chimie bouleversante logée dans la poitrine / je glisse mes doigts c'est le début d'un continent [...]* », écrivait Desjardins. Cette gravité de la parole, les personnages de *Feue* la connaissent : elle éclate après avoir couvé trop longtemps dans leur poitrine. « *J'ai vécu dans l'secret longtemps* », affirme Mitchell Jefferson, le propriétaire de la station-service, qui, du bout des lèvres, lève le voile sur la nature de la relation qui unit son fils Joey à Laura. Comme c'est le cas pour le sujet dans l'œuvre de Desjardins, se dire est, pour les villageois dépeints par Lessard, un geste concret et important, souvent aussi douloureux que de « *[s]'enfiler le ciseau par la bouche / et décider du sort des vertèbres / et dépecer les muscles attachés* ». Les personnages de Lessard se collettent à chaque instant avec ce dilemme entre l'insoutenable silence et la violence de la parole : les mots qui forment cette « *chimie bouleversante* » les tenaillent et, après avoir été proférés, leur laissent dans la bouche un goût de sang.

FEUE LA FAILLE

Le titre de l'œuvre évoque la mort – la morte –, mais il évoque également une sorte de mode d'expression privilégié par les femmes du récit. Un incendie réduit en poussière la roulotte qu'occupe Joey. Danielle, la propriétaire du véhicule, prend soin de la femme gravement malade de Mitchell durant les derniers

Dans *Feue*, son premier roman, les personnages que met en scène Ariane Lessard sont tous un peu fantomatiques: ils errent comme des ombres au milieu de leurs souvenirs et de leurs rêves évanouis, aux côtés des ancêtres et des disparus qui se meuvent en filigrane.

jours de sa vie. L'incendie, causé par Danielle – elle avouera sa responsabilité –, pousse Joey à l'exil et incite d'anciennes amies à se regrouper autour d'elle, nouvellement mère, et à ressouder des liens de solidarité. Pour tenter de retrouver sa petite sœur soudainement disparue – on imagine les pires scénarios pour expliquer cette disparition –, Laura incendie la vieille grange voisine de la maison familiale. Abel, caché près du chêne et des champs en proie aux flammes, décrit cette scène apocalyptique: «*Le feu partout. Je me suis dit que le village allait y passer. S'évanouir dans les flammes.*»

Les femmes auxquelles Lessard donne vie tentent de repousser les hommes et la haine que ceux-ci dirigent vers elles («*[Laura a dit] qu'dans l'avillage, 'es hommes détestent les femmes. J'ai pas d'misère à l'croire*», affirme Danielle) en racontant leurs histoires. Or, dans ce village figé dans le temps («*On croirait que le temps s'est arrêté ici, que la route est un cimetière*», s'attriste Abel), renverser l'ordre implique parfois de provoquer un embrasement. Pour faire écho aux propos de Faldistoire, le protagoniste de *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert, révéler ce qui se trame sous la surface des choses correspond parfois à un anéantissement. Faldistoire désire révéler la «*faille patchée avec du béton et de l'asphalte*» au cœur de Chicoutimi en racontant son enfance ou, plutôt, en la désacralisant avec violence. Pour lui comme pour les femmes de *Feue*, se raconter afin de rendre compte de son monde est une forme de «*destruction*». Après avoir réduit en cendres sa ville natale, Faldistoire conclut que «*[c]e que nous portons en nous est trop grand et le monde trop petit, [que la] destruction est notre manière de bâtir*». Laura, Danielle et les autres femmes de *Feue* utilisent la violence des flammes afin de construire un monde clément, pour elles et pour celles qui suivront. «*Le feu a brûlé la roulotte de Joey [...]. La roulotte de Joey, feu la roulotte de Danielle. Ça lui fera un plus grand jardin quand son enfant voudra jouer dehors*», suggère Virginia.

QUELQUE CHOSE À CACHER

Le rite sacrificiel que pratiquent les personnages en se racontant révèle certains lieux phares de l'œuvre. En effet, cette dernière s'articule autour d'endroits tapis dans l'ombre qui évoquent l'intimité honteuse que les villageois veulent soustraire au regard des autres. Si Robert vit enfermé dans la maison centenaire, la grange et la rivière derrière laquelle elle se situe – qui donnent leur nom aux deux dernières parties de l'œuvre – font partie de ces pôles de l'intimité, tout comme la roulotte derrière la maison de Danielle. Il s'agit de lieux qu'on ne peut atteindre que par des chemins de traverse, mais que plusieurs personnages n'hésitent pas à franchir: les frontières de l'intime ne sont nullement imperméables. «*Tout l'monde a quequ' chose à cacher, c'pas mêlant*», dénonce Sarah au cours de l'enquête qu'elle entreprend afin de connaître la vérité sur la soudaine disparition de Virginia. Le lecteur suit chacun des personnages, qui s'espionnent les uns les autres, dans la quête qu'ils mènent pour découvrir ce qu'on dissimule derrière les arbres. Comme quelques cillements sont nécessaires à celui qui se tient dans le noir afin que sa vision puisse s'éclaircir, il faut différents points de vue d'une même scène se déroulant dans ces lieux de l'ombre pour que le lecteur distingue plus nettement les détails des événements. La curiosité de Sarah la conduit dans la cabane de Mac, un de ces lieux obscurs. Elle y fait une découverte macabre: «*En passant l'cadre d'la porte, j'ai entendu l'Bellay qui hoquetait. Y avait trouvé une trappe dans l'plancher qui menait vers une cave. J'étais pas préparée à voir ça*», raconte-t-elle. L'indiscret court parfois le risque de se brûler la rétine dans ce village, où l'on est habitué à tant de noirceur.

Tactiques de résistance langagière: sous la loupe de l'éborgné

UN ŒIL EN
MOINS

NATHALIE QUINTANE
P.O.L., 2018, 398 p.



POÉTIQUE DU REGARD

En plein cœur de l'été 2016, Danielle Quintane se résout à faire opérer l'œil malade de son chat. Affecté d'un ulcère chronique, le globe oculaire du félin enfle et s'infecte périodiquement: «*Plus d'œil, plus de soins, plus de souffrance, a dit le véto.*» Pourtant, autour, les manifestants (ceux de la jungle de Calais, de Notre-Dame-des-Landes ou du mouvement Nuit debout) perdent les leurs dans la mêlée: Quintane, contre les douleurs provoquées par la myopie qui entoure ces dérapages, choisit l'énucléation symbolique. Son œil, elle nous l'offre alors, si bien que celui en moins dont parle le titre devient aussi celui en plus qu'acquiert par ses soins le lecteur. Poutres, pailles, rien de ce qui aveugle ne sera épargné.

Les entrées numérotées du récit, pareilles à celles d'un carnet de notes, rappellent l'écriture extime de Tournier ou le *Journal du dehors* d'Ernaux et dessinent une tension entre aveuglement et invisibilité sur laquelle repose la charge politique de l'ouvrage. Ainsi des conseils d'administration, qui se demandent comment faire disparaître les pauvres plutôt que la pauvreté, «*des régimes de gouvernances à tendance dirigiste où la surveillance, le contrôle, la contrainte, [ne sont] pas francs mais diffus, insidieux, implicites*» et de la simultanéité de «*l'incroyable sophistication technologique de la surveillance invisible et [d]es coups de bâtons sur la tête*». Quintane révèle la réalité de ces citoyens de seconde zone dont les données et les existences sont d'un côté contrôlées, millimétrées, exhibées en déclinaisons de portraits-robots, fichages et empreintes digitales et, de l'autre, niées, désindividualisées et effacées.

Dans cette tendance à la fois marquée par une « omnivisibilité » (*La Discretion : Ou l'art de disparaître*, Pierre Zaoui, 2013) et un refus de voir, Quintane cherche au contraire « [l]a fréquentation d'êtres provisoires sujets au moindre prétexte à l'effacement administratif, social, intime ». Les interventions activistes des « protagonistes » (qui sont aussi peu personnages que les intervenants d'un documentaire) apparaissent comme autant de symptômes, qui viennent « faire ulcère » sur cet œil obstinément fermé. Contre l'enserrement du sujet dans les rets de l'administration, ce dernier doit apparaître où l'on ne l'attend plus, se dissimuler là où on le cherche, faire dévier les caméras de surveillance vers le ciel et inscrire ses slogans sur les marches du parlement.

Dans une écriture blanche (autant que la colère qui l'anime), l'auteure sait donner à voir tout en parlant du regard : plus qu'un thème, ce dernier est aussi constitutif de la posture énonciative et du déploiement des stratégies esthétiques. C'est l'une des forces de ce récit que sa puissance d'évocation, rendue possible par l'usage d'un lexique, d'un imaginaire et d'un bassin d'expressions qui renvoient à la fonction scopique et qui font d'*Un œil en moins* un texte tissé serré. Quintane ratisse large tout en prenant soin de donner à l'ensemble une forte cohésion permise par des jeux de renvois sémantiques. Ainsi, on « se toise » entre citoyens, on proteste parfois « à l'aveugle », on « dispar[aît] dans le gaz lacrymo », on parle « de mains cassées et d'yeux crevés » dans la foulée, des « déjà-vus » que déclenchent les dérives autoritaires. Écrivant de la province, Quintane adopte d'ailleurs un regard périphérique, une vision d'ensemble. Elle varie la focale, la mise au point, les vitesses d'obturation : « J'évalue par la fenêtre la pluie tombant. Elle n'est pas drue mais régulière, et quand on y met un peu d'attention, qu'on la regarde, elle, et pas le paysage [à travers la vitre], on voit bien ses traits. » Dans *Un œil en moins*, on observe la pluie aux dépens du paysage, on s'efforce, en somme, d'examiner ces éléments microscopiques qui pourtant font masse – et parfois écran.

U.O.E.M. DE D.Q. CHEZ P.O.L.

Dans l'émission du 24 mai de *La dispute*, diffusée sur France Culture, Florent Georgesco, qui n'a visiblement pas apprécié sa lecture du nouvel opus de Quintane, reproche au texte de faire feu de tout bois et de mal discerner contre quel ennemi invisible il se dresse. Or, s'il y prend une place importante, il me semble qu'on aurait tort de limiter ce texte au militantisme politique et d'écarter son militantisme *poétique*, qui le transforme en quelque chose de plus pertinent qu'un « manuel du bon révolté ». Ce contre quoi se dresse Quintane s'incarne davantage dans le problème que pose la fixation de la langue dans une rhétorique juridique, étatique. C'est

C'est l'une des forces de ce récit que sa puissance d'évocation, rendue possible par l'usage d'un lexique, d'un imaginaire et d'un bassin d'expressions qui renvoient à la fonction scopique et qui font d'*Un œil en moins* un texte tissé serré.

donc, en toute logique, sur ce terrain qu'elle choisira de mener combat. Comment poétiser la crise politique et, simultanément, politiser le poétique, le mettre en crise ? La réponse, l'auteure la trouve moins dans un rejet pur et simple de la rhétorique des dominants que dans la négation de sa valeur d'usage : la glose des élus devient glossolalie lyrique, et les discours assommants se transforment en trésors d'assonances.

Expliquant entre autres les procédures laborieuses auxquelles doivent se soumettre les réfugiés, elle écrit par exemple que «[s]i le demandeur n'est pas dubliné, reste deux possibilités : La PN : procédure normale, et la PA : procédure accélérée ; [...] le dossier OFPRA est à renvoyer dans les vingt jours ; il y a droit au CADA, à l'HUDA, à l'AT-SA, à la CMU et à l'ADA». Ces acronymes, qui rendent invisibles les réalités dont ils parlent en les dissimulant derrière une succession de mots tronqués, sont repris par Quintane dans une espèce de litanie qui s'impose comme geste de résistance à la crispation langagière. On est tenté d'y percevoir une tactique (au sens certain) visant à rendre lisible et visible une forme de violence institutionnelle dont l'auteure se fait la traductrice (elle raconte d'ailleurs qu'elle remplit occasionnellement ce rôle dans des centres de réfugiés : «je dis œil et je montre mon œil. Ils répètent œil en montrant leur œil.»)

L'écrivaine nous rappelle que de telles tendances à l'exercice de la novlangue mettent «à disposition tout un arsenal rhétorique et pratique non pour minimiser la gravité de la situation [...], [mais] pour ne pas lui laisser le temps de se rendre repérable [...]». Alors que chez les parlementaires, «en face, le discours [politique] n'avait pas varié», «il appartenait, dit-elle, de renouveler [...] le stock symbolique». Ce renouvellement passe par une récupération des agrégats d'initiales, mais aussi par certaines manœuvres qui visent à créer du visible autrement : dans les premières cent pages, par exemple, l'auteure fournit au lecteur une carte, esquissée à la main, d'une portion de la capitale. Elle y indique les endroits où se faufiler pour éviter d'être pris en souricière, les lieux à bannir pour ne pas croiser de CRS, les chemins de traverse, etc. Cette façon de redessiner l'espace en y soulignant les oppressions imperceptibles qui s'y jouent permet de rendre discernable la violence en la modélisant autrement. En fin d'ouvrage, Quintane reproduira aussi un tableau statistique des blessures subies (établi en fonction des armes utilisées et des membres ou organes atteints) dont la valeur de monstration est à peu près la même. Le Foucault de *Surveiller et punir* (1975) et le Michel de Certeau de *L'invention du quotidien* (1980) ne sont jamais très loin dans *Un œil en moins*, mais leur présence, en restant discrète, conjure les risques de didactisme.

ÉTHIQUE DU PERCEPTIBLE

Ces stratégies, si elle sont éminemment poétiques, ne relèvent évidemment pas *que* d'une préoccupation esthétique : en dehors de son engagement politique, Quintane s'embarque avant toute chose dans une démarche éthique, celle d'un apprentissage de la perception – et de l'indignation qui y serait corrélative. Très autoréflexif, le texte se penche régulièrement sur ses conditions de possibilité et ses propres implications : «*Je me souviens avoir commencé en prévision de ce que tout ça ne serait pas cru, plus tard, puisque tout ça n'était déjà pas vraiment cru, bien que se déroulant devant témoins, et rapporteurs, et parfois sous nos yeux.*» Son texte, qui aurait facilement pu tomber dans le fantasme messianique ou dans la complaisance du messenger, reste solidement ancré dans la modestie de ses ambitions : «*J'ai pris des notes sur ce que je remarquais, banales, mais qui étaient pour moi toutes neuves*», des notes qui soulèvent «*le tissu blanc et fin d'une taie d'oreiller usée*» dont est recouverte la vue – la sienne comprise.

Car «*la lutte n'est pas entre ceux qui désiraient le retour à l'ordre [...] et ceux qui sèment le trouble en balançant des barrières Vauban [...], mais entre ceux qui affirment qu'il ne s'est rien passé et ceux qui multiplient les preuves tangibles de ce qu'il se passe quelque chose, quelles qu'en soient les formes [...]*». Parmi ces formes, Quintane a choisi la sienne : ce livre sera la barrière Vauban qu'elle balance, à moins qu'il ne soit le pavé (livre épais, dalle de béton) qui fracasse la vitre ou, plus exactement, la fissure dans la glace de ce lac «*large et bien gelé, là, à l'exception d'un gros trou où dort un bloc lancé*». Celle qui se demande «*à quel degré d'insensibilité nous sommes parvenus pour pouvoir lire ce qui précède et continuer la lecture, et pour pouvoir écrire ce qui précède et continuer à écrire*» nous rappelle qu'il appartient au livre d'être, selon les mots de Kafka, la hache qui brise la mer gelée en nous.

Bien que le titre évoque principalement le trauma de l'énucléation, qui convoque les souvenirs encore frais des dérapages ayant eu lieu lors de plusieurs manifestations, il rappelle aussi ce geste instinctif que l'on fait pour mieux voir, celui de lever un poing pour couvrir une orbite et, en aménageant un interstice infime, ainsi permettre à l'œil de percevoir les détails avec davantage d'acuité.

Partager l'espace de la page

Les livres sont des aventures. C'est encore plus vrai dans le cas de ceux qui ont plusieurs auteurs. Collectif, le livre devient une affaire partagée, une équipée. En poésie, la chose s'avère assez peu fréquente – du moins par rapport à d'autres genres littéraires, dont la nouvelle ou l'essai, où cela arrive plus souvent. S'il y eut tout de même des publications de groupe, comme *Le 11 septembre des poètes du Québec* (Trait d'union, 2002) et *Le Bonheur des poètes* (Écrits des Forges, 2007), les collectifs de poésie constituent une espèce plutôt rare. Ils semblent cependant s'être multipliés dans les dernières années, avec entre autres *Femmes rapaillées* (Mémoire d'encrier, 2016), où 41 autrices répondaient au célèbre titre de Gaston Miron, et le très soigné *Le cœur-réflexe* (Possibles éditions, 2017), où quatre femmes poètes ont écrit en écho à *Montréal brûle-t-elle?* d'Hélène Monette.

Dans ces titres, le livre agit comme un lieu de rassemblement, regroupant des textes poétiques autour d'un thème ou d'un défi d'écriture. Contrairement à l'anthologie, le collectif ne dresse aucun bilan, mais vise à saisir un moment et à stimuler la création. On œuvre ensemble à l'ouvrage pour que cohabitent des textes inédits, rédigés pour l'occasion. Parfois, le livre collectif prend plus d'ampleur ou s'inscrit dans un contexte plus large que celui fourni par ses pages. L'aventure peut ainsi se poursuivre dans le cadre d'événements, qui montreront l'esprit de corps d'une expérience en partage. *Conte-moi un poème* (Planète rebelle, 2004) et *Les bruits du monde* (Mémoire d'encrier, 2012) ont été pensés et présentés comme des spectacles littéraires ; ils sont disponibles en version *live* et en version livre (qui s'accompagne d'ailleurs d'un CD). L'aventure collective peut aussi débiter dès les premières notes d'écriture, ce qui est le cas pour *Délier les lieux* et *Ce qui existe entre nous*, deux entreprises littéraires où le territoire occupe une place centrale.

DÉLIER LES LIEUX

**SOUS LA DIRECTION
D'HECTOR RUIZ**

Triptyque, 2018, 100 p.



CE QUI EXISTE ENTRE NOUS

**SOUS LA DIRECTION
DE SARA DIGNARD**

les éditions du passage,
2018, 176 p.



ÉCRIRE SUR LES LIEUX

Pour le premier titre, les poètes prenant part au projet initié par Hector Ruiz ont écrit dans différents endroits du Plateau Mont-Royal. L'ouvrage est en étroite relation avec la démarche d'écriture *in situ* de La Traversée – atelier de géopoétique –, qui a produit différentes publications et « *carnets de navigation* », dont *Hochelaga imaginaire* (Figura, 2017). Poursuivant l'activité *Des rues et des langues*, présentée au Festival de la poésie de Montréal en 2016 et transposée quelques mois plus tard dans un dossier de la revue *Exit* (n° 85), *Délier les lieux* témoigne d'une « *expérience d'infiltration* », selon l'expression de son initiateur, Hector Ruiz. Réunissant au départ une équipée légèrement différente de celle de l'ouvrage paru chez Triptyque, le projet a d'abord pris la forme, en 2017, d'une lecture publique tenue au même festival et lors duquel le livre, un an plus tard, a également été lancé (incluant certaines versions remaniées de textes parus dans le dossier d'*Exit*). De son côté, Sara Dignard, qui a orchestré *Ce qui existe entre nous*, a dans un premier temps procédé à un jumelage entre poètes, les invitant à travailler en duos intergénérationnels. Elle formule ainsi la question à la source de ce collectif entièrement féminin : « *[Q]uel rapport les femmes que j'aime lire entretiennent-elles avec les lieux, les paysages et territoires qu'elles traversent, qui les traversent ?* » À la correspondance, ou à l'écriture à deux, s'ajoute une dimension physique, une rencontre lors de laquelle « *les participantes devaient s'inviter mutuellement sur un lieu d'écriture [...]* ». Comme dans le projet piloté par Hector Ruiz, écrire sur les lieux implique de réellement se rendre sur place.

Ces deux aventures participent également de la démarche respective des poètes qui en ont assumé la direction. Chez Ruiz, le lieu est ciblé, souvent lié à l'urbanité et à la déambulation. Il se présente généralement ainsi dans ses trois recueils, publiés au Noroît, ainsi que dans l'essai *Lire la rue, marcher le poème* (2016), qu'il a cosigné avec Dominic Marcil et fait paraître chez le même éditeur. À l'image de son livre *Le cours normal des choses*, paru aux éditions du passage en 2015 et prenant racine dans un hiver passé aux Îles de la Madeleine, Dignard propose, dans ce collectif, une vision du lieu en tant que paysage et en tant que territoire. *Ce qui existe entre nous*, au fil des échanges, retrace des parcours qui traversent le Québec et s'étendent jusqu'à la péninsule acadienne. Pour sa part, *Délier les lieux* oscille entre des emplacements montréalais intérieurs et extérieurs.

DES LIEUX À DÉLIER

Comme nous déliions nos jambes en marchant, nous déliions les lieux en les écrivant. Mais cela n'a rien d'évident, écrit Hector Ruiz en introduction. « *S'abandonner aux lieux ne va pas toujours de soi, même si c'est une démarche qui me semble nécessaire : quitter sa zone de confort, être à l'écoute des déplacements, tendu vers l'autre.* » Pour écrire les lieux, il ne faut pas simplement

***Délier les lieux et
Ce qui existe entre nous
sont des ensembles
choraux, certainement
polyphoniques. Leur
tout fait davantage
résonner la somme
de leurs parties.***

les observer, mais s'abandonner à eux. La première contribution du collectif, celle de Dominic Marcil, débute d'ailleurs par les mots « *j'essaie de me perdre* ». Toujours, « *quelque chose m'échappe* » malgré cet « *ensemble de codes* », qui forme les conventions d'un lieu comme Taverne Boudrias – Les Verres Stérilisés, qui n'a gardé que la deuxième moitié de son nom quand l'enseigne est tombée. À la librairie L'Échange, Hector Ruiz porte son attention sur quelques titres, mais surtout sur une porte cachée. En parcourant la section poésie, quelque chose lui échappe lui aussi : « *Je ne trouve aucun de mes livres, ça me soulage, mais je ne sais pourquoi.* » Geneviève Nugent explore les ruelles du quartier, ces petits îlots d'intimité affichée. Les lieux sont faits de ce qui se répète, alors que « *la ville devant / étend le linge sale / le même maudit souvenir / à perte de vue [...]* ». Et de ce qui se répète encore : « *La nuit les fenêtres allumées sont des femmes / bébé au sein / qui pleurent en même temps.* »

Au club de jazz Dièse Onze, Laurance Ouellet Tremblay éprouve aussi l'inquiétante familiarité des lieux, de tout lieu : « *[!] n'y a rien que je connaisse ici / rien que je ne connaisse pas non plus [...]* ». Embrassant l'ambiguïté (« *tout est impartageable et tout se donne* »), elle s'empare rigoureusement, avec « *la vulgarité de l'ivresse voilée par un enthousiasme / honnête et radical, sans pudeur* ». Félix Durand, au Kahwa Café, transcrit la rumeur « *des mains qui caressent les incendies* ». Les lieux où nous sommes

nous mènent ailleurs : « *Tu poses une main sur la tasse, l'autre sous la hache pour couvrir le ciel de lichen.* » On retourne à l'extérieur, « *sens dessus dehors* », avec Corinne Larochelle, qui « *offre une heure au pissenlit* ». L'autrice nous rappelle que la rue cache quelque chose et ressemble au ciel : « *Nuages au sol, mes pieds s'enfoncent à la recherche de bons os.* » Enfin, Maude Veilleux s'éloigne un peu du quartier pour se poster « coin Parc et Prince-Arthur ». Elle y dialogue avec ses souvenirs, avec un itinérant, même si « *je ne sais pas comment rendre compte d'un lieu / le lieu je suis dedans à condition que je sorte de chez moi / mais je ne suis jamais vraiment là / je suis partout dans ma tête* ».

L'ÉCRITURE ENTRE NOUS

Peu importe l'endroit où l'écriture se pose ou nous mène, nous habitons nos pensées, nous demeurons dans le geste d'écrire. C'est principalement cela « *qui existe entre nous* » : l'écriture. Dans l'ouvrage dirigé par Sara Dignard, des voix de femmes se répondent, se fondent, en écho ou à l'unisson. En ouverture, celles de Diane Régimbald et de Geneviève Gosselin-G. se mêlent inextricablement pour dire que « *les traces nous nomment* ». Deux mains se joignent : « *Chaque fois que le geste d'écrire grave / un mot un silence un labyrinthe de plus / ma main se pose / sur la tienne entend ce qui nous lie.* » Marie-Josée Charest et Louise Cotnoir dialoguent à propos de « *géographie intérieure* », l'une à la baie des Chaleurs, là où le fleuve Saint-Laurent devient la mer, l'autre près des îles de Sorel, là où le Richelieu s'y jette. Leurs propos baignent dans cette « *eau autour du cœur* ». Denise Desautels et Tania Langlais s'interpellent, commentent leurs œuvres : « *Je nous imagine une autre vie et, dans nos livres, moins de morts.* » Elles s'accompagnent dans le noir comme autant de lectures, bercent les mêmes enfants. Les textes ne portent pas de signature, comme dans la plupart des échanges, mais on devine bien qui écrit. On insiste sur le lien.

« *Je ne suis pas là, et toi non plus. C'est d'autre chose qu'il s'agit* », écrit Élise Turcotte en s'adressant à Laurence Veilleux, qui lui répond : « *Ce que je me vois chercher dans notre absence : une cachette.* » Ici, c'est le non-lieu, la « *géographie de rien* » qu'on explore. Par contraste, le territoire revêt une signification particulièrement forte chez les poètes autochtones Rita Mestokosho et Marie-Andrée Gill. Malgré un même attachement au Nitassinan, le pays innu, leurs écritures sont très différentes, l'une étant plus près de la spiritualité traditionnelle, l'autre évoquant « *les feux sacrés de guimauve noire* ». Dans « *Liberté actually* », une autre suite de poèmes qui se répondent, Sarah Marylou Brideau et Dyane Léger font résonner le chiac du Nouveau-Brunswick. La dernière dit : « *j'ai l'air d'une fée-sorcière breaking bad* », la première parle de « *tes yeux qui matchent tes portes d'armoires* ». Monique Adam et Geneviève Boudreau adoptent un autre rythme, choisissant de proposer chacune un petit groupe de textes (« *De tout temps les étoiles s'éteignent* » et « *Tout peut finir ici* »), plutôt que de s'échanger des poèmes comme on le ferait avec des

lettres. Dans son ensemble, *Ce qui existe entre nous* trouve en effet différentes stratégies pour rompre avec les habitudes extrêmement codifiées du genre épistolaire. Contrairement aux correspondances littéraires classiques, nous sommes ici en terrain beaucoup plus créatif, comme c'était aussi le cas dans le cadre de ce grand *makushan* piloté par Laure Morali qu'était *Aimititau ! Parlons-nous !* (Mémoire d'encrier, 2008), récemment réédité en format poche.

DES TEXTES ENSEMBLE

Quelque chose se construit au fil du livre, et le huitième duo, celui composé de Chloé Savoie-Bernard et de France Théoret, affronte nommément la rencontre autour de lieux marquants (une maison d'enfance dans Hochelaga-Maisonneuve et une école secondaire dans Saint-Michel) pour les questionner. Or, « *il n'y a pas de règle à la rencontre* », écrit Nicole Brossard autour de son échange avec Virginie Beauregard D. Il faudra inventer, comme l'exprime cette dernière, résumant d'une certaine manière la démarche du collectif : « *À force de faire des rencontres et des détours pour arriver à quelque chose comme la beauté ou le sens, nous finirons par nous égarer et laver les mots pour éveiller de nouveaux territoires.* » Sara Dignard et France Cayouette interviennent chacune dans le texte de l'autre, y ajoutant un passage, entre deux strophes, où l'on remonte « *le chemin lavé des tempêtes* » dans une « *parenté de voyelles et de vertèbres* ». Éclairant son processus d'écriture conjointe avec Ouanessa Younsi, Louise Dupré indique qu'« *il faut se laisser traverser par la voix de l'autre* ». Inventant l'histoire d'une petite fille qui pourrait porter leurs deux noms, leurs deux visages, elles parcourent ensemble « *les rues du passé, là où exister deviendra écrire* ».

Délier les lieux et *Ce qui existe entre nous* sont des ensembles choraux, certainement polyphoniques. Leur tout fait davantage résonner la somme de leurs parties. Dans ces deux livres, extrêmement généreux, défilent des moments privilégiés. À chaque texte, qu'on se balade sur le Plateau ou qu'on tisse une correspondance, quelque chose se passe, à la fois dans le réel et dans l'écriture. Aucun auteur et aucune autrice ne s'y trouvait dans un tête-à-tête avec sa propre solitude. « *Il est évident que nous existons simultanément et différemment dans ce monde* », écrit Nicole Brossard. Il faut dire cette évidence, la nommer, ne pas oublier que nous sommes quelque part, avec d'autres êtres de chair et de sens. Nous tissons des liens comme nous traçons des lettres, et inversement. Si, pour reprendre les mots de Geneviève Nugent, « *les lieux qui nous ont brisés ont tous la même lumière* », nous n'avons pas fini de la regarder miroiter sur la page.

Pour une décolonisation des espaces muséaux

D'AFRIQUE
AUX AMÉRIQUES :
PICASSO EN FACE-
À-FACE, D'HIER À
AUJOURD'HUI

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL**

Commissaires : Nathalie Bondil,
directrice générale et conservatrice
en chef, assistée par Erell Hubert,
conservatrice de l'art précolombien.

Dès l'entrée, l'exposition s'ouvre sur un rappel important, que les bien-pensants tendent à balayer sous le tapis. Le Québec – alors appelé la Nouvelle-France –, miroir des empires coloniaux, possède également son histoire d'esclavage. Ainsi, à l'époque de Samuel de Champlain, 4185 esclaves sont répertoriés. De ces esclaves, 65 % sont des Autochtones ; le reste, des Noirs. Cette introduction à l'exposition est accompagnée de trois œuvres contemporaines, réalisées par des artistes originaires d'Afrique : *Le siècle des Lumières*, de Yinka Shonibare (Niger, 2016), *Passage*, de Mohau Modisakeng (Afrique du Sud, 2017) et *Jean-Baptiste Belley*, d'Omar Victor Diop (Sénégal, 2014). Respectivement sculpture, installation vidéo et autoportrait photographique, ces œuvres s'érigent explicitement contre les pratiques et représentations stéréotypées de la période coloniale. Shonibare critique la mission civilisatrice des Lumières en présentant une figure de Voltaire acéphale et handicapée ; les trois projections simultanées de Modisakeng évoquent le démembrement de l'Afrique par l'esclavagisme et l'effacement des histoires individuelles qui la composent ; Diop se ressaisit, à travers son propre corps, de célèbres figures africaines ayant marqué l'histoire à l'extérieur de leur continent d'origine.



Les lectrices et lecteurs s'étonneront peut-être du lieu où se déploie cette scène : l'ouverture de l'exposition *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM) du 12 mai au 16 septembre 2018. Passé cette première salle, on se retrouve effectivement en terrain un peu plus attendu. Une ligne du temps expose d'entrée de jeu les premiers moments de la vie de Pablo Picasso, avec une particularité cependant : cette ligne trace deux chronologies. La première s'attarde à des éléments biographiques et artistiques individuels ; la seconde, à l'histoire du rapport qu'entretiennent les empires coloniaux (la France, principalement) avec les territoires colonisés – ou autres contrées jugées exotiques. Entre les deux, on lit des interactions, des échos, des miroirs.

Mais cette ligne mène surtout à un constat sans équivoque, celui de la quasi-absence de véritable dialogue. On l'a maintes fois mis en lumière : l'art européen du XX^e siècle, hormis quelques rares exceptions (notamment chez certains surréalistes), lorsqu'il s'abreuve chez les artistes des sociétés dites primitives, ne constitue pas le déclencheur d'un échange. Il se fait plutôt le lieu d'un pillage, où les « primitifs » – au contraire des Européens qui s'en inspirent – restent anonymes, amalgamés aux larges groupes dans lesquels l'Occident les classe. Pour expliciter ce rapport, il faudrait adapter cette affirmation de Picasso, d'ailleurs affichée dans l'exposition : « *L'art nègre ? Connais pas !* » Ce sont plutôt les concepteurs de ces arts (est-il besoin de préciser qu'il n'existe pas plus d'art nègre que d'art blanc ?) qui échappent aux regards de ceux qui s'en « inspirent ».

P-69,
70.71

Vues de l'exposition
D'AFRIQUE AUX AMÉRIQUES :
PICASSO EN FACE-À-FACE,
D'HIER À AUJOURD'HUI.
Musée des beaux-arts de Montréal
12 mai au 16 septembre 2018.

© Succession Picasso / SODRAC (2018).
Photo—MBAM, Denis Farley.



[illegible][illegible]

QUELLES VOIX POUR QUELLE HISTOIRE DE L'ART ?

Dans un *one-woman-show* rapidement devenu populaire sur Netflix, Hannah Gadsby formule une critique sévère à l'endroit de Picasso, critique qui a dû en irriter plus d'un. Pour l'humoriste, il est déplorable que la contribution du peintre à l'histoire de l'art devienne une justification suffisante pour l'absoudre de sa misogynie. Gadsby réfère à une citation de Picasso qu'on a tendance à ne pas trop évoquer lorsqu'il est question de faire son apologie (elle n'est d'ailleurs pas présente dans l'exposition du MBAM) : « *Chaque fois que je change de femme, je devrais brûler la précédente. Comme cela, j'en serais débarrassé. Elles ne seraient pas toutes là à compliquer ma vie. Et puis, cela me redonnerait peut-être la jeunesse. On tue la femme et on efface le passé qu'elle représente.* » Gadsby montre comment l'agressivité qui teinte son rapport aux femmes se retrouve dans ses tableaux. L'humoriste, imitant celles et ceux qui, sous prétexte de séparer l'homme de l'art, tracent une frontière impénétrable entre la contribution de Picasso et ses « écarts », se plaint à plusieurs reprises : « *Mais le cubisme...* » Ces arguments en faveur de la sauvegarde inaliénable d'un héritage ne la convainquent cependant pas. En effet, rétorque-t-elle, on effacerait son nom de ses « *gribouillis* » que ceux-ci perdraient toute valeur.

De concert avec l'enjeu pertinent de la représentativité, que met en lumière Gadsby (quels sont les biais inhérents à la constitution d'un « *corpus* » et d'une histoire de l'art, et de quelle manière ceux qui en sont écartés s'y trouvent-ils représentés ?), il y a également celui des voix que l'on décide d'entendre – et de celles que l'on décide de taire (pourrait-on penser la coexistence d'histoires de l'art des dominés, marginalisées par celle qui, actuellement, prend toute la place dans les manuels ?). Il n'est pas tant question ici de censurer Picasso, de mettre au ban ses tableaux ou de s'engager dans une « compétition de pureté », dans une « guerre de moralité », mais plutôt de se pencher sur la concomitance d'œuvres qui répondent à Picasso, et de mettre en valeur les voix qui portent ces œuvres (qui sont, oui, critiques).

À travers son exposition, comment le MBAM traite-t-il des facettes multiples et pas toujours lumineuses de la figure la plus connue de l'art du XX^e siècle ? Quelle stratégie adopte-t-il pour éclairer les populations africaines, américaines, asiatiques et océaniques dont Picasso s'inspire, mais qui n'ont jamais véritablement voix au chapitre en (« véritable ») histoire de l'art ? Faisant sienne l'ambition de « *décoloniser le regard* », le musée met en œuvre quelques pratiques originales d'un grand intérêt – dont plusieurs autres institutions pourraient (et devraient) d'ailleurs s'inspirer.

Il n'est pas tant question ici de censurer Picasso, de mettre au ban ses tableaux ou de s'engager dans une « compétition de pureté », dans une « guerre de moralité », mais plutôt de se pencher sur la concomitance d'œuvres qui répondent à Picasso, et de mettre en valeur les voix qui portent ces œuvres [...]

P-73

[LE DANGER, LE PARTICULIER
ET L'ÉTRANGE]

2016

Eddy Firmin, dit Ano (né en 1971)

Faïence, porcelaine, or et acier, édition 1 de 3.

Collection de François Dell'Aniello
et Serge Sasseville.



LE MUSÉE COMME ESPACE DE DIALOGUE

Le parti pris de la décolonisation du regard apparaît dès la lecture du titre choisi par le musée. Pour bien le mesurer, il est intéressant en effet de se pencher sur les incarnations précédentes de cette même exposition. D'abord présentée en 2017 par le musée du quai Branly (Paris) sous le titre *Picasso primitif*, elle a ensuite occupé les salles du Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City), qui l'a quant à lui nommée *Through the Eyes of Picasso* (*À travers les yeux de Picasso*). La réappropriation du MBAM efface dans un premier temps l'idée de « *primitivité* », située au cœur de l'exposition originale, et s'en fait même la critique. Ainsi, dans l'un des textes de la deuxième salle, on parle de « *l'évolution de la nomenclature* » comme d'une « *lente réhabilitation* », soulignant que les expressions « *arts primitifs* » et « *arts premiers* » recèlent l'idée insidieuse d'un « *art primaire, voire rudimentaire* ». L'idée d'« *arts non-occidentaux* » ou « *extra-européens* » (également mise en valeur par le quai Branly) est quant à elle éminemment eurocentrée. « *La tournure la plus juste serait arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie* », nous explique-t-on au MBAM. Dans un second temps, *D'Afrique aux Amériques...* déplace la perspective et la démultiplie. Contrairement au Nelson-Atkins

Museum of Art, il n'est donc plus uniquement question du seul regard de Picasso. Le musée se construit comme un espace de dialogue (même s'il est forcé), comme un espace d'échange – un « *face-à-face* » (pour revenir au titre du MBAM) qui sous-tend nécessairement plusieurs prises de parole. « *L'eurocentrisme culturel est à revoir dans une histoire de l'art à réinventer* », affirme le texte d'introduction de l'exposition. « *[L]es frontières qui distinguaient les récits de la modernité s'entremêlent aujourd'hui* ».

Passé le titre, un exemple particulièrement éloquent de cette position de la décolonisation du regard, défendue par le MBAM, se trouve dans la présentation de l'histoire d'un des plus célèbres tableaux de Picasso, *Les Femmes d'Alger*. Les études ayant mené à la conception de l'œuvre-phare, point de départ du cubisme, sont systématiquement mises en parallèle avec les objets rituels africains dont elles tirent une partie de leur génie. À la fin de ce parcours, on trouve une installation éducative et participative créée par le collectif montréalais The Woman Power, intitulée *Les vraies femmes d'Alger*. Dans le cadre de l'exposition du MBAM, le collectif a invité des artistes québécoises à produire une photographie dialoguant avec le tableau de Picasso. S'inspirant des *Femmes d'Alger*,

les photographes se sont réapproprié le discours entretenu sur le corps des femmes en apportant leur point de vue sur la relation entre l'artiste et son modèle, de même que sur les notions d'exotisme et de fétichisme. Ainsi, l'intérêt ne réside plus uniquement dans les œuvres de Picasso. Au contraire : Picasso devient le point de départ d'un échange qui se prolonge jusqu'au temps présent. Un dialogue similaire est instauré dans la salle suivante, qui expose simultanément des représentations de femmes par Picasso et l'impressionnante œuvre de Mickalene Thomas, *I Learned the Hard Way* (2010). Cette peinture met en scène une femme noire, assise, le dos droit, sa coiffure « afro » ornée de pierres dorées. Imperturbable, elle fixe celui qui la regarde – contrepoint au regard de Picasso sur les femmes qui peuplent ses tableaux.

ENTRE ART ET ETHNOGRAPHIE

Une imprécision, assez importante pour être soulignée (car elle influence la manière dont est présentée l'interaction des œuvres de Picasso avec celles dont elles s'inspirent), s'est cependant glissée dans l'exposition. « *Au cours du siècle dernier* », nous explique-t-on en introduction, « *la relation entre l'Occident et les arts dits "premiers", regroupant artificiellement les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques, connaît un profond changement. Ceux-ci ne sont plus considérés comme des curiosités ethnographiques, mais bien comme des phénomènes artistiques englobant histoires, cultures et styles variés* ». Si cette affirmation n'est pas fautive en soi, elle ne recouvre pas tout à fait la période de la vie de Picasso (1881-1973), bien que ce dernier ait sans nul doute pris part à cette transformation. Comme le souligne Benoît de l'Estoile dans *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, c'est plutôt à la fin du XX^e siècle que « *l'idée, au cœur du projet du musée d'ethnographie, que l'on peut reconstituer en son sein une société à partir de ses objets, a cessé d'être crédible* ». Ironiquement, la fin de ce monopole du discours ethnographique au profit du discours esthétique, pour de l'Estoile, trouve sa manifestation la plus claire dans la construction du musée du quai Branly en 2006 (rappelons que c'est ce même musée qui a accueilli la première manifestation de l'exposition Picasso dont il est ici question).

Ainsi on souligne, au début de *D'Afrique en Amériques...* la manière dont Picasso s'est explicitement opposé au caractère ethnographique des œuvres dites primitives l'ayant influencé, donnant l'impression d'une « *décolonisation* » assumée de son propre regard. « *Quand j'ai découvert l'art nègre, il y a quarante ans, et que j'ai peint ce qu'on appelle mon Époque nègre, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait "beauté" dans les musées. À ce moment-là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique* ». Cependant, non seulement le contact de Picasso est, à ce moment-là, éminemment médié par les codes de la représentation ethnographique (Picasso voit ces œuvres pour la première fois dans le musée du Trocadéro), mais la suite de la même citation, tirée d'un entretien avec Françoise Gilot publié en 1964, nuance ce rejet de la discipline au profit d'une considération purement artistique : « *Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs.* » Picasso, dans cette période, ne rejette pas l'ethnographie pour se tourner vers l'esthétisme – on assiste plutôt au contraire. Comme pour les groupes qu'il côtoie, formés de ce qu'on appelle les avant-gardes historiques, l'enjeu est alors d'abolir l'Art (au sens d'institution) dans la pratique de la vie, pour reprendre une hypothèse polémique de Peter Bürger. Et l'ethnographie devient l'une des façons de parvenir à cette fin.

Outre cette confusion, force est de constater le travail ingénieux qui se déploie au sein de cette deuxième réappropriation d'une exposition originellement conçue pour le quai Branly. Prenant acte des dynamiques de pouvoir qui rendent possible la prise de parole, *D'Afrique aux Amériques...* propose d'intéressantes pistes de réflexion. À cet égard, il faut d'ailleurs saluer l'idée de clore l'expérience du visiteur par *Nous sommes ici, d'ici*, exposition complémentaire consacrée à l'art contemporain des Noirs canadiens. Bien sûr, dans les deux cas, le cadre n'est pas sans failles et se fait même quelque peu paradoxal : le musée n'est-il pas, après tout l'instance de légitimation par excellence, en ce qu'il choisit ce qu'il donne à voir et à considérer comme de l'art ? Reste que l'inscription de *D'Afrique aux Amériques...*, dans la perspective d'une décolonisation des regards (en continuité avec les expositions de 2013 et 2015, de même que l'établissement à venir d'une aile dédiée aux « *cultures du monde* » dans l'exposition permanente), est un filon extrêmement prometteur.

Yamamoto Masao: fables argentiques

La première photographie de l'exposition *Microcosms Macrocosms* de Yamamoto Masao, tirée de sa plus récente série, *Bonsai*, repose seule sur une cimaise à l'entrée de la salle; le format moyen et l'impression au jet d'encre sont inhabituels chez l'artiste. C'est aussi la première œuvre qu'on voit en poussant la porte de la Stephen Bulger Gallery, sise sur la rue Dundas, à Toronto. Puis apparaît la seconde œuvre : un pommier sous la neige, en noir et blanc légèrement doré, rehaussé de feuilles d'or, dans lequel subsiste une seule pomme gelée, plan rapproché du branchage capté en plongée, le tout à contre-jour. Selon cet angle précis, la pomme cache le point du soleil diffus, un soleil enneigé, comme s'il s'agissait d'une éclipse. Cette petite épreuve à la gélatine argentique (15,88 X 24,13 cm) – une des rares portant un titre en plus d'un numéro, #1320 *The Last Apple* (série *Nakazora*) – me fait instantanément penser au pommier d'Aaron Appelfeld, survivant de l'Holocauste, dont le souvenir a été mis en récit dans *Histoire d'une vie* (Éditions de l'Olivier, 2004), passage que Georges Didi-Huberman cite dans *Essayer voir* (2014) : « Cela faisait plusieurs jours que je n'avais pas mangé, et voici que se dressait devant moi un arbre couvert de fruits. Je n'avais qu'à tendre la main et à cueillir, mais je restai debout, paralysé par la surprise [...]. Ce n'est que le lendemain que je cueillis une pomme de l'arbre. [...] Il me semblait qu'il m'était interdit de quitter le pommier ainsi que le fossé près de lui. » Cet extrait m'avait laissé une forte impression à la lecture, au point de former dans mon esprit une image claire, ravivée par la photographie de Yamamoto : celle d'une pomme transie, cueillie le jour suivant, comme si tous les autres fruits avaient été ravis depuis la veille.

MICROCOSMS MACROCOSMS

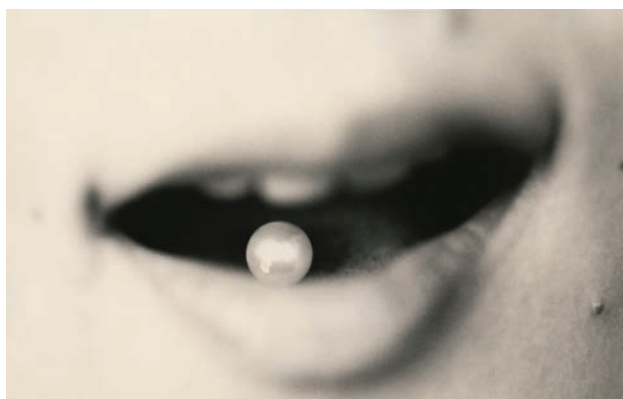
YAMAMOTO MASAO

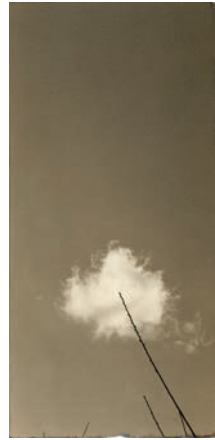
du 20 octobre au
17 novembre 2018
Stephen Bulger Gallery,
Toronto, Canada

DE GAUCHE À DROITE

P-76.77 #1645, #1367, #1650, #387
1987-2018

© Yamamoto Masao / courtesy Stephen Bulger Gallery





En parcourant l'exposition, chaque pièce m'a semblé contenir ce pouvoir d'évocation. Présentées sans logique apparente autre que celle de la série dans laquelle elles s'inscrivent, les photographies de Yamamoto se livrent par fragments, visions, éclats, comme s'il s'agissait de souvenirs. On pourrait croire que ces œuvres, non datées, non situées, participent à une forme d'album inconnu dont la facture est maintenue rigoureusement d'une image à l'autre, d'une série à l'autre, parcourant plusieurs décennies, comme si toutes les prises de vue provenaient sans exception d'un même lieu.

Image par image, les sujets photographiés balisent un espace imaginaire peuplé d'une flore lilliputienne et d'une faune aquatique, minérale, ailée, d'animaux captés dans des moments de grande vulnérabilité, en pleine chasse ou à la sieste, tapis au creux des fougères ou plongés dans des sources chaudes. Ici, les êtres s'assoupissent et s'éveillent devant l'appareil photo ; ils se réinventent par les grâces d'un photographe qui semble croire en leur fragilité comme en une chose toute-puissante. La chambre noire, en ce sens, devient le haut lieu des métamorphoses qui magnifient, qui soulignent et qui préservent ces instants fugaces. Dans le bestiaire de cet univers symboliste, parcouru à petite échelle, l'oiseau est roi. La série *Tori* (qui signifie « oiseau » en japonais), dont un superbe livre d'art a été tiré en édition limitée, se consacre intimement à ce sujet. Cette dixième monographie, publiée chez Radius Books en 2017, fait alterner les photographies de Yamamoto et une sélection de poèmes de Wallace Stevens, de Seamus Heaney, d'Emily Dickinson, de William Carlos Williams et de bien d'autres encore, en séquences méticuleusement composées par l'artiste.

Toutes séries confondues, les sujets font l'effet d'apparitions, rappelant l'esthétique de procédés photographiques anciens tels que le daguerréotype ou le collodion humide. Vues à travers cette lunette, les images opèrent sur le mode du ravissement. Une nuée de cigognes minuscules glissent d'un nuage (#741, série *A Box of Ku*), un nuage pousse au bout d'une branche (#387, série *A Box of Ku*), une perle fond sur la langue (#1645, série *KAWA=FLOW*), quatre ballerines s'exécutent dans la pénombre étoilée (#1367, série *Nakazora*). Les mots sont de peu de poids contre ces images qui se laissent deviner sans jamais se livrer entièrement, fruits d'une magie aux ombres brûlées, aux lumières spectrales. L'espace géographique, anonyme, cède à l'espace poétique. Généralement de très petites dimensions, les photographies de Yamamoto tiennent dans la paume d'une main ou en débordent à peine, comme le feraient une plume ou une feuille d'arbre. À une échelle aussi réduite, le monde se transforme – d'où l'éloquence du titre de l'exposition. Nuage, oiseau, branche, ciel, montagne, pomme : désormais des inventions. Comme si le monde était vu à travers le trou d'une serrure, observe le critique Jacobo Siruela. À moins, ajouterais-je, que ce soit un œil-de-bœuf, une meurtrière ?

Soigneusement orchestrée par le photographe, la mise en espace de *Microcosms Macrocosms* se déploie en lignes pures, un rien austères, divisant impeccablement l'espace de la galerie, où une sélection de photographies explore trente ans de carrière et cinq séries phares (1987-2018), nommément *A Box of Ku*, *Nakazora*, *KAWA=FLOW*, *Shizuka=Cleanse* et *Bonsai*. Contrairement aux impressionnantes configurations spatiales auxquelles l'artiste avait habitué le public au fil des années – des compositions fractales d'une grande intensité lyrique où l'on pouvait admirer près d'une centaine d'épreuves simplement épinglées aux murs –, ici, les photographies, toutes encadrées, rejoignent le rang le plus sobre, la ligne la plus droite. Une décision qui invite à une contemplation « à la pièce » et permet de diffuser une atmosphère d'ordonnement et de solitude. Ce à quoi font écho les sujets, chaque photographie, qui « *parle avec éloquence de regrets, d'errance, d'attente, de petitesse*¹ », contenant l'univers en elle.

L'épreuve à la gélatine argentique est le cœur battant de ce travail minutieux. J'aime à penser qu'ouvrier de l'image, Yamamoto veille au grain, et semble tirer un malin plaisir à expérimenter avec la matière, comme si, à chaque séance, il imprimait pour la première fois, imprimait la première image. L'objet sorti des bassins de chimie, puis doucement trafiqué, trahit une allégeance à une autre époque avec sa fine patine et ses bordures écharpées, ses tonalités tantôt bleutées ou orangées, tantôt sépia ou cendrées. Plusieurs photographies sont augmentées de menues touches d'encre rouge ou bleue, de feuilles d'or et de grattage en surface, ce qui confère aux tirages une facture délicate et, plus significativement, les rend uniques. Une telle approche va à rebours de celle de nombre de photographes, qui travaillent plutôt en sens inverse, reproduisant chaque infime élément des tirages d'une même édition afin d'en assurer l'exactitude. Chose certaine, chez Yamamoto, chaque tirage d'une édition constitue une création. L'attention portée aux détails, aussi minimes soient-ils, devient un mode d'expression en soi, une adresse à l'autre à travers le signe, la trace, l'empreinte, parfois quasi imperceptible, que l'artiste laisse délibérément lors de la confection².

Cette matérialité singulière m'a toutefois fait regretter le choix des encadrements. À l'exception de la série *Bonsai*, dont les tirages étaient disposés dans des écrans confectionnés sur mesure et qui m'ont paru participer activement à la présentation, les quatre autres séries se trouvaient confinées dans des montages plus conventionnels : baguettes noires, passe-partout blanc biseauté à l'image. Une formule élégante, voire un sans-faute, dont le seul défaut en était un de nivellement. De plus, les touches d'encre et de feuilles d'or, les bordures intentionnellement inégales, la richesse du grain, la densité des ombres et la douce luminosité, tous ces menus détails devenaient plus difficiles à capter au travers d'une vitre, notamment à cause des reflets. Un encadrement en boîtier aurait sans doute permis une tout autre appréciation de

**J'aime à penser
qu'ouvrier de
l'image, Yamamoto
veille au grain,
et semble tirer
un malin plaisir
à expérimenter
avec la matière,
comme si, à chaque
séance, il imprimait
pour la première
fois, imprimait la
première image.**

l'objet, qui, automatiquement, aurait été surélevé et, par conséquent, dégagé aux quatre côtés, à la manière d'un papillon épinglé dans une boîte. À mon grand plaisir, j'ai pu manipuler quelques épreuves volantes sous pellicule de Mylar, une caissette pleine à ras bord étant mise à la disposition du visiteur et de la visiteuse, sur demande.

Dans ses écrits sur sa démarche artistique, Yamamoto Masao dit s'inspirer des enseignements taoïstes de Lao Tseu et de la poésie du moine bouddhiste Ryōkan, adepte du haïku ; l'artiste lui-même vit et travaille en pleine nature, aujourd'hui installé dans la préfecture de Yamanashi, région la plus densément boisée du Japon, celle-là même qui abrite le mont Fuji. C'est au cœur de ces forêts que le photographe trouve son inspiration, suivant le rythme plus lent du grand air, puis qu'il enchaîne avec le rituel de la chambre noire. Chaque série aborde à sa façon un aspect du zen – cette pratique nécessairement lente, aux fins introspectives, une chose de plus en plus ardue à concevoir de nos jours. Ce qui reste de ces errances en forêt : des fables à regarder de très près, longuement. Le travail de Yamamoto ouvre – agrandit – un espace imaginaire où des éléments simples et universels créent des jeux d'échos entre les images, sans en épuiser l'intensité. Et ces échos se répercutent bien au-delà du territoire ratissé. Comme de fait, avant de quitter la salle d'exposition, je retourne voir le pommier inconnu, « *cet arbre fruitier dont les fleurs viennent si tard*¹ », dont la pomme haut perchée tient tête à un soleil aveuglant. Je remarque à présent que le fruit est coiffé d'un lourd bonnet de neige, un détail qui m'avait échappé au premier coup d'œil. Surgit dès lors le souvenir du pommier de mon enfance, celui qui poussait à flanc de clôture, chez le voisin. En équilibre sur deux piquets, j'étire le bras et j'écarte les doigts pour saisir la pommette glacée, quand tout s'éteint, puis se rallume à nouveau sur la prochaine image de cet arbre interdit.

1

«Each small photograph is its own contained world, its own perfect object—and each one speaks eloquently of regrets, roaming, waiting, smallness.» Dominique Browning, «Photos, Gardens, Birds, Trees: What's Happening in the Great Outdoors», *The New York Times*, 29 mai 2017.

2

À l'exception d'une ou deux séries, telle que *KAWA=FLOW*, où l'artiste n'intervient pas sur le papier.

3

L'expression est d'Aby Warburg (cité par G. Didi-Huberman dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002.)

DE GAUCHE À DROITE

P-80.81

#981, #741, #1255, #1320 THE LAST APPLE
1987-2018

© Yamamoto Masao / courtesy Stephen Bulger Gallery

A
R
T

V
I
S
U
E
L





DIRECTION

Sébastien Dulude

ÉDITION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE
(PORTFOLIO)

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Brigitte Faivre-Duboz
Martin Hervé
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai
Thérèse St-Gelais

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Sébastien Dulude
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Laurence Perron

CORRECTION D'ÉPREUVES

Luba Markovskaia

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamique

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
438 862.4737

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044

ISBN version papier
978-2-924359-20-4

ISBN version numérique
978-2-924359-21-1

GALERIE DE L'UQAM PRINTEMPS 2019

LA
GALERIE
UQAM



8 mars - 13 avril 2019 | Vernissage : 7 mars, 17 h 30

SALLE DES MAQUETTES

Commissaire : Anne Philippon

NANS BORTUZZO. 5WS

26 avril - 4 mai 2019 | Vernissage : 25 avril, 17 h 30

PASSAGE À DÉCOUVERT 2019

Finissant·e·s du baccalauréat en arts visuels et médiatiques, UQAM

17 mai - 22 juin 2019 | Vernissage : 16 mai, 17 h 30

OVER MY BLACK BODY

Commissaires : Eunice Bélidor et Anaïs Castro

Artistes : Nakeya Brown, Stanley Février, Erika DeFreitas, Amartey Golding, Manuel Mathieu

MAUDE ARÈS. J'AIME ÊTRE ENTOURÉE DE BACS D'EAU QUI S'ÉVAPORE

Visitez notre site web complètement revampé !

galerie.uqam.ca

IMAGE :
Denis Rousseau, *Démarche*, 2003-2004
Collection d'œuvres d'art de l'UQAM [2014.14.1-9]
À voir dans l'exposition *Salle des maquettes*

PARTENAIRES :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

mœbius

revuemoebius.com



revue de création littéraire
fiction, poésie, essais
4 numéros par année

NOTA BENE

groupenotabene.com

NOUVEAUTÉS

Patrick Moreau

LA PROSE D'ALAIN GRANDBOIS

Ou lire et relire *Les voyages de Marco Polo*



NOTA
BENE

Thomas Mainguy

ABSOLUMENT CONSCIENCE

Poésie et ironie chez Loranger,
Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault



NOTA
BENE

Marie-Hélène Voyer

TERRAINS VAGUES

Poétique de l'espace incertain dans
le roman français et québécois contemporain



CONTEMPORANÉES

NOTA
BENE

Bertrand Gervais, Samuel Archibald
Sylvain David, Joanne Lalonde
Vincent Lavoie et Sylvano Santini

SOIF DE RÉALITÉ

Plongées dans l'imaginaire contemporain

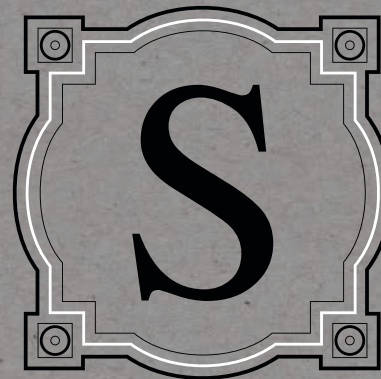


CONTEMPORANÉES

NOTA
BENE

Indépendante d'esprit

Poésie
Théâtre
Littérature
Sciences humaines



La librairie du Square

Outremont

1061 avenue Bernard
Montréal, Québec
(514) 303-0612

outremont@librairiedusquare.com

MÉTRO OUTREMONT ●

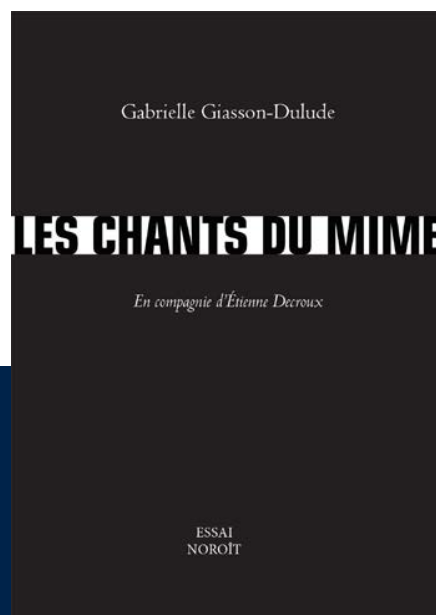
Carré Saint-Louis

3453 rue Saint-Denis
Montréal, Québec
(514) 845-7617

info@librairiedusquare.com

MÉTRO SHERBROOKE ●

«Le poème, comme le mime,
demande à refaire
les structures du monde
à partir des corps.»



Félicitations à **Gabrielle Giasson-Dulude**

dont l'essai *Les chants du mime* s'est mérité les prix

Contre-jour
de l'essai littéraire

Spirale
Eva-Le-Grand

SODEC
Québec



Conseil des Arts
du Canada

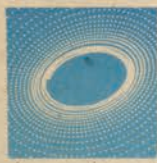
Canada Council
for the Arts

LQ
critique
+ littérature

Heather O'Neill
n° 173

info et abonnement
lettresquebecoises.qc.ca

Photo : Sandra Lachance



TEXTES POLITIQUES

Le drap de Vallières

par Robert Lévesque

LA LIBERTÉ EN FRICHE

par Pierre Vallières

Éditions Québec/Amérique

La liberté revendiquée au début des années soixante est toujours en friche, chez les nègres blancs d'Amérique; le passage du canadien-français au québécois est un bien mince acquis dans une société encore aux mains du conservatisme, et, ce constat fait, Pierre Vallières reprend la plume, raccroche à son bâton de pèlerin les clochettes du jugement dernier et entreprend de secouer la torpeur environnante en criant à l'inévitable, au coup d'Etat de la droite qui a trouvé en Claude Ryan son nouveau porte-étendard, et qu'au pays où vit encore la famille Plouffe le voile réactionnaire s'abat donnant à peine le temps à l'esprit conscient de 1980 de choisir entre l'exil ou la démission. En prophète empêtré dans son vieux drap plus tellement blanc, Pierre Vallières ne perd pas de temps à disséquer cet éventuel coup d'Etat, à examiner le terrain où il se produira, à l'exorciser si possible; non, il se contente, comme d'habitude, à fustiger à coups de griffes les acteurs qui y prendront part ou les figurants qui n'oseront pas dire du texte.

Au début des années soixante, et c'est Vallières lui-même qui nous invite à relire ses textes d'alors en les regroupant sous le titre de *La Liberté en friche*, le journaliste de vingt ans vivait la sortie du tunnel duplessiste et découvrait, déçu, que la classe intellectuelle québécoise, qui avait vécu jusqu'alors en regard d'une

opposition systématique au régime du politique des Trois-Rivières, n'avait plus rien à dire une fois le "cheuf" mort. Le vide des idées. Vallières, enthousiaste comme bien d'autres devant ce moindre "dégel" qui, pour une fois, secouait le Québec réputé immobile, la seule différence de personnalité entre Duplessis et Jean Lesage étant déjà une évolution en surface, sût demeurer clairoyant en se mettant à écrire à *Cité Libre*, puis à *Révolution Québécoise*, qu'il fallait aller plus loin, que cette révolution tranquille qui avait la grâce de tout le monde n'était qu'un slogan, une façade, un rajeunissement des forces conservatrices qui s'étaient maquillées de réformes. Ce fût l'époque des premières interrogations philosophiques que l'on allait chercher dans les lectures de Sartre, de Camus et même de Bernanos et Gabriel Marcel, et Vallières, nouveau penseur pour des centaines d'inquiets qui s'arrachaient les livraisons de *Cité Libre*, se demandait "qui sommes-nous", analysait notre "isolement", s'inquiétait que "le monde se construit sans nous" et appelait ceux qui voulaient "donner une chair à notre pensée". La quête du Graal vécue du Québec.

Tout de suite, sans attendre, il voulait sauter l'étape inutile de la révolution en douceur, révolution fausse, sans remise en question, concoctée par les Gérin-Lajoie, Lévesque, Kierans, manipulée par Lesage, et synonyme de tricherie démagogique. Vallières se situait parmi ceux qu'André Laurendeau avait sommé, dès 1961, de se définir, eux les moins de trente ans, face à leurs aînés qui avaient remplacé le terrible Duplessis. Il parlait d'action, "être et agir sont inséparables" et Sartre lui avait appris que l'abstention est illusoire. Il savait son tour venu de s'exprimer, et déjà il aimait le coup d'épée, dénonçant un André Major dont l'engagement n'était, selon lui, que paroles vides sans motivation profonde, mettant au défi les silencieux, parlant du sentiment du sacré qui accompagne le passage de la révolte adolescente à la révolution d'homme, puis il disait se reconnaître dans la "recherche de l'existence" qui apparaissait dans les premiers textes de Gérard Godin. Humaniste en état d'éveil, Vallières avait choisi, dans ses premiers textes écrits entre vingt et vingt-cinq ans, de combattre ici pour la liberté, pour l'Homme. Il croyait le Québec mûr pour une vraie révolution. C'était le meilleur Vallières, et la réédition de textes comme *Premières démarches de notre liberté*, *Cité Libre et ma génération* et *Sommes-nous en révolution* ? était justifiée.

Au pied du mur

C'était là Vallières qui avait tout de suite vu et averti que René Lévesque, issu du milieu journalistique et intellectuel avec l'auréole de *Point de mire* où il abordait les questions internationales avec assurance et baguette à la main, n'était autre que le nouveau visage choisi

pour faire écran, via la nationalisation de dix petites compagnies d'électricité qui faisait au fond l'affaire des Américains qui pouvaient maintenant, dans de meilleures conditions, accentuer leur emprise sur le Québec, entre les "masses" (Vallières se marxisait) et les manoeuvres de la bourgeoisie dont Jean Lesage était un représentant qui rafraîchissait la lignée. C'était le Vallières qui mit René Lévesque au défi de choisir une "option



Pierre Vallières

Être dans une société floue et ambiguë

nette et claire" lorsque ce dernier tomba en disgrâce auprès des siens libéraux qui paniquaient maintenant de voir quelqu'un souffler vraiment sur les braises du nationalisme.

Sa marche vers le socialisme, et l'indépendantisme économique qui briserait le système capitaliste, le chassa de *Cité Libre* où les Pelletier, Trudeau et autres penseurs bourgeois ont préféré fermer boutique que mettre en étalage des idées explosives, et Vallières alla préciser sa pensée dans les colonnes de *Révolution Québécoise* où il encouragea la création du Parti Socialiste du Québec, distribuant conseils, et où il écrivit, en 1964, que "seule la formation d'une conscience de classe antagoniste parmi les couches défavorisées peut éviter au Québec le sort des républiques d'Amérique latine". Ce fût le Vallières de la classe ouvrière, celui qui voulut combattre la sécession, l'indépendance du Québec si elle n'était pas socialiste et menée dans la rue par le prolétariat québécois. Ce fût le Vallières qui, à l'époque des bombes qui secouaient Westmount, les casernes militaires ou les statues britanniques, entra en secret dans les rangs du FLQ. Puis entra dans nos prisons.

En re-publiant ces textes, dont l'auteur de l'engagement n'a plus son équivalent au Québec d'aujourd'hui où l'on

(suite à la page 6)

CINÉMA AMÉRICAIN

Le cinéphile, le cinéaste et les autres

par André Roy

MANHATTAN

un film de Woody Allen

Qu'est-ce qui serait l'audace même pour un cinéaste actuellement? Tourner un film en noir et blanc. C'est la décision qu'a prise Woody Allen pour son neuvième long métrage. On peut y déceler une volonté féroce d'aller à l'encontre des diktats de l'industrie et du marketing, mais la démarche allenienne se supporte d'autre caractère: de son amour du cinéma. Comme toute une génération, plutôt européenne, de réalisateurs (depuis 1960), Allen est travaillé par les images et les sons.

Qu'est-ce qui serait l'audace, aujourd'hui, chez un cinéaste? Raconter une histoire. Et que par ça, il me soit permis de rêver, de fantasmer, d'être ému: d'être un spectateur qui n'est plus en état de souffrance (ce sentiment d'avoir à travailler dans une salle obscure!) et qui a chassé la culpabilité pour que la fiction ait écho chez moi, me touche. C'est ce que permet Woody Allen. Pourquoi? Parce que ce cinéaste américain est fortement torturé par la question, non seulement celle, trop restreinte, de savoir raconter une histoire, la mener en droite ligne et à toute vitesse (cette impression que ce film est rapide, est un bon point) mais celle-ci: Comment retrouver la qualité des classiques où l'imaginaire saturé du spectateur laissait libre cours aux émotions simples mais intenses (les rires et les larmes)? Comment faire pour que ces affects surgissent encore, puisque toute une aventure du cinéma moderne (en Godard, Straub, Akerman, Duras, etc.) a perverti ces intensifications? Non pas que chez ces cinéastes-là n'éclate pas l'émotion, c'est plutôt le contraire: une émotion très violente, parfois très sauvage, passe, crépite, traverse les corps avec *Numéro deux*, *Fortini-Cani*, *Je, tu, il, elle* ou *Le Camion*. C'est même cette émotion inexplicable (mais ayant affaire au somatique) qui met le spectateur de ces films dans une position de malaise, de colère et de refus. Mais pour Allen, comme pour tout Américain, pour émouvoir, prendre le chemin le plus direct lui demande de trouver un tout autre registre de formules, de codes et de normes.

(suite à la page 3)

PIOTTE ENTRE THÉORIE ET ANGOISSE

p. 5

NICOLE BROSSARD DIX ANS DE POÉSIE

p. 7

MADELEINE GAGNON LUEURS

p. 9

GIRARD ET LE RETOUR DE DIEU

p. 4

SPIRALE A 40 ANS

PORTFOLIO

Marc-Antoine K. Phaneuf

CRITIQUE
DE LA CRITIQUE

Catherine Voyer-Léger

ESSAIS

Robert Lévesque

David Turgeon

ROMANS

Christine Angot

Olga Duhamel-Noyer



12.95\$

978-2-924359-20-4



Envoi de poste-publications
— enregistrement n° 08515