

SPIRALE

France Théoret.
Exister hors de soi



J'écris pour ébranler la réalité.

France Théoret

ÉDITORIAL

06

AFFRONTER
LA COMPLEXITÉ

Katrie Chagnon

HOMMAGE

07

JACQUES BRAULT,
UN SOUVENIR

Georges Leroux

10

LA JOIE DE S'EN ALLER

Yvon Rivard

MANIFESTATION

13

FAIRE DE L'ART AVEC DE
L'ARSENIC

**Dalie Giroux et
Amélie-Anne Mailhot**

DOSSIER

22

TEXTE(S) AU DROIT FIL

Arilys Jia et Sarah Yahyaoui

26

PRENDRE LE RISQUE DU
SUJET PARLANT

Lise Gauvin

29

TRANSING FRANCE
THÉORET : UNE ÉCRITURE
DYSPHORIQUE ?

Maxime Poirier-Lemelin

32

IL NE S'EST JAMAIS RIEN
PASSÉ OU L'ÉCRITURE DU
VIDE QUOTIDIEN

Marilyne Brick

35

MONOLOGUE À DEUX VOIX :
LES QUERELLEURS DE
FRANCE THÉORET

Valérie Mailhot

38

LE PATRIARCAT N'EST PAS
MORT EN FLORIDE. SUR
LE FÉMINISME DE FRANCE
THÉORET

Dalie Giroux

43

LES FRONTIÈRES DU
VENTRE

Gabrielle Vigneault-Gendron

46

« LE PRÉSENT EST EN
MOUVEMENT », ENTRETIEN
AVEC FRANCE THÉORET

Arilys Jia et Sarah Yahyaoui

PORTFOLIO

53

ÉLOÏSE PLAMONDON-PAGÉ.
LE PRINCIPE DE FRAGILITÉ

Maxime Coulombe

ESSAI

62

LE TOUR DE LA QUESTION
D'ADEL B. KHELIFA

Miriam Sbih

65

LE GÉNOCIDE DES
AMÉRIQUES
DE MARCEL GRONDIN ET MOEMA
VIEZZER

Renato Rodriguez-Lefebvre

68

LE PLAISIR EFFACÉ.
CLITORIS ET PENSÉE
DE CATHERINE MALABOU

Laurence Pelletier

RÉCIT / POÉSIE

71

LE JEUNE HOMME
D'ANNIE ERNAUX
MES FORÊTS
D'HÉLÈNE DORION

Pierre Popovic

ROMAN

75

LES RACINES SECONDAIRES
DE VINCENT FORTIER

Michaël Blais

78

PARTOUT LE FEU
D'HÉLÈNE LAURAIN

Simon Levesque

81

PI YING XI
DE PHILIPPE FOREST

Marie Claire Lanctôt Bélanger

MUSIQUE

84

MYTHOLOGIE DE DERNIER
RECOURS
DE SAINTS MARTYRS

Dominic Marion

ARTS VISUELS

88

TRAVERSÉE
DE RAYMONDE APRIL

Daniel Fiset

VENT DE RENOUVEAU POUR SPIRALE

À partir du prochain numéro, dont la publication est prévue en septembre, *Spirale* adoptera un tout nouveau design graphique et paraîtra désormais trois fois par année. Ces changements, qui s'inscrivent dans un plan stratégique auquel sont liées des préoccupations écologiques, coïncident également avec la refonte complète de notre site Web et le développement de nouveaux projets en ligne. La revue poursuit ainsi son mouvement vers l'avant tout en réitérant son engagement profond envers l'art, la culture et la pensée critique.

AFFRONTER LA COMPLEXITÉ

Récemment, la ministre responsable de la Condition féminine, Martine Biron, a déclaré que l'intersectionnalité ne correspondait pas à la « *vision du féminisme* » défendue par la Coalition avenir Québec. Pire, du féminisme et de ses différents courants, et en particulier des mots employés pour désigner ceux-ci, il n'y aurait tout simplement pas lieu de discuter, selon elle, au risque de « *s'enfarger* » dans un débat terminologique nuisible à l'action collective visant « *l'égalité entre les hommes et les femmes, quelles que soient les femmes* »¹. Si l'on doit à coup sûr s'inquiéter de la position prétendument « féministe » de l'actuel gouvernement du Québec, c'est non seulement parce qu'il refuse de reconnaître, en le nommant, l'effet conjugué, spécifique et avéré de multiples systèmes de discrimination, mais aussi parce que ce refus participe d'une déniégation ou d'un détournement, à des fins idéologiques, de la fonction politique du langage auquel le féminisme a pourtant contribué à nous rendre sensibles. Or, comme l'a bien souligné Aurélie Lanctôt dans la foulée de cette controverse, chercher à « *vide[r] les mots de leur teneur politique* » relève, à cet égard, d'une attitude antiféministe².

L'adhésion fondamentale de *Spirale* au féminisme — aux féminismes — repose au contraire sur la reconnaissance des tensions productives qui animent la parole et l'écriture des femmes, assignées telles à la naissance ou non, tout comme des personnes non binaires, ainsi que de l'histoire intellectuelle à laquelle celles-ci participent. Sédimentée, avec ses zones d'ombre et de résistance, la pensée féministe que nous explorons dans les pages de la revue s'affirme ainsi

fortement tout en laissant place à la discussion, laquelle est, croyons-nous, porteuse d'intelligence et d'intelligibilité. En témoigne le dossier de ce numéro, consacré à France Théoret, cofondatrice de *Spirale* dont nous soulignons et prolongeons ici l'enseignement critique par une (re)lecture de ses écrits menée dans une perspective intergénérationnelle et à partir de différents repères identitaires. Évitant de verser dans l'hommage aussi bien que dans le jugement, Arilys Jia et Sarah Yahyaoui y ont rassemblé des voix plurielles dont les expressions dissonantes permettent de faire résonner diversement les positions poétiques et politiques de cette importante écrivaine féministe. Une même approche oriente d'ailleurs tous les dossiers que la revue consacre régulièrement, depuis quelques années, à des figures intellectuelles, littéraires ou artistiques : affronter la complexité des œuvres étudiées sans chercher à faire l'impasse sur les malaises qu'elles peuvent susciter. Laisser place au doute et à l'ambiguïté génératrice de pensée ; accueillir le dissensus.

/

« *Déstabiliser un peu les certitudes et faire entrer l'imagination dans le débat* » : voilà ce que proposent en outre Dalie Giroux et Amélie-Anne Mailhot dans leur essai « Faire de l'art avec de l'arsenic », qui inaugure une nouvelle chronique intitulée « Manifestation ». Loin des tours d'ivoire intellectuelles érigées dans les métropoles universitaires aussi bien que des espaces policés du pouvoir étatique, en conversation directe avec les citoyen-ne-s de Rouyn-Noranda, les autrices nous entraînent au cœur d'une réalité paradoxale, où le « *manie-ment collectif des questions sans réponse* » permet, grâce à l'art, de lutter contre l'inhabitabilité des lieux. Cette réflexion est à nouveau l'occasion de rappeler, pour celles et ceux qui pourraient encore en douter, que l'engagement politique prend d'abord forme dans la parole, l'interprétation et la discussion, que celles-ci soient graves ou festives, savantes ou populaires. Comme France Théoret nous l'a elle-même appris, à sa manière, le langage demeure en ce sens un espace à habiter et à inventer, un espace au sein duquel on peut — on doit — agir.

1 Martine Biron, citée par Olivier Bossé, « Biron ne veut pas "s'enfarger" dans un débat sur le féminisme », *Le Soleil numérique*, 3 mars 2023. <https://www.lesoleil.com/2023/03/03/biron-ne-veut-pas-senfarger-dans-un-debat-sur-le-feminisme-ee0690992a0e44702bb8bea6a2a52344>

2 Aurélie Lanctôt, « L'intersectionnalité et les trappes à souris », *Le Devoir*, 9 mars 2023. <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/784744/chronique-les-trappes-a-souris>

JACQUES BRAULT, UN SOUVENIR

J'avais 18 ans lorsque je rencontrai pour la première fois Jacques Brault. C'était lors de la rentrée universitaire de l'automne 1964, alors que, nouvellement inscrit à l'Institut d'études médiévales, je me trouvais dans sa classe, si on peut appeler ainsi notre petite cohorte, six ou sept étudiants, tout au plus, qui suivaient son cours « Esthétique médiévale ». Cette rencontre fut déterminante pour moi. Ce que recouvrait cet intitulé un peu abstrait, nous étions pour ainsi dire invités à l'inventorier avec lui. Ignorants de tout, nous ne connaissions pas le poète qui s'adressait à nous, et ne mesurions pas davantage tout ce que recouvrait sa passion pour le Moyen Âge. Bien sûr, il était d'abord question de poésie et de poétique, le corpus central étant formé par la geste arthurienne et la légende de Tristan, mais tout ce qui était relié de près ou de loin à ce vaste ensemble, qu'il s'agisse des poèmes transmis par les manuscrits ou de l'art des troubadours, Brault nous le présentait d'un seul tenant, un témoin en appelant un autre. On avait le sentiment de pénétrer à ses côtés dans la forêt de Brocéliande, où s'agitait à chaque tournant une foule de symboles mystérieux.

Ce cours ne ressemblait à aucun autre : je le caractériserais comme une sorte de pèlerinage au cœur de la culture médiévale. Notre jeune maître avait choisi de placer au centre de cette quête le texte *La folie Tristan*, un épisode de la légende transmis en deux versions — le manuscrit d'Oxford et le manuscrit de Berne — qui nous ramenait à chaque avancée au poème central, *Tristan et Iseult*, que nous ne nous lassions pas d'explorer. Les versions de la *Folie* intéressaient beaucoup le jeune Brault. Pour quelles raisons ? Loin de tout réflexe savant, qui l'aurait entraîné vers la paléographie et l'histoire littéraire, Brault s'interrogeait d'abord sur la figure du poète et il s'engageait à chacune de nos rencontres sur les traces de son héros éperdu d'amour et revêtant les habits du fou pour s'approcher de son aimée. Dans cette quête, il nous invitait à reconnaître l'essence même de l'art courtois, qu'il identifiait au déguisement et au secret. Dire, certes il le fallait, mais s'approcher et se déclarer, le moins possible. Nous découvrions en même temps celui qui allait devenir un des poètes les plus importants de sa génération. Sa voix, toute en retenue, imposait une manière de lire le poème, faite de mélancolie et de quasi-vénération, mais surtout peut-être une pratique inimitable de l'écoute, comme nous l'entendrions des années durant, ensuite, lorsqu'il prendrait la parole avec ses amis, Gilles Archambault, Fernand Ouellette, André Major, Nicole Deschamps, et d'autres, sur les ondes de la chaîne culturelle de Radio-Canada.

Jacques Brault n'avait pas encore publié son premier recueil, *Mémoire*, qui allait paraître l'année suivante, en 1965, et l'imposer comme un poète majeur. Ce rappel des premiers poèmes ne doit pas faire oublier que cette année fut aussi celle de la publication de son essai « Pour une philosophie québécoise » (*Parti pris*, 1965), un texte qui allait acquérir rapidement un statut de manifeste pour ma génération. Le croisement de cette double parole, poétique et philosophique, n'était pas unique, si l'on pense à la première œuvre de Paul Chamberland, et on pourrait vouloir y lire la marque d'une époque, celle de *Parti pris*. Comment la caractériser ? J'y entends surtout l'interpellation véhémement appelant à se libérer de la confrérie de commentateurs néothomistes qui encombraient alors la scène philosophique. À Jacques Brault comme à Jacques Lavigne, son aîné qui avait publié dix ans plus tôt son grand livre, *L'inquiétude humaine* (1953), et à qui le premier rendait hommage, nous allions être redevables des ouvertures qui s'annonçaient pour nous. Mais cela, nous ne le savions pas, nous n'avions encore rien fait, et pourtant nous étions attendus. Les philosophes n'étaient pas très présents sur le front de la Révolution tranquille, on l'a beaucoup noté, mais les poètes et les artistes avaient pris les devants et les appelaient à construire ensemble une œuvre commune. Brault appartenait à cette cohorte de penseurs complices, soucieux de philosophie, qui allaient contribuer à en libérer l'exercice, ce qu'il entreprit de mettre au clair dans l'essai qu'il consacra en 1966 à son ami Gaston Miron, *Miron le magnifique*.

À l'Institut, Brault était une figure marginale, et il était sans doute un peu seul. Nos professeurs étaient pour une grande partie des maîtres dominicains, spécialistes de toutes les traditions philosophiques du Moyen Âge. Dans la belle bibliothèque de leur nouveau couvent Saint-Albert-le-Grand, excroissance récente du couvent d'Ottawa, on les voyait souvent attablés aux belles tables de chêne, accoudés sur les présentoirs ou traînant dans les rayons. Brault était un ami proche du père Benoît Lacroix, qui avait étudié à l'Institut pontifical de Toronto et préparé une thèse d'historiographie publiée en 1951. Ils avaient une passion commune, une admiration pour l'œuvre de Saint-Denys Garneau, dont ils allaient éditer les œuvres complètes ensemble au cours des années suivantes. Le père Lacroix, originaire de la campagne de Bellechasse, aimait répéter que le chemin le plus clair pour accéder à la connaissance de la culture du Québec français était l'étude du Moyen Âge, autant pour la langue que pour l'histoire. Grand lecteur de Lionel Groulx, il ne s'éloignait jamais vraiment du pays natal.

Quels liens unissaient donc les poèmes de Saint-Denys Garneau et ceux regroupés sous la dénomination de « matière de Bretagne » ? La langue des origines, certes, ce français adolescent, très pur et encore marqué du sceau de l'enfance et de l'exploit, mais aussi, indubitablement, une représentation du désir, de la quête et du secret. La possibilité même de l'amour habite tout l'univers de Saint-Denys Garneau, lui qui portait depuis les commencements les habits du troubadour. Le regard sur ce monde où domine la tradition inspire toutes les mélancolies et *La folie Tristan* jette une lumière troublante sur le jeune seigneur du manoir de Sainte-Catherine. Où donc se trouvait l'absente ? Pourquoi Tristan devait-il dissimuler son désir, allant jusqu'à se dépouiller de ses vêtements et à se teindre le visage ? Telles étaient les questions que Brault adressait à ces figures mélancoliques, dont il provoquait pour nous la rencontre.

La poésie des troubadours était faite pour être chantée, et nous avions mis sur pied un petit atelier de musique médiévale, tout à fait impromptu et sans prétention, que Brault appréciait beaucoup. « *Le monde de Bernard de Ventadour, comment y accéder sans l'écouter* », demandait-il ? J'ai le souvenir de Brault s'essayant au chant rimé et évoquant la mort de Jaufré Rudel dans les bras de la comtesse de Tripoli. Le père bibliothécaire de l'Institut, Raymond Giguère, un formidable érudit, averti de nos efforts, nous avait même fait connaître un portrait de Jaufré que Brault avait commenté avec émotion. Et j'ai le souvenir de notre écoute des messes de Guillaume de Machaut, qui n'allait pas détonner au sein d'un couvent où résonnait le chant des offices, mais dont l'écriture polyphonique dépassait de beaucoup nos connaissances. Brault n'y prêtait pas attention, il nous laissait cavalier seuls en pleine forêt, tout occupé de son côté à préparer avec le père Lacroix leur édition de Saint-Denis Garneau. Je garde le souvenir d'une étudiante, la seule à ma connaissance, qui circulait dans ces deux mondes, elle s'appelait Giselle Huot, elle a édité le journal de Lionel Groulx, entre autres travaux, et avait la fragilité d'Emily Dickinson.

Si ce cours/atelier fut déterminant pour moi, et c'est l'occasion d'exprimer tout ce que je dois à Brault, c'est sans doute d'abord parce qu'il rendait possible, voire légitime, la coexistence de cette recherche poétique et de la recherche philosophique. Car, il faut le rappeler, il donnait en même temps à la Faculté de philosophie un cours et des séminaires sur l'histoire de l'esthétique philosophique, dont il plaçait les débuts dans la vaste entreprise de Hegel. Il lisait aussi Novalis, et je ne doute pas que la figure du troubadour allemand, les fameux *Minnesänger*, l'ait aussi beaucoup intéressé. Ne lui avait-il pas consacré une riche série radiophonique, avec son complice Fernand Ouellette ? Un jour, je ne me souviens plus qui proposa que nous écoutions le *Tristan* de Wagner, et Brault suggéra que nous écoutions aussi *Les maîtres chanteurs*. Que la tradition médiévale allemande ait imprégné le romantisme, et par-delà toute l'esthétique jusqu'à Hegel et Walter Benjamin, un autre de nos professeurs, éminent médiéviste, Paul Zumthor, allait nous le rappeler un peu plus tard.

Au fil des ans, j'avais conservé un lien discret avec Jacques Brault, mais rien ne me préparait à l'immense cadeau qu'il me fit en 2011, lorsque je publiai un essai sur le *Voyage d'hiver* de Franz Schubert. J'avais décidé de lui donner pour titre le nom du personnage du troubadour qui est au centre de ce cycle de lieder, le *Wanderer*, et à vrai dire de toute l'œuvre de Schubert. Quand mon amie Ginette Michaud, qui lui en avait fait la demande, m'apporta le texte de la préface qu'il m'offrait pour ce livre, j'en fus bouleversé. Non pas tant qu'il se soit souvenu de son étudiant, car nous n'avions cessé de nous écrire, mais plutôt qu'il ait gardé en mémoire notre recherche sur les traces d'une figure qui m'avait occupée depuis ma rencontre avec lui et ne cessait de me fasciner.

LA JOIE DE S'EN ALLER

**novembre le lac grisonne
un vol d'outardes là-haut
emporte le vent noroît
parmi les nuages d'ombre
soudain la joie de m'en aller**

Jacques Brault, *L'artisan*

Depuis ton dernier départ en novembre, je te relis pour te retenir un peu de ce côté-ci du monde ; je te feuillette, novembre oblige, pour te suivre là où il n'y a plus de chemins, là où commence la joie. J'attends de toi ce que tous tes livres me donnent et que je perds sans cesse tant la tentation est grande de partir pour échapper aux nuages, à la fatigue, à l'attente. J'attends de toi ce que tu as appris des plus grands, dont Rilke que tu cites (*Dans la nuit du poème*, 2011) : l'art de « soutenir l'échange avec les lointains extrêmes, nous y liant jusqu'à ce que nous les sentions nous hâler ». « Mûrir, mourir », dis-tu. Oui, mais comment ne pas mourir trop tôt, comment mûrir sa mort ? C'est à ces questions que répondent ta vie et ton œuvre, ta vie comme une œuvre : « Où l'âme de la pensée perdue d'éloignement garde sa naïveté de vivre mémorante parfois le matin quand le vent a forcé ne se lève pas tu attends tu attends et puis désir presque désert un rien gracile te met debout étonné de lumière » (*Au bras des ombres*, 1997).

Tu auras compris, cher ami, que depuis quelque temps, le matin où j'écris ne se lève plus même lorsque le vent n'a pas forcé, que j'essaie de me convaincre que le matin peut se lever et la vie recommencer sans que j'écrive, que la lumière m'étonnera encore plus si je me tais. Mais je sais bien que ce désir de rester vivant et de devenir silencieux sans la langue est un leurre, à moins d'avoir reçu la grâce de ne penser qu'avec ses mains, de ne voir qu'avec ses yeux, car qui a cherché et parfois trouvé dans les mots le chemin vers l'être ne pourra cesser « d'être dans la langue comme après une seconde naissance ». D'où mon admiration pour ceux et celles qui, comme toi, ont écrit jusqu'à la fin, ont pu « laisser survenir, dis-tu, le rare miracle qu'évoque Philippe Jaccottet : "Quelques phrases, quelques vers, et l'espace de notre cœur s'est une fois encore agrandi." » (*Chemins perdus, chemins trouvés*, 2012)

Ce matin, à l'invitation de *Spirale*, je me suis levé pour toi, avec toi, afin de revoir la leçon du maître à son vieil ami de moins en moins jeune: pour que la joie de s'en aller «*soudain*» nous soit donnée, qu'elle surgisse d'«*un rien gracile*», il faut la cultiver, il faut «*s'offrir au temps qui fabrique les ruines*» (*L'artisan*, 2006). Un tel abandon, un tel don de soi au temps, est d'autant plus admirable qu'il exige le sacrifice de l'instant, complice de tous les départs, «*l'instant qui transcende la durée et donne au temps son caractère extatique*», dont tu as fait le temps même de la poésie, laquelle serait, selon l'expression de Bachelard que tu reprends à ton compte, «*une métaphysique instantanée*» (*Chemins perdus, chemins trouvés*). Comme je l'écrivais jadis dans ma présentation de tes poèmes, je t'en ai longtemps voulu de retourner la poésie contre elle-même, de m'obliger à la chercher là où elle se cache, comme tu disais, dans la prose des jours, car j'ai toujours préféré le saut à la marche, les matins et les crépuscules au milieu du jour.

Mais aujourd'hui, lorsque je pense à toi qui viens de partir une dernière fois, lorsque je retourne à ton œuvre qui désormais marche toute seule à mes côtés, comme une ombre ou comme la joie du «*mauvais pauvre*» que nous aimions, c'est une autre vérité qui vient à ma rencontre: pas d'instant qui ne s'enracine dans la durée, pas de lumière sans les ombres qui la nourrissent, «*comme si notre propre exil nous offrait, sur fond de nostalgie, une joie insondable*», car «*nous sommes, que cela nous plaise ou non, des pèlerins de l'Absolu au sein de la vie ordinaire*» (Bernard de Clairvaux, 1999). Nul n'échappe à cette humble condition de mendiant d'une joie qui n'est donnée peut-être qu'à la fin; mais la fin n'est donnée qu'à ceux et celles qui ne se sont pas arrêtés en chemin, qu'aucun échec ou succès n'a réussi à convaincre qu'ils étaient arrivés quelque part, qu'aucune connaissance ou ignorance n'était assez grande pour les enfermer en eux-mêmes. Ce que tu écrivais en pensant à «*Miron le magnifique*» te décrit très bien: «*Il faut à un écrivain beaucoup d'humilité et un grand sens de l'accueil, ainsi qu'une jeunesse d'étonnement, pour rester toute sa vie en état d'apprentissage et pour garder le goût de l'élémentaire*» (*Chemins perdus, chemins trouvés*).

Un jour, mon cher Jacques, quelqu'un écrira, sans que tu puisses protester, «*Brault l'admirable*», et il n'aura pour ce faire qu'à reprendre tous les traits de cet autoportrait que tu donnais à Paul Bélanger à l'occasion des 35 ans du *Noroît* et que tu as repris, amputé d'un paragraphe (où le taoïsme s'invitait), dans *Chemins perdus, chemins trouvés*, sous le titre «*Le bricoleur*». Ce texte, dans lequel tu te qualifies «*d'écrivain amateur*», «*d'étudiant écrivain*» et «*d'artisan*», est une défense et une illustration du travail bien fait, qui paradoxalement est toujours à parfaire et à refaire, car le but n'est pas tant de créer une œuvre qui nous soustrait au temps mais de s'insérer dans le mouvement même de la vie qui crée toutes choses, y compris nous-mêmes, en ne s'attachant qu'à la prochaine forme, en n'obéissant qu'à «*la joie de s'en aller*», à ce désir d'infini qui anime le fini. Michaux, que tu as bien pratiqué, cite en exergue de *Passages* (1937-1950) un de ces moines du Moyen Âge que tu as fréquentés: «*Koyu, le religieux, dit: seule une personne de compréhension réduite désire arranger les choses en séries complètes. C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité. Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement.*»

C'est cette éthique de l'inachèvement qui est au cœur de ta poétique, c'est elle qui t'a tenu éloigné de tout esthétisme, ce mal absolu qu'est la recherche de la beauté dissociée du bien et qui consiste, comme dit Broch, à « *jeter sur la pauvreté le voile de la richesse* ». Ce qui ne veut pas dire que le bricoleur ne travaille pas, mais il accueille à l'intérieur du travail cette part de jeu, de rêverie et d'oisiveté (tu admirais « *La Fontaine, un prodige de paresse industrielle* ») qui l'empêche de se prendre pour un autre, qui ruine toute idée de pouvoir liée à la maîtrise. Chaque fois que le poète ou le prosateur pense être arrivé quelque part, pour s'être approché dangereusement d'une certaine perfection, le bricoleur s'empresse de brouiller les frontières entre les genres, les condamnant ainsi à s'exposer à leurs faiblesses respectives et à redécouvrir que ce sont « *les petits achèvements qui nous ouvrent au grand inachevé* » (*Trois fois passera*, 1981). Et quand, de retour à l'école des clochards et des épouvantails, tu craignais encore de t'installer à demeure dans l'écriture, tu passais au jardin ou à l'atelier (que je devine improvisé sur un coin de table) pour entendre « *ce que disent les fleurs* » (*L'artisan*), pour voir jusqu'où peuvent aller en s'évanouissant les lignes et les couleurs. C'est ainsi que « *l'amateur indécrottable* » continuait d'écrire sans écrire, que tu apprenais à partir autrement, de tout et de rien : « *C'est avec le même soin nonchalant et la même maladresse taoïste que j'ai cultivé mon jardin, lavé des aquarelles, gravé du bois, observé l'agitation d'oiseaux à figure humaine, tout en rêvant sur la subtile concordance des temps qui donne à la langue française un air d'appuyer en glissant* » (« Lettre, en toute amitié », *Liber Bulletin*, avril 2006).

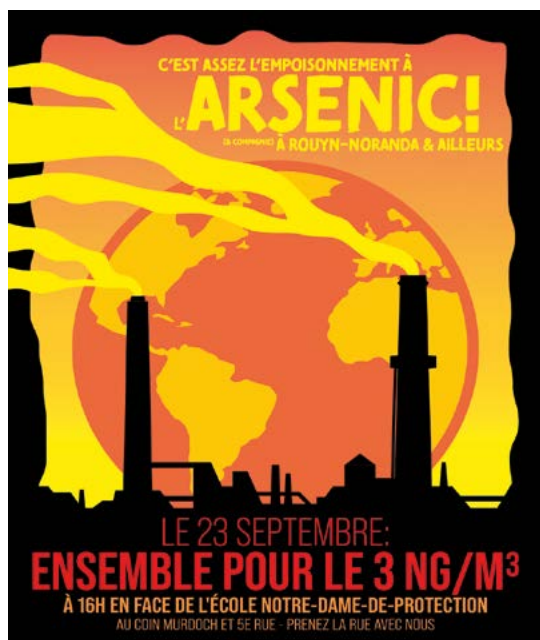
Je vois dans tous ces bricolages, dont certains seront lus et étudiés aussi longtemps que « *notre culture, selon l'ancienne étymologie, [sera] une manière inaliénable d'habiter ce monde en squatters* » (*La poussière du chemin*, 1989), la continuité de tous ces petits métiers que tu as exercés depuis l'âge de dix ans (de balayeur de rues à cireur de chaussures, de livreur à débardeur), l'héritage du « *pauvre demeuré pauvre* » (*Au bras des ombres*), l'héritage de la pauvreté dont tu as gardé l'esprit (faire du peu et du manque « *une espérance désespérée* »), qui est aussi celui des artisans du Moyen Âge (accomplir son travail en gardant le regard tourné vers le lointain, vers Dieu), celui de l'art quand rien ne le distingue plus de la prière : « *L'art et la prière*, écrit Kafka, *ce ne sont que des mains tendues dans l'obscurité. On mendie pour faire don de soi [...] On se jette dans l'arc de lumière obscure qui relie ce qui passe à ce qui advient* » (Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, 1951). Je pense que tu aurais aimé cette figure du mendiant, qui est aussi celle que tu convoques au moment de partir (« *quand face au soleil du soir / nous sommes tous des mendiants* » [*L'artisan*]) et qui éclaire celle du mauvais pauvre qui « *ne peut rien retenir* », car la joie dont « *il voudrait se rassasier* » (Hector de Saint-Denis Garneau, *Journal [1929-1939]*) est cette joie de quelqu'un qui « *marche à côté de [lui]* » et qu'il (re)deviendra au dernier instant : « *Disparaître en un petit chemin, avec un souffle de quelqu'un tout près ; une vieille bonté comme au premier instant. Mon espérance, ne meurs pas* » (*Il n'y a plus de chemin*, 1990).

FAIRE DE L'ART AVEC DE L'ARSENIC



Deux grandes cheminées en béton s'élèvent et crachotent une fumée jaunâtre au-dessus d'énormes tuyaux de métal entortillés, de petits bâtiments empilés les uns par-dessus les autres, ceinturés par un chemin de fer qui apporte le minerai. La fonderie Horne domine la ville de Rouyn-Noranda.

Nous sommes accueillies dans les résidences de L'Écart, le centre d'artistes local. Sur le mur de la chambre, une photographie de la fonderie imprimée sur tissu. Par la fenêtre, on aperçoit les cheminées, la fumée, les ruelles tissées de fils électriques qui mènent jusqu'à l'usine. Depuis l'intérieur de l'appartement, on entend le vrombissement de la fonderie, jour et nuit, comme un gros frigidaire : c'est vrai qu'on s'y habitue. Le soir, la fonderie s'illumine et, lors de notre passage, dans le froid glacé et le ciel clair sur un paysage enneigé, elle nous attire comme des papillons de nuit. « *C'est bizarre, 'est comme fascinante, la fonderie, han ?* »



Nous avons été invitées à Rouyn-Noranda par Alexandre Castonguay, directeur artistique du Théâtre du Tandem, dans le cadre d'une lecture publique de la pièce *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen, écrite en 1882 (dans une adaptation de Sarah Bertiaume, mise en lecture par Emmanuelle Jimenez). La pièce expose les tribulations des citoyen-ne-s d'une petite ville balnéaire de Norvège à la suite de la découverte de la toxicité des eaux thermales qui font pourtant sa réputation. La proximité d'une tannerie, qui rejette ses eaux usées dans les canalisations des bains, en est la cause.

Le récit se construit alors autour de deux positions principales : celle du médecin, qui est prêt à tout pour que la vérité soit connue et qu'on apporte les modifications nécessaires aux canalisations, et celle du maire de la ville, déterminé à étouffer l'affaire pour éviter de nuire à l'économie. Les similarités avec la situation vécue à Rouyn et la fonderie Horne sont évidentes ; c'est d'ailleurs de la volonté de s'engager dans le débat avec les moyens de l'art qu'est née l'idée d'une lecture publique. À cet effet, chacune des neuf acteur-ric-e-s (la plupart amateur-ric-e-s) qui monteront sur scène le 11 décembre 2022 a un lien direct ou indirect avec la fonderie.

●

- P-13 LA FONDERIE LA NUIT
Photo - Amélie-Anne Mailhot
- P-14 Comité Arrêt des Rejets et Émissions
Toxiques de Rouyn-Noranda
Affiche
Design - Sylvain Paquette
- P-16 Charles Gauthier
LA FONDERIE
C. 1982
Photographie tirée de l'ouvrage
Du cuivre et du cœur, Rouyn-Noranda,
Éditions En Marge, 2021
- P-17 REQUIEM POUR LE LAC OSISKO
1985
Photo - BAnQ Rouyn-Noranda,
Fonds François Ruph (08Y, P227, S10)
- P-19 Discussion après la lecture publique
de la pièce *Un ennemi du peuple*
Théâtre du Cuivre, Rouyn-Noranda
11 décembre 2022
Photo - Christian Leduc
Avec l'aimable permission du Théâtre
du Tandem

Quelques jours avant notre départ, une amie originaire de Rouyn relate des souvenirs de son enfance : « *Ma mère me disait que la peinture des autos s'écaillait et que les jardins avaient du mal à pousser.* » L'image de la peinture qui se soulève fait écho à cette scène du film *Noranda* (1984), de Robert Monderie et Daniel Corvec (narré par Richard Desjardins, aussi à la recherche), dans laquelle une personne habitant le quartier Notre-Dame affirme qu'elle s'est « *accoutumée* » au bruit, mais que « *le pire, c'est la boucane* » ; elle dit encore, semblant se raviser : « *Le pire, c'est pour les autos. Il y a des spots sur la peinture.* »

La « boucane » est une figure omniprésente dans le film : « *Quand la boucane sort vers cinq-six heures et que t'es dehors, t'as d'affaire à rentrer et à te dépêcher.* » On sait qu'un système de conversion du soufre en acide sulfurique a depuis été instauré et que les émanations sont désormais inodores, bien qu'elles rejettent encore dans l'air arsenic, cadmium, plomb, nickel et autres métaux lourds et particules fines. « *Ça goûte la mine* », dit-on encore aujourd'hui dans la langue du quartier Notre-Dame, sis au pied d'une des installations industrielles parmi les plus polluantes au pays.

Noranda est tourné en 1984. On y suit une équipe médicale du Mount Sinai venue étudier la santé de cette population particulièrement exposée aux émanations toxiques. C'est le Syndicat des travailleurs de la Mine Noranda, inquiété par les répercussions sur la santé des travailleur-euse-s des opérations de l'usine, qui a invité le centre de recherche à établir le bilan de santé de ses membres. Lors de son séjour, le groupe d'experts révèle neuf cas de cancer du poumon parmi les participant-e-s. Le film se clôt par ailleurs sur l'énumération des 14 travailleur-euse-s de l'usine mort-e-s prématurément (entre 49 et 63 ans) dans les mois qui ont suivi l'étude et précédé la fin du tournage.

Quarante ans après le tournage de *Noranda*, la situation n'a pas beaucoup changé. On demande encore, en vain, au gouvernement de faire respecter la norme québécoise de 3 ng/m³ en matière d'émissions d'arsenic. On sait que le nombre de cancers du poumon et de bébés ayant un poids inférieur à la moyenne à la naissance est plus élevé à Rouyn-Noranda qu'ailleurs. On sait que les rivières, forêts et lacs environnants sont pollués par les émanations de la fonderie dans un rayon de 50 km, et on recommande de ne manger ni plante sauvage ni foie d'animal cueilli ou chassé en périphérie de Rouyn. « *C'est quoi, ça, une place où que tu peux pas manger ce qui y pousse et y vit ?* » demande quelqu'un. « *Si ça décape la peinture, ça fait quoi à nos corps ?* » demande un autre.

Le réalisateur Dominic Leclerc a suivi la démarche entourant la lecture publique d'*Un ennemi du peuple* à Rouyn pour en tirer un film. Alexandre Castonguay et Dominic Leclerc ont déjà travaillé ensemble à deux autres projets de long métrage documentaire : *Alex marche à l'amour* (2013), au sujet de l'amour et du poème de Gaston Miron « La marche à l'amour », tourné sur les routes de l'Abitibi et du Témiscamingue ; et *Les chiens-loups* (2019), explorant la notion de liberté avec les enfants de l'école primaire du quartier Notre-Dame à travers la fable de La Fontaine « Le loup et le chien ».

Avec ce projet, ils posent cette fois la question de l'engagement. L'idée derrière cette représentation au Théâtre du cuivre était de rassembler les gens pour parler de la situation mise en scène dans la pièce, sans faire allusion à la fonderie, pour laisser respirer un peu les positions, opérer peut-être certains déplacements de perspectives, de regards. C'était aussi, pour Alexandre Castonguay, l'occasion de se questionner à la fois sur sa place d'artiste dans la communauté et sur les

manières de prendre part au débat sur la fonderie Horne en tant que natif et résident du quartier Notre-Dame. Comment concilier son expérience du lieu et sa pratique artistique dans un moment aussi crucial pour sa ville ? Que peut l'art, dans ce débat sur les conditions d'une vie vivable, débat qui semble quadrillé par les impératifs économiques et par ce que certain-e-s appellent le calcul du « réalisme politique », lequel tend rapidement à s'imposer dans ce genre de situation ?

Un ami de Val-d'Or chez qui nous avons prévu nous arrêter en route nous appelle, la veille de notre départ : « *Il va y avoir une nouvelle mine à côté de Val-d'Or, ils viennent d'annoncer ça.* » Une autre mine d'or, en plus de celles déjà opérées par Eldorado Gold, Agnico-Eagle, Yamana Gold, Canadian Malartic et d'autres encore. Il dit, commentant les audiences publiques sur cette nouvelle mine : « *Les gens adorent le développement industriel.* » L'histoire de l'Abitibi, et de Rouyn-Noranda en particulier, et toute l'occupation blanche du territoire depuis 1912, sont intrinsèquement liées à celle de l'industrie minière.

C'est dans la foulée de la crise économique des années 1930 que les gouvernements mettent en place une série de politiques de colonisation de l'Abitibi-Témiscamingue. Dès cette époque, les défricheurs et colons canadiens-français ressortissants des centres urbains du sud du Québec occupent les terres qui environnent les mines, où travaillent alors ceux qu'on appelle les « Fros » (pour « *foreigners* »), en majorité des travailleurs est-européens démobilisés de la construction des chemins de fer canadiens.

Résonnance traumatique de « la grève des Fros » de 1934 (ils demandaient notamment « *des ventilateurs, à cause du gaz dans le smelter* »), qui s'est soldée par des licenciements massifs à la Noranda et par le remplacement des ouvriers est-européens organisés politiquement par des colons canadiens-français tenus pour dociles : Glencore n'a accordé que de maigres concessions aux travailleur-euse-s de la mine qui ont fait une grève de 11 mois en 2002-2003. Les rumeurs de fermeture étaient alors persistantes, et cette sombre perspective plane toujours sur l'économie de la ville. « *Les gens ne veulent pas qu'elle ferme [la fonderie]. Ils veulent qu'elle arrête de polluer* », explique un médecin impliqué dans la lutte actuelle pour l'abaissement des taux d'émission d'arsenic.



IL Y A UNE JOIE DANS
CETTE DÉNONCIATION,
PARCE QU'ON S'Y AMUSE,
PEUT-ÊTRE, MAIS AUSSI
PARCE QU'ON Y OUVRE DES
POSSIBILITÉS: DE PAROLE,
D'INTERPRÉTATION, DE
DISCUSSION.

Sur le frigo d'un résident du quartier Notre-Dame chez qui nous nous rendons se trouve un aimant sur lequel est écrit en grosses lettres formant un acrostiche: AGIR. En regardant de plus près, on peut lire:

Abritez-vous
Gardez portes et fenêtres fermées
Interrompez ventilation et climatisation
Regardez la télé, écoutez la radio

Ces aimants ont été distribués dans le cadre d'une campagne de prévention de Glencore. Advenant une fuite d'acide sulfurique, la sirène retentira et les citoyen-ne-s averti-e-s pourront se mettre à l'abri en suivant ces indications. Spontanément, une personne présente avec nous autour de la table se confie: *«Ils font souvent des "pratiques" pour la sirène. Franchement, je ne sais pas à quoi ça sert parce que personne ne fait rien quand on entend la sirène; je ne saurais pas différencier un exercice d'une vraie alerte.»* Quand on est à Rouyn-Noranda, on ne peut pas ne pas penser à la fonderie. Elle est partout. Mais on ne peut pas y porter toujours attention: sirènes, boucane, bruit, pollution, on finit par vivre avec: *«Il y a eu un feu à la fonderie, à l'été 2022. Je faisais mon jogging et j'ai vu la fumée, les flammes. J'ai pensé: ça y est, tout va brûler, c'est la catastrophe! Je me suis mis à courir en direction de la fonderie, pour voir de plus près. Dans ma course, j'ai croisé une personne qui regardait attentivement un oiseau, un couple qui s'embrassait langoureusement, une personne buvant son café tranquillement sur un banc, une autre avec un chapeau de cowboy qui m'a fait un salut à l'ancienne. J'avais l'impression de courir dans un rêve, tout le monde continuait sa vie comme si de rien n'était alors que ma ville vivait peut-être une catastrophe. On s'est habitué-e-s à des niveaux de dangerosité incroyables.»*

●

En 1985, dans les rues de Rouyn-Noranda, a eu lieu le *Requiem pour le lac Osisko*. Un groupe de personnes a, pour l'occasion, créé un «*déambulatoire mortuaire théâtral contre la pollution*», pour reprendre les mots du Petit Théâtre du Vieux Noranda, qui en présente une exposition virtuelle. Il s'agissait d'une déambulation de personnages affectés par la pollution ou «*en tenue de deuil*», pour manifester contre le sort réservé à ce grand lac au centre de la ville.

Pendant de nombreuses années, la fonderie Horne a rejeté ses eaux usées directement dans le lac Osisko, qu'elle borde. Bien que la fonderie ait mis fin à cette pratique, les plantes, poissons et autres êtres vivants qui peuplent ses eaux sont encore hautement contaminés et la baignade n'y est pas recommandée. Depuis 2019, le Collectif Territoire a entrepris un projet de réhabilitation du lac qui permettrait aux citoyen-ne-s de se réapproprier ses eaux et ses berges. Le



projet doit culminer en 2026, pour la célébration du centenaire de la ville — qui coïncide aussi avec le centenaire de la fonderie.

Sur les photos de la manifestation/déambulation du *Requiem pour le lac Osisko*, on voit les participant-e-s, escorté-e-s par des voitures de police, défilent dans les rues du quartier Notre-Dame en plein mois de novembre, passer devant l'Hôtel moderne, le bar Capri, le Cabaret de la dernière chance, le restaurant La bonne fourchette. On imagine les participant-e-s ravi-e-s de croiser le restaurant où iels aiment aussi aller déjeuner, et les client-e-s attablé-e-s intrigué-e-s par ce qui passe devant leurs yeux et discutant entre elleux. La déambulation amenait la puissance transformatrice et équivoque de l'art dans la quotidienneté de la vie, donnant la possibilité aux habitant-e-s de s'y frotter et de s'y rencontrer, en revendiquant/occupant de manière ludique un espace de parole.

Ce qu'on voit au premier abord, ce sont les masques de Denis Miron, le carnaval dans les rues « commerciales » de Noranda, une vingtaine de personnes qui marchent au milieu de la rue. Puis, on est happé-e-s par le détail des masques : poisson mort, visage marqué de profonds cernes noirs, squelette, airs tristes, oiseaux intoxiqués et masques mortuaires. On lit : « Rouyn-Noranda, capitale provinciale de la pollution ».

Défilé mortuaire sur fond de cheminées funestes et de la vie grouillante du quotidien, qui persiste malgré tout. Il y a une joie dans cette dénonciation, parce qu'on s'y amuse, peut-être, mais aussi parce qu'on y ouvre des possibilités : de parole, d'interprétation, de discussion. On s'oppose à la pollution, on rend hommage à un lac qu'on voudrait voir vivant, mais dans une déferlante de sens et de directions, d'ouverture d'espaces pour imaginer le présent et ses suites.

C'est aussi ce qui s'est produit lors de la lecture publique de la pièce d'Henrik Ibsen au bien nommé Théâtre du cuivre en décembre 2022. Et puisqu'on ne pouvait pas, au théâtre, passer à pied devant le Cabaret de la dernière chance et Chez Morasse, Alexandre Castonguay est allé rencontrer les gens directement, pour les inviter à assister à la représentation. En personne ou par téléphone, il a contacté les membres de la nation Anishinabeg des communautés environnantes, les membres de la chambre de commerce, du syndicat des travailleur-euse-s de la fonderie, des collectifs militants, les dirigeants locaux de Glencore, les élu-e-s, des enseignant-e-s, les habitant-e-s de maisons de transition et les usager-ère-s de toutes sortes de services. Ne serait-ce que pour qu'on puisse se dire, tou-te-s ensemble, que cette situation existe ailleurs dans le monde, depuis longtemps, et qu'on n'est pas les seul-e-s aux prises avec ce genre de problème. Mais aussi

LA REPRÉSENTATION A ÉTÉ L'OCCASION DE DONNER À PENSER LA COMPLEXITÉ D'UNE SITUATION SANS RESTRICTION OU INJONCTION, DE MANIÈRE OUVERTE. DE S'INSCRIRE DANS UNE CONVERSATION QUI N'ACCEPTE PAS DE FACTO LA SUPPOSÉE INÉLUCTABILITÉ DE LA VIE DANS LE CAPITALISME, OÙ LES PROFITS DES ENTREPRISES SEMBLANT AVOIR TOUJOURS LE DESSUS SUR LA SANTÉ DES PERSONNES ET DE L'ENVIRONNEMENT, SUR LES POSSIBILITÉS D'HABITER LES LIEUX.

pour offrir, dans un condensé d'une heure et demie, le portrait tragicomique des voix qui s'opposent, dans tout ce qu'elles ont de bonnes intentions et de dérives. Déstabiliser un peu les certitudes et faire entrer l'imagination dans le débat.

Dans le hall du théâtre, avant la représentation, on parlait de sucre à la crème, de carte de crédit volée, d'épicerie, de sapin de Noël, de ce qu'on avait fait ce matin-là. Un chien attirait l'attention et les caresses, et a même reçu des friandises. L'ambiance était joyeuse, on sentait une sorte d'excitation, d'être là, de voir ce qui allait se passer, d'entrer dans la salle. On a ouvert le balcon lorsque les 350 places du parterre ont été remplies, et la grande majorité des gens sont restés pour la discussion, qui avait déjà commencé lors de la pause-café dans le hall du théâtre.



Dans le feu d'une conversation en périphérie de l'événement, une personne se questionne : *« J'y pense, des fois, je me demande si c'est fou de rester avec ce qu'on sait maintenant. Mais pour aller où ? C'est ici que j'habite, j'aime Rouyn, j'aime le monde. Je reste ici parce que je veux me battre pour que ce soit un endroit sécuritaire, qu'on puisse y vivre en santé. »*

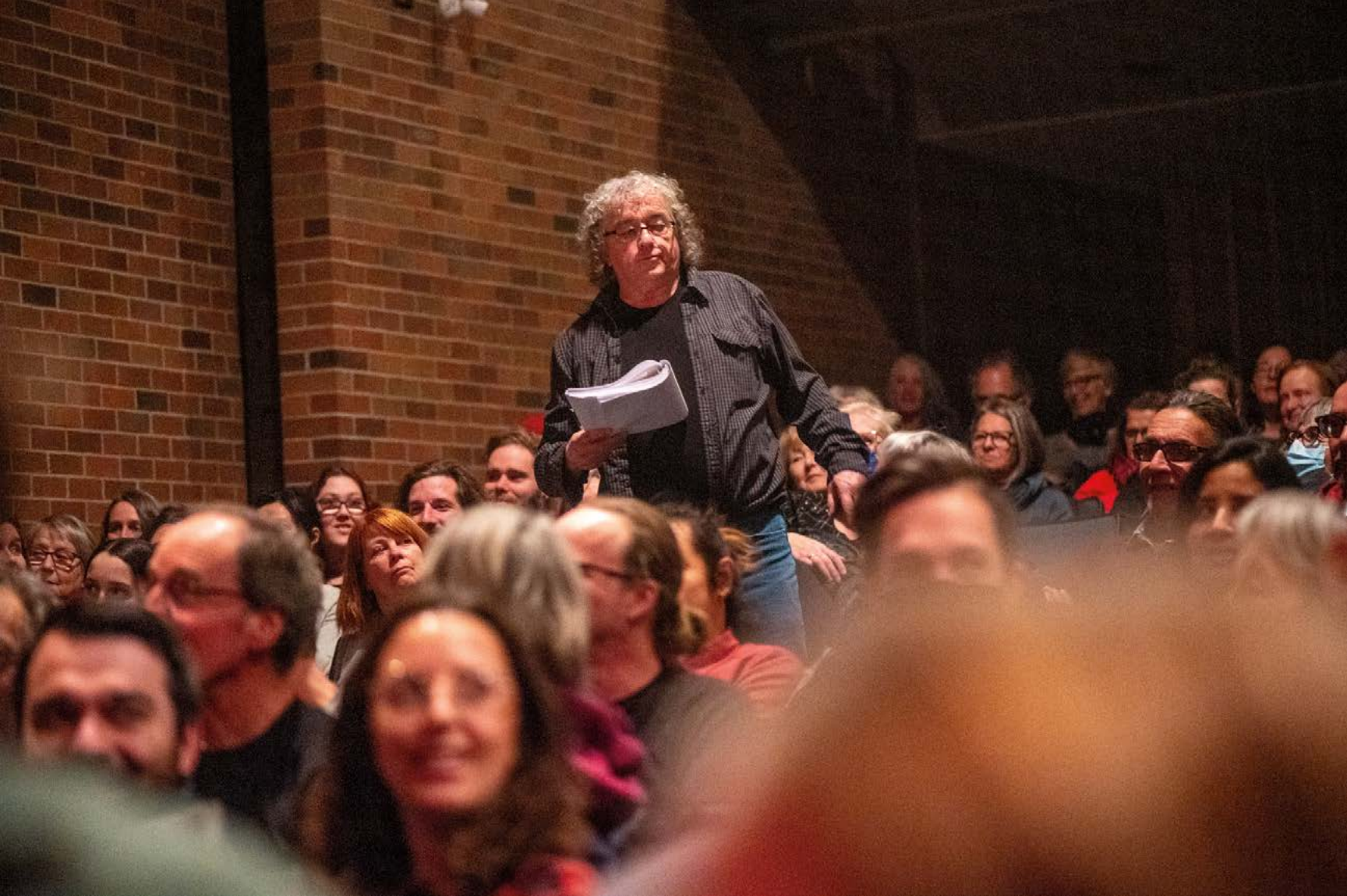
Il n'y a pas de lieu exempt des questions posées par la pièce d'Ibsen, par les habitant·e·s de Rouyn-Noranda et leur situation paradoxale. *« Pour aller où ? »* En périphérie de Rouyn, là où toutes les terres sont *claimées* par des minières qui y mènent des activités de prospection ? À Limoilou, où les émanations de nickel dépassent de sept fois les normes environnementales en vigueur ? À Montréal, où on boit depuis des décennies de l'eau contaminée au plomb ? Près de la rivière des Outaouais, où on prévoit installer un dépôt de déchets nucléaires près de la surface ? En Montérégie, où le glyphosate utilisé dans les grandes cultures ruisselle dans les cours d'eau ? Au Saguenay, où on recommence à parler d'oléoduc ? L'enjeu n'est ni individuel ni local : il concerne *« tout le territoire »*, comme l'a rappelé un représentant anishinabe lors de la lecture publique d'*Un ennemi du peuple*.

Le Théâtre du Tandem est arrivé, dans ce contexte, à son échelle, à créer un lieu de rencontre démocratique dans une situation où la démocratie est en souffrance, et il a aussi permis l'expression d'une forme de solidarité du vivant devant l'intoxication capitaliste dont nous sommes paradoxalement partie prenante. La représentation a été l'occasion de donner à penser la complexité d'une situation sans restriction ou injonction, de manière ouverte. De s'inscrire dans une conversation qui n'accepte pas de facto la supposée inéluclabilité de la vie dans le capitalisme, où les profits des entreprises semblent avoir toujours le dessus sur la santé des personnes et de l'environnement, sur les possibilités d'habiter les lieux.

Une personne dit : *« Ce qui m'a donné un coup, c'est quand on s'est mis à parler de déménager le quartier. Que je me pollue les poumons à l'arsenic, c'est une chose. Mais déménager mon quartier, je ne m'en remettrais pas. Je suis né ici, j'ai élevé mon enfant ici. C'est mon monde. »*

Nous sommes tou-te-s, qui que nous soyons, où que nous soyons, coincé·e·s dans des situations d'habitation qui ne peuvent être que compliquées, qui sont le fruit de compromis bizarres entre ce qui nous fait vivre et ce qui nous tue. Comme l'a dit une citoyenne, et à ce titre Rouyn-Noranda est une métonymie de la condition terrienne au XXI^e siècle : *« Toute la région est claimée, c'est pas compliqué ! »*

Il y va d'une condition partagée et d'une tâche commune que d'exiger que l'industrie, la rentabilité, l'accumulation n'aient pas toujours le dernier mot sur les conditions d'habitabilité des lieux — et il faut, pour ce faire, compter avec les outils archaïques et dérisoires et sublimes de l'art vivant, de la rencontre, du jeu des signes et du maniement collectif des questions sans réponse.





DOSSIER DIRIGÉ PAR
ARILYS JIA ET SARAH YAHYAOU

FRANCE THÉORET. EXISTER HORS DE SOI

TEXTE(S) AU DROIT FIL

**Je revendique le langage clair, aussi clair que possible,
celui dont on garde le sens, le fil à la ligne.
Celui-là rend possible l'intromission du je de l'autre.**

France Théoret, « Dépendances », *La Barre du jour*, 1975

Plus de 40 ans après la fondation de *Spirale*, nous compulsions ses archives et en tirons ses tout premiers numéros : quelques feuilles volantes de papier journal annonçant « *le magazine culturel de Montréal* », dont le graphisme sobre évoque un souci d'économie formelle et laisse place à de denses rubriques contreboutées par des titres résolument politiques, quelquefois hautement figuratifs, typiques de la conscience intellectuelle de l'époque. Cofondatrice de *Spirale*, en 1979, France Théoret assure la direction du magazine de 1981 à 1984. Celui-ci souhaite alors offrir une nouvelle critique, au fait de la modernité ; son comité éditorial constitue donc un lieu propice à de vifs débats. Dans *Écrits au noir* (2009), l'autrice affirme d'ailleurs avoir dû prendre « *position en faveur de la liberté artistique contre l'idéologie* » à la suite d'une polémique déclenchée à l'interne. Il est difficile de saisir en aval les subtilités des tiraillements qui ont animé *Spirale* durant ses premières années d'existence, ou encore de lire avec toute l'acuité demandée ceux qui motivent les textes de Théoret. On trouve cependant, dans l'éditorial du numéro 22, « *Spirale après deux ans* », un indicateur de la mission que celle-ci s'était donnée lors de la fondation du magazine : « *Aider SPIRALE [...] [c]'est se mettre à la recherche du non-dit, en un temps et en un lieu où l'on ne peut qu'être alerté et choqué par la stérilité politique et intellectuelle qui nous menace. C'est s'inscrire en faux contre les discours prévisibles et se débattre contre l'insoutenable.* »

Ces revendications — faire passer l'esprit critique avant toute chose, exprimer sans cesse la singularité, lutter contre la vacuité —, France Théoret les a portées sans fléchir dans son écriture pendant un demi-siècle, dans sa poésie comme dans ses romans et ses essais. Incisive, opiniâtre, sa voix frappe par une lucidité à la fois introspective et tournée vers une société que l'écrivaine n'hésite jamais à remettre en cause. C'est dans le refus de l'ignorance et de l'obscurantisme régnant dans son milieu d'origine que naît son désir d'écriture, moyen par lequel elle distille les discours ambiants et les violences quotidiennes pour en tirer une compréhension savante du réel, une expression directe de sa complexité sémiotique.

VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

Le parcours de Théoret est marqué par la poursuite de la connaissance sous toutes ses formes, laquelle se traduit par une maîtrise de soi et de la langue. L'écriture rigoureuse de l'autrice laisse pourtant une grande place à la folie, à un excès des effets du texte. Il y a une autre forme de violence dans les premiers recueils de l'écrivaine — *Bloody Mary* (1977) et *Une voix pour Odile* (1978) —, véhiculée par une langue orale, crue, qui fait contraste avec ses écrits subséquents. Dans une autoréflexion constante, son œuvre raconte une quête souvent douloureuse du juste récit de l'indicible, qui ne réduirait pas ce dernier à une pulsion grossièrement nommée, mais réussirait plutôt à le mater par une connaissance infinie de sa nature. « *Je me surveille de près* », écrit-elle dans *Bloody Mary*, « *[j]e me tiens à l'œil* ».

Au cours d'un entretien avec Théoret paru en 1979 dans le troisième numéro de *Spirale*, Patrick Straram, le « Bison ravi », répond ainsi à une question de l'écrivaine au sujet de la répétition : « *Il reste qu'un Roland Barthes et plus encore, une Marguerite Duras écrivent le même livre depuis trente ans. [...] Ce sont des variations sur un thème. Je crois que la répétition est absolument essentielle et fondamentale dans la mesure où précisément, le monde actuel nous oblige à entendre sans écouter.* » Cette affirmation de Straram fait écho au projet poétique de Théoret qui, malgré son ampleur générique et son étendue chronologique, se tient sur les mêmes pilotis inébranlables de texte en texte, ceux d'une recherche perpétuelle de la manière la plus précise et intelligente de prendre place dans la langue en tant que femme, d'y trouver le langage et les phrases qui mèneront à l'élusif constat ultime : « *[C]e livre ne pouvait être écrit autrement.* » De ce fait, il n'est pas impossible de voir la narratrice de *Nous parlerons comme on écrit* (1982) se prolonger dans la Louise Aubert de *L'homme qui peignait Staline* (1989), et peut-être même poursuivre sa narration dans *Huis clos entre jeunes filles* (2000).

Chez les protagonistes de Théoret, une colère sourde se fait plusieurs fois entendre, mais il s'agit d'une révolte sereine, étudiée : c'est le refus tranquille et réfléchi du mensonge social. La récurrence d'éléments autobiographiques dans son œuvre — avérée par certains passages de ses essais récents, par exemple dans *La forêt des signes* (2021) — constituerait une explication facile à cette parenté énonciative. Toutefois, c'est aussi dans une poétique du doute et de l'hésitation, dans une admission des difficultés que pose le langage, que réside la continuité du corpus théorétien, comme le remarque Marilyne Brick dans sa recension d'*Une belle éducation* (2006). Dalie Giroux souligne de surcroît que ce mutisme est une condition que France Théoret partage avec

certaines de ses consœurs et amies, dont Louky Bersianik ; elle attribue cette « *incapacité de parler* » à l'interdit de mémoire oppressif qui caractérise leur milieu d'origine. Aussi voyons-nous la concomitance des réflexions sur la poétique de Théoret proposées dans ce dossier comme un refus radical de l'injonction à l'oubli.

DES ENGAGEMENTS FÉMINISTES

France Théoret écrit à l'aune de rencontres. La sociabilité a en effet joué un rôle prépondérant dans sa venue à l'écriture, sociabilité rendue visible notamment par son implication dans les rouages internes de revues telles que *Spirale*, mais aussi *La Barre du jour* (1965-1977), au sein de laquelle elle s'est impliquée à partir de 1966, après avoir rencontré Nicole Brossard dans le cadre de ses études à l'Université de Montréal. En 1975, les deux amies ont par ailleurs fondé le journal féministe *Les Têtes de pioche* avec Michèle Jean, Agathe Martin, Éliette Rioux et Martine Ross : leur objectif, rappelle Armande Saint-Jean dans la *Collection complète des journaux, 1976-1979* publiée aux Éditions du remue-ménage en 1980, était alors de « *constituer un groupe de réflexion féministe radicale et [de] publier un journal pour rendre compte de cette expérience en la partageant avec des femmes qui avaient amorcé une prise de conscience de leur condition* ». Le journal donne suite aux débats et réflexions des membres du groupe, et les textes sont souvent collaboratifs ; les enjeux textuels sont donc directement liés aux luttes ayant cours au moment de la publication.

La conscience féministe de Théoret la pousse à s'éloigner de *La Barre du jour* en 1969. Comme elle l'explique dans une entrevue parue dans *Voix et Images* en 1985, le formalisme prôné par la revue à cette époque lui semblait incompatible avec l'expression d'un sujet féminin : « *Si on était une femme, on faisait entrer quelque chose de l'ordre de l'existence dans l'écriture et cela, c'était sémantiser l'écriture, revenir à la représentation. Il fallait, justement, fuir la représentation. Cela ne devait pas avoir lieu en aucune manière.* » Ce n'est que six ans plus tard que Théoret revient à *La Barre du jour*, lorsque la revue fait paraître un premier numéro spécial « Femmes », intitulé « Femmes et langage ». L'autrice participera ensuite

à presque tous ces numéros spéciaux, qui coïncident avec l'apparition dans l'écriture, au Québec, de ce que Louise Dupré a nommé « *un référent débordant d'autoréflexivité qui commence [...] chez les femmes d'abord* » (*Stratégies du vertige*, 1989). Théoret se réengage donc dans la revue lorsque celle-ci redonne place au *je* et qu'elle peut ainsi accueillir ses propres réflexions sur le sujet féminin et la possibilité de son écriture.

Pour l'autrice, se constituer en tant que sujet dans ses textes passe par la mémoire et le réinvestissement de son passé, personnel et historique. Certaines de ses expériences biographiques reviennent comme un leitmotiv dans ses écrits, qu'ils soient essayistiques, poétiques, narratifs, ou tout cela à la fois. France Théoret est née à Montréal en 1942 et sa famille déménage à Saint-Colomban lorsqu'elle a 15 ans. Ce départ de la ville, ainsi que le commerce familial — son père étant propriétaire d'un restaurant-épicerie, puis d'un hôtel de campagne —, conféreront à l'autrice une sensibilité aux rapports économiques et de classe, sensibilité qui traverse son œuvre. Elle y aborde la lutte contre les violences faites aux femmes, mais aussi la violence du milieu : celle du milieu d'origine, des écarts socioéconomiques, comme plus tard celle du milieu littéraire. On le remarque dans *Les querelleurs* (2018) qui, avance Valérie Mailhot dans ce dossier, « *ouvre un espace d'interprétation pour le lectorat, celui-ci se voyant convié, à partir de sa propre expérience, de sa propre inscription dans le corps social, à se livrer à cet exercice que l'écrivain et l'éditeur [dans le roman] n'auront su mener, celui de la remise en question* ».

Sa jeunesse passée dans un contexte où l'éducation importe peu, surtout celle des femmes, pousse Théoret à s'opposer à l'obscurantisme, à l'étouffement de la connaissance et de la liberté de pensée. L'autrice ouvre une brèche dans le mutisme des convenances et donne à voir une violence quotidienne (du quotidien et usuelle) qu'on ne montre que rarement dans la littérature. Cette violence, quand elle y est présente, est polie, intellectualisée, ou bien outrancière, voyeuriste ; elle se tient loin du réel ou en devient le cirque. Pourtant, dans les pages de *La Barre du jour*, des *Têtes de pioche* et de *Spirale*, ainsi que dans les entretiens qu'elle a menés avec nous et avec d'autres, Théoret insiste sur l'importance de maintenir des liens de médiation entre le réel et la littérature, sur la nécessité

d'écrire à partir de son expérience tout en faisant usage de ses connaissances. C'est en effectuant ce travail de tressage que ses textes nomment une violence patriarcale dès les débuts de l'œuvre, dans *Bloody Mary* par exemple.

L'ÉCRITURE COMME LIEU DE TENSION

«J'ai tenté de dévoiler qu'entre raison et déraison, il y a encore une pensée méditante, une langue créatrice de l'être, de l'espace et du temps», écrit-elle dans son essai *Entre raison et déraison* (1987). Ainsi s'esquisse, dans la conception théorétienne, l'espace d'écriture, un lieu qui s'érige hors de l'irrationalité des émotions primaires, mais également hors de la résignation ou de l'obéissance demandées à la petite fille, puis à la femme. Cet «entre» raison et déraison, loin d'appeler à une interprétation qui tendrait vers une sorte d'harmonisation ésotérique ou un désir d'équilibre, constitue plutôt une mise à distance de deux pôles inaliénables, qui ne deviennent compréhensibles qu'à travers une réflexion détachée qui les déconstruit. C'est une écriture laborieuse que celle de l'intellectuelle qui restitue son origine à chaque pensée, chaque élan de son esprit, qui les situe topologiquement dans le réel en étudiant méticuleusement tout ce qu'ils peuvent contenir d'inacceptable, de violent, de pervers ou d'anticonformiste. Pétrie par le lexique de disciplines aussi variées que la psychanalyse et l'anthropologie, cette écriture permet de déployer toutes les strates de la conscience humaine, identifiées et mises à nu. Chaque phrase passe ainsi, avant de devenir texte, à travers un tamis serré de références historiques, politiques et culturelles, d'un savoir engrangé au fil de décennies d'étude et de rencontres. En résulte une langue qui souvent trouble par ses aspects obsessionnels et autoréflexifs, mais qui trouve écho, encore aujourd'hui, dans les questionnements théoriques les plus vifs.

Ce que Lise Gauvin qualifie, dans ce dossier, de «*poétique du tremblement*» se conçoit ainsi, chez Maxime Poirier-Lemelin, comme une «*écriture dysphorique*» marquée par l'incertitude et l'inachèvement. Ici propose en effet une lecture «*queerisante*» de l'œuvre «*qui consiste à déceler le queer dans des textes où il n'apparaît pas de manière évidente ou intentionnelle*». Si certaines positions de l'écrivaine sur les identités de

genre relèvent d'une rhétorique essentialisante, son écriture résolument engagée dans l'expression de l'expérience d'un sujet marginalisé se prête aisément à des analyses émanant de sensibilités politiques héritières des siennes. Ainsi, tout en évoquant une logique psychanalytique qui traverse l'œuvre théorétienne, le titre du présent dossier vise à souligner la multiplicité des lectures qui y sont entremêlées, disparates ; les contributions réunies ici participent en ce sens d'un exercice auquel l'écrivaine nous a elle-même habitué-e-s, lequel consiste à entrer dans les textes armé-e-s d'une hésitation certaine, à l'image de celle qui anime sa pensée. On peut aussi reconnaître dans ces travaux une nécessité de résister à la suppression d'une mémoire féministe. «*[L']autrice n'oublie rien de ce que le monde efface*», écrit Gabrielle Vigneault-Gendron dans son essai-crédation qui témoigne du pouvoir générateur de l'écriture de Théoret, dont la complexité introspective donne l'élan à de nouvelles voix.

Quoique les fondements sociopolitiques de la révolte qui se fait entendre dans le corpus théorétien se soient transformés au cours des décennies, la puissance incontestable de son écriture du doute, de l'impossibilité d'exister entièrement et parfaitement dans un monde et une langue qui nous mettent en échec par défaut, se voit confirmée par la myriade de réflexions que suscite encore cette œuvre monumentale. Que ces réflexions naissent, dans une salle d'attente, d'une redécouverte de la poésie de l'œuvre, comme chez Vigneault-Gendron, ou encore d'un retour sur une correspondance personnelle avec l'écrivaine, comme chez Giroux, l'ampleur de ce réseau de voix s'exprimant avec vulnérabilité à partir de leurs propres repères générationnels témoigne de la capacité intemporelle de l'œuvre de France Théoret à infléchir le regard de tou-te-s ses lecteur-ric-e-s vers leur propre être-au-monde, tout en les invitant à le remettre en question, inlassablement.

PRENDRE LE RISQUE DU SUJET PARLANT

Pour qualifier le parcours de France Théoret, les mots qui me viennent à l'esprit sont ceux de rigueur, de justesse et de discrétion. Il s'agit là d'une trajectoire déployée dans plusieurs genres, mais toujours empreinte d'une exigence de dévoilement des contraintes et contradictions liées aux enjeux mis en cause. Depuis ses premiers textes dans *La Barre du jour* jusqu'à son plus récent essai, l'écrivaine n'a cessé d'explorer les territoires du féminin dans un monde où, malgré la déferlante #MeToo, rien n'est encore vraiment acquis quant à la liberté des femmes à disposer de leur destin. Dès le début en effet, les paramètres sont identifiés : resserrement de l'angoisse, à la limite du dicible, turbulence intérieure, quête d'une autre rationalité et deuil de la totalité, cette totalité que d'autres nommeront absolu, à partir desquels elle construit son œuvre.

Dans un texte de 1975 publié dans le numéro spécial de *La Barre du jour* intitulé « Femme et langage », texte qui sera ensuite intégré au recueil *Une voix pour Odile* (1978), le je se dit en déficit de langue et « en appel d'une langue aussi ». Écrire pour retrouver sa trace dans la langue, pour (re)configurer cette trace en l'écrivant. La non-maîtrise est affichée comme la condition initiale de l'écriture, comme une disposition nécessaire à l'enfement de soi par et à travers la langue. L'image de la « noyante » est alors associée à la mort (« cette voix qui se noie ») et à la naissance (« Eaux de la naissance »). Plus exactement encore, cette voix n'est pas tout à fait perdue puisqu'il s'agit d'en *inventer l'écho* en faisant resurgir les voix d'autres femmes à la parole absente. Au premier rang de celles-ci se trouve le je de la narratrice, un je qui n'hésite pas à affirmer : « *J'existe littéralement hors de moi.* » Tout le livre se construira sur cet énoncé contradictoire, sur cette association oxymorique entre la vie et la mort, à partir d'une langue « à moi qui n'est pas à moi », pourrait dire encore la narratrice en référence à un texte du poète Saint-Denys Garneau. Langue devenue voix engagée dans une quête inaugurale.

Mais comment dire le manque sinon par une parole en creux, une parole-miroir qui en mime l'empêchement ? Comment décrire autrement cette parole qui oppresse ? « *Elle est muette ou bégayante ou écrasée par le cri du dedans ou déparlante ou disant l'exact contraire de ce qu'elle veut dire. Autant qu'elle se rappelle, elle a toujours connu la difficulté de parole, la pensée difficile, lui a-t-on dit. Une jonction qui ne se fait pas : la terreur, à chaque fois, que ça sorte tout de travers.* »

Et la narratrice de répéter cette sensation qui est la sienne d'être non pas en situation de « faute de langue », mais plutôt de « défaut de langue ». Elle dit passer des jours « couchée au-dedans », « les yeux gonflés, la parole tapie ». Parole lapsus et parole ellipse qui s'approvisionnent de « mots en loques » ou de mots barrés, toujours déplacés, à l'image de celle qui dit vivre « à côté ». Ce qui l'amène à ce constat : « *L'ordre du langage respire hors de moi.* » Jamais n'aura-t-on porté aussi loin le travail sur la langue à partir du non-dit, du bégaiement, du silence, voire de l'aphasie.

ÉCRIVAIN ET QUÉBÉCOISE

France Théoret revient sans cesse à cette difficulté de la parole arrachée aux obscurités silencieuses. La recherche d'un langage est l'un des axes majeurs des écrits de celle qui, dans *Entre raison et déraison*, publié en 1987, n'hésite pas à se déclarer dès les premiers mots « *écrivaine et québécoise* », donc, par le fait même, doublement « en retrait ». Entre ces réflexions et celles de 2021, dans *La forêt des signes*, s'inscrit l'itinéraire d'une recherche exigeante et singulière.

On se rend compte assez vite que l'affirmation initiale, aussi péremptoire soit-elle, se transforme en une double question qui, au fil des pages, devient objet d'investigation. Celle qui se dit « *écrivaine* » et « *québécoise* » n'opère pas pour autant un amalgame entre cette identité composite. Que signifie écrire quand on est une femme ? Comment éviter d'être reléguée, dans le domaine de la fiction, au catalogage condescendant des « romans de femme », de ceux qui n'intéressent qu'une partie de l'humanité ? Comment échapper aux clichés et « *donner un contenu symbolique au mot femme et non plus à l'éternel féminin* » ? Ce projet de réévaluation du sujet féminin est le défi auquel s'est confrontée France Théoret, un défi qu'elle partage avec les femmes de sa génération et qui ne pouvait se déployer que dans un constant et périlleux rééquilibrage entre raison et déraison.

Réfléchissant aux rapports entre les fondements de la langue et l'écriture au féminin, l'essayiste précise que cette dernière est avant tout une recherche. « *Qu'y a-t-il de spécifiquement féminin dans ce rapport au langage ?* » se demande-t-elle. Ce à quoi elle répond : « *J'ai accepté de ne pas le savoir, croyant que le féminin émergerait à mon insu. Je sais au moins ceci : mon rapport à l'histoire, à la société, à autrui est au féminin, et*

cela, à l'échéance de l'écriture, finira bien par être marqué. » Et encore : « *Je m'inscris dans cette lignée de femmes qui ne pensent pas qu'il existe une nature de femme, ou encore une essence de femme, mais plutôt des conditions et des conditionnements liés à l'existence des femmes.* » Ce sont ces conditions qui l'ont amenée à éprouver ce qu'elle nomme « *une longue protestation depuis sa naissance* ». Et également à vivre avec cette question de la maternité que lui a posée le père et qui a engendré chez elle cette troublante image de la vieille petite fille venue la hanter.

Prendre la parole dans le contexte québécois amène Théoret à s'interroger sur les œuvres des femmes poètes qui l'ont précédée et sur l'absence d'un je féminin dans l'ensemble de leurs recueils. Quelle n'est pas sa surprise de lire, dans un recueil de Gemma Tremblay, les vers suivants : « *Je bâtirai ma maison [...] je serai roi et maître et valet.* » Dans les œuvres de ses contemporaines, notamment celles de Nicole Brossard, de Carole Massé et de Louise Bouchard, elle reconnaît cependant une écriture exploratrice apparue sous forme de fictions théoriques ou de métissage entre genres majeurs et mineurs. Elle aime se situer dans cette mouvance de la modernité perçue comme défiant la linéarité.

France Théoret met en scène une poétique du tremblement qui n'hésite pas à se remettre en cause et qui interroge plus qu'elle n'affirme : « *J'écris les tremblements de l'être, explicitement les tremblements de la raison, sans savoir préalable garant de signification.* » Cette écriture est perçue comme un espace de doute, voire d'oubli, « *un oubli comblé d'acquis* ». À cela s'ajoute le deuil d'une certaine « *vérité littéraire* » aux allures d'absolu. C'est ce que l'essayiste appelle « *[p]rendre le risque d'une nouvelle globalité/souveraineté du sujet parlant* ».

SAISIR L'ÉPHÉMÈRE

Dans *La forêt des signes*, le ton est plus affirmatif. Le recueil s'ouvre sur un énoncé lapidaire : « *Je suis née sans langue.* » La société québécoise est remise en cause : « *Mon sentiment de ne pas appartenir à la société québécoise est né de son rejet des études et de la lecture.* » Même la notion de déraison est réexaminée : « *Il fallait lutter contre la folie ordinaire. Une fois de plus, je devais me surmonter et combattre la folie que je nommais, avec une pudeur coupable, la déraison.* »

Suivent des textes à portée autobiographique dans lesquels l'écrivaine revisite, d'un point de vue distancié, ses origines sociales, qu'elle situe dans la classe moyenne, à la limite de la pauvreté, avec un père commerçant et ultraconservateur. Obligée de travailler dès un jeune âge, elle cherche une forme de liberté dans les livres, notamment ceux d'Antonin Artaud et de Claude Gauvreau, mais surtout, à partir d'un certain moment, dans ce qu'elle nomme le vertige de l'écriture.

Son itinéraire personnel, l'écrivaine le compare à celui de François, le personnage de la nouvelle *Le torrent* (1950), d'Anne Hébert, qui avoue d'emblée : « *J'étais un enfant dépossédé du monde.* » Comme lui, elle constate que le monde ne lui appartient pas, « *ne lui a jamais appartenu* ». Et de se dire à son tour « *dépossédée du monde, comme de la réalité* ». Comment échapper à cette malédiction ? « *Je croyais fermement, ajoute-t-elle, qu'un langage neuf changerait la représentation, la réalité sociale.* » L'imparfait renvoie ici à une quête dont les premiers moments sont liés à l'aventure formaliste de la revue *La Barre du jour*. Mais en découvrant les œuvres de Virginia Woolf et de Kate Millet, elle comprend que la primauté de la forme n'exclut pas l'importance du signifié, et elle rêve d'une littérature au féminin qui tiendrait à la fois du formalisme et du renouvellement du langage. Tel est le projet qu'elle s'est consacrée à réaliser à travers ses livres, en tablant sur les ressources d'un réel à la fois multiforme et énigmatique, ce « *réel au scalpel* » qu'a bien identifié Arilys Jia dans un précédent article¹.

D'un chapitre à l'autre, le *je* fait état de sa recherche d'une forme/sens qui correspondrait à cette « plénitude du genre » qu'elle découvre chez Woolf. Plusieurs passages portent sur la façon dont elle construit un roman, sans plan préétabli et de façon fragmentaire — fragments qu'elle assemble par la suite —, ce qui, d'une certaine façon, lui permet d'échapper à la prétention à la totalisation d'une certaine tradition romanesque. « *Le roman linéaire, je l'écris comme un montage.*

Après avoir trouvé un début, j'écris différentes parties. Je ne sais pas sur quel événement ni sur quels mots le roman prendra fin. » Là encore, elle se rapproche du personnage de François, d'Anne Hébert, qui avouait appréhender le monde par fragments. Citant son amie Louky Bersianik, qui soutenait que « *tout est encore à inventer dans le domaine du roman* », elle décrit ses propres fictions comme « *l'anti-langage de communication* » présentant une réalité devenue objet de « *recherche et de savoir* » qu'il faut pouvoir capter sans baisser sa garde : « *J'écris en saisissant l'éphémère* », conclut-elle.

Dans cet essai comme dans le précédent, France Théoret associe ses lectrices et lecteurs à une recherche et à une pensée qu'elle définit comme « *une pensée du déchiffrement* » — variante de l'écriture du tremblement identifiée dans *Entre raison et raison*. Cette posture lui permet de se remettre en question et d'accueillir les énoncés les plus aventureux : « *La littérature permet l'écriture de vastes contradictions, c'est là que je trouve la spécificité du littéraire, son irréductible identité, sa grande mobilité.* » Cette mobilité, l'écrivaine l'a expérimentée en pratiquant plusieurs genres. Cependant, c'est avant tout en poète qu'elle aborde l'essai tout autant que la fiction, à la manière de cette femme dont elle fait le portrait dans *Intérieurs* (1984), un de ses recueils les plus intimes :

« *Des silences obscurs m'ont fait devenir cette femme intérieure au rêve avalé, poursuivie, figure nodale, traversée par la violence passée, endettée par une mémoire commune.* »

¹ Arilys Jia, « Défricher le réel au scalpel », *Spirale*, n° 277 (automne 2021), p. 82-84.

TRANSING FRANCE THÉORET : UNE ÉCRITURE DYSPHORIQUE ?

« J'ÉCRIS D'OÙ JE VIENS. JE PARLE D'OÙ JE SUIS. »

C'est par ces mots que débute *Une voix pour Odile*, la deuxième œuvre de France Théoret, publiée en 1978. « *En écho je saigne j'ai mal au ventre j'ai un utérus malgré moi* » est ma première note de lecture, en réponse à cet incipit. Mon corps, au sein duquel est ancrée ma lecture, me rappelait douloureusement, à ce moment précis, d'où je viens. Étrangement, et un peu malgré moi, cette lecture a résonné à plusieurs niveaux avec mon expérience queer et trans. Pourtant, je ne suis pas une femme et ne devrais donc pas me reconnaître au sein de cette œuvre, qui aborde le vécu des femmes prolétaires dans le contexte du Québec des années 1970. Ce sujet qui s'exprime par une fragmentation du corps et de la langue, dans un rapport torturé au langage, c'est moi. L'incipit d'*Une voix pour Odile* appelle, en miroir, une lecture subjective de son texte. *Je lis d'où je viens. Je parle d'où je suis.*

Ma lecture s'ancre en cela dans la pratique du « queering », qui consiste à déceler le queer dans des textes où il n'apparaît pas de manière évidente ou intentionnelle. Le queering se veut « un "ensemble de méthodologies visant à défaire les binarismes et à relire les écarts, les silences, les espaces liminaux" des textes » (Kevin Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », 2021). Il me semble que « cette pratique [qui] soutient aussi qu'aucune œuvre n'"est" queer "en soi", mais que toutes les lectures peuvent l'être » permet particulièrement bien d'appréhender le texte de Théoret. En effet, *Une voix pour Odile* n'est pas un texte queer, et encore moins trans. On prendra pour témoin une vision parfois essentialiste du féminisme qui transparaît dans l'œuvre, ainsi que la présence de Théoret parmi les signataires d'un texte d'opinion, paru dans *La Presse* en novembre 2021, posant les femmes trans comme perpétratrices d'une « violence masculine » et représentant les revendications des personnes transgenres comme quelque chose contre lequel il convient de « protéger [...] les enfants¹ ». Même s'il est héritier du féminisme, le

UNE VOIX POUR
ODILE

FRANCE THÉORET

Les Herbes rouges, 1978,
80 p.



¹ <https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2021-11-15/assimiler-genre-et-sexe-tout-le-monde-est-concerne.php>

queer s'écarte et s'oppose de manière parfois irréconciliable avec certaines de ses vagues. Comme le mentionne Paul B. Preciado, « *[l]a théorie queer s'est engouffrée dans une brèche ouverte par le féminisme tout en reconnaissant que le féminisme straight et blanc est partie intégrante de l'héritage de l'humanisme colonial européen* » (« Il faut queeriser l'université », 2003). Le queer ne se trouvant pas dans l'œuvre mais dans l'acte de lecture et d'interprétation, c'est par mon regard trans que je peux « queeriser » le texte de Théoret.

À travers cet acte de queering, ou de transing, j'aimerais explorer ce que j'appellerais une écriture dysphorique, soit une écriture marquée par un état de malaise ou d'angoisse, un sentiment d'inadéquation qui fait écho à l'expérience trans de la dysphorie de genre. J'entends plus précisément l'écriture dysphorique comme l'interrelation entre une inadéquation corporelle et une inadéquation linguistique éprouvée par un sujet nécessairement en marge. Il me semble que le point commun entre le sujet féminin de Théoret et le sujet dysphorique qui surgit de ma lecture du texte réside dans une relation marginale au monde. Mon interprétation veut mettre en lumière les mécanismes qui donnent à lire la manière dont la marge façonne l'expérience du genre, du corps et du langage.

ÉCRITURE D'UNE DYSPHORIE CORPORELLE

Dès le début d'*Une voix pour Odile* s'installe chez l'instance narrative, comme une obsession, la peur de la grossesse, l'image d'« *un flot de sperme qui [l']emporterait dans la solitude* ». C'est à travers la figure d'Odile, aïeule ayant porté 15 enfants, que se manifeste cette peur, la crainte du modèle qu'elle représente pour celles de sa lignée. Le texte donne à voir une relation complexe au corps, lequel semble imprévisible, risque à tout moment de faire dérailler l'existence de celle à qui il appartient. C'est une peur de ce que le corps peut, malgré lui. Cette méfiance que le sujet doit entretenir avec son corps engendre un mal-être profond : « *Il n'y a plus de corps et il n'y a que du corps, en images obsédantes. Le tandem. Désirer le sang et haïr tout plein mon ventre et mes hanches.* » Une tension s'établit entre une surconscience de son corps et un refus, voire un déni de celui-ci. « *Désirer le sang* » peut ici

être entendu à la fois comme le désir des menstruations, qui soulageraient les angoisses du personnage, et comme une pulsion automutilatoire relevant d'un mal-être.

La section « Une voix pour Odile » comporte un passage particulièrement dysphorique. Théoret y fait le portrait d'un sujet de 13 ans, au début de la puberté : « *Depuis l'apparition des règles, une conscience aiguë de son corps ne la quitte pas.* » Le corps y devient obsession et y rejoint le thème de la folie qui traverse l'œuvre. « *Le corps s'impose* » au sujet comme une prison ou un asile duquel elle ne peut s'échapper : « *Elle continue l'impossible fuite. Enfermée à double tour pour toute manifestation dans le réel.* » Cette fuite, qui semble ici impossible, trouve un écho ailleurs dans le texte lorsque l'autrice brosse, à quelques reprises, le portrait d'individus déconnectés de leur corps. La phrase « *[l']existe littéralement hors de moi* » montre la dissociation comme une stratégie qui permet de s'échapper de cet enfermement corporel.

À d'autres moments, plutôt qu'à la dissociation, le corps semble être porté à la fragmentation : « *Tomber ça ne serait pas si grave mais comment ne pas se dissoudre et voler en lambeaux. Le corps gonfle au ventre aux cuisses aux jambes. C'est une masse un fouillis un réservoir pour les yeux une vraie cochonnerie.* » Dans cette surconscience du sujet est à la fois présente celle de son corps, qui gonfle, occupe trop d'espace, et celle des regards qui s'y déversent. Tirailé entre ces perceptions qui se multiplient, le personnage se conçoit d'abord de manière fragmentaire, puis dans une sorte d'amalgame, une confusion corporelle.

À la fin de ce passage s'effectue un retour à l'instance narrative. Cette dernière met en mots une réflexion à la jonction entre l'écriture métaréflexive et ce que j'interprète comme une explication du passage précédent : « *Je veux écrire le corps de qui écrit. Lourdeur-dilatation des pores-yeux bouchés. Les mots s'isolent et sont le manque des uns et des autres. Il faut trouver à dire là où Mary Barnes perd les mots. L'esprit séparé du corps, la sensation de torpeur, l'envie inavouable. "Je me sentais tellement honteuse. J'avais envie d'être un garçon."* » On voit ici se pointer de façon explicite une forme de dysphorie de genre. C'est non seulement au corps, mais au corps dans

LE SUJET MARGINAL VIT, DE MANIÈRE ANALOGUE, LE LANGAGE ET LE GENRE COMME AUTANT D'ÉCHECS QUI REMETTENT EN CAUSE SON EXISTENCE.

sa dimension genrée et sexuée qu'est relié le malaise exprimé par cette voix. La dissociation du corps et de l'esprit prend son sens, ou une partie de son sens, dans cette inadéquation du genre. D'ailleurs, le parallèle que l'autrice établit entre la honte et l'envie d'être un garçon dans le discours rapporté, que l'on pourrait attribuer à « Mary Barnes », porte à croire que ce n'est pas la honte qui suscite l'envie d'être un garçon, selon une logique de cause à effet, mais qu'il y a bien accumulation, superposition de plusieurs formes de mal-être.

DYSPHORIE LINGUISTIQUE

L'instance narrative d'*Une voix pour Odile* accorde une grande importance au fait de parler à partir de son vécu, de placer son corps à la base de l'écriture. Cependant, ce même vécu ne peut être exprimé par les mots, qui « s'isolent et sont le manque des uns et des autres ». Le sujet qui (s)'écrit se trouve donc confronté à une inadéquation entre le langage et sa propre expérience. Comme le mentionne Sophie Coupal, « [l]a non-concordance pressentie entre les mots et le phénomène rend la narratrice étrangère à la langue » (*Discours métalinguistique et pratiques d'écriture féministes*, 2000). Dès le début, le sujet énonce cette distance très clairement : « une seule certitude celle de n'avoir pas de langue ». En se positionnant dans un rapport discordant à la langue, elle se place en marge du langage et du savoir, associés au masculin dans l'œuvre.

Chez Théoret, la marge dans laquelle se trouve l'instance narrative est triple : sa position de femme ; sa classe sociale ; ainsi que son appartenance à la société québécoise, marginalisée par rapport aux sociétés canadienne et française. Cette mise à l'écart en trois temps a un effet sur le rapport du sujet à la langue. La marge implique nécessairement l'existence d'un « centre ». Ce centre, qui se croit et se dit total, fait figure d'autorité linguistique, laquelle exerce une pression sur le sujet jusqu'à l'aliéner du langage. Théoret dénonce l'aveuglement de ce qui est érigé en tant que savoir et met en lumière le caractère frauduleux de ce centre. En effet, les marges ne sont pas définies par rapport à un centre ; ce sont plutôt elles qui constituent les délimitations, les *limites*, de celui-ci.

Alors qu'on lui dicte comment bien prononcer les mots, quoi dire et ne pas dire, l'instance narrative devient l'objet de ce que Coupal appelle un « *dressage linguistique* », qu'elle met en lien avec l'objectif de créer une « *femme à marier* ». Le langage, dans sa dimension normative et autoritaire, s'apparente au genre en ce qu'il doit être performé. Le *je*, ne se retrouvant pas dans sa langue, doit faire un effort supplémentaire afin de se l'approprier et de s'exprimer. Cependant, comme l'explique Coupal, l'instance narrative se heurte à sa propre « *incompétence linguistique* » et vit mal son incapacité à se conformer : « *Je rate tout. Je me rate aussi. J'existe et n'existe pas. Épaisseur du non-savoir et du non-être.* » Le sujet marginal vit, de manière analogue, le langage et le genre comme autant d'échecs qui remettent en cause son existence.

Dans les dernières sections d'*Une voix pour Odile*, Théoret travaille particulièrement la forme « physique » des mots, leur signifiant, qui se voit progressivement et inévitablement désarticulé et fragmenté. Tout comme le corps et l'esprit, le signifiant et le signifié vivent à leur façon une sorte de dissociation. Cette fragmentation formaliste du discours est à la fois le symptôme de la marginalisation par le langage et une tentative de s'émanciper de celui-ci. Le langage dysphorique se scinde, devient inintelligible à lui-même.

Dans son approche littéraire, France Théoret ne pose pas le féminin au fondement de l'écriture, mais fait plutôt le pari qu'en travaillant le langage de manière à ce qu'il y apparaisse, il ne pourra pas être rayé à la réception du texte. Il me semble que cette conception de l'écriture, où les expériences de la marge, du corps et de la langue sont plus centrales que le féminin, ouvre une brèche par laquelle peut s'insérer le queer.

IL NE S'EST JAMAIS RIEN PASSÉ OU L'ÉCRITURE DU VIDE QUOTIDIEN

UNE BELLE ÉDUCATION

FRANCE THÉORET

Les Éditions du Boréal,
2006, 152 p.



Remarquable par le dénuement de sa prose, *Une belle éducation* est, contre toute première impression, un ouvrage complexe, recherché et subtil, qui relate la monotonie et le silence quotidiens d'une jeune fille particulièrement vive d'esprit. Lors de sa parution en 2006, certains critiques l'ont comparé d'un point de vue thématique à *Nous parlerons comme on écrit* (1982), publié près de 25 ans plus tôt, en insistant toutefois sur la différence notable de son style. D'autres l'ont également lu à la lumière de *Journal pour mémoire* (1993), se souvenant de certaines scènes qui s'y trouvaient déjà. *Une belle éducation* est aussi le premier livre de ce qu'il est possible de considérer comme une trilogie, en prolongeant le tissage des récits qui caractérise l'œuvre de Théoret. *Hôtel des quatre chemins* (2011), paru cinq ans plus tard, met en scène la même narratrice, mais se concentre sur sa vie à l'hôtel Saint-Colomban, où elle déménage avec sa famille vers le milieu du premier roman, tandis que *La zone grise* (2013) peut, pour sa part, être compris comme une sorte d'apostille à celui-ci, puisque l'autrice y reprend certaines scènes, qu'elle accompagne d'illustrations des sculptures de Claire Aubin.

En somme, le roman s'inscrit dans la continuité des écrits précédents de France Théoret et perpétue la manière dont celle-ci intègre dans son œuvre des éléments empruntés à sa propre vie : sans pathétisme ni apitoiement, avec lucidité et modestie. Car même si *Une belle éducation* est présenté comme un « roman », il s'agit, comme plusieurs autres écrits de l'autrice, d'un récit d'inspiration autobiographique dont le style peut rappeler, à certains égards, celui d'Annie Ernaux. Toutes deux issues d'un milieu populaire et ayant commencé à publier dans les années 1970, quoique dans des contextes culturels distincts, Ernaux et Théoret ont chacune adopté une écriture incisive et sans fioritures pour incarner un rapport particulier à leur propre vie, dans laquelle l'éducation est ardemment désirée et délibérément choisie.

Pour l'anecdote, lorsque Patricia Smart demande à France Théoret de lui parler de son enfance, dans une entrevue pour *Voix et Images* en 1988, la réponse de l'autrice évoque à s'y méprendre le synopsis du roman qu'elle publiera 18 ans plus tard. Tous les éléments y sont : les personnages et leurs occupations, les lieux, les repères temporels, et même certaines historiettes surprenantes — comme celle de la femme qui a été échangée par son mari contre une vache. Une lecture trop rapide de ce court roman peut buter sur la circularité du récit, qui semble n'aller nulle part. Pourtant, la manière dont il s'articule à l'histoire d'Évelyne, la jeune narratrice, met en évidence une construction textuelle soigneusement réfléchie.

UN QUOTIDIEN RYTHMÉ PAR DES RATS ET DES IVROGNES

Une belle éducation se déroule en 1956, soit vers la fin de la Grande Noirceur, dans un quartier pauvre et désert de Montréal où toutes les maisons sont identiques — des murs en brique rouge, trois étages, en bordure de trottoir, sans escalier extérieur ni balcon. Évelyne, qui ne sera nommée qu'une fois dans le roman, et ce, par sa mère, est alors âgée de 13 ans. Déjà, elle rêve continuellement, de nuit comme de jour ; elle se projette dans l'avenir, qui l'obsède, fantasme une vie faite de connaissances, loin du milieu, défavorisé et aliénant pour les femmes, où elle grandit. *Une belle éducation*, c'est le récit d'une famille pauvre matériellement et intellectuellement — qui répugne le savoir, jugé inutile — et d'un père obèse qui n'aspire qu'à la richesse économique ; c'est le récit « d'un apprentissage existentiel lent et laborieux », des « changements de regard sur la réalité » d'une adolescente instruite chez les sœurs, comme il allait de soi à l'époque, attentive à la détresse de sa mère qu'elle aimerait voir heureuse, et qui fait continuellement l'examen de sa conscience, d'où jaillira sa voix intérieure.

Divisé en six chapitres, dont les titres marquent le passage du temps, le roman commence au milieu d'un déménagement, dix jours après le début des classes, sur la rue Quesnel à Saint-Henri. Pendant que sa famille s'installe dans son nouveau logement, sombre et humide, Henri, le père, aménage l'épicerie qu'il vient tout juste d'acquérir. Mère et fille, sans se le dire, ont « l'intuition que le nouveau commerce sera un désastre », mais le père n'a que faire de leur opinion,

persuadé qu'il est d'avoir trouvé une manière, si ce n'est pas « la » manière, de faire fortune. C'est également à ce moment que la narratrice prend sa première décision : suivre le cours spécial, qui est comme le général, mais additionné de leçons de géométrie et de latin. À l'école, elle se fera deux amies, aussi différentes que possible l'une de l'autre — comme elle se plaît à le répéter : une amie à la chevelure brune, avec qui elle échange ses compositions écrites, ce qui avive son imagination, et une amie à la chevelure blonde, qui incarne, à ses yeux, l'idéal de la féminité. Son quotidien est alors rythmé par les rats qui apparaissent sous le meuble de la télévision, par les disputes entre ses parents, par les crises de sa mère, par les repas — pommes de terre blanches bouillies, macédoine en conserve et bœuf haché — pris en silence, par les promenades sur la rue Notre-Dame, par le tramway qui l'amène à l'école et par les demandes du père, qui veut qu'elle l'aide à l'épicerie et qu'elle ignore.

En juillet 1957, elle entame une correspondance avec une jeune Montréalaise qu'elle connaît à peine, première activité choisie sans contrainte. Elle découvre alors le plaisir de l'écriture et la liberté que celle-ci permet. À son retour en classe, ses amies sont absentes : la brune entre dans les ordres et la blonde se marie. La même année, son père acquiert une auberge sombre et humide, qu'il appelle « hôtel », à Saint-Colomban. Tandis que la routine change après le déménagement, le quotidien n'en est pas moins monotone. La semaine, Évelyne poursuit son éducation à Montréal ; la fin de semaine, elle assure le service au bar de l'hôtel où elle a l'obligation de danser avec les clients, des ivrognes qui lui font peur. Sa soif de savoir et de raison ne s'épuise pas, elle étudiera encore dix ans.

ÉCHOUER À DIRE, ÉCRIRE L'ITÉRATIF

Si au premier abord la voix narrative, qui s'énonce au présent, est peu convaincante — il semble difficile de croire qu'une enfant puisse poser un regard si mature et critique sur son quotidien —, c'est oublier l'avertissement de l'épigraphe, une citation de William Faulkner : « *The past is never dead. It's not even past.* » Comme de fait, le temps semble ne pas s'écouler dans ce récit, malgré les nombreux marqueurs temporels qui le rythment. Les mois passent et rien ne change, rien n'arrive à terme. L'importance que Théoret accorde au style prescrit ici l'usage du présent historique, qui permet d'établir une

correspondance entre l'histoire contée et sa mise en récit. De fait, y a-t-il meilleur temps verbal pour narrer le vécu d'une famille prise dans la monotonie du quotidien, une famille dans laquelle « *[i]l ne s'est rien passé pendant sept ans* », dans laquelle il ne s'est jamais rien passé, les événements hors du commun n'étant pas discutés ? D'autant plus que la narratrice « *refuse que [s]a vie se résume à une simple addition d'anecdotes, un cumul d'historiettes, un ensemble de fragments ou de morceaux choisis, oubliés, puis remémorés* ». Le présent historique, forme neutre, a-temporelle et a-modale, est le temps des récits itératifs, mais aussi de l'écriture blanche, cette écriture soustraite au temps, refusant ornements et éléments superflus, qui permet de faire exister le silence, de communiquer la douleur en l'anesthésiant.

La langue de la narratrice est celle de la pauvreté qui dit le désarroi et l'inconfort, c'est une écriture coupée au couteau, à l'instar de celle d'Ernaux, qui fait entendre la misère de s'exprimer. Comme elle le dit : « *Notre dénuement familial amplifie la rêche solitude d'une résonance aride. Je suis devant le rien que je n'arrive pas à penser, que je ne parviens pas à dire. Cela est au-dessus de mes capacités d'exprimer le vide quotidien, le dilemme psychique de certaines heures. Mon désir de transformer le vide quotidien en langage est constamment mis en échec.* » N'ayant pas le vocabulaire idoine pour dire « *les choses de la vie* », la déraison ambiante (familiale, sociale et religieuse) — et qui veut se faire raison —, la narratrice s'efface de son propre récit, malgré l'omniprésence de son *je*. L'écriture blanche, telle que décrite par Roland Barthes dans le chapitre « L'écriture et le silence » du *Degré zéro de l'écriture* (1953), est le style de l'absence et l'absence du style, c'est une parole transparente qui « *se place au milieu [des] cris et [des] jugements, sans participer à aucun d'eux* ». Se méfiant du langage, la narratrice le réduit à l'essentiel, usant de mots simples, sans équivoque. Ainsi dénudée, l'écriture blanche joue avec le non-dit, les sous-entendus et l'implicite, c'est « *une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire* ». C'est l'art de dire un maximum avec un minimum de mots, évitant au sujet de l'énonciation de se compromettre par le langage.

EMPRISE MATERNELLE ET TURBULENCE INTÉRIEURE

La méfiance envers le langage qu'éprouve la narratrice, et qui affecte la poétique du texte, n'est pas gratuite ou innée. Cette méfiance lui vient de sa mère, Éva, qui « *n'a pas confiance envers le langage* », persuadée qu'elle est que « *[s]a parole a le pouvoir de ruiner sa vie* », le langage ne servant qu'à dissimuler et à tromper. Évelyne a ainsi grandi en se faisant répéter par sa mère ces deux phrases : « *trop parler nuit* » et « *toute vérité n'est pas bonne à dire* ». Même si elle croit les ignorer, ces deux maximes censurent son discours, qui se voit réduit à sa plus simple expression. La sobriété de l'écriture est, dans cette optique, symptomatique de l'emprise maternelle exercée sur l'adolescente, qui pensera : « *La voix de ma mère traverse mon oreille, creuse en moi l'idée du malheur de vivre, de l'inévitable soumission de la femme à l'autorité de son mari, de la dépossession de soi au service des autres.* » Évelyne, tout au long du roman, devra se battre contre cette emprise de la mère qui perpétue le discours dominant de la raison — celui de la société patriarcale.

Lorsqu'Évelyne découvre, au tiers du roman, sa voix intérieure qui « *appelle le dialogue* », elle comprend alors que les choses n'ont pas à être comme elles l'ont toujours été : « *Les mots "je sais que je ne sais rien" [...] [sont] une invitation à quitter mon ignorance.* » Cela ne se fera toutefois pas sans confusion ni déchirement, ou sans cette turbulence intérieure qui, pour reprendre les mots de Théoret, « *entretient une vision dédoublée du réel* » (*Entre raison et déraison*, 1987). Continuellement en lutte contre des contraintes extérieures réelles et des contraintes intériorisées, contre une vision du monde déraisonnable, mais dominante, la narratrice se réfugie dans le mutisme pour éviter de dire le contraire de ce qu'elle pense. Refusant « *d'être victime de [s]a naissance* », Évelyne créera pour elle-même une autre existence que celle qui lui était destinée, une vie faite de savoirs et de connaissances. En somme, *Une belle éducation*, dans son fond comme dans sa forme — l'accent porte sur la conjonction, écrirait son autrice —, est le récit d'une « *quête permanente de la raison [qui] découvre l'ampleur de l'irrationalité* ». Ce livre expose le triomphe amer de la connaissance sur l'ignorance, un triomphe à demi-mot, qui n'ose se célébrer puisqu'il implique exclusion familiale et solitude, la narratrice craignant qu'à tout moment sa langue ne la trahisse.

MONOLOGUE À DEUX VOIX : *LES QUERELLEURS* DE FRANCE THÉORET

« *Je crois que je ne cesse jamais d'étudier le Québec* », écrit France Théoret dans *La forêt des signes*, essai paru en 2021, soulignant, à propos de ses romans, que « *[t]out s'[y] passe résolument, obstinément, compulsivement au Québec* ». Dans *Les querelleurs*, roman paru trois ans auparavant, celle qui, depuis son entrée remarquée en littérature avec *Bloody Mary* en 1977, n'a jamais cessé de travailler à faire émerger ce qu'elle appelle une écriture au féminin, tout en posant un regard critique sur la société québécoise, revient sur ce qui représente peut-être l'épisode le plus marquant de l'histoire et de la littérature québécoises : la Révolution tranquille. Or, situant le début de son récit 25 ans après les années 1960, Théoret s'intéresse moins à cette décennie de bouleversements qu'aux retombées de ceux-ci, et plus particulièrement au devenir de ces hommes — car il s'agit uniquement d'hommes, dans *Les querelleurs* — qui estiment avoir joué un rôle de premier plan dans l'avènement de la modernité, notamment littéraire, au Québec et dont l'identité est profondément enracinée dans la certitude d'avoir « fait » l'histoire de même que dans le « *surcroît d'être* » que confère celle-ci.

À travers le récit d'un procès fictif s'amorçant aux alentours des années 1990 et opposant un éditeur de renom à un écrivain ayant publié à l'âge de 20 ans le « roman emblématique » de la Révolution tranquille, Théoret met en scène la crispation identitaire de deux hommes qui s'abîmeront dans des procédures judiciaires pendant une quinzaine d'années afin de garder intactes leurs certitudes, l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et leur réputation dans le milieu littéraire, c'est-à-dire ce sur quoi se fonde depuis des décennies leur rapport à la société, et notamment aux femmes. L'origine du conflit ? L'éditeur se donne la « mission historique » de faire paraître les plus grands textes de la littérature québécoise dans une « collection de poche dernier cri » et offre à l'écrivain de publier une nouvelle édition, entièrement réécrite si ce dernier le souhaite, du « chef-d'œuvre » que représente à ses yeux son roman, *Le batailleur*. Célébré par « des critiques littéraires, des historiens de la littérature, une confrérie d'écrivains » de l'époque — autrement dit par une institution littéraire tissée serrée et majoritairement masculine, comme le laisse entendre le dernier terme de l'énumération —, le roman met en scène un « jeune forcené » se révoltant contre la société, « mâle aux forces libérées » animé par une volonté de destruction s'incarnant dans des

LES QUERELLEURS

FRANCE THÉORET

La Peuplade, 2018, 152 p.



«combats irraisonnés» et dans la violence dont il fait preuve à l'égard de sa petite amie. L'écrivain accepte la proposition de l'éditeur, voyant dans la réédition du *Batailleur* une occasion de «renouer avec son passé prestigieux», mais retient au dernier moment les épreuves chez lui pour en empêcher la publication, estimant que sa propre «réécriture a détruit son chef-d'œuvre». L'éditeur publiera néanmoins l'œuvre, ce qui amènera l'écrivain à entamer des procédures judiciaires.

OCCUPER L'ESPACE

Dès les premières lignes des *Querelleurs* est annoncé le point de vue qui sera adopté du début jusqu'à la fin du texte, à savoir celui de l'observation à distance : «*Ils sont les protagonistes, hommes en conflit. Le plus jeune, l'écrivain, est de grande taille, il a quarante-cinq ans. Le second, l'éditeur, chauve au teint gris, a le visage et le corps minces. Cet homme bouge beaucoup. Lorsqu'on vient à sa rencontre, il s'approche de près, cela gêne l'autre, qui n'est pas aussi expansif.*» Il n'est pas anodin que les protagonistes soient d'abord présentés non pas par leur nom, mais par leurs fonctions respectives ainsi que par des détails relatifs à la corporalité, l'incipit dévoilant ainsi l'enjeu autour duquel s'articule le récit, soit la façon dont les protagonistes occupent — et cherchent à continuer d'occuper — l'espace, et ce, aussi bien sur le plan social, de par leurs fonctions, que dans une perspective très concrète, c'est-à-dire dans la manière dont leur corps apparaît, voire s'impose dans le cas de l'éditeur, et entre en relation avec autrui, notamment avec les femmes.

À cet égard, la narration omnisciente permet la mise en évidence des contradictions entre les gestes des protagonistes et les discours qu'ils tiennent et, surtout, qu'ils se tiennent à eux-mêmes, en particulier à propos des femmes. Ainsi l'éditeur, qui s'estime sensible à «*l'évolution des femmes*» et soutient ne «*s'approprie[r] d'aucune façon*» sa «*compagne*», incite-t-il pourtant celle-ci à la discrétion, à la «*sobriété*» dans son apparence, la «*dirige[ant] doucement [...] par des comparaisons avec les autres femmes*». Plus encore, le procès, qui remet en question la place de ces hommes au sein de la société, laquelle allait jusqu'à présent de soi, dévoile toute l'étendue de leur narcissisme et la vacuité de leur discours, «*le "féminisme" des personnages s'effondr[ant] dès que leur hégémonie menace d'être entaillée*», comme le remarque Caroline R. Paquette dans une recension des *Querelleurs*

parue dans *LQ*¹. Les femmes se trouvent dès lors au service des hommes, n'ayant qu'une fonction de «*soutien*» et se voyant dépossédées de toute existence propre, ce que le roman illustre par la négative, c'est-à-dire par l'absence de tout personnage féminin jouant un rôle actif. Celles-ci «*prennent la forme de compagnes discrètes ou de souvenirs, quand elles ne sont pas carrément mortes*», souligne Caroline R. Paquette.

De façon analogue, la littérature ne fonctionne également, pour les protagonistes, que comme une extension de soi, représentant un instrument pour gravir les échelons sociaux et se maintenir au cœur de la «*conversation*» sociale, ce que le récit manifeste là aussi par la négative, plus précisément par l'absence de conversation ou de réflexion au sujet de l'œuvre rééditée. D'une part, on ne saura jamais ce que pense l'éditeur de la version réécrite de l'œuvre, ou même s'il en pense quelque chose, hormis que «*le nombre de pages augmenté grossira le volume, une bonne chose en regard des ventes*». D'autre part, si l'écrivain retient les épreuves, ce n'est pas parce qu'il s'interroge sur la portée de son roman — un texte dont le héros est un homme battant sa petite amie — en regard du contexte dans lequel il serait publié, c'est-à-dire peu de temps après les mouvements féministes des années 1970 et 1980, mais bien parce qu'il considère que sa réécriture a abîmé une œuvre qui était déjà «*parfaite*», autrement dit que cette nouvelle version risque de ne pas lui permettre de briller autant qu'il le souhaite dans l'œil du public.

MONOLOGISME

Non seulement le procès révèle la teneur du rapport aux femmes et à la littérature des protagonistes, mais il met en lumière les mécanismes en apparence antagonistes, bien qu'identiques dans leurs retombées, auxquels les deux hommes ont recours pour éviter toute remise en question personnelle, toute autocritique. Ainsi, devant son avocat, l'écrivain s'emmure dans un silence et une léthargie qu'interrompent seulement de vifs accès de colère, ne démodant pas de l'idée selon laquelle l'éditeur a «*tué son œuvre*» et passant de «*l'état délirant au désir meurtrier*», à l'image du héros qu'il a créé 25 ans plus tôt. L'éditeur, de son côté, estime que le conflit procède du «*caractère violent, intempestif, donc imprévisible devant les contrariétés*» de l'écrivain — en un mot, de la «*folie*» de ce dernier. Or, alors même qu'il se targue

CE ROMAN DE «L'ENTRE-HOMMES», COMME LE DÉSIGNE ELLE-MÊME THÉORET DANS *LA FORÊT DES SIGNES* (2021), MONTRE SEULEMENT UN PAN DE CE QU'ONT PU ÊTRE — ET CONTINUENT D'ÊTRE — L'INSTITUTION LITTÉRAIRE ET, PLUS LARGEMENT, LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE.

d'incarner la rationalité la plus exemplaire et de «cultive[r] la raison d'un juriste», l'éditeur révèle sa propension à l'obsession, au contrôle, réécrivant sans cesse ses arguments en vue du procès, s'ingérant dans le travail de son avocat, qu'il considère de haut, s'estimant supérieur à celui qui cumule pourtant des années de pratique du droit.

Dans les deux cas, ce que révèle le procès, c'est l'impossibilité pour les personnages d'entrer en relation avec autrui, de s'avancer sur le véritable terrain de la querelle, chacun demeurant retranché derrière qui le silence et la rumination, qui l'incontinence verbale. Les rationalisations qu'ébauchent les protagonistes pour justifier leur entêtement n'autorisent aucune remise en question et sont sans cesse réitérées, avec des variations mineures. Ce piétinement est mis en relief par la forme même du roman : alors que la narration déploie chronologiquement les événements — de l'origine du conflit jusqu'à sa résolution, en passant par la quinzaine d'années que dureront les procédures judiciaires —, les deux hommes, eux, ne témoignent d'aucune évolution et demeurent campés sur leurs positions initiales, chacun se livrant au ressassement de ses doléances et refusant d'endosser la moindre part de responsabilité. S'ils ont chacun «raison», dans une certaine mesure, l'éditeur et l'écrivain n'en deviennent pas moins déraisonnables à force de s'enfermer dans leurs propres rationalisations, repli entraînant dans les deux cas une forme de déconnexion du réel.

Aucune rencontre ni aucun dialogue ne sont possibles entre eux, et hormis leur rencontre initiale autour de la signature du contrat de publication, les personnages ne se parleront jamais réellement, ce que le récit met formellement en scène par l'absence de dialogues. Les propos des deux protagonistes sont en effet plutôt rapportés dans de longs discours directs libres, la parole de l'éditeur et celle de l'écrivain faisant chaque fois l'objet de chapitres distincts. Au fil du roman se dévoile ainsi la portée ironique du titre, dans la mesure où la querelle, c'est-à-dire «un différend passionné, une discussion où les adversaires s'opposent vivement²», n'a pas lieu, le récit montrant plutôt une pensée qui fait du sur place, et son corollaire, l'absence de tout mouvement dialectique pouvant déboucher sur une synthèse, une résolution.

Le récit tire toute sa force d'impact du fait qu'il ne propose aucune explication, aucune interprétation, ni aucune évaluation des gestes et des propos de l'éditeur et de l'écrivain. Plutôt, ce roman de «l'entre-hommes», comme le désigne elle-même Théoret dans *La forêt des signes* (2021), montre seulement un pan de ce qu'ont pu être — et continuent d'être — l'institution littéraire et, plus largement, la société québécoise. En effet, si l'éditeur et l'écrivain finissent par s'apparenter à des archétypes tant ils se montrent incapables de toute nuance et de toute autocritique — suffisance qui rend impossible tout recul, voire tout humour —, il n'en demeure pas moins que leurs comportements et leurs discours trouvent un écho certain dans l'actualité, aussi bien dans le rapport aux femmes dont ils témoignent que dans l'entêtement que manifeste chacun des protagonistes à se faire déclarer la «victime de l'autre» — «la seule position convoitée», écrit Théoret —, posture dont on ne peinera pas à trouver maints exemples dans la sphère publique contemporaine. À rebours de la cristallisation des positions qu'il dépeint, le roman, par son dialogisme — ou son «montage» formel, pour emprunter un terme qu'emploie Théoret dans *La forêt des signes* pour décrire sa pratique d'écriture —, c'est-à-dire par la mise en parallèle soutenue des faits et des discours que les personnages tiennent à autrui et se tiennent à eux-mêmes, ouvre un espace d'interprétation au lectorat, celui-ci se voyant convié, à partir de sa propre expérience, de sa propre inscription dans le corps social, à se livrer à cet exercice que l'écrivain et l'éditeur n'auront su mener, celui de la remise en question.

1 Caroline R. Paquette, «Se caresser l'identité», *Lettres québécoises*, n° 170 (été 2018), p. 32.

2 Définition tirée du dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales (<https://www.cnrtl.fr/definition/querelle>).

LE PATRIARCAT N'EST PAS MORT EN FLORIDE. SUR LE FÉMINISME DE FRANCE THÉORET

PATRIARCAT
FRANCE THÉORET

Leméac, 2021, 120 p.



Le 28 septembre 2021, j'adresse ce message à France Théoret, rencontrée plus tôt à Outremont lors d'une séance de photographie pour le magazine *Lettres québécoises* :

[J]e suis tombée sur votre ouvrage tout juste paru chez Leméac, Patriarcat. Je l'ai lu, avidement, jusqu'à la dernière page, le soir même. J'ai été subjuguée par la force du propos, par la sèche-resse heureuse de la langue, par le paysage affectif singulier, et surtout, avant tout, par la qualité documentaire de votre littérature. Quelle vigueur dans cet essai de tout dire, Roger et sa femme, les robes rigides en satin rose, la cruauté envieuse, tout ce dont il n'était jamais question, le piétinement des enfants, l'enfermement des filles, ce monde qui est quelque part dans l'être-mémoire transitif, un monde que je connais, qui me traverse, par bribes, résidus, ces ambiances mal compostées, les douleurs indélébiles, et ce désir absolument sans concession de liberté, de connaissance, de désaffiliation, comme seule vie possible, qui illustre avec éclat ce dont il s'agit quand vous énoncez « je suis féministe et indépendantiste ».

J'ai revu l'écrivaine lorsqu'elle a prononcé l'hommage à *Autobiographie de l'étranger* de Marie-Ève Lacasse (2020) lors de la cérémonie des prix littéraires de l'Académie des lettres du Québec, en 2021. Elle a parlé d'une « critique courageuse et passionnée du sol natal » à propos du roman de Marie-Ève, qui était absente et à qui j'ai rapporté les propos de Théoret en lui recommandant la lecture de *Patriarcat*. Elle m'a répondu, le 6 octobre 2022 : « Une écriture saisissante, tendue. Dire les choses simplement, c'est la chose la plus difficile à faire en littérature. Pas de métaphore, pas d'effets de manches. Pas de théorie. C'était très fort. Le livre est militant par lui-même, sans que ce ne soit souligné. Il indigne, il réveille. J'espère la rencontrer un jour. » Faisant retour sur ses conversations nourries avec Louky Bersianik, France Théoret remarque, dans *Va et nous venge* (2015) : « [L]'éducation noire qui avait été la nôtre n'a jamais été déconstruite en regard de ses méfaits généralisés. Nous avons en commun d'avoir connu le Québec d'avant 1960, d'avoir été formées dans le même monde. Si nous n'en parlions jamais longtemps, nous évoquions des repères communs. » Je crois que les gens de ma

génération (née dans les années 1970), au Québec, peuvent se sentir proches de France Théoret, parce que, quelque part, nous sommes aussi issu-e-s, sous la forme de résidus, de la Sainte Famille dont l'œuvre de Théoret, et de manière remarquable son opus récent, fait la radiographie.

Retour sur un projet local de sujétion reproductive et sur la révolte qu'il (doit) suscite(r).

SCÈNE INAUGURALE

Roger (le père) parle à sa femme (la mère) : *« Les filles, elles, ne sont jamais sorties de chez nous. Tu les as gardées jusqu'ici, il est temps de les faire voir. Là-bas, il y aura des hommes. »* Il ajoute, toujours à l'intention de celle qui n'a pas de nom ni de prénom, qui est fonction du père : *« D'ailleurs nous déciderons à leur place avec qui elles iront. »*

Dans cette autofiction, la narratrice a 15 ans et sa famille quitte Montréal pour les Laurentides (*« le bois »*) afin d'y opérer un hôtel. L'ambition du père est de marier ses deux filles pubères à des hommes du coin. Il dit : *« Nos filles seront comblées d'avoir des hommes pour elles. Ce sera un cadeau qui ne coûtera pas cher, qui rapportera gros. Bientôt nous aurons moins de bouches à nourrir et du trouble en moins. »*

Participant de ce que l'autrice appelle *« la grande tradition archaïque »*, selon laquelle, à l'époque, dans les campagnes, *« les enfants servaient de main-d'œuvre »*, la narratrice adolescente travaille à la solde de ses parents. Elle dit : *« J'étais muette devant mes autorités : celles qui abusaient de mon travail, de ma soumission. Servir me rendait léthargique. »*

La vie du bar (*« damnés de la terre en train de boire ou de se saouler »*) renvoie à des images effarées, bruegheliennes et essentialisées du binôme patriarcal : *« Les têtes, les visages, les vêtements, les corps et les difformités, les gestes, les manières de bouger, de marcher, les mots et leur prononciation, la façon de rigoler, d'ouvrir une bouche édentée ou de dents cariées, de se moquer, de ricaner sans arrêt : ils se ressemblaient tous. Sans âge. Le samedi soir, apparaissaient une ou deux femmes nommées des guidounes, des prostituées,*

des putains. Elles se fardaient comme des guidounes. Toutes des guidounes, une injure à l'égard des femmes en général. Guidounes se disait des femmes qui fréquentaient l'hôtel de Roger. » La narratrice relate que les parents se sont intégrés sans histoire à cette société, et si la mère a voulu jouer son rôle, selon ses propres mots — usuels dans l'idéologie encore régnante de la Sainte Famille — de civilisatrice de la *« sauvagerie et du manque d'éducation »*, elle a *« renié ses goûts, elle a abandonné son décorum, son savoir-vivre et copié les mœurs de Saint-C. Ses idées ont été celles de la majorité des clients »*.

AFFECTS

Louky Bersianik disait à France Théoret : *« [I]l y a toujours quelqu'un pour tuer un autre. »* Cette image de la *« proie à bout de souffle »* résonne chez l'autrice de *Patriarcat*. Sa narratrice dit : *« J'étais cernée de partout sans cesse entourée de gens », « dans un environnement sans issue »*. L'ambiance dans laquelle baigne alors la jeune France est sexuelle, et non seulement elle pressent les ambitions de son père quant à un mariage rapide, mais elle craint les clients du bar : *« Si j'étais en sécurité derrière le bar, n'allant pas servir aux tables, je rêvais d'eux, j'avais des cauchemars. Des viols dans les bois profonds et hostiles qui entouraient l'hôtel, des espaces noirs, sans issue vers d'autres habitations. »*

Les clients parlent des filles de Roger devant elles, mais sans s'adresser à elles, comme de *« petites mères »*. Roger est excité à l'idée d'avoir des filles en âge de se marier (*« il était stupéfait, content, et en colère »*), et la mère, envieuse lorsque des gars sortent ses filles (*« sa femme était furieuse, d'humeur massacrate »*). Néanmoins, la mère est au service de la vision de Roger, elle habille la jeune femme selon les désirs du père, qui est impatient de voir le corps de sa fille se transformer. Toutes les permissions hier encore refusées sont accordées, elles visent à favoriser le mariage : *« Aller dans les bars, boire, danser le rock n'roll et les slows, flirter, embrasser, porter des toilettes féminines et me maquiller. »*

Peur des hommes du village, peur de la nature environnante, et soumission absolue à l'autorité parentale ; l'adolescente est

réduite à son corps, reproducteur et producteur : *« Occupée à des tâches serviles. Seuls mes bras comptaient. Les décisions me concernant étaient prises par les autres, le plus souvent à mon insu. »*

« Je n'avais besoin d'aucun juge, je me jugeais durement », martèle la narratrice. Un surmoi étouffant tient la jeune femme à sa place : « Si je pensais, Je n'ai pas d'affaire ici, je me jugeais, j'étais une snob. Si je croyais qu'il pouvait venir de là une affaire de violence sexuelle, j'étais une obsédée du sexe ou, inversement, j'étais une bonne sœur, une sainte nitouche. Si je refusais une blague salace, une allusion au cul, je n'entendais pas à rire. » L'abnégation, le sens du devoir, sont au cœur de la fabrication de la « femme » qui est l'enjeu de ce récit : *« Je surmontais tout en veillant à ce que rien n'y paraisse. »* Théoret raconte que Louky Bersianik avait perçu dans l'évolution de l'écriture de son amie *« qu'il y avait en [elle] la figure anonyme d'une personne de devoir. Un être exploité, dominé ou chosifié avait refait surface »*.

L'humiliation et le châtiment font intégralement partie de l'arsenal de fabrication des genres dans la culture occidentale, et donc de la « sujétion » de la narratrice, ainsi que le démontre le douloureux épisode relaté à l'occasion du mariage de sa sœur : *« Roger s'est souvenu d'une coutume canadienne-française du XIX^e siècle. Lorsque la cadette se mariait avant l'aînée, celle-ci était appelée à "danser sur ses bas". Au lieu de se taire ou de rappeler à la blague cette histoire, Roger m'a obligée à passer du symbolique à la réalité. J'ai protesté. Roger était irrité, le visage rougi au bord de la crise de nerfs, alors je me suis inclinée : j'ai enlevé mes talons hauts et j'ai dansé sur mes bas. »* Plus tard, en souffrance, alors que la narratrice est déjà mariée, Roger lui reprochera de n'être pas allée au bout de son assujettissement : *« T'é pas une mère, toé. »*

SILENCES

France Théoret décrit un monde dans lequel *« n'importe quel oncle était une autorité »*. Les jokes de mononcle sont en conséquence subies avec le sourire, et les hommes grossiers jamais ne sont inquiétés. Le récit rapporte un incident lors duquel le père s'en prend à une fille de l'âge de la narratrice, dans la salle du bar. Il lui attrape les seins, la fille crie. Sa femme surgit derrière le bar, hurle le nom de son mari, à la

suite de quoi tout le monde se tait : *« une chape de plomb tombait sur nous »*. Il ne sera plus jamais question de l'incident, aucune parole n'aura été prononcée. *« Chacun »,* comme le dit la narratrice de manière puissante, *« s'est arrangé avec ce qu'il venait de vivre »*. La violence patriarcale repose avant tout sur ce silence — silence imposé par la terreur, silence complice, silence opportuniste. *« Il avait été décidé qu'il fallait protéger Roger, le chef de famille, celui par qui arrivait le pain sur la table. »*

À une autre occasion, un incident est poussé sous le tapis au nom du maintien des apparences et de la souveraineté des pères et des fils. Ici, le texte est ambigu, peut-être un reste involontaire de cette pudeur dont il est aussi question, car il n'est pas certain que la partie des confidences de la narratrice que la sœur tient à garder secrète soit une demande en mariage que la première aurait reçue ; ce pourrait aussi être l'aveu, de la part de ce même amoureux, *« qu'il en avait une plus petite que la moyenne »*. Dans tous les cas, la narratrice indique que sa sœur l'a *« traitée de folle, comme c'est l'usage dans la famille »*. Illustration ordinaire du mythe de Cassandra, où celle qui se prend à vouloir dire la vérité des rapports de pouvoir est condamnée à une mortifère exclusion.

France Théoret insiste sur son incapacité de parler, condition qu'elle partage avec sa comparse, Louky Bersianik, et qui ne manque pas de rappeler également le titre de l'autofiction saisissante de France Martineau, *Bonsoir la muette* (2016). *« Nous n'avons pas tiré de conclusions du fait que nous étions muettes »,* écrit Théoret. Sur cette condition, forgée par l'éducation, elle dira : *« Nous étions ainsi, sans langage devant la réalité, incapables de dire ce qui était observable, ce qui se passait sous nos yeux. »* Une omerta pesait sur la violence exercée sur les enfants, sur les filles, au point de l'incorporation, au point d'une vie *« qui tendait vers la disparition »*. Comme le dit simplement Théoret : *« L'intelligence des filles tenues en bride n'avait pas à s'exprimer. »*

L'incapacité de parler, inévitablement, est fonction de l'interdit de mémoire : *« Le recours mémoriel est malvenu, réprimé, indiscutablement objet de polémique. Sa déchéance engendre l'absence de la pensée. »*

« PÈRE ET MÈRE TU HONORERAS AFIN DE VIVRE LONGUEMENT »

Patriarcat dévoile la scène du *dating* dans un milieu populaire au début des années 1960 : les premiers prétendants sont choisis par le père, et les rencontres se font en famille, les sœurs de l'un étant « pairées » avec les frères de l'autre, ou encore l'une des sœurs servant de chaperon à l'autre. Quand le garçon fréquenté n'est pas choisi par le père, celui-ci est virulent : « *Ton trimpe [tramp] vient-tu te chercher à soir ?* » De même, tout ce qui peut concerner la vie de la narratrice, l'expression de son autonomie, est méprisé : « *Durant ces années, le silence a été de rigueur sur mes études proprement dites. Sur mon statut d'étudiante, il n'y a eu que des phrases cinglantes et cruelles.* » Et ailleurs : « *J'ai appris que Roger buvait parce que j'étais entrée à l'université.* » L'émancipation de la fille est une blessure narcissique pour le père. De même, elle est une blessure pour toute la société — ainsi, la narratrice se rappelle que, quand elle s'est décidée à quitter un amoureux, « *certain [lui] ont demandé des comptes* » : « *J'ai été l'objet de reproches et de bouderies.* »

Échapper à la tutelle familiale à l'âge de la majorité (21 ans, à l'époque) signifiait à la fois la possibilité de vivre enfin et subir des décharges d'agressivité tous azimuts de la part de l'entourage — la liberté de la jeune femme, ses différentes expressions, blessent les parents qui répliquent comme ils peuvent, exerçant une violence plus désespérée. Quand l'étudiante qui peine à survivre, elle qui a travaillé sans salaire pendant des années dans l'hôtel du père, se risque à emprunter de l'argent aux parents : « *Roger a hésité, il a prononcé des phrases lourdes et sentencieuses, un condensé de sa morale sur l'argent. Il a consenti. J'ai signé une reconnaissance de dette à un taux usuraire, puisque j'étais une créance douteuse. Sa femme était d'accord avec lui, le prêt était à risque.* » La fille n'est pas digne de confiance, mais, surtout, elle a une dette, elle se doit à ses parents, elle ne s'appartient pas : « *dans la quête de son individualité, une femme a le sentiment d'une dette à l'égard de son origine qui est celle du grand nombre* » (*La théorie, un dimanche*, 1988).

La narratrice termine son récit par l'annonce, parfaitement laconique, de la mort du père : « *Ils sont allés en Floride. Roger a été hospitalisé à Saint Augustine où il est mort.* » Et elle évoque presque du même souffle la mémoire de la tante

émancipée, celle qui a amené la jeune France à Miami et qui lui dit sur son lit de mort : « *C'est laid vivre, hein ?* » Et France de répondre : « *Oui, c'est laid vivre.* »

Patriarcat constitue une vengeance contre un milieu, à la manière d'Édouard Louis (*Changer : méthode*, 2021) ou de Mélanie Michaud (*Burgundy*, 2020), mais sans la sentimentalité qui cherche à préserver un lien.

POURQUOI S'ARRÊTER EN SI BON CHEMIN ?

France Théoret, qui dit « *[j]'ai la mémoire à vif* », pourfend l'idéal féminin des années 1950, dont la mise en œuvre requiert une violence que l'autrice a subie de plein fouet et qui l'a profondément marquée. Elle écrit : « *La Femme, comme l'écrivaient les poètes du pays, était l'apogée des mérites et de la civilisation chrétienne et du mode de vie américain, un monument de signes et de consignes. Enfin, la Femme existait : archétype exubérant dans ses vingt ans, plus tard, parangon des vertus à la fête des Mères. Elle était le joyau, l'aboutissement des siècles de patients et de sages conseillers, rehaussés des progrès techniques de ce siècle. La Femme qui provenait d'une lente évolution passée portait l'avenir du Nouveau Monde. Les années cinquante ou l'optimisme. L'image était fixée à jamais. La doxa brillait, les clichés, les lieux communs se confondaient avec la réalité.* » Il y a pourtant une rigidité résiduelle dans la pensée de Théoret, un fil qui ne veut pas casser. Évoquant cette culture commune de l'enfance qu'elle partage avec Louky Bersianik, cette « *éducation noire* », « *ce monde obsolète, rempli de dangers, d'anxiétés et de frustrations inutiles* », elle parle justement de « *résurgences* » et de « *restes indéracinables, nombreux et entêtants* ».

Il y a par exemple ce « nous » de *Va et nous venge*, qui évoque une résistance « Femme » malgré tout, viscérale, malgré la haine du patriarcat, malgré la répudiation des mécanismes de subjectivation de l'Occident chrétien. Théoret confie, à propos d'une affaire judiciaire — impliquant le meurtre de jeunes femmes par les membres de leur famille — dans laquelle est discutée la notion de « crime d'honneur » : « *À tort ou à raison, le schéma narratif de ce qui se passait depuis des semaines portait en écho des tensions de ma jeunesse. Je revivais à travers un procès fortement médiatisé des moments sidérants qui m'avaient désorientée, accablée et*

blessée, qui avaient détruit mes pulsions les plus élémentaires. » Elle retrouve en quelque sorte le motif de *Patriarcat* dans l'affaire Shafia, et revit, sous le mode de l'identification, l'humiliation subie : « *Le père est réputé jaloux de la virginité de ses filles. Il ne pense qu'à ça, à ce qu'elles ont entre les jambes qui, paraît-il, vaut un trésor. C'est un obsédé sexuel.* » L'ombre du féminisme laïque québécois habite le propos de Théoret — s'identifiant très fortement aux victimes, sympathique plutôt qu'empathique, et retrouvant le visage traumatisant du patriarcat honni dans la figure du père, « l'immigrant pieux » qui reviendrait hanter le présent de la femme révolutionnaire tranquille et blessée.

France Théoret a récemment défendu, dans l'espace public, l'identification par le sexe et la binarité biologique homme-femme, en qualifiant « *d'idéologie du genre* » la complexification scientifique et sociale de celui-ci. Selon la lettre collective signée par 200 personnes, dont l'autrice, les mots « sexe », « mère » et « père » seraient des « *caractéristiques personnelles essentielles* » qui risquent, avec l'évolution de la législation, de disparaître ou d'être « *détournées de leur sens*¹ ». Comment expliquer un tel attachement aux catégories à partir desquelles sont construites les oppressions dont la Sainte Famille est le théâtre ? Pourquoi ne pas vouloir en finir avec ce mode, avec cette vue selon laquelle la famille est l'origine et le but de tout vivre-ensemble ? Peut-être qu'ici encore, « *à tort ou à raison* », la blessure a le dernier mot : la Femme doit faire l'objet d'une protection spécifique dont l'identification biologique idéalisée devrait être garante — c'est la catégorie d'oppression de l'émancipée marquée au fer rouge qu'il faut voir à protéger, quitte à différer la mise au rancart du patriarcat millénaire.

1 Voir : <https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2021-11-15/assimiler-genre-et-sexe-tout-le-monde-est-concerne.php>

Quelque part, dans la pensée de France Théoret, une digue ne veut pas céder, qui retient les forces d'anéantissement qui guettent la Sainte Famille, et cela en mémoire ardente des « *apprentissages à la dépendance, à l'humilité servile, à la patience passive* » de la penseuse. Comme l'écrit Théoret elle-même à propos de la capitulation de sa mère devant la culture rustre des gens de Saint-C., sous-entendu critique que l'on pourrait lui tendre comme un miroir : « *Il y a tant à dire et à écrire sur le copiage, sur l'imitation servile et ses ravages.* »

Il y a néanmoins dans l'œuvre de France Théoret les puissances actives d'un détournement affectif autrement ruineux pour le patriarcat, le témoignage d'un amour sans domination, comme une vie par effraction, libérée de toute souffrance. Ainsi, lorsqu'elle donne à Louky ce toucher qui lui a manqué dans l'enfance : « *Je penchais mon visage dans ses cheveux, les embrassais, touchais sa joue. Elle recherchait l'embrassement des corps, une accolade généreuse qui durait. Elle était sans agitation, d'un calme profond. Je pouvais avoir l'assurance qu'elle se concentrait sur la caresse que nous nous donnions à mon arrivée et à mon départ. Ce geste m'émouvait, mon cœur battait, je cherchais à lui plaire. J'étais entièrement présente lorsque je l'embrassais ainsi.* » Ici, la Femme se désubstantifie, et le patriarcat n'est plus qu'un clown sacré.

LES FRONTIÈRES DU VENTRE

J'ai déniché ma copie de *Nécessairement putain* dans une boîte dédiée à de vieux numéros de poésie québécoise, à la librairie Le Port de tête, au début de l'hiver 2020. Cette année-là, je découvrais l'art de la poésie chez moi, en plein confinement. La solitude allait de pair avec mes explorations. Je m'aventurais sur ce terrain avec un sentiment d'imposture, mais il y avait aussi un vertige et un plaisir qui m'obligeaient à avancer plus loin. *Nécessairement putain* est le premier recueil que je me suis permis d'acheter sans qu'il me soit recommandé par autrui. Je le traversais quelques semaines plus tard, en patientant dans une salle d'attente.

La porte s'entrebâille et laisse entendre un grincement. L'après-midi présente une solitude singulière. Je me tiens de moins en moins droite sur ma chaise. L'hiver essaie d'entrer par mon oreille. Mon regard derrière la vitre, je fais semblant de voir plus loin que la rue. J'ai toutes ces raisons pour oublier le calme.

L'expérience d'une œuvre est un champ intime, cela ne s'écrit qu'avec une franchise radicale, à bâtons rompus. France Théoret écrit une corporalité silencieuse, qu'on a tue, une existence qui persiste dans le secret. Une déraison naît du corps emmuré dans son exploitation. Les vies déterrées révèlent la douleur, puis l'engourdissement. Malgré la colère dans la genèse de l'œuvre, la beauté et l'amour surgissent des pages. Exploration d'un intérieur emmêlé dans des nœuds, cette poésie demande aux dignités de revenir, elle exige que le cri étourdi et égaré soit entendu. La suite « Feu de langues » décrit cette malléabilité de la corporalité féminine que Théoret dessine dans son texte. Allongé sur des draps bleus qui rappellent la mer et ses plages, un corps mou et moisi glisse sur le temps. Un rythme incontrôlable le fait vibrer et trembler de l'intérieur, il est une vie qui grouille et qui engendrera d'autres vies. L'existence suit son cours, se meut comme une larve, et pourtant une fatigue s'impose. La chambre coud les portes et les fenêtres, le corps est une langue qui ne s'envole pas et la bouche bleuit.

NÉCESSAIREMENT PUTAIN

FRANCE THÉORET

Les Herbes rouges,
1983 [1980], 52 p.



Dans la salle d'attente, j'ouvre le livre rose. Le bruit des pages rappelle celui de mes pas dans la neige quand je rentre chez moi le soir. Mes jambes se déplient. J'ai une voix en moi qui dit : je ne suis vivante que dans mon sommeil, sous l'eau. Je bouge recroquevillée, constamment traversée par l'écho de ces mères qui naissent, qui accouchent et qui meurent. J'ai les yeux ronds comme ceux d'un poisson et je vois trop loin et trop longtemps. Je ne sais pas dormir.

Contrairement à d'autres suites du recueil, « L'honneur des pères » ne laisse pas macérer les mots dans les corps de femmes qu'il décrit. L'écriture en prose est éveillée, fouettée, lancée contre les murs d'un enfermement où le cœur devient rancunier. À sa manière, la suite de poèmes compose l'inventaire des services qu'on exige des femmes : sucer, crier lorsqu'il le faut, faire couler l'alcool et s'occuper des enfants.

Il y a des jouets empilés dans un coin, inertes, ils attendent qu'on s'amuse avec eux. Des billes, des petits camions jaunes, des tapis en forme de casse-tête. Le libre mouvement est seulement imaginaire. J'ai toujours mesuré en secret l'ampleur de ce qui me défait. Il y a du mensonge dans tous les silences, une contradiction dans mes façons de m'aimer. Le corps est une obligation, je n'arrive pas à répondre à cela.

« La marche » est un long poème en prose qui défile comme un souffle. Dans le livre, il m'apparaît semblable à un cœur, un noyau de sang qui respire. Il y a ce « Elle » au début de presque toutes les phrases. Alors que les autres textes traitent d'enfermement et de corps-limites, celui-ci est en mouvement, il dépasse les espaces des lits et des rues, a la forme d'une révolte. On dira d'« Elle » qu'elle est « *nécessairement putain* », que les hommes qui la pourchassent existent toujours. Cependant, la prose contient cette force tranquille, le portrait d'une femme capable tout à la fois d'être et de survivre à la manière d'un rêve. Je comprends ce poème, à chaque lecture, comme une lettre d'amour.

Je suis au deuxième étage d'un bâtiment blanc. Aux grandes fenêtres, les rideaux sont ouverts. Une rivière est enfouie sous les trottoirs, plus bas. L'hiver a abîmé mes pieds et mes mains, mais le sang reste chaud. Une folie habite la résistance des muscles. Je jette la mort dehors avec un regard, elle se faufile comme les autres passantes et les oiseaux. Derrière les lumières apparaissent encore d'autres lumières, il n'y a pas de surprise plus constante.

Comme « La marche », « Nœud » est un grand bloc de phrases qui se suivent, dans lequel aucun espace n'est laissé pour la respiration lente. Le texte situe le corps dans un lieu et une société matériels. Théoret trace là un fil qui traverse les âges pour parler des feux qui ont toujours brûlé son sujet. Il n'existe aucune évolution, les destructions recommencent et se ressemblent toutes. Le corps se poursuit lui-même et demeure d'une telle beauté qu'on voudrait l'enfermer pour éviter qu'il se donne la mort. Les cordes s'étirent sur des générations, se plient, s'entremêlent et font des nœuds. Le cœur s'engourdit et devient ce vaisseau vide qui bat malgré tout.

L'absence se transmet par le sang, ça s'observe dans le regard de ceux qui se déplacent à pied. Ici les murs sont beiges et les tapis sont gris. J'ai mal quelque part mais je ne sais plus où. La neige est lourde sur les branches des arbres. Mes bras s'étirent et mes mains s'ouvrent pour essayer d'attraper quelques idées. Quand j'ai les yeux fermés, tout me traverse. La rage existe aux frontières de mon ventre.

Dans « À celles qui ont trop travaillé », une voix donne corps à un sarcasme, une arrogance liée à la fatigue et à la force de toujours recommencer. La prose témoigne autant de l'épuisement de la charge que d'une conscience. Le corps nu a ses besoins, ses désirs, ses entailles et ses fantômes. Il parle à un « vous » détourné, récite son monologue comme une accusation ou une plainte. Le « vous » est à la fois méprisé et pris en pitié. Il y a une assurance dans l'écriture, lucide sur ce que le corps devient au-delà de sa prison.

Les journaux se feuilletent et se plient facilement sur le coin d'une table. Les féminicides habillent de vêtements noirs certaines de mes clartés. Les heures avancent. Devant les images de janvier, j'excave plus loin que la blessure. Les mots tracent des chemins sans nous. La langue est cet outil pour mâcher les espaces entre les silences. Un jour, je serai épuisée de lire aussi creux.

« La guerrière » situe la frontière à la tête de presque toutes ses strophes. S'interrogeant sur les matériaux avec lesquels on construit les plus hauts murs, la suite poétique fait l'inventaire de plusieurs limites. Il y a des pièges partout : des sables mouvants, des tyrans, la guerre, l'envie d'être aimée, le feu et toutes les violences possibles. Théoret écrit des volcans pour broder les derniers paysages de son livre. J'imagine la lave s'échapper et couler vers le corps ; il n'y a pas d'issue, sauf pour une guerrière. On laisse planer l'idée d'un devenir, mais le regard finit en se tournant vers celles qui se battent encore dans la boue.

Attendre devant les montagnes me fait oublier qu'il est difficile de grimper la pierre. Le monde est bleu et plein de nids de poule. Mes chevilles se tordent même lorsque je ne bouge pas. Quelles lucidités possibles donnent suite à une existence truffée de déraisons ? La nuit survole tous les ciels. Je ne connais plus le corps qui ferme le livre pour le remettre dans son sac. Au pied de l'immeuble, une rivière se déterre d'elle-même. L'eau mange la terre. Un jour peut-être il n'y aura plus rien.

Forcée d'attendre, la mémoire cristallise cette image du corps en guerre ; j'attribue un saisissement précis dans le mien aux morsures de cette voix.

« LE PRÉSENT EST EN MOUVEMENT », ENTRETIEN AVEC FRANCE THÉORET

Pour ce dossier, nous avons initialement choisi d'aborder l'œuvre de France Théoret sous l'angle de la « déraison », perspective qui nous semblait rendre compte du travail sociobiographique et psychanalytique qui sous-tend la pratique de l'écrivaine. Cette porte d'entrée nous a toutefois paru, par la suite, bien étroite pour examiner, 40 ans après la parution de son premier texte dans *Spirale*, le monument qu'est son œuvre. Ses écrits, importants pour la littérature québécoise au sens large et, plus spécifiquement, pour la littérature féministe du Québec et du Canada, nous mettaient au défi de reformuler sans redites les notions abstraites qui les traversent : raison, folie, déraison, éducation, langue sociale et pulsionnelle. L'entretien qui suit permet de retracer la genèse de ces notions et de réfléchir au sens qu'elles prennent au sein d'une écriture exigeante, en perpétuel mouvement.

Arilys Jia et Sarah Yahyaoui Dans *Écrits au noir* (2009), vous évoquez la fondation de *Spirale* en soulignant un engagement de la revue envers les textes de la modernité. Un peu comme *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour* — revues littéraires de la modernité publiées de 1965 à 1977, puis de 1977 à 1990 —, avec leur numéro spécial « Femme » qui paraît annuellement en mars à partir de 1975, *Spirale* consacre une rubrique au féminisme dès 1981. Pouvez-vous nous parler de la fondation de *Spirale* en 1979 et de la création d'une rubrique féministe dans les toutes premières années d'existence du magazine ?

France Théoret La genèse de *Spirale* et la création d'une rubrique féministe ne se font pas avec les mêmes personnes. À la fondation, Laurent-Michel Vacher, un philosophe connu, nous a rassemblés. Un historien, Gordon Lefebvre, écrivait des textes politiques. On m'avait invitée, et j'avais invité Gail Scott. Il y avait André Roy, un poète intéressé par le cinéma, qui a beaucoup œuvré sur cet art. Nous pensions que la critique dans les journaux ne tenait pas compte de la modernité comme problématique, ou n'en traitait pas suffisamment. Nous voulions fonder *Spirale* pour défendre la modernité. Et de la modernité, c'était le formalisme que nous voulions mettre de l'avant. De fait, je ne sais pas exactement pourquoi, le groupe s'est dissous sans dispute, absolument rien, peut-être un manque d'intérêt.



Marguerite Duras

Les rouages de la pensée

par France Théoret

L'ÉTÉ 80

de Marguerite Duras
Minuit

L'Été 80 de Marguerite Duras, dix textes publiés d'abord au journal *Libération* en cette saison où les grèves de Gdansk en Pologne défrayaient la chronique des journaux. Faits politiques et anecdotes mêlés. Il y a dans cet écrit, une conscience déchirée, non pas par la culpabilité comme c'est habituellement le cas, mais plutôt comme une béance hantée qui reçoit les faits, qui s'informe du pire et du meilleur. Chez Marguerite Duras, on retrouve un goût tenace pour ce qui fait vivre en dépit de ce qui étouffe, la souffrance dans le monde vue au téléjournal. Aussi l'isolement des gens qui ont envie de parler à n'importe qui, par exemple, à un téléphoniste. *"Il dit que ça arrive souvent, dans la nuit, des gens qui ont envie*

de parler mais en général pas de politique, de leur vie. Je dis quelquefois, c'est pareil."

Au creux de cet été-là, Gdansk c'est le lieu de l'événement exceptionnel: *"Les gens ne savent plus voir le bonheur qu'est Gdansk parce qu'il est de nature révolutionnaire et que la pensée révolutionnaire a quitté les gens."* Il y a chez elle un goût âpre de faire advenir cette pensée qui conjugue au lieu de diviser, qui relie ce qui tient du sujet parlant à l'événement, et, plus encore, confronte la fabulation, celle d'une histoire d'amour entre une jeune fille et un petit garçon, au réel.

Avec ce court texte, c'est une manière de penser qui est mise à jour. Marguerite Duras écrit sans concession dans un journal. Elle montre comment elle fait les liens, elle agence et c'est éminemment personnel et rigoureux. Ne propose-t-elle pas dès le commencement: *"Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la rue."* □



La fabulation confrontée au réel

Un cri d'anti-gu

par Gail Scott

Si seulement le journalisme pouvait être comme ça, comme cette série d'articles que Marguerite Duras a écrit pour *Libération* et qu'on a publié sous forme de livre. *L'Été 80* est un cri d'anti-guerre, un journalisme autre qui vient s'opposer à celui de la guerre (celui de la presse quotidienne) par le biais de son langage même. Car c'est un langage qui refuse le phénomène des "faits" divers, sachant que tout "fait" divers est lié par un fil d'Ariane qui s'appelle sujet, vie quotidienne, histoire. Or, la "réalité" servie en tranches dans notre presse quotidienne est sans histoire. Elle fait des consommateurs à la mémoire courte. Et cela sert bien aux machines de guerre.

Bien sûr, comme tout journalisme qui se respecte, *L'Été 80* parle de l'actualité. En défilé, dans la lumière ambiguë d'une plage normande, marchent les ouvriers de Gdansk, les pétroliers géants, les africains qui crèvent de faim. Mais on les voit à travers les yeux d'une femme assez fatiguée qui regarde d'une chambre d'hôtel. Et cette fatigue fait partie intégrante, justement, des articles de Marguerite Duras. Est là aussi la réflexion des événements au fond des yeux d'un jeune garçon qui vit un amour impossible. On sent — à travers les angoisses d'une femme insomniacque qui appelle ses amis en pleine nuit pour discuter de la Pologne — le fil qui lie les manchettes du journal du dimanche avec la logique d'un système en train de nous tuer

violence la banalité des horreurs rien dire "Est- mée de de l'histoire approc ble, en rie, je Duras.

Mai la forte sément quand te. Il n Amériq style "o "faits" genre c ment un loppée -et nota dants d cace de de notr

Des sujets s que nou le mêm journal de la m gan pe cours d La mêm des pri nées 6 presque ter un a

Le "fait" d gage d

RÉÉDITION

Une leçon d'écriture

Je connaissais Suzanne Lamy ; elle et moi sommes allées rencontrer des responsables du Conseil des Arts à Ottawa pour reprendre *Spirale*. Pour recommencer à publier. Nous avons eu de la chance, mais nous avons fait une année entière quand nous avons sollicité un financement. Nous avons reformé une équipe, avec René Payant, un spécialiste de l'histoire de l'art ; Jacques Samson, un spécialiste de la bande dessinée ; et Bertrand Bergeron, un nouvelliste. André Roy est revenu comme collaborateur.

Il se publiait des livres féministes de tous ordres. Nous pensions qu'il y avait un savoir dans les livres féministes. Il n'y avait pas, à proprement parler, de critique féministe. Nous étions, Suzanne Lamy et moi, des littéraires passionnées de critique moderne, par exemple de Roland Barthes. Le féminisme créait des changements dans l'écriture, des formes nouvelles : nous parlions souvent de théorie-fiction, de mélange des genres et de refus des genres. Des livres et des textes en revue travaillaient la notion de genre littéraire. Nous avons eu l'idée d'une rubrique nommée « Féminisme » au même titre que « Roman », « Poésie », « Essai »... Comme si le féminisme devenait un genre littéraire.

La modernité était toujours rapprochée de la poésie. Les romans de l'époque, par exemple *La vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire, venaient de la contreculture. Une autre dimension de la modernité. Aujourd'hui, quand nous parlons de ces années-là, les écritures de la contreculture sont celles de la modernité. La modernité pure et dure était contre le roman. Cette dernière visait à abolir toute forme de représentation, toute forme d'histoire. Or une phrase que j'aime beaucoup de Suzanne Lamy, dans *Quand je lis je m'invente* (1984), est : « *Et si abstraite que soit l'écriture, elle ne saurait vivre entièrement en dehors de la représentation. Ou alors c'est elle-même qui risque de sombrer.* » Nous avons recommencé à dire « je », mais tout en cherchant à abolir la représentation.

A.J. et S.Y. Vous écrivez dans *Patriarcat* (2021) que, dès l'âge de 15 ans, vous étiez attirée par les « originaux ». Vous mentionnez notamment l'influence de Claude Gauvreau et d'Antonin Artaud sur votre écriture, et tenez un engagement franc envers votre propre marginalité. D'où vous vient cet intérêt pour la marginalité et de quelle manière cette dernière a-t-elle marqué votre travail ?

F.T. Mon intérêt pour les originaux vient de mon enfance. En réalité, d'une femme née en 1905. Une tante de la lignée maternelle était infirmière, elle avait un poste de nuit. Le jour, elle était couturière dans une manufacture. Elle avait décidé, dans les années 1940-1950, de construire des maisons, de devenir entrepreneure, une maison à la fois. Dans ce travail créatif, elle avait le souci de la différence, de l'originalité. Ces maisons-là existent encore. Au début des années 1950, elle a eu l'idée d'un solarium entièrement vitré, pour la première ; d'une terrasse sur le toit, pour une autre. Aujourd'hui, ça se fait ! Elle était l'exemple d'une femme très courageuse qui n'avait peur de rien. Pour elle, il importait de ne pas copier. Voilà, c'est d'elle que me vient le goût d'aimer les originaux.

L'idée dangereuse, celle de la perfection. Une œuvre d'art, on la voudrait la plus parfaite. L'idée de perfection, il faut en discuter : les œuvres importantes ne suivent pas souvent des lignes claires. Mais encore, l'idée de perfection pour une femme est redoutable. Dans les années 1970, en même temps que la renaissance du féminisme, a paru un livre intitulé *La femme totale* (1973) de Marabel Morgan. La femme totale est parfaite ménagère, parfaite mère, parfaite épouse qui attend son mari dans la cuisine. Cette femme totale et intégrale, son ennemie véritable, c'est l'intellectuelle. Un homme ne se confronte pas intégralement au modèle « homme ». Une femme, oui.

Pour l'écriture, ceux-là qui ont écrit quelque chose d'original l'ont fait à leurs risques et périls, en y mettant leur peau. La recherche : sa propre singularité.

A.J. et S.Y. Vous vous intéressez également à l'« espace psychique », qui serait celui du prélangage. Et vous témoignez, notamment dans *Entre raison et déraison* (1987), du jeu qui se crée entre l'émotion et l'écriture, qui, elle, émergerait de la « pensée méditante ». Comment articulez-vous cette tension entre folie et écriture, entre cet espace du pré-logos et la prise de parole dans le logos ?

F.T. Le prélangage, le langage de l'enfant qui apprend à parler : il y a beaucoup d'hésitations, notamment. Tout ce qui n'appartient pas au langage formé : les cris, les silences, les exclamations, les balbutiements... Quand on y pense bien, il y a énormément de communication qui en relève. J'ai souvent opposé pulsion et maîtrise.

Chaque fois que je change de mot, « prélangage », « préverbal », « non verbal », « pulsion », « affect » – au singulier et au pluriel – le mot nouveau implique un changement de registre.

La « pensée méditante » renvoie à ma lecture d'Hannah Arendt. Il s'agit de la pensée qui n'est pas encore formée, mais qui cherche à se former dans le dialogue avec soi-même. Dans son livre *La vie de l'esprit. La pensée* (1981 [1978]), Arendt dit que le seul critère de la pensée socratique est de se tenir dans un langage en conformité avec soi-même. Il faut, autant que possible, quand on argumente ou qu'on cherche à démontrer quelque chose, ne pas être son propre adversaire.

Le pulsionnel se compose d'éléments qui touchent à la folie. Mais une œuvre de folie, je n'en ai jamais lu. Foucault affirme : là où il y a œuvre, il n'y a pas folie.

Le mot « folle » est très marqué pour les femmes ; j'écris tel quel « *T'es une folle* », dans *Patriarcat*. Une façon de dire : « Je ne veux pas t'entendre parler. » Il n'y a plus de langage, c'est aussi un cliché qui banalise : « Ah, elle est folle, elle ! Elle est folle ! »

Marie Savard, en 1975, a cherché à publier un livre qui s'intitulait *Journal d'une folle* ; aucun éditeur ne l'a accepté. Alors, elle a fondé une maison d'édition, les éditions de La Pleine lune. Des poètes masculins peuvent chercher la folie, mais pas les femmes. Pourquoi ? Parce qu'elles le seraient, folles, par nature.

J'ai écrit des textes dans *Nécessairement putain* (1980) qui se rapportent à la folie. Je pense que l'écriture du prélangage est à tenter, il y a matière. Étant donné ce qu'a été ma vie, j'ai plutôt cherché la maîtrise, en écartant la pensée du pulsionnel, tout en ne le niant pas.

A.J. et S.Y. Est-ce que c'est parce qu'il y a une forme de folie à rechercher la maîtrise ? Est-ce qu'il y a des formes de folie qu'il faut combattre, d'autres qu'il faut accueillir ? L'écriture doit-elle toujours regarder la folie ordinaire en face, la prendre à part, en être distincte, ne pas se laisser happer par elle ?

F.T. Je n'ai pas fait une œuvre de folie et je n'en ferai jamais, parce que c'est antinomique. Foucault a raison. Faire œuvre, être suffisamment dans la maîtrise durant ce travail-là pour que ce soit une œuvre, non pas la folie.

L'écriture doit-elle toujours regarder la folie ordinaire en face ? Oui, je pense à un travail de tressage. La recherche de la maîtrise, il ne faut pas la craindre puisqu'elle est voulue. Virginia Woolf disait qu'il y a mille choses nécessaires pour écrire une seule phrase. Alors il faut trouver le commencement de l'écriture. Souvent parler de la folie semble honteux. Il y a des sentiments à affronter dans l'écriture. Il faut les écrire le plus nettement possible.

Je définissais mon écriture, dans les années 1980, à partir de l'imaginaire du réel, qui n'est pas l'imaginaire tout court. Entrer dans l'imaginaire, déployer quelque chose qui ne se veut pas en rapport avec le réel. Je dis « l'imaginaire du réel » puisque le réel n'est pas le même pour tout le monde. Quand j'étudie le réel, celui-ci me livre un imaginaire. Ce n'est pas seulement ma singularité qui le fait, mais ma connaissance du réel, notamment à travers l'histoire et la sociologie. Les regards sur le réel sont divers. Il est possible de trouver son imaginaire du réel.

Lorsque j'ai commencé à écrire, j'étais à la recherche d'une esthétique du roman au féminin. J'y suis arrivée avec *Huis clos entre jeunes filles* (2000). J'ai pris 25 ans à développer l'esthétique de roman au féminin dont je parle de façon disséminée dans mes essais. Je me dis parfois que je devrais écrire un essai d'une vingtaine de pages pour expliquer – on n'explique jamais trop – ce que j'entends par ma recherche du roman au féminin. Le rapport entre l'imaginaire et le réel est toujours adossé aux sciences sociales, à l'histoire et à la psychanalyse.

A.J. et S.Y. Vous affirmez d'ailleurs, dans *Écrits au noir*, que « [b]eaucoup de romans actuels [...] puisent leur inspiration dans l'œuvre de Freud, ils sont subordonnés à la psychanalyse ». Quel rôle a joué la psychanalyse dans votre œuvre et dans votre réflexion sur celle-ci ?

F.T. Mes personnages n'ont pas de « psychologie », ou ne font pas une analyse particulière de ce qu'ils sont. Il est possible d'aller à l'essentiel de ce qu'est le savoir psychanalytique sans devenir spécialiste. J'ai fait trois ans de psychanalyse étendue sur le divan et j'ai fait d'autres années, en discontinuité. La psychanalyse, je reconnais que c'est d'abord un savoir.

Freud est un grand personnage contesté par des féministes. Il a écrit sur le conditionnement à la normalité, hétérosexuelle, des « rôles féminins » et des « rôles masculins ». Ce qui m'intéresse dans la psychanalyse s'avère être la reconnaissance de l'inconscient. La pensée ne maîtrise pas tout, et nous sommes agis. La pulsion existe. Le désir a un rôle dans nos vies. La littérature a reconnu l'inconscient avant Freud. Par exemple, *Œdipe roi*. Freud a formalisé un langage. Il a retenu l'histoire d'Œdipe, il en a composé un schéma.

A.J. et S.Y. Vos premiers écrits poétiques, *Bloody Mary* (1977) et *Une voix pour Odile* (1978), sont connus pour être « des textes de révolte féministe marqués par une langue orale », comme vous le soulignez dans *La forêt des signes* (2021). Or, par la suite, vous êtes passée à une écriture plus neutre. Quels sont les enjeux qui sous-tendent ce changement de registre ?

F.T. Dans la période de ma vie où *Spirale*, la rénovation de ma maison, mon enseignement de la littérature au collégial et l'écriture prenaient tout mon temps, j'ai commencé à écrire *Intérieurs* (1984). La langue de mes études a émergé. Ce n'était plus la langue de mon enfance et de mon adolescence. Uniquement la langue de mes études, voilà la preuve que l'inconscient existe. Je ne l'ai pas voulu, je ne l'ai pas décidé : j'ai été agie dans l'écriture. J'ai commencé à travailler le langage autrement, à écrire plus rarement le langage pulsionnel.

A.J. et S.Y. Vous revenez à plusieurs reprises à la formule « *Nous parlerons comme on écrit* », dont vous faites le titre d'un roman. Quels obstacles avez-vous rencontrés dans cette tentative d'adéquation de la parole et de l'écriture ? Est-ce un objectif formel qui vous paraît atteignable, voire désirable ?

F.T. Nous étions deux amies, nous avions 11 ans. Mon amie a dit une phrase que je n'ai jamais oubliée : « *Nous parlerons comme on écrit*. » Je savais que je parlais un français déficient.

Pour cette amie, Monique, et pour moi, parler comme dans les livres tenait d'un grand désir. Être originales, parler comme dans les livres : nous désirions ça.

Il y a des obstacles que j'ai rencontrés dans cette adéquation entre la parole et l'écriture. Les inadéquations et les adéquations sont surtout présentes dans *Une voix pour Odile*. Les ratages : j'ai voulu mettre à nu ce langage. *Une voix pour Odile*, écrire pour avoir le droit de dire des choses. Écrire non pas comme on parle, mais comme des écrivains écrivent. Je réfléchis encore à ce que veut dire « parler comme on écrit ». La quête primordiale, très importante, une quête théorique, une quête infinie. Qui dure encore.

A.J. et S.Y. Il semble important pour vous d'expliquer et de justifier, dans vos essais particulièrement, les assises théoriques sur lesquelles se fonde votre écriture, qui est toujours inséparable du politique. A-t-il toujours été nécessaire pour vous d'écrire en vous appuyant sur des cadres méthodologiques précis ? Par quels processus éliez-vous ces cadres méthodologiques ?

F.T. Comme plusieurs écrivaines et écrivains de ma génération, l'engagement politique a été l'occasion de lire, de discuter et de formuler ma pensée. J'ai mis du temps à venir à l'écriture. Mais j'étais politisée : mes engagements, indépendantiste dans les années 1960 et féministe vers 1971-1972, ont été l'occasion de formuler une pensée. Discuter de politique, discuter de féminisme, discuter de théorie littéraire, sur le même plan intellectuel. Il s'agit d'éclairer sa pensée. Moins la recherche de réponses, davantage la nécessité de questions nouvelles. La modernité a été une grande question nouvelle, très importante.

J'avais 17 ans à la mort de Duplessis, j'ai beaucoup connu le duplessisme. Une période où la censure existait. Mon militantisme en faveur de l'indépendance a été l'occasion de m'instruire sur l'histoire du Québec, sur la langue et, par de nombreuses lectures, de connaître la littérature québécoise. Féministe, j'ai fait beaucoup de manifestations dans les rues. Je suis une féministe de rue. Pour le droit à l'avortement, j'ai probablement participé à toutes les manifestations, clamant à haute voix : « *Notre corps nous appartient*. » Nous disions encore : « *La rue, la nuit, femmes sans peur*. » La solidarité m'importe. En littérature, j'ai connu des collectifs.

L'ÉCRITURE TEND VERS LE RÉEL, TOUT EN SACHANT QUE LE RÉEL EST IMPOSSIBLE.

La modernité supprime la signification, met à nu les syntagmes, les mots, les phrases quand il y en a ! Elle désire l'absence de la représentation. À la limite, il y a le blanc, une impossibilité d'écrire. Il fallait penser la renaissance de la représentation. L'engagement féministe y était pour beaucoup. Quelque chose se joue entre le concept et le référent. L'écriture tend vers le réel, tout en sachant que le réel est impossible. Cette écriture-là est adossée à des savoirs, comme l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse et la psychologie. Le féminisme aussi est devenu un savoir, comme il est devenu une problématique critique. Avec l'écriture au féminin, je ne pensais plus au langage qui s'engendre lui-même ou à l'absence de sujet parlant. La modernité se transformait.

A.J. et S.Y. Comment alors représenter, conserver l'idée de référent, tout en n'étant pas dans une écriture qui ne fait que véhiculer un message ?

F.T. Comment ne pas avoir un langage militant, ou *surtout* militant ? Il faut appuyer l'écriture sur plusieurs savoirs, pouvoir suspendre sa pensée, apprendre à ouvrir une question. Je n'ai pas réfléchi là-dessus par écrit, mais je me confronte à cette question. J'en aurais fait une question théorique, peut-être, à vie, si je n'avais pas décidé un moment donné que ma littérature serait composée des schèmes existentiels, autobiographiques.

Certains éléments reviennent, comme mon passage de Montréal à Saint-Colomban. J'en ai fait un motif littéraire. Chaque fois, je reprends l'écriture sous un autre angle. Dans les années 1950, ma famille a fait le mouvement inverse de ce que les gens faisaient : les gens quittaient les campagnes pour venir s'installer en ville. Au cours des années 1950, les banlieues se développaient. Ce que je raconte est lié à l'Histoire du Québec.

Le thème de la ville, de l'urbanité, est significatif chez Nicole Brossard, chez Claude Beausoleil, auteur de l'anthologie *Montréal est une ville de poèmes vous savez* (1992). Quitter la ville avait été catastrophique. Il n'y avait plus d'école pour étudier. Je n'avais pas de choix. Je désirais le retour à la ville pour recommencer à vivre. J'ai commencé à vivre tardivement !

A.J. et S.Y. Avez-vous déjà senti, dans votre écriture, le poids d'une récupération de vos mots ou d'une responsabilité politique ? Avez-vous senti parfois que ce que vous écriviez vous échappait ? Est-il possible de contester, de lutter, sans tomber automatiquement dans le jeu des discours ?

F.T. Une obsession dans les années 1970 : ne pas être récupéré. Malgré la crainte de la récupération, il faut foncer quand même. C'est une façon de ne pas s'accomplir que de se livrer à la peur de la récupération. Aujourd'hui, il existe la crainte de ne pas avoir sa place, de ne pas apparaître publiquement. J'ai presque toujours su que j'avais une responsabilité politique. Nous vivons dans un monde chaotique, il faut être d'autant plus clair dans l'exercice de la pensée. L'important en regard des discours : la nécessité de contester, de lutter, de ne pas jouer le jeu rhétorique. Si les discours militants viennent trop facilement dans la main qui écrit, il faut ralentir l'écriture, ralentir la pensée, choisir d'autres mots. Les pièges à éviter : la langue de bois et la novlangue.

A.J. et S.Y. Vous écrivez d'ailleurs dans l'entrée du 1^{er} novembre 1988 de *Journal pour mémoire* (1993) : « *Je suis possédée par ma mémoire, troublée chaque jour par une mémoire vivante, qui m'inscrit dans la réalité. Cette mémoire est exigeante et n'est pas tournée vers le passé.* » Plusieurs de vos œuvres reviennent sur une part autobiographique que vous mentionnez vous-même dans vos essais. Quel rôle joue la mémoire dans votre écriture, dans votre réflexion sur celle-ci ? Est-ce que vous avez l'impression que cette mémoire-là s'est construite avec un regard vers l'avenir ?

F.T. Vous connaissez la devise du Québec ? « Je me souviens. » Il est souvent dit que les Québécois n'ont pas de mémoire. Adolescente, je n'avais pas d'avenir. Donc je pensais continuellement à l'avenir. Comme féministe, le mot capital, central, qui importe, est le mot « devenir ». Je cherchais à agir contre l'immobilité, j'ai cherché une pensée et une vie intellectuelle en mouvement. J'étais née pour penser le devenir. Qu'en est-il du présent ? Le présent est en mouvement.



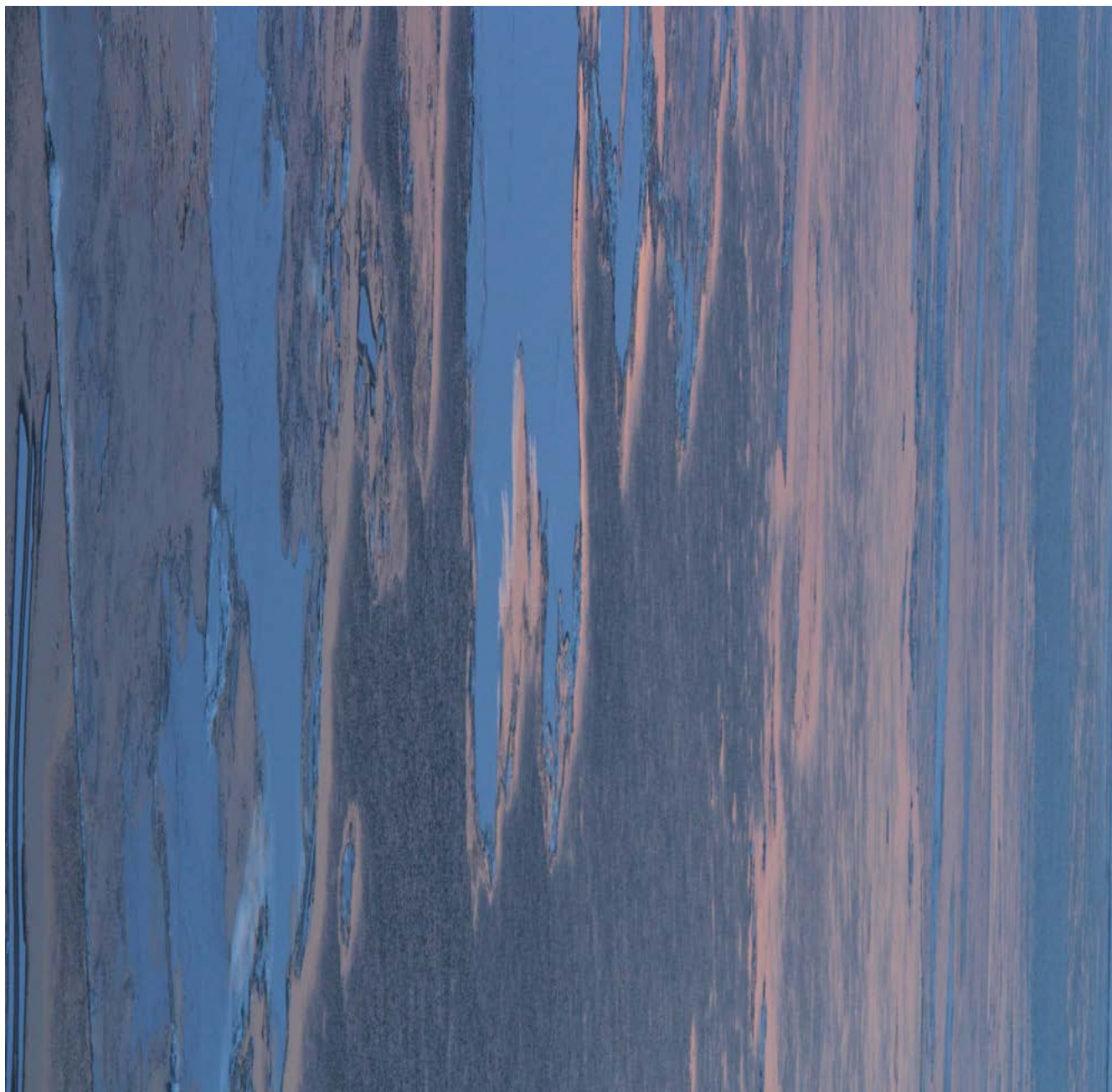
ÉLOÏSE PLAMONDON-PAGÉ. LE PRINCIPE DE FRAGILITÉ

Lorsqu'ils entendent parler de « théorie photographique », les étudiants en art, en histoire de l'art, sourient. Ils savent qu'on va leur parler de Roland Barthes et de *La chambre claire* (1980). Ils savent que le professeur, en détachant les syllabes, traitera du « ça-a-été », présentera le contexte de rédaction (« *la mère de Barthes, vous savez, venait juste de mourir* », « *il décédera, lui-même, rapidement ensuite* »). Ils savent qu'il sera question de deuil et de mélancolie.

Bien de ces étudiants apprendront à réciter, comme un étrange credo, les deux fondements du ça-a-été barthien. *Primo*, la photographie est la marque de la lumière sur une surface sensible ; elle est donc une trace, une empreinte – c'est la part sémiotique du modèle de Barthes. La photographie prouve ainsi que l'événement photographié a bel et bien eu lieu. Les plus dégourdis ajouteront même que, désormais, des *fake news* à Photoshop, le doute entoure le statut indiciaire de la photo. Mais ce doute, avant de fragiliser la croyance photographique, nous en montre d'abord la naturalité : nous avons tendance à prêter foi à la condition de trace de la photo. Telle est la preuve que Barthes avait bien raison.

Secondo, cette trace, d'être toujours la marque d'un passé, ouvre à une forme de mélancolie. C'est la charge affective du ça-a-été. La photographie ressasse ce qui n'est plus, ce qui ne sera plus, ce qui ne reviendra pas. Elle pointe sur un temps révolu et inaccessible, ouvre à un ressassement doux, triste, et fondamentalement infini. Les plus dégourdis ajouteront encore que les intellectuels et les artistes contemporains aiment les affects tristes : ils donnent l'air sérieux, manifestent une distance par rapport au monde et à ses mécaniques. La mélancolie est toujours un peu « chic ».

Une telle conception de la photographie, enseignée, canonique, a bien sûr d'abord une ambition descriptive : elle vise à faire comprendre la photographie, ou plus exactement, la réception de la photographie... Bien des historiens de l'art l'avoueront toutefois, elle influence aussi la création.







Dans *Saisons d'eau douce* (2020-2021), Éloïse Plamondon-Pagé donne à voir, par l'entremise de photographies lumineuses, quasi abstraites, le début du jour. Elle nous raconte ces matins, l'hiver, qui tiennent du triomphe sur l'absolu du noir, du froid. Fruit de ses voyages en Islande ou sur la côte est du Canada, à Moncton, aux Îles-de-la-Madeleine, la série fait de l'aurore hivernale un motif, une affaire de lumière tout autant que de rythme.

L'artiste a renversé ses paysages, parfois sur le côté, parfois à l'envers ; en résulte un brouillage du contexte ou de l'échelle de ce qu'elles désignent. Demeurent des textures, des ombres, et la lumière qui semble naître des renforcements, des formes mêmes. Ce que racontent ces images, c'est le moment fragile, fugace, entre la nuit et ce jour qui éblouira tout. Si le Nord est affaire d'absolu, ces instants de transition, de nuance, sont aussi beaux que rares et fugaces.

Dans ses *Topographies aériennes* (2019-), l'artiste retranscrit, à main levée, la trajectoire d'oiseaux vus à l'horizon. La main, ici, joue le rôle de l'appareil photo et marque, reproduit. Ces images pourtant n'ambitionnent pas de garder la trace de ces oiseaux, pas plus, à bien y penser, qu'elles ne visent à documenter leur trajectoire comme le ferait un chercheur. Le travail d'Éloïse Plamondon-Pagé est plus abstrait et fait de l'animal le prétexte à une réflexion sur le temps et son passage. Il faut résister encore une fois à n'y voir qu'une question de deuil, de mélancolie, du départ des oiseaux : en toute rigueur, ceux-ci n'ont fait que disparaître à l'horizon. Plutôt, ces dessins abstraits, sans début ni fin, sans direction, saluent la contingence de leurs trajectoires.

Dans les deux séries d'œuvres, tout se passe comme si la beauté de ces aurores, de ces trajectoires, tenait à leur brièveté.

NAGORI

Aucune mélancolie dans ces œuvres qui font de la fragilité un motif. À lui souligner, elle dit simplement : *« J'aime le temps qui passe. J'aime marcher dans la forêt, l'automne, avant que l'hiver ne vienne nous mordre le cou. »* Elle me dit avoir croisé récemment un ouvrage qui met des mots sur ce qu'elle vise à représenter. *Nagori* (2018), de Ryoko Sekiguchi.

Le *nagori*, soutient Sekiguchi, décrit *« la nostalgie de la saison qui vient de nous quitter »*. Au premier regard, nous revoilà dans une affaire de nostalgie, de mélancolie, non ?

Les choses, comme souvent, sont plus complexes et plus belles.

La notion japonaise de *nagori* possède un faisceau de significations qui pointent toutes vers une direction que la langue française cerne mal. Elle tient d'abord aux *« conséquences d'un événement »*, aux *« restes qui subsistent d'une personne morte »*, mais elle gagne une couleur particulière de définir aussi *« l'état de quelque chose qui persiste, comme ces quelques fleurs restées sur l'arbre à la fin de la saison »*. Nous sommes proches du ça-a-été. Pourtant, les tonalités sont différentes ; elles sont moins mélancoliques et tristes qu'apaisées. Ces *« quelques fleurs restées sur l'arbre à la fin de la saison »* indiquent bien sûr que quelque chose s'est terminé : ces fleurs sont une trace, une marque. Elles symbolisent pourtant moins une ruine... qu'une saison, soit quelque chose qui est appelé, cycliquement, à revenir. Par un paradoxe fort beau, le *nagori* décrit la nostalgie de ce qui reviendra, de ce qui ne disparaît que pour réapparaître... toujours un peu différemment. S'il est un plaisir esthétique à l'absence, au manque — un doux frisson mélancolique —, il est aussi un plaisir au *nagori* ; plaisir moins triste, car fondé sur une conception circulaire du temps, de la vie, des amours. Au creux du *nagori*, la beauté du soleil rythme chaque matin, la migration des oiseaux annonce le changement de saison.

Comme deux trajectoires peuvent se superposer sans pourtant avoir la même origine ni la même destination, le ça-a-été et le *nagori* croisent la nostalgie, pour en faire deux choses, deux affects distincts, et presque opposés.

Le détour par une autre culture permet de mettre en doute l'apparente naturalité de la nôtre. Ce détour, ici, fait apparaître un aspect souvent négligé de la théorie photographique de Barthes : sa fatalité et sa tristesse inhérentes. Il est tout de même quelque peu triste — justement — qu'il en soit venu à se faire, pour plusieurs, le paradigme de la photographie.

Et si le *nagori* nous permettait d'envisager la photographie non seulement comme le médium du deuil, mais aussi comme celui du temps qui passe, de la beauté de ce qui revient ?







PHOTOGRAPHIQUE

Interroger ce statut indiciaire pour lui attribuer de nouvelles connotations passe, chez Éloïse Plamondon-Pagé, par une fragmentation, par une ouverture du médium photographique à la durée et à la transparence, deux notions que ses œuvres nouent.

La durée renvoie à l'accumulation subjective du temps sur les corps et les objets, une accumulation faisant basculer celui-ci d'une donnée quantitative (les années, les heures, les minutes de nos vies), en une affaire qualitative, une affaire d'intensité. *À tout point de vue, je vais de mieux en mieux* (2017) présente une superposition, sur papier géotextile, de photographies du visage de la grand-mère de Plamondon-Pagé, à tous les âges de sa vie. Par leur accumulation, ces images rendent manifeste la belle phrase attribuée à Leonard de Vinci : « *Passé 40 ans, on devient responsable de son visage.* » Non pas qu'on en reprenne le contrôle ou qu'on doive en être imputable, non. Mais, plus modestement, notre visage devient le dépositaire de notre histoire ; il porte la marque de nos tristesses, de nos joies, de nos douleurs et de nos drames. Le visage, surface sensible, (photo)graphe de notre vie. L'œuvre, de donner vie au visage du sujet photographié, ne pointe pas vers le passé, mais vers la « potentialité » (Agamben), de ce que ce visage, ce sujet, contient encore d'inexploré, de secret. L'œuvre n'est pas affaire de deuil, mais d'hommage à cette vie qui, déclinante, s'exprime encore.

La notion de transparence, tout aussi bien, traverse la pratique de l'artiste. Par le détour d'expérimentation sur le textile, l'artiste privilégie souvent des médiums transparents pour exposer sa photographie : un tel choix lui permet de faire basculer la photographie dans le champ de l'installation. Non pas simplement en plaçant des photographies dans l'espace, comme on le voit souvent, mais en faisant de l'espace même, ouvert par la nature diaphane des textiles, un médium photographique (*Entre deux rives, mon cœur balance*, 2016). Une

telle transparence constitue aussi une manière habile de rappeler les relations entre le temps et l'image : la transparence, en impliquant la superposition de plusieurs images, dynamise celles-ci et les transforme en histoire. Cette transparence l'accompagne même dans ses œuvres récentes comme *Saisons d'eau douce* (2020-2021) qui, à pointer le regard vers le ciel et l'eau, en montre les effets de transparence, le mouvement.

On le sait, une pratique est photographique non seulement quand elle utilise la photographie, mais aussi, et peut-être surtout, quand elle interroge sa nature, ses fondements, son histoire, son extension. En cela, le photographique ouvre la photographie, lui donne de nouveaux horizons, en change la connotation et le potentiel.

PRINCIPE DE FRAGILITÉ

Anne-Marie Proulx écrivait à propos de l'artiste : « *Éloïse Plamondon-Pagé nous incite à ne pas simplement voir, mais surtout à ressentir, à contempler comment chaque seconde qui passe meurt en laissant derrière elle sa traînée de lumières.* » (texte de présentation de *Saisons d'eau douce*, 2021)

On aurait presque tendance à l'oublier, mais la posture de Barthes en est une de réception des images et des photographies. Tout se passe comme si, chez lui, l'intensité des moments n'était saisie que rétrospectivement, dans l'après. L'intellectuel — tout intellectuel, peut-être — est une Épipiméthée : il apprécie les choses — peut-être d'abord — à travers leur deuil même.

La posture d'Éloïse Plamondon-Pagé est radicalement différente. Elle nous rappelle que la beauté n'est pas un état, que la mélancolie n'en est pas la seule matière. La beauté est quelque chose qui passe, éphémère, fugace, fragile. Mieux — et le *magori* l'exprime avec soin — la fugacité n'est pas une caractéristique de la beauté, mais sa condition.

P-52 SAISONS D'EAU DOUCE # 9
2021
Impression à jet d'encre sur papier
82 x 86 cm

P-54 SAISONS D'EAU DOUCE # 4
2021
Photographie numérique

P-55 SAISONS D'EAU DOUCE # 1
2021
Photographie numérique

P-56 TOPOGRAPHIES AÉRIENNES :
AUJOURD'HUI, LES
HIRONDELLES SONT PARTIES
2020
Dessin
12,5 x 9 cm

P-58 CE QU'IL RESTE DES VAGUES
2021
Vue d'installation
Projection vidéo à deux canaux
36 min, en boucle
L'Œil de Poisson, Québec

P-60 À TOUT POINT DE VUE, JE VAIS
DE MIEUX EN MIEUX
2017
Installation, sérigraphie sur voile
géotextile
102 x 122 x 700 cm

« SPÉCULER SUR LA FRACTURE »

LE TOUR DE LA QUESTION

ADEL B. KHELIFA

Poètes de brousse, 2021,
178 p.

ADEL B.
KHELIFA
LE TOUR DE LA QUESTION



FINALISTE
PRIX SPIRALE
EVA-LE-GRAND
2021-2022

Être issu-e de l'immigration implique souvent de pérégriner parmi une myriade de constellations qui, tour à tour, aménagent et bousculent les communautés disloquées auxquelles nous appartenons. Que celles-ci s'articulent autour de la famille ou des rêves et des hantises dont elle est la responsable, cet entre-deux flottant où l'on est amené-e à circuler invoque une réflexion sur les reliques d'un legs que l'on récupère — autant par choix que par providence — ou que l'on abandonne, sur les silences et les zones de sens que l'on parvient à créer. Appréhender un déracinement-héritage, qui plus est dans un contexte postcolonial, met souvent en jeu cette aporie, celle d'habiter un corps qui se voit sans cesse marqué par un « dehors », un « ailleurs », aussi bien au sein du chez-soi natal qu'à l'intérieur du pays où il puise ses origines.

Le tour de la question, premier livre d'Adel B. Khelifa, témoigne de l'ambitieuse et impossible tentative de résoudre une fois pour toutes ce dilemme tenace afin que la tension et la dyade identitaire qu'elle lie se mettent momentanément au repos. La démarche protéiforme de l'auteur met d'abord en scène, dans une partie désignée comme « Prologue », les méditations et les (dés)enchantelements plurivoques du narrateur au sujet d'une Algérie quittée par ses parents pour Montréal à l'aube de la décennie noire, quelques années avant sa naissance. Cette première section du récit est rythmée par les quatre incursions du personnage à Alger, où les retrouvailles estivales tant attendues par les parents se transforment de ravissements curieux en supplices pour l'adolescent, dont le dernier « retour » remonte à ses 16 ans. Le prologue conjugue donc les immersions dans la substance mémorielle des visites sur le sol algérois reconstituée par l'auteur à ses réflexions sur les tensions socio-politiques et actuelles d'une Algérie qu'il aura directement côtoyée pendant 12 mois au total. Les retours vers le chez-soi montréalais, ville dont il se dit amoureux à l'époque — « comment expliquer, sinon, les papillons dans mon ventre à l'idée d'y rentrer, la plénitude, la joie pure à sa vue ? » —, ne préfigurent pourtant jamais un répit vis-à-vis des spectres et des affects provoqués par un rapport trouble à l'origine. Il revêt cette hantise tour à tour comme un prolongement honteux, une interrogation sans fin et un désir insondable.

Ce sont ces déchirures fantomatiques et effectives sans cesse frottées par le narrateur qui donnent sa cadence à cette première partie du *Tour de la question*, dont l'expression essayistique flirte avec un ton tantôt lyrique, tantôt analytique, où les souvenirs vétustes, à la fois amers et fébriles, frondent les connaissances avérées et présupposées du narrateur concernant l'Algérie actuelle et ses enjeux pluriels. Cet enchevêtrement dialectique trahit ce qui est à la fois un nœud et un moteur de l'écriture autoréflexive caractérisant le préambule de Khelifa : « *[L']obligation du sang ne m'interpelle pas. Et pourtant, tous ces mots qui lui sont dédiés.* »

BOUCLER LA BOUCLE

Les premières centaines de pages du « Prologue » font rapidement montre de l'habileté formelle, qui me semble la plus admirable dans celui-ci. La récurrence formelle et presque obsessionnelle — des assertions multiples qui martèlent un « *insoluble identitaire* » — coexiste avec la nécessité de persister à se faire violence, car, comme le narrateur le réitère : « *Je ne veux pas me définir et j'en ai un besoin irréprouvable* ». Les répétitions, les injonctions à gratter à outrance la dualité, à jamais installée et éprouvée au sein de la narration, entre la culture algérienne héritée et la vie montréalaise, reconstitue avec agilité les soubresauts épars d'un soliloque qui ne peut que se résoudre à laisser déliés les différents fragments qui composent sa mise en récit propre. La matérialité d'une écriture de soi ouoborique loge les contradictions vives où se confrontent les critiques crues et le désaveu de l'Algérie à l'impossibilité à la fois corporelle et affective de se détourner complètement de celle-ci. L'Algérie postcoloniale est considérée par l'auteur à partir de ses observations, lors de ses séjours dans sa famille algéroise, mais aussi sur la base d'approfondissements théoriques, culturels et artistiques réalisés dans l'après-coup du processus d'écriture. Ainsi, Khelifa défie notamment les rapports genrés au corps et au travail ménager, le mutisme entourant la sexualité, le silence et l'apparente fermeture des figures masculines et paternelles, ou encore l'ubiquité jamais remise en question de la foi et des pratiques islamiques dans la sphère sociale, qu'il aura pu observer sur place. Toutefois, la colère et la déception qui en découlent me semblent parfois induire des conclusions dures et rebattues, figées par le discours qui les érige en jugements.

En tentant de boucler la boucle, de répondre à cette dualité construite par la narration qui rejoue la sempiternelle dichotomie impériale Occident-Orient, l'auteur fait de la famille un objet à saisir et l'écriture, un dispositif entièrement déductif qui parle pour elle et préfigure ses limites. « *J'écris ces mots sans scrupules : l'Algérie est émotionnellement arriérée.* » Il y a une colère, dont je ne remets pas en question les fondements ni la raison d'être, qui semble se jouer dans ce genre d'assertions, et cette colère fait en sorte que le regard de l'auteur perd de son acuité lorsqu'il prend à tâche de réifier une situation, un pays en entier même (« *Le Moyen Âge* ») qui ne peut que lui échapper. C'est nécessairement à partir de sa perspective, d'une représentation « située » géographiquement et socialement entre autres, qu'une partie de son savoir sur l'Algérie est produit.

Par son montage et sa réécriture mémorielle, Khelifa semble néanmoins tenir à une forme d'autoexamen qui lui permet de rendre compte, rétrospectivement, de ses angles morts et d'une vision qui se sait et se déclare partielle à plusieurs moments, notamment dans sa manière de figurer la capitale algérienne : « *Alger est pour moi une sculpture hybride que j'ai bricolée à partir de fragments inexacts en omettant les recoins les plus laids ou la beauté la plus pure qu'elle avait à offrir, non par déni, mais parce que je ne suis pas allé les chercher.* »

REGARDS ERRANTS

« *On joue toujours le même rôle. On l'interprète différemment. Parce qu'on ne peut pas se défaire de soi, tout simplement. On peut devenir non pas autre que soi, mais autrement soi-même.* » Voici ce que la philosophe franco-algérienne Seloua Luste Boulbina déclarait, en commentant le désir de plusieurs qu'Edward Saïd puisse une fois pour toutes se « ranger », se définir selon une seule identité hermétique sans héberger cette porosité entre les espaces palestiniens et américains qui le traversent. Cet « *autrement soi-même* » me semble constituer une posture plus viable, ou du moins une approche plus fluide de « l'habiter-identitaire », que celle adoptée par Khelifa lorsqu'il affirme devoir « *se positionner confortablement entre deux chaises* ». Le corps et la pensée de l'écriture, en résistant au désir et à la nécessité d'être nommés pour se circonscrire,

accepteraient alors de se laisser désorienter. La mise en récit s'articulerait comme ces errements joueurs qui convoquent leurs spectres autrement qu'en cherchant à les condamner.

C'est cette posture que me semble embrasser la deuxième partie du *Tour de la question*, superbe « épilogue » poético-spéculatif d'une cinquantaine de pages où se dessinent à mon avis les moments les plus réussis du livre. Dans cet espace, le regard se défait et abdique : la parole de l'auteur se détache d'un impératif descriptif et diagnostique consistant à « *épie[r] les vies de ceux qui [l']entourent* » et se laisse porter par ses propres zones d'ombre, par ses propres apories. La tension identitaire se voit plutôt négociée dans un regard qui ne veut ni condamner ni déterminer, mais qui erre et invente ses autres possibles. C'est le moment où Khelifa parvient à « *s'éloigner du sens. Agencer [s]es mots sur papier pour ce qu'ils sont* », là où l'écriture poétique et ses *mythos* existent et s'actualisent pour eux-mêmes. Même si l'auteur a « *toujours le réflexe de comparer les deux [identités, québécoise et algérienne], comme une fonction dont l'une des variables dépend intrinsèquement de l'autre* », le lien qu'il esquisse entre elles ne les cloisonne plus machinalement, puisqu'il se risque à imaginer et à reconfigurer, dans une poésie souple et épurée, une manière de se re-liaison à l'Algérie qui n'implique pas de trancher quoi que ce soit. Narré à la troisième personne, le récit spéculatif nous fait alors suivre A. de 2030 à 2032. Approchant désormais de la quarantaine, il est de retour, seul, en sol algérien, territoire sur lequel il avait juré qu'on ne le reverrait plus, et cela, dès les balbutiements du livre. Les spectres des défunts parents d'A. s'entassent parmi d'autres fantômes, les évitements et les silences du personnage au fil des années planent et s'assument dans l'écriture et ses espaces creux et aphones. L'« hantologie » convoquée par la spéculation sur le retour et les années inventées qui l'annoncent font que l'expression de l'auteur se meut, audacieuse, par-delà les fractures qu'elle stratifiait au départ : « *L'encre inépuisable ne sèche pas, ne se lit pas et n'exprime que le dédale de celui qui la crache.* »

PENSER « PAR-DELÀ » LA BLESSURE

Dans le prologue, Khelifa nomme comment certaines œuvres d'artistes maghrébins vivant ou ayant vécu en France ont pu se nouer à ses propres expériences et lui parler directement, « *les yeux dans les yeux* ». Ce passage m'a immédiatement ramenée à mon propre rapport au magnifique film *Le marin des montagnes* (2021) du réalisateur brésilien Karim Aïnouz, qui met en scène sa première visite de l'Algérie à l'âge adulte, plus précisément de cette Kabylie héritée du père qu'il n'a jamais connu autrement. L'œil-caméra vogue sur les paysages et les visages pendant qu'un monologue intérieur dédié à sa mère et décrivant les impressions du « retour » se fait entendre. L'observation silencieuse de l'extérieur, mue par l'impulsion interne qui la façonne, rappelle que les images peuvent parler — ou se taire — d'elles-mêmes, tout en étant rappelées au rêve qui les apprivoise, sans avoir à être élucidées. C'est dans ces instants de vulnérabilité, lorsque *Le tour de la question* tâte ses propres inconforts, spéculer sur ceux-ci et accepte que toute vision soit forcément trouée, que le rythme du récit se délivre. La plume n'est plus restreinte à une perspective qui devrait forcément primer sur l'autre, mais déterritorialise la fissure, en imaginant ses après-coups, ses à-venir. Le spectre de Yanis, jeune Algérien avec qui le narrateur avait tissé un lien rapide mais significatif, une vingtaine d'années plus tôt, la veille de son départ pour Montréal, est également rematérialisé dans l'épilogue. C'est la première figure liée à l'Algérie à qui A. dévoile son orientation sexuelle : « *J'aime les hommes.* » Malgré les réactions désapprobatrices et homophobes de Yanis, comme le « *naqch* » proféré en *darija* dont il assènera A., cela ne les empêchera pas de se revoir, une dernière fois. Un dernier moment où l'impasse et ses silences ne plomberont pas un lien, désormais accepté dans les parts d'ombre et de lumière qu'il suppose. L'existence queer de A., représentée dans une tension irrémédiable avec Yanis, ne le fait pas rejeter en bloc ce dernier. Il accepte à son tour que peuvent cohabiter les ombrages et les blessures, et surtout, que persistent ces choses qu'il ne pourra jamais voir, définir, ni « regarder ».

Ces possibles par-delà la fracture supposent peut-être alors qu'on n'ait plus à faire le tour de la question, mais que l'on se donne le droit de la déplacer, de la rêver au-delà de ses retranchements.

NI RENCONTRE NI DÉCOUVERTE

LE CONTINUUM NORD-SUD

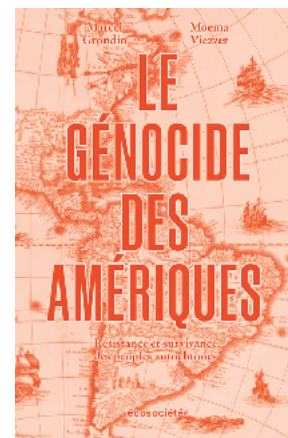
Comment représenter adéquatement le record de violence enregistré dans les Amériques? Une telle question, pour vaste qu'elle soit, guide mon appréciation de cet essai avec lequel je ne peux qu'être d'accord quand il rappelle: «*Le terme "Indien" fut l'une des plus grandes violations symboliques commises à l'encontre de la diversité des peuples autochtones.*» La visée des auteur-ric-e-s est limpide, leur ouvrage cherche à contrer l'oubli, commun au Sud et au Nord, de la genèse génocidaire des États d'Amérique. Pour ce faire, iels nous ont préparé une tournée dans l'histoire de différentes régions — Caraïbes, Mexique, Andes, Brésil et États-Unis —, tournée achevée par Pierrot Ross-Tremblay et Nawel Hamidi, qui ajoutent un chapitre dédié au Canada dans l'édition québécoise de l'ouvrage. L'absence de mention du Canada, au sein de l'édition originale publiée en 2018 au Brésil, est emblématique d'une tendance, dans les publications d'Amérique latine, à réduire l'Amérique du Nord aux seuls États-Unis, alors que l'État canadien a ses propres intérêts néocoloniaux, et surtout, sa propre histoire! Quoi qu'il en soit, l'échelle proprement continentale de cette enquête ne manque pas de marquer, de même que les chiffres qu'elle révèle.

Le lien entre les communautés autochtones, peu importe leur emplacement géographique, se résumerait au génocide culminant presque toujours dans des statistiques affolantes. Suivant l'invasion des différents territoires, et bien que les facteurs de destruction ont pu modérément varier, 90 % à 95 % des populations autochtones, du Nord au Sud, ont été tuées. Le cas caribéen, comme le rappellent les auteur-ric-e-s, est à peu près la seule exception à ces statistiques: il «surpasse» celles-ci pour atteindre presque 100 %. Bien que les communautés taïnos locales aient fait acte de résistance, c'est à peu près la totalité d'entre elles qui a été exterminée par les premières vagues de colonisation espagnole. En lisant les descriptions de travaux forcés ou encore celles des massacres perpétrés, il est difficile de ne pas ressentir une certaine nausée, provoquée moins par l'aspect inédit de cette violence que par la «répétition» de ses scénarios — répétition qui, bien sûr, guette encore les Amériques. En dépit des différences observées dans leurs techniques

LE GÉNOCIDE DES AMÉRIQUES. RÉSISTANCE ET SURVIVANCE DES PEUPLES AUTOCHTONES

MARCEL GRONDIN
ET MOEMA VIEZZER,
TRADUIT DU PORTUGAIS
(BRÉSIL) PAR YVES
CARRIER AVEC LA
COLLABORATION DE
RAYMOND LEVAC

Écosociété, 2022, 360 p.



d'exploitation et leur sensibilité administrative, les puissances coloniales ont été remarquablement fidèles à un schéma que l'essai reconstitue : un combo narratif dont les éléments – épidémies, guerres, violences d'ordre sexuel, exploitation, alliances bénéficiant généralement aux colons, bouleversement des structures sociales autochtones, obsession pour l'or et ses ersatz, etc. – peuvent être agencés différemment sans que le résultat soit modifié. En cela, l'ouvrage, qui s'efforce de rassembler des récits le plus souvent répartis entre plusieurs États et langues, constitue une excellente introduction aux études coloniales pour les non-initié-e-s.

L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE

Pourtant, tout en étant solidaire des enjeux politiques dénoncés dans l'essai et partisan d'une mémoire panaméricaine du génocide, je reste ambivalent par rapport à la manière dont on y structure la répétition du désastre qu'est l'invasion coloniale. Certes, les auteur-ric-e-s ont pour considération première d'informer un public diversifié quant aux conséquences démographiques de la colonisation des Amériques, continents qui auraient été victimes du plus important génocide de l'histoire. Je ne peux cependant pas m'empêcher de voir, dans le ton direct de l'essai, un certain rapprochement avec les descriptions apocalyptiques de la violence impériale fournies par Bartolomé de las Casas (1484-1566). Le dominicain, célèbre défenseur des Autochtones et critique pour le moins exalté de la furie coloniale, a poussé le principe de répétition à un point tel qu'on croirait qu'il a copié et collé la même partition à tous les peuples autochtones : ce faisant, il maintenait les communautés dans un état de vulnérabilité, comme si elles ne pouvaient résister au carnage. Sa *Très brève relation de la destruction des Indes*, de 1552, semble presque être l'ancêtre du *Génocide des Amériques* ! Les auteur-ric-e-s, qui nomment les résistances autochtones contemporaines, font souvent le jeu de cette violence absolue qui est décrite de façon similaire dans tous les cas. C'est peut-être là que l'écriture de la violence m'apparaît la plus gratuite, car il ne suffit pas de décrire ce qu'on nomme pour renverser les rapports historiques de force.

Même lorsque le livre nomme les formes de résistance, celles-ci semblent secondaires, telle une énumération d'organisations et d'événements qui ne fait qu'esquisser les enjeux et la diversité culturelle des Premières Nations. Grondin et Viezzer présentent très succinctement l'histoire précoloniale de celles-ci : or, ces résumés sont moins étoffés qu'un article de Wikipédia et ils ne restituent en rien la complexité des cultures présentées (de celle des Taïnos à celle Tupinambas, en passant par celle des Incas, des Aymaras, des Mayas, etc.). Sans adopter une position identique à celle de las Casas, une telle description des phénomènes violents ne parvient pas à atteindre l'équilibre souhaité. Et bien qu'elle ne soit pas accompagnée de réflexions convenues sur l'écriture de l'histoire – je pense ici à certains passages de la série documentaire *Exterminate All the Brutes* (2021) de Raoul

Pieck, où s'entremêlent mises en scène violentes et observations peu originales sur les mécanismes d'effacement —, elle donne involontairement à l'histoire coloniale la forme d'une force inarrêtable et omet du même coup certains de ses aspects troublants, qui sont cruciaux pour comprendre le processus d'invasion.

Ainsi, la chute de l'Empire aztèque est présentée d'une manière qui marginalise la participation massive de communautés autochtones, sans laquelle Cortès aurait été incapable de soumettre Tenochtitlan — fait mentionné par la majorité des historien-ne-s (Thomas Gomez, Matthew Restall, Florine Asselbergs, et j'en passe). Je le rappelle, non afin de blâmer ces communautés, mais pour détruire l'auréole des conquistadors et l'idée fallacieuse selon laquelle la supériorité des armes aurait suffi à soumettre les Amériques : ce ne sont pas 300 hommes européens qui ont pris la capitale impériale, mais bien des centaines de milliers d'individus menés par un conquistador, lequel avait par ailleurs plus ou moins désobéi aux autorités coloniales afin d'explorer et d'envahir le Mexique. Ce recrutement de troupes autochtones a par la suite joué un rôle décisif dans l'invasion des territoires mayas, et des phénomènes analogues peuvent être trouvés ailleurs dans les Amériques. L'agentivité doit être reconnue, même lorsqu'elle dessert *a fortiori* une perspective critique de l'histoire : c'est là que l'essai reconduit, bien malgré lui, un certain stéréotype que la littérature de la conquête et certain-e-s de ses interprètes ont forgé en évacuant les Autochtones de l'histoire qui les concerne. Ce qui peut paraître un détail ou une polémique intellectuelle ne l'est pas, car cela touche directement à la représentation qui est faite des communautés opprimées ; on risque ainsi de nourrir une idéalisation qui n'est ni viable ni porteuse politiquement.

La dénonciation du massacre panaméricain est appuyée et sentie, et le chapitre supplémentaire de Pierrot Ross-Tremblay et Nawel Hamidi est celui qui approfondit le plus les multiples dimensions matérielles et symboliques du génocide, mais cet ajout accentue les lacunes du reste de l'ouvrage. Certes, Grondin et Viezzer visent une conscientisation générale à la genèse génocidaire des Amériques, et ils ont fait en cela un travail appréciable. Mais celui-ci rate parfois son objectif de contrer l'oubli. Là où las Casas parvenait à dresser un portrait réaliste de la situation, moins par les « données » qu'il fournissait que par les stratégies rhétoriques qu'il déployait (une profusion d'hyperboles et de répétitions), *Le génocide des Amériques* ne présente ni un ton littéraire qui compenserait la sécheresse des chiffres livrés, ni une précision historienne qui serait capable de cerner certains des enjeux majeurs qu'il aborde. C'est néanmoins une ébauche prometteuse invitant à construire davantage de ponts entre les mémoires coloniales du continent. Le surnom décolonial des Amériques, *Abya Yala*, a même été donné à une librairie latino-américaine de Montréal, ce qui prouve que les mots associés à la résistance autochtone voyagent déjà depuis un certain moment. Cette circulation, auquel *Le génocide des Amériques* contribue en dépit de mes réserves, ne demande qu'à être intensifiée.

QUELQUES TOUCHES CLITORIDIENNES

LE PLAISIR EFFACÉ. CLITORIS ET PENSÉE

CATHERINE MALABOU

Payot & Rivages, 2020,
144 p.



TOUCHE 1: S'ÉCARTER

Propulsé à l'avant-scène par les déferlantes du mouvement #MeToo, le féminisme s'est imposé ces dernières années comme un angle d'analyse incontournable pour examiner les enjeux de société. Certaines personnes, sceptiques, méfiantes ou de mauvaise foi, diront qu'il a infiltré la culture populaire en tant que tendance au service d'une image de marque, pour la commercialisation de certains produits, discours et identités. Qu'on y voie un mal ou un bien, cette popularisation de ce qui touche aux femmes a néanmoins ramené au cœur des réflexions et des débats contemporains, tel un revenant, le sujet de la deuxième vague du féminisme, c'est-à-dire la « femme » dont la condition se pense en fonction d'une oppression et d'une violence faite à son sexe par les hommes, un sujet qui est défini, de nouveau, par la différence (hétéro)sexuelle¹. Lorsqu'a paru l'essai *Le plaisir effacé. Clitoris et pensée* de Catherine Malabou, il aurait été facile de se laisser avoir par ce qu'il y a de séduisant et de spectaculaire dans le mot « clitoris » – Malabou écrit en effet que « [p]arler du clitoris en philosophe, c'est [...] l'appeler à paraître ». Nous aurions pu croire qu'il s'agirait, de par cette nomination, d'une proposition positive et affirmative « conju[rant] heureusement une invisibilité », célébrant cet organe dédié au plaisir sexuel comme le vecteur d'une réappropriation d'une puissance féminine et féministe. Nous aurions pu enfin supposer un retour à un différentialisme ancré dans le biologique, se réfléchissant en opposition au membre masculin, au phallus pénétrant. Or, ce que ce livre offre est avant tout une invitation à se tenir à l'écart de ces vieilles dichotomies qui menacent toujours de venir rigidifier l'existence ; une invitation à considérer le plaisir clitoridien comme un principe « plastique » d'une pensée féministe hantée par ses idéaux passés.

1 L'ouvrage *Le privilège de dénoncer* (2022) de Kharoll-Ann Souffrant repose justement sur une critique de ce retour d'un « nous femmes » – cis, blanc, hétérosexuel – comme sujet dominant du féminisme contemporain et aborde les implications politiques d'une telle domination sur les prises de paroles minoritaires.

TOUCHE 2 : RÉSISTER

Ce qui fait de Malabou l'une des intellectuelles contemporaines les plus intéressantes est, peut-être, une audace dans le ton et la forme qui a tout à voir avec la rencontre de sa formation classique et de son parcours féministe, et la manière dont elle met en jeu, dans ses écrits, le « corps de la philosophe ». En 2009, elle faisait paraître aux éditions Galilée un essai intitulé *Changer de différence*, dans lequel elle réfléchissait au statut ontologique incertain du féminin en philosophie, prenant comme prémisses sa propre expérience de femme dans la discipline. Si les enjeux dont elle traitait alors nous amenaient plus ou moins à reconnaître chez elle une démarche féministe, dans *Le plaisir effacé*, elle adopte une posture sans équivoque : « *La position que je défends ici est celle d'une féministe radicale qui se situe loin des terfs (trans-exclusionary radical feminists) [...] Je suis également très loin de celles qui considèrent que la binarité sexuelle est inscrite dans le marbre [...] Mais je refuse aussi, à l'inverse, la mise au rencart systématique des féministes d'avant le genre, fondatrices, précisément du féminisme radical.* » Sachant la défiance que peut susciter une telle position, qui expose la philosophe à être accusée de faire « de l'idéologie » dans un champ qui prétend à l'objectivité et à la neutralité, on doit se réjouir de ce geste qui prolonge celui posé par d'autres avant elle — Simone de Beauvoir, Carla Lonzi, Luce Irigaray, Paul B. Preciado, à qui Malabou s'affilie dans son texte — et qui sonne le glas d'un effacement : « *Le temps était venu de cesser de croire que philosopher et "dégenrer" allaient de pair. [...] Je devais cesser de m'abriter derrière l'asexualité prétendue du sujet philosophique.* » Dans cet essai, qui reprend certains postulats qu'elle avançait dans *Changer de différence*, Malabou défend la part muette du féminin, laquelle s'incarne ici dans le symbole du clitoris. Comme le féminin, qui doit être pensé en dépit de résistances phalliques et féministes, le clitoris représente une sorte d'impossibilité conceptuelle.

TOUCHE 3 : INCARNER

C'est à partir des différentes manifestations de méconnaissance et de reconnaissance de l'organe féminin dans l'histoire des idées et des représentations que la philosophe trace « l'expérience d'un écart » : « *Écart entre clitoris et vagin [...] Écart entre clitoris et pénis. Écart entre clitoris et phallus [...] Écart entre le biologique et le symbolique, la chair et le sens. Écart enfin entre les "sujets" du féminisme et du même coup entre les féminismes eux-mêmes [...] Écart entre revendication de l'existence de la "femme" et le rejet d'une telle catégorie. Écart entre un "nous les femmes" et une multiplicité*

d'expériences. » Retrouvant en cette ambition différentielle le legs de la déconstruction, on admire toutefois ce qu'il y a de singulier dans la démarche de Malabou, qui ramène justement, en en renouvelant l'expression, la philosophie du sexuel à l'expérience vécue. C'est dans cette volonté qu'elle revisite la pensée de Beauvoir, qu'elle place sous le signe d'une « *érotique existentielle* ». Malabou procède à une mise à distance des théories de la sexualité (dans lesquelles on compte entre autres la psychanalyse, mais aussi la déconstruction), qui ont eu tendance à conceptualiser et à idéaliser le sexe au détriment du principe de plaisir, plus à même de rendre compte de l'« *incorporation du sexuel* » — locution employée par la philosophe pour parler de la formation du genre chez les sujets. C'est en opposition à l'œuvre de désincarnation par le langage et la pensée que Malabou se penche, dans une série de courts chapitres — qu'elle nomme des « *touches* » ou encore des « *petits clitoris d'écriture* » —, sur des figures telles Françoise Dolto, Luce Irigaray ou Paul B. Preciado, qui résistent aux tenants des traditions. Ces personnes constituent, par l'expérience même de leur(s) genre(s) et de leur(s) corps, une sorte d'aporie pour qui tient à confiner le sexe dans l'idéal et dans une binarité exclusive.

En s'intéressant aux nymphes de Boccace, d'Aby Warburg, de Giorgio Agamben, d'André Breton et de Lars von Trier (se rapprochant en ces objets et questions du travail de Georges Didi-Huberman), elle montre en quoi l'art et ses discoureurs ont failli à représenter l'organe du plaisir féminin par un usage subtil de métonymies, d'euphémismes, de silences ou de détours. C'est cette défaillance de l'image qui a pu mener à l'émergence de la prose revendicatrice de Carla Lonzi, philosophe féministe italienne, connue entre autres pour son traité (anti)philosophique incendiaire *Crachons sur Hegel!* (1974) (choix d'autant plus intéressant lorsqu'on considère l'héritage hégélien de Malabou) et qui a forgé en 1974 l'idée de la « *femme clitoridienne* », figure salvatrice de la conscience féministe. C'est aussi cette négligence historique du plaisir sexuel féminin qui anime l'œuvre d'Alice Walker, laquelle s'est mobilisée, à l'intérieur comme à l'extérieur de son œuvre littéraire, contre les mutilations sexuelles féminines. Cette dernière étude offre à Malabou l'occasion de réfléchir aux débats sémantiques entourant les procédures d'excision du clitoris. Ce chemin, qui semble se présenter de prime abord comme un panorama des différents conflits entourant la sexualité féminine, consiste surtout en une tentative pour donner une fonction éthique et féministe à ces écarts — ce que n'ont pu faire les théories et les philosophies dominantes qui ont pensé cette idée d'écart —, une tentative pour « *dessin[er] sans le figurer le statut d'un organe de plaisir qui [...] n'est jamais devenu un organe de pensée* ».

TOUCHE 4 : S'EXTASIER

«*Dessiner sans figurer*» serait donc le geste qui parviendrait à incarner une pensée du féminin en dépit des oppositions, des contradictions, des impossibilités ; en dépit d'un effacement structurel sur lequel ont été fondés le château fort de la théorie et celui du sexisme. Ce serait le débouché d'un travail formel sans volonté de définition ni de maîtrise, l'œuvre d'une «*plasticité*» — un terme fondateur et générateur pour la pensée de la philosophe — et qui la pousse ici, comme dans ses livres passés, à s'intéresser au «*façonnement somatique de la philosophie*». Ayant touché, entre autres, aux sciences du trauma et à la neurologie dans ces travaux précédents afin de montrer comment les concepts forment et métamorphosent les corps, Malabou met en avant, dans *Le plaisir effacé*, «*l'effet sexualisant*» de la philosophie. Admettant que «*[s]on clitoris est en éveil synchrone avec [s]on cerveau*», elle soutient que la philosophie «*sculpte une érotique qui permet de nouveaux branchements entre énergie spirituelle et énergie libidinale*». Avec un culot théorique qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celui de Luce Irigaray dans son essai sur les lèvres vulvaires (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977), Malabou avance l'idée d'une «*libido clitoridienne*» en tant que principe plastique — une pulsion qui aurait le pouvoir de précariser le système phallocentrique occidental et de mettre au défi l'expérience de l'identification sexuelle : «*Il est évident que je n'ai plus le même corps depuis que je pense [...] L'effort fait pour fluidifier mon désir, enrichir mes "relations sexuelles" d'autres partenaires, non seulement réel-le-s, mais encore virtuel-le-s, logiques, textuel-le-s, a aussi façonné mon sexe, l'a fait vibrer, palpiter.*»

Si le phallus s'est imposé comme signifiant privilégié marquant l'entrée du sujet dans le langage, détenant le pouvoir d'inscription et de définition des corps, le clitoris devient un vecteur symbolique alternatif. C'est Judith Butler, dans *Ces corps qui comptent* (2009 [1996]), qui soulignait la part fantomatique du phallus, lequel serait le spectre du pénis et signifierait, par le fait même, la disparition de l'organe masculin. De la même manière, mais cette fois-ci prenant pour origine la disparition matérielle et historique du plaisir féminin, Malabou envisage le clitoris comme un membre fantôme, le principe d'une hantise à partir de laquelle il est possible de soumettre le système de pensée dominant à une expérience féminine de «*désidentification réidentifiante*». Il ne s'agit pas

de trouver un nouvel «*organe*» à fétichiser pour conforter un récit identitaire et sexuel remanié, mais de troubler le genre de la théorie en y insérant des «*zones*» de plaisir. En considérant le corps comme un «*dispositif de transfert [...] entre une réalité anatomique et une projection symbolique*», la philosophe parle de «*zone clitoridienne du logos*» en tant qu'elles «*marqu[ent] l'endroit où les philosophes se font plaisir et cessent de s'identifier à leur sexe anatomique et leur genre social*». C'est selon ce principe de désidentification comme sortie de soi (un soi toujours et déjà sexualisé) que Malabou conçoit les «*zones clitoridiennes*» comme des «*zones d'extase du réel*» productrices de sens et de plaisir en ce qu'elles créent pour les sujets l'expérience d'un écart.

TOUCHE 5 : DEVENIR

Si cette volonté de déconstruire et de dépasser la dualité hétérosexuelle (symbolique et matérielle) n'est pas nouvelle dans l'histoire des pensées féministes (elle est une constante), c'est l'expérience de philosophe de Malabou, «*comparable à toute confession, tout récit d'initiation, de trauma ou de transition*», qui définit l'originalité de son projet. C'est aussi sa résistance : demeurant en philosophie, elle prend le pari de faire œuvre utile de ses outils. Malgré la méfiance que peut susciter, pour certains féminismes, tout savoir provenant d'une discipline structurellement et historiquement dominée par le masculin, malgré qu'il incombe à Malabou de se défendre de faire de l'essentialisme philosophique, cette dernière ose ramener dans les débats actuels des propositions qui ont été réduites au silence à cause du risque théorique qu'elles représentaient ou de la désuétude qu'on leur attribuait, et cela, afin d'écarter la philosophie de l'idée qu'elle se fait d'elle-même. Elle donne par ailleurs l'impression d'avoir trouvé, avec cette pensée du clitoris, une sorte de résolution à l'impossibilité ontologique devant laquelle nous met le féminin, lequel se devrait de ne rien signifier. Considéré comme un «*organe de trop*» (aux sens propre et figuré), disqualifié en raison de cet excès, le clitoris devient, chez Malabou, le dépositaire d'une mémoire féministe et un principe de plaisir qui tend vers l'avenir le fil rouge d'une transformation politique et sexuelle.

LA PHRASE, LA VOIX, L'HISTOIRE ET LE TEMPS

Hélène Dorion a gagné le prix Athanase-David en 2019, Annie Ernaux le prix Nobel en 2022. Cela ne se compare pas, dira-t-on. Québec n'est pas Stockholm, ni le Saint-Laurent la Seine.

Sur la scène parisienne, le succès de la Normande a déchaîné des giboulées pour toutes saisons. La rumeur grogne : Ernaux est « clivante ». En fait, elle n'en peut mais, et se passerait bien de cette atmosphère de guéguerre hargneuse où cohabitent l'adulation jouissive et la jalousie malade. Nombre de ses admirateurs disjonctent et voient en ses textes « une rage presque célinienne » et une « Proust populaire ». Il faut être bouché à l'émeri pour avaliser de tels égarements laudatifs. Du côté des détracteurs, ce n'est pas mieux. De petites haines germanoprates et médiatiques animent des chacals tout entiers à leur proie attachés, et leur sport préféré est l'injure : « papesse de l'autofiction », « littérature de sanisette », « culte de la banalité ».

Le Québec littéraire ne cultive pas ce régime de « pousse-toi de là que je m'y mette ». Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de bagarres lettrées au pays de Maria Chapdelaine. Il y en a, de légères au rythme des automnes, de plus grosses à peu près tous les dix ans, mais elles ne durent pas, ou peu, et il faut souvent aux historiens une foi de l'autre monde pour qu'ils parviennent à corréler des façons de donner sens à leurs corpus sans négliger de leur trouver des abris dans des durées plausibles. Par bonheur, ils peuvent compter sur des plumes qui ont bâti au fil du temps quelque chose de solide. Hélène Dorion est l'une d'entre elles et, si elle reçut des critiques comme il se doit, elle n'a pas été, que l'on sache, agonie d'insultes.



LE JEUNE HOMME

ANNIE ERNAUX

Gallimard, 2022, 48 p.



MES FORÊTS

HÉLÈNE DORION

Éditions Bruno Doucey,
2021, 128 p.

Plutôt que de céder à la fascination des combats de coqs, il faut placer la question là où elle devrait toujours se trouver. Dorion et Ernaux ont chacune accompli une œuvre d'envergure, avec ce que cela comporte d'exigence, de travail, de persévérance, d'invention. Qui lit en même temps leur dernier opus, un récit pour Ernaux, un recueil de poésie pour Dorion, rencontre deux univers distincts. L'imprégnation de l'histoire sociale et du combat politique dans la matière de la première est à des lieues de l'anthropologie philosophique et de la quête du moindre espoir vital cultivées par la seconde. Or, cependant que les moyens sont différents, les cibles sont semblables. Toutes deux assument en effet une obligation morale et intime de faire justice sans rien céder à leur art. Il faut les lire à la hauteur de cette mission que leurs œuvres endossent sans omettre que tout se joue au cœur de leur écriture. Là, chacune a sa musique, enchatonnée dans ce qui est le plus difficile à trouver et à entretenir : *sa phrase* pour l'une, *sa voix* pour l'autre.

FERVEURS EN TEMPS RÉELS

Qu'ont en commun Diane de Poitiers, Julie de Lespinasse, Madame de Staël, George Sand, Colette, Tina Turner, Édith Piaf et Brigitte Macron ? Le fait qu'elles eurent ou ont pour amant, compagnon ou mari des hommes nettement plus jeunes qu'elles¹, à l'instar de la narratrice du dernier Annie Ernaux, *Le jeune homme*, désigné en récit par la simple lettre A. En Occident, la chronophilie, ici considérée dans sa version « cougar² », n'a essentiellement débouché que sur une pratique soumise aux lois civiles ou tacites de la dictature masculine³. Les choses ont sans doute quelque peu changé depuis une quarantaine d'années, mais moins qu'on le croit. L'étudiant universitaire A, en tout cas, travaille à l'amélioration des choses et des mœurs. Quand il fait la connaissance biblique de la professeure dont il vient de tomber amoureux grave, il a « *presque trente ans de moins* » qu'elle. Elle a envie de lui, c'est réciproque, et ça va chez lui jusqu'à la « *ferveur* ». Quand il se sépare de l'étudiante avec laquelle il vivait, elle en éprouve un net contentement. La passion physique qui les unit, lui en mode dévotion, elle en mode palimpseste, est

IL FAUT LES LIRE À
LA HAUTEUR DE
CETTE MISSION
QUE LEURS ŒUVRES
ENDOSSENT SANS
OMETTRE QUE TOUT
SE JOUE AU CŒUR
DE LEUR ÉCRITURE.
LÀ, CHACUNE
A SA MUSIQUE,
ENCHATONNÉE DANS
CE QUI EST LE PLUS
DIFFICILE À TROUVER
ET À ENTREtenir :
SA PHRASE POUR
L'UNE, SA VOIX POUR
L'AUTRE.

¹ Par ordre d'entrée en prose : Henri II (20 ans de différence), le comte de Guibert (11 ans), John Rocca (22 ans), Charles Marchal (21 ans), Maurice Goudek (26 ans), Erwin Bach (16 ans), Théo Sarapo (20 ans), Emmanuel Macron (24 ans).

² NDLA : Ce terme fauve – aujourd'hui validé par les dictionnaires – m'est toujours apparu comme la marque d'une imbécillité primaire.

³ Pour une exploration plus fouillée, voir Jean-François Mignot, « L'écart d'âge entre conjoints », *Revue française de sociologie*, 2010/2, vol. 51, p. 281-320.

l'objet d'une mise en forme typique de la manière ernalienne. Trente-huit fragments de longueurs diverses décrivent le commerce voluptueux. Ils vont d'une simple phrase à une page ou une page et demi, et sont séparés par des espaces blancs dont l'envergure équivaut à un simple ou à un double «aller à la ligne». S'ouvrent et se ferment ainsi des unités narratives closes sur elles-mêmes mais irradiant néanmoins vers l'ensemble. Au fil de ces séquences, c'est elle, devenue «*bourge*», et non lui, qui mène le bal, consciente d'une supériorité en laquelle elle voit lucidement «*une forme de cruauté*». En résulte une prose soutenue qui image, décrit et commente cette relation complexe, jusqu'à ce que l'étudiant quitte Rouen pour Paris. À ses deux bouts, l'incipit et l'excipit arriment la liaison vécue à un livre qu'elle doit et veut écrire. Il s'agit de *L'événement*, lequel décrira l'avortement clandestin subi autrefois. L'acte de quitter A et l'expulsion de l'embryon trente ans auparavant forment une analogie brutale.

Dans cette logique implacable où l'*eros* précède le *logos*, le temps est l'objet d'une préoccupation obsédante, enclosant le récit par ses cinq premiers mots : «*Il y a cinq ans*», et par les huit derniers : «*entrer seule et libre dans le troisième millénaire*». De part en part se dévoilent de multiples notations temporelles : rétroaction du passé dans le présent, égrègements des rendez-vous, communications du babil amoureux, intermèdes enflammés où les minutes des horloges s'évanouissent, comparaisons des âges et des souvenirs, rencontres ardentes où la chronologie implose, brisures soudaines (accès de jalousie chez lui, réactions d'humeur chez elle). Tout cela arme une danse nerveuse entre ce que lui est en train de vivre avec elle et le mélange d'autrefois et de maintenant dans lequel elle évolue pour sa part en temps réel. Tandis que A reste «*dans la première fois des choses*», il lui apparaît comme le dépositaire de la mémoire de sa jeunesse («*Il était le passé incorporé*»).

Maintes facettes de la vie sociale sont soumises au même examen. Elle joue un rôle d'initiatrice en puisant dans sa vaste culture, en lui offrant des voyages, en lui corrigeant des expressions bancales. Amateur d'émissions sportives, immergé dans les difficultés d'une génération obligée d'avoir

recours aux pratiques de la débrouille, il compense vaille que vaille en lui faisant connaître des bars au goût du jour. Le travail, qui était une valeur pour elle, ne l'est pas vraiment pour lui. Ils vivent une manière de bohème où elle décide de jouer tel ou tel rôle au gré des circonstances. Se regardant aller en même temps qu'elle observe ce qui se passe autour d'elle, elle perçoit la différence de tolérance sociale entre un homme âgé qui séduit une jeune fille et son cas personnel, et entend bien rivaliser sur ce terrain avec la gent masculine. Mais, socialement, A et sa maîtresse éprouvent les malveillances et les regards insinuants des autres : une femme d'âge mûr au bras d'un jeune homme, voilà qui dérange le bon peuple.

LES FERMENTS HISTORIQUES DES BOIS

Composition en vers libres ; vers généralement bordés à gauche ; blocs qui vont du distique à l'octosyllabe ; adoption d'une cadence irrégulière (deux, trois, huit vers) compensée par l'installation de blancs soit sur l'espace de la page, soit à l'intérieur d'un vers (exemple : «*quand la terre et nos corps*») : ces choix sont confirmés sur l'ensemble et ils émaillent une structure binaire.

Cinq poèmes intitulés «*Mes forêts*» interviennent dans le recueil et répondent d'un même principe. Par exemple, de la même façon que procèdent les quatre autres, le troisième d'entre eux développe ce que peuvent être les forêts : «*un champ silencieux / de naissances et de morts // du temps qui s'immisce // une solitude disséminée / comme poussière de notre passage // des traits de craie noire / des ossements / une géométrie de souffles / et de pas // lièvres et renards [...] / jungle d'insectes [...] coyote ours noir orignal / sitelle geai bleu mésange // elles dorment nues mes forêts / attendent le vent*», avant de confier *in fine* ceci : «*si peu me fait vivre / quand c'est plein d'étoiles / et que s'avance le poème*». Ces cinq textes ouvrent le signe «*Mes forêts*» à une polysémie très active. Il peut désigner des HLM, une foison de réminiscences intérieures, des contacts physiques, des rencontres, et surtout «*de longues tiges d'histoire*» liant l'individu et l'environnement.

En alternance avec ces cinq poèmes, quatre suites poétiques fourbissent de quoi raconter les liens entre le peuple des arbres, l'écosystème forestier, l'ingénierie végétale, les carmagnoles du vent, les amours petites et grandes d'une promeneuse, les frémissements des feuilles, les soucis de la faune et la joie des ruisseaux. Un projet traverse tout : « *mes forêts / racontent une histoire* », et elle n'est autre, cette histoire, que celle d'une humanité embarquée dans une aventure indécise. Première des quatre suites, « L'écorce incertaine » dresse l'inventaire de tout ce qui vivifie et fait une forêt, ses arbres, ses habitants, sa vie, ses morts⁴. « *Une chute de galets* » est placée sous la gouverne de « l'écoute » de manière à ce que « *le bruit du monde* » échevèle les trouées du ciel et « *l'écoulement du temps* ». Au collectif de « *notre marche* » sont entraînées « *nos déchirures* », tandis que l'équilibre du lieu est déstabilisé par les violences de villes où germent de « *vastes illusions* ». L'histoire alors commence à bégayer. Cela s'aggrave avec « L'onde du chaos », placée sous ce quatrain désolé : « *quand la terre et nos corps / plus chancelants que la terre / ne reconnaissent plus / la mémoire d'un arbre* ». Des mots violent les anciennes alliances des forêts à telles enseignes qu'elles « *tremblent / sous nos pas* ». Une mauvaise « *nuît approche* », exposée aux catastrophes, aux guerres, aux famines. Enfin, « Le bruissement du temps » propose avec courage un résumé de l'histoire humaine. Cela part d'une réécriture païenne de la Genèse, d'un affrontement avec la « *réalité* » et d'une dérive vers des nécessités de parole pour glisser vers une ère où l'art s'oppose à la haine sans pouvoir la vaincre. Cette dernière partie s'arrache à la peur comme elle peut, appelant à la signature d'un pacte entre gens et forêts via la recherche et l'exploration de « *paysages intérieurs* ». La façon de le bien nouer est de se plonger « *dans le long travail de l'amour* ». Cette pointe de lyrisme final est un rien forcée, tant l'heure n'est guère à l'optimisme. Mais se garde ici l'idée forte avancée par l'arbre que « *le temps jamais ne s'arrête [...] et [que] sur la branche du présent / un poème murmure / un chemin vaste et lumineux / qui donne sens / à ce qu'on appelle humanité.* »

4 Vingt-cinq termes constituent ce bréviaire (le tronc, le rocher, la déchirure, les racines, un lit de mousse, l'ocre, le houpplier, etc.).

DE QUELQUES ANTICORPS

Le jeune homme n'aurait pas la force qu'il a s'il n'était tiré au cordeau par des phrases qui relaient « l'écriture blanche » élaborée par Camus dans *L'étranger* (1942) et reprise par Ernaux à partir de *La place* (1983). L'éviction de la rhétorique et des effets de style est l'une des exigences de cette écriture qui implique une pensée politique. *Mes forêts* n'auraient pas l'ampleur de vue qu'elles ont si elles ne travaillaient à unir le destin de l'humanité et le devenir de la nature. À tous les niveaux de l'écriture de Dorion, la plénitude métaphorique du signe « forêts », l'usage multiple des figures de répétition, la netteté des tons choisis et l'ouverture finale vers le narratif installent une interdépendance entre anthropologie, écologie et histoire. Soucieuses de perfection, les deux écrivaines sèment des anticorps dans leur phrasé ou dans leur poésie. Chez Ernaux, cela se fait dès la première phrase : « *Il y a cinq ans, j'ai passé une nuit malhabile avec un étudiant qui m'écrivait depuis un an et avait voulu me rencontrer.* » La place du mot « malhabile » rompt avec la convention d'écriture adoptée. Il s'agit d'une hypallage : l'adjectif devrait qualifier « l'étudiant » et non « la nuit ». Le sens est ainsi divisé et complexifié : la maîtresse est à la fois experte et indulgente. Chez Dorion, la pratique est plus courante. Elle utilise maintes et maintes fois le haïku de manière à donner un maximum de concrétude à ses oracles : « *des mangeoires se balancent / comme des girouettes égarées / au milieu d'un vaste bouquet fané* ». Chez l'une et chez l'autre, voilà ce qui s'appelle du travail bien fait.

RELATIONS SOUTERRAINES

Il y a moins d'un an, la journaliste Marie-Ève Tremblay diffusait une enquête, *Le Village : meurtres, combats, fierté*¹, qui prend comme point de départ une série de meurtres mystérieux perpétrés dans les années 1970 et qui l'amène finalement à s'intéresser aux différentes formes de violence visant la communauté gay de Montréal au cours des décennies suivantes. Elle détaille ainsi les luttes menées par ce groupe minoré et elle tire de l'ombre plusieurs événements jalonnant le long processus de sa déstigmatisation. Au-delà de la violence physique qu'il met en lumière, le travail de la journaliste, qui n'a peut-être pas eu le rayonnement qu'il méritait, dénonce également le silence de toute une communauté, qui aura aménagé le climat idéal afin que se produisent ces crimes homophobes.

Avec son deuxième roman, *Les racines secondaires*, Vincent Fortier se livre à un similaire devoir de mémoire et à un même exercice de dénonciation, lui qui travaille précisément contre ce silence rance que la collectivité québécoise a longtemps entretenu autour de la communauté gay et lesbienne ainsi qu'autour de la répression dont elle a été victime. Cette fiction s'amorce au moment où le père du narrateur, atteint d'une «*démence hyperprécoce et fulgurante*», commence à confondre son fils, Philippe, et son propre frère, Maurice, lesquels partagent un même désir pour les hommes. Maurice ayant fui sa famille au milieu des années 1970 et Philippe étant né plusieurs années plus tard, ce dernier n'aura jamais connu son oncle, comme la plupart des membres de sa famille, d'ailleurs, qui se sont trop bien accommodés de sa fugue. Curieux d'en apprendre davantage sur cet «*oncle disparu*», cette branche de l'arbre généalogique «*qu'on aurait sans doute préféré élaguer*», Philippe entreprend une enquête à son sujet, enquête doublée d'un voyage en Alaska, où son oncle a vécu la dernière partie de sa fulgurante existence.

LES RACINES SECONDAIRES

VINCENT FORTIER

Del Busso, 2022, 192 p.



1 Série de sept balados diffusés sur le site Ohdio de Radio-Canada.

LES RÉCITS PORTÉS
PAR DES SUJETS
GAYS OU QUEERS
PARAISSENT
MOINS INQUIÉTÉS
PAR LA MÉMOIRE
COLLECTIVE QUE PAR
UNE MÉMOIRE TOUTE
PERSONNELLE, CE
QUI LAISSE CROIRE,
AU DEMEURANT,
QUE LA MÉMOIRE DE
CETTE COMMUNAUTÉ
S'AVÈRE FRAGILE.

PÈLERINAGES PARALLÈLES

S'enchâssent ainsi deux récits intimes, et même, si l'on peut dire, deux dialogues tacites qui se déploient par-delà la mort : celui entretenu par Philippe qui, tout au long de son périple en Alaska, s'adresse à son père, décédé depuis un an quand il amorce son voyage ; et celui de Maurice, dont on lit les mémoires comme par-dessus l'épaule du narrateur. Cet ultime récit que l'oncle laisse derrière lui, sans destinataire précis, permet en effet d'amorcer une conversation entre Maurice et son neveu. Philippe ne se prive d'ailleurs pas de répondre à son oncle en lui adressant des cartes postales, de courts passages en vers qui constituent autant de haltes poétiques dans la prose du roman. Étrangement, c'est donc l'amnésie du père qui active les souvenirs associés à son frère gay, et c'est l'étiollement de l'identité du père, chaque jour plus désorienté, qui permet à son fils queer d'affirmer plus sereinement la sienne : *« je n'ai jamais été aussi vrai à tes côtés que quand ta mémoire a flanché »*, lui explique Philippe. *« J'avais l'impression que puisque tu n'étais plus toi-même, moi, je pouvais l'être. »*

Cette exploration des souvenirs refoulés, parallèle à l'exploration de l'Alaska, peut autrement se concevoir comme un pèlerinage, terme dont le narrateur donne la définition dans un procédé cher à l'écriture de Vincent Fortier, laquelle juxtapose régulièrement des données factuelles et une prose dense en images, conférant à ces faits (tantôt scientifiques, tantôt historiques ou linguistiques) une valeur suggestive qui donne au roman quelques-uns de ses plus beaux élans poétiques. *« Pèlerinage : Voyage individuel ou collectif vers un lieu saint, un lieu de piété dans un esprit de dévotion. Visite faite dans le but de rendre hommage à un grand personnage en un lieu où il a vécu. »* C'est bel et bien dans un esprit de dévotion que Philippe avance au nord du 55° parallèle, comme il avance dans les mémoires de son oncle. Maurice y décrit d'ailleurs son propre pèlerinage, qui le conduit de son village natal conservateur jusqu'à Montréal, où il découvre les lieux de drague et la culture gay par l'entremise de Pierre, une sorte de figure tutélaire ; puis de Montréal jusqu'à Homer, en Alaska, où il se repose de ses années montréalaises, certes heureuses, mais aussi éprouvantes en raison de la répression dont sa communauté est l'objet et de l'action militante qui, à force de *« rebuffades »*, devient éreintante.

PRENDRE SOIN DE L'AMNÉSIE

Maurice éveille ainsi le souvenir d'événements historiques, et pourtant méconnus, propres à la communauté queer : par exemple, le « *grand nettoyage de la ville* » qu'appelait de ses vœux le maire Jean Drapeau à l'approche des Jeux olympiques de 1976, ou encore l'œuvre de quelques pyromanes qui ont tenté de réduire en flammes, parfois avec un succès funeste, les précieux lieux de rencontres gays comme les bars et les saunas. Le roman, dont l'aspect documentaire n'est pas la moindre des qualités, nous apprend que ces criminels n'auront jamais été pincés (ont-ils seulement été recherchés par les policiers ? se demande-t-on au fil de la lecture) et qu'au moins deux des victimes de ces brasiers reposent aujourd'hui sur le mont Royal, dans des tombes anonymes, leurs familles n'ayant vraisemblablement pas réclamé leurs corps au désir dissident.

Même si Philippe ambitionne d'aller « *au bout du mystère familial, une mythologie que personne n'a osé raconter* », il lui semble aussi important de ne pas tout dévoiler. Par moments, la narration valorise en effet l'aura de mystère qui entoure Maurice, comme si ses secrets, en laissant libre cours à l'imagination, donnaient une certaine consistance à ce fantôme qui, autrement, pâlirait dans la banalité des faits platement révélés. L'énigme demeure donc importante, ainsi que le suggère par ailleurs le réseau de métaphores naturelles savamment déployé par le roman, lequel associe notamment la communauté queer aux racines secondaires, ce lacis invisible qui assure une solide relation entre les arbres d'une même forêt : « *[L]e message transite par les racines secondaires et les radicelles, qui sont plus fines, s'étendent plus loin. Tout se fait en chuchotant à travers le réseau souterrain de champignons, le mycélium, ce que tout le monde croit pourri, oui.* »

ÉCLAIRCIES DE LA MÉMOIRE

Parmi les récits contemporains qui, comme *Les racines secondaires*, relatent l'expérience de personnages gays ou queers, rares sont ceux qui n'empruntent pas les codes du récit de soi. Beaucoup s'appuient en effet sur une expérience intime qui les confine souvent dans l'ordre d'un présent immédiat. De ce fait, les récits portés par des sujets gays ou queers paraissent moins inquiétés par la mémoire collective que par une mémoire toute personnelle, ce qui laisse croire, au demeurant, que la mémoire de cette communauté s'avère fragile. Or récemment, quelques exceptions nuancent ce constat qui peut paraître sombre. Parmi ces fictions préoccupées par la mémoire collective gay ou queer, on compte notamment l'avant-dernier ouvrage de Marie-Claire Blais, *Un chœur habité de mille voix* (2021), et le plus récent roman de Michel Tremblay, *La Shéhérazade des pauvres* (2022), qui amorcent tous deux un dialogue entre différentes générations queers et donnent ainsi à lire un précieux processus de transmission. En cela, les préoccupations qui émergent de l'écriture de Vincent Fortier, rares dans le paysage littéraire contemporain, justifient assez qu'on place son travail auprès de ces monuments de la littérature québécoise.

« *Ici, le temps est plus souvent qu'autrement nuageux* », explique encore le narrateur, « *quand il y a une percée, les gens du coin s'amuse à parler de blue cloud, une tache bleue dans le ciel gris, un trou de mémoire dans les nuages* ». De même, le récit de Vincent Fortier dissipe la grisaille et offre une sorte d'éclaircie de la mémoire. Mais à trop insister sur l'aspect lumineux de ce roman, on risque d'ignorer le besoin d'obscurité de ses personnages, pénombre nécessaire aux personnes queers qui, tout comme la « *forget-me-not* », fleur emblématique de l'Alaska, attendent la tombée de la nuit afin de dégager leurs parfums, leur essence.

SOLASTALGIE, UNE NOSOGRAPHIE

PARTOUT LE FEU

HÉLÈNE LAURAIN

Verdier, 2022, 160 p.



Première œuvre littéraire, narrative mais versifiée, d'Hélène Laurain, *Partout le feu* raconte sur un mode adolescent le désarroi d'une militante écologiste. L'héroïne, Laetitia Mueller, habite en Savoie, à La Cave, le sous-sol familial. Née en 1986 – l'année de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, précise-t-elle –, elle est maintenant trentenaire. Pourtant, elle apparaît bloquée dans une phase juvénile de son existence. Depuis 15 ans, elle écoute la même chanson tous les dimanches à 20 h exactement, et elle espère que ses amis fassent encore de même. Sa quête de communion est inextinguible, mais la flamme des pactes anciens, romantiques, s'essouffle.

MILITANTISME ET MÉLANCOLIE

Autour d'elle gravite une bande de jeunes et de moins jeunes militants mélangés – zadistes, anarchistes, féministes, permaculteurs, antispécistes – qu'elle fréquente au gré des causes sociales ou environnementales et des zones à défendre. Entre les réunions politiques, les occasions et les interdictions de rencontre en raison de la judiciarisation dont il fait l'objet, tout ce monde se retrouve parfois à La Cave, le temps d'une fête.

À travers ses ritournelles écologistes, Laetitia raconte son désir pour les garçons, lance des « opérations séduction », ménage ses effets auprès d'eux, se régale de jouer de son corps pour influencer sur son entourage et, en même temps, souffre d'un ennui profond, d'une lassitude généralisée envers la vie qui se meurt. Devant la sixième extinction de masse, le réchauffement planétaire, l'acidification des océans, la déforestation intensive, l'amenuisement accéléré de la biodiversité, la mutilation des dernières friches et l'hybris habituelle, elle se sent impuissante. Comment pourrait-elle avoir encore confiance en l'avenir de l'humanité ? Son autodiagnostic est sans appel : elle souffre de solastalgie, ce mal relativement nouveau, né des conditions et des perspectives environnementales anxiogènes qui sont les nôtres aujourd'hui¹. L'héroïne a l'impression de vivre une série de deuils : « *le deuil des forêts humides* », « *le deuil du désir d'enfant* », « *des lacs gelés en hiver* » ; « *et de ces deuils / presque / vient le désir d'embrasement / [...] brûler de douleur et faire avec* ». Un feu l'habite, mais elle souffre d'un trouble dépressif et d'un stress chronique liés à une écoanxiété exacerbée du fait qu'elle ne sait que trop bien que les causes de la destruction environnementale sont d'origine humaine. Le désordre politique mondial devant les catastrophes

anticipées, l'indifférence de la majorité de la population attachée à son confort, aliénée par le consumérisme ordinaire, à la fois la révoltent et l'atterrit : *« je peux me croire / survivante d'un cataclysme / qui n'a pas encore eu lieu »*. Sa condition psychique dégradée provoque des symptômes physiques persistants : un eczéma (une maladie *inflammatoire*, faut-il le rappeler) sur le dos, les bras, le visage trahit son mal-être. Une brûlure l'habite, véritablement. Et puis, elle l'oublie ou le tait, mais elle souffre aussi d'un deuil autrement plus concret. En effet, sa mère est décédée il y a deux ans de cela maintenant, mais elle ne s'en sort pas.

L'autrice ayant doté son héroïne d'une sœur jumelle, un habile jeu de miroir renvoie au lecteur l'image antinomique de celle-ci. Cette jumelle a des aspirations bourgeoises, elle est sous anxiolytiques et son mariage est d'ores et déjà programmé. Entre les deux, le torchon brûle : *« tu crois pas que tu pourrais / nous faire l'honneur / à tous / juste quelques heures / de cacher ton ennui / ta réprobation / toutes tes attitudes supérieures / que je connais par cœur / tes sous-entendus / ton coin de bouche / toujours ironique / [...] ta haine / de nos choix / ton mépris / permanent »* demande la sœur ? Ce double honni nourrit la hantise familiale de la protagoniste. Ancienne première de classe – *« à l'époque j'étais major de promo / il me disait Vous irez à l'ENS / à l'époque j'étais l'écran blanc rêvé / de tout prof de prépa / silencieuse assidue discrète »* –, face à l'indifférence de son entourage et du public pour la cause écologiste qui la préoccupe entièrement, elle se radicalise à présent dans son militantisme. Mais la réalité, toujours, la rattrape. Forcée de prendre des petits boulots pour subsister, elle travaille à contrecœur dans une station de ski où les canons à neige artificielle assurent des conditions propices au sport et à la venue des curistes.

1 Au milieu des années 2000, le philosophe australien Glenn Albrecht définit pour la première fois la solastalgie, un concept qu'il a forgé pour décrire une réalité nouvelle. La solastalgie désigne la désolation, la détresse, voire la douleur qu'une personne ressent en réponse à la destruction de son milieu de vie immédiat, et l'absence de consolation possible face à cette situation. Ce sentiment, parfois diffus et parfois aigu, peut aussi naître des suites d'une prise de conscience de la destruction des conditions d'habitabilité de notre planète. De façon générale, il constitue un mécanisme de réponse à une agression menaçant notre lien d'appartenance à la Terre. Voir Glenn Albrecht, « "Solastalgia" : A New Concept in Health and Identity », *PAN: Philosophy, Activism, Nature*, n° 3, 2005, p. 44-59. Plus récemment : *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*, trad. Corinne Smith, Paris, Les liens qui libèrent, 2020 [2019].

FEU CONTRE FEU

Le grand air de la région, pourtant, est menacé par un projet d'enfouissement de déchets radioactifs à proximité. Voulant protéger les sous-sols forestiers, refusant qu'on y stocke la pollution énergétique nationale sans pouvoir garantir la sécurité des lieux dans les millénaires à venir, Laetitia rejoint une cellule d'action, la Furie Verte, qui prépare des « Feux ». Une fois pénétré dans l'enceinte de centrales nucléaires, démontrant ainsi la faillibilité des dispositifs de sécurité entourant ces lieux pourtant dangereux, le groupe allume des feux d'artifice pour rallier le public à sa cause. En contrepartie, le groupe accuse le feu des forces de l'ordre. Feu contre feu, utopie contre dystopie. La sociabilité militante d'un côté, l'ordre cassant qu'imposent les autorités de l'autre. D'un côté, chacun trouve sa place dans un collectif toujours à recomposer, qui se raconte pour se réfléchir et pour continuer d'exister ; de l'autre, des policiers anonymes, immuables font bloc, paraissent sans âme, ne sont que le bras armé d'un État à la solde des grandes sociétés commerciales et de la toute-puissance électrique : *« ça se voyait à leurs mains / policières / à leurs vêtements sans plis / à leur couleur de visage qui se confondait aux meubles / ils n'ont pas d'oreille / pour ces récits-là / dans les yeux lécheurs des policiers / il manque ces histoires-là »*.

Avec les saisons l'enthousiasme augmente, puis diminue ; l'humeur se gonfle, la verve militante s'épuise. Les ZAD, les occupations, tout le monde s'y plaît durant l'été, le souffle est chaud, mais à l'automne on se fatigue peu à peu et, quand vient l'hiver, la solidarité s'assèche d'un coup. *A fortiori* quand les gendarmes débarquent pour détruire le campement ou y mettre le feu. À l'épreuve de ce cycle, un doute persiste sur la vocation : *« peut-être qu'ils ont raison / quand ils disent que / j'aurais dû continuer / les métiers avec les responsabilités / les perspectives de promotion / les échelons de salaire / les machines à cappuccino / en illimité »*. Le refus de Laetitia de se normaliser, d'abdiquer ses positions politiques, entretient en elle une tension insoluble qui alimente sa colère. Seule l'image idyllique d'un monde naturel à recouvrer, d'un environnement à régénérer l'apaise. Elle aime la permaculture, le monde végétal, et s'extasie à la vue des graines de toutes les couleurs ; elle dit vouloir comprendre leur langue et leur désir : *« ce sera un dialogue très difficile à décrire / quelque chose de tranquille »*. Mais l'inconfort est trop grand et le deuil, insurmontable.

RETOUR À LA LIGNE

Il faut parler de cette forme choisie par l'écrivaine, du retour à la ligne qui scande le récit. Laurain n'en est pas l'inventrice. On pense d'emblée à *À la ligne : feuillets d'usine* (2019) de Joseph Ponthus, voire aux lais du Moyen Âge. Le style qui en résulte, ici, est souvent moins poétique que télégraphique, ce qui cause alternativement un effet d'incomplétude et d'intensité. Les scènes sont esquissées à partir d'une subjectivité très partielle ou affectée. Puisqu'elles sont souvent courtes, mises bout à bout et entrecoupées de notes thématiques parcel-laires, le résultat d'ensemble est fragmentaire. À l'occasion d'un entretien avec Marie Richeux, l'autrice a expliqué que cette forme lui était venue naturellement, qu'elle lui avait été inspirée par sa pratique courante d'envois de SMS². Et il y a effectivement des textos échangés dans le récit, à l'exemple de ce passage :

27 janvier 2016, 01h56
 Quand je pense à leurs grosses miches carrées
 dans leurs SUV 6 cylindres
 leurs gros culs perdus dans leur
 océan de cuir finition Lounge plus
 et leur kit éclairage violet
 leurs X 6 flamboyant neuves en leasing
 fois 100 000 tous les matins sur l'A 31 direction Luxembourg
 quand j'y pense et c'est souvent
 je me dis il faut faire quelque
 chose
 vite
 02h23
 Haha
 on va faire quelque chose
 t'inquiète

Le rythme impulsé par ces sauts à la ligne, réguliers, impose une lecture rapide d'un récit déjà court. L'expérience pourtant n'est pas exactement enlevante, bien qu'elle soit indéniablement stimulante. Ne serait-ce que parce qu'elle résiste à l'hégémonie romanesque contemporaine. Les paroles de chansons connues (Jeff Buckley ou Lykke Li, parmi d'autres, toutes en anglais) qui entrecoupent les vers narratifs, le registre souvent très familier non seulement des dialogues, mais aussi des descriptions ordinaires (« *j'embarque le bédome lève* » ; « *il bite rien comme d'hab* ») procurent au texte une aura adolescente qui n'est pas sans dégager une certaine apesanteur dans sa plastique. Mais ils limitent aussi la hauteur de vue, ce qui empêche l'écriture de sublimer ses contraintes.

En fin de compte, et on peut dire qu'il s'agit d'une réussite paradoxale, la solastalgie l'emporte : la hachure de la scan-sion figure davantage une condition subjective trouble, voire affolée — celle de l'héroïne endeuillée, intranquille —, qu'elle ne contribue à un effrénement narratif ou à une poéticité accrue. Une tension s'installe néanmoins dans la lecture, qui est due à la communicabilité du mal-être de la protagoniste, dont on perçoit bien, mélangés, l'irritation, le désir, la fatigue, l'ébullition. Lorsque Laetitia commet des gestes de vandalisme au nom de l'urgence écologique — « *C'est trop tard pour faire ce qu'on peut je dis / c'est l'heure de faire le nécessaire* » —, son motif n'est jamais strictement politique ; il apparaît aussi comme le produit d'un mal-être profond. Le monde de l'énonciatrice n'a aucun sens si elle n'agit pas pour le transformer. Alors elle fracasse des vitres de VUS au hasard de la nuit ou sectionne tous les fils qu'elle trouve sous le capot de la voiture de son père, pour se venger de l'incompréhension dont elle se sent victime. En vain. Ce *modus operandi* la mène au pire, au feu final préparé de longue date. Son immolation retransmise en direct sur Facebook finit de consumer ses velléités finalement plus pyromanes que sapeuses. Ses proches n'auront pas su la ramener « *du côté de la vie comme ils disent* ».

Avec *Partout le feu*, Laurain met en scène une figure militante somme toute ordinaire, mais qui risque d'apparaître bien déraisonnable aux yeux des lectrices et des lecteurs pour qui l'écologie ne représente qu'une arrière-pensée désagréable. Or dans sa paucité poétique, et dans l'embarras psychologique où il nous plonge, ce récit de révolte et d'échec a quelque chose de vrai. D'autres œuvres récentes ont mis en scène et en voix des sociabilités politiques, féministes ou écologistes avec plus de profondeur et de conviction. *Sœurs dans la guerre* (2021) de Sarah Hall ou *Éloge des bâtards* (2019) d'Olivia Rosenthal ont une puissance et une ampleur supérieures. Il n'en reste pas moins que Laurain traite sa matière de façon singulière et qu'elle parvient à tisser, ligne par ligne, un sentiment irréductible, entier, et encore peu exploré dans la littérature : la solastalgie. C'est donc moins une écriture du soin ou de la réparation qu'une sorte de nosographie inédite devant laquelle on se trouve. L'originalité est là. Face à la destruction de son habitat et devant l'impossibilité de devenir adulte dans ce monde abîmé, adolescente et sincère, mais pâle, une flamme a vacillé, s'est éteinte.

2 Par les temps qui courent, France Culture, 17 février 2022.

NOS THÉÂTRES D'OMBRES, EN ABYME. RÉFLEXION SUR LE DEUIL ET L'ÉCRITURE

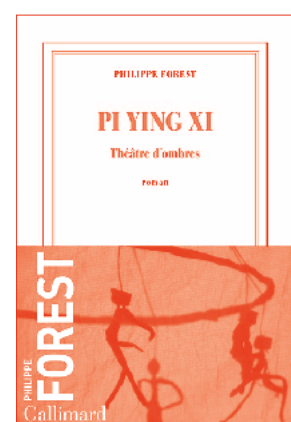
Je referme le dernier livre de Philippe Forest habitée d'impressions mitigées, difficiles à cerner. Je me rappelle avoir arrêté la lecture d'un de ses premiers romans, *L'enfant éternel* (1997), au milieu du livre, incapable d'aller plus loin. Les raisons que je donnerais aujourd'hui de cette interruption subite seraient remodelées dans un après-coup par le temps, par mon expérience, par les autres livres de lui que j'ai lus, surtout ceux que j'ai tellement aimés, par *Sarinagara*¹ (2004), par mon travail de psychanalyste. Le tout serait teinté de deuil et de mémoire et marqué par l'irreprésentable. La « mort-enfant », pour reprendre cette expression d'Edmundo Gómez Mango, sera éternellement recouverte par l'impossibilité du dire, alors que *Crue* (2016), ma précédente lecture de Forest, ne cessera de me hanter par son côté dystopique quasi visionnaire, par le néant et l'absence, par le dépeuplement du monde qui le traversent. Son désenchantement. Les catastrophes naturelles, dont les récentes inondations un peu partout sur la planète, de même que le confinement lié à la pandémie rappelleront ce paysage sans âme, désertifié, anéanti, voire hostile. Un univers vide, vidé, dans lequel le narrateur déambule, seul, tandis qu'autour de lui les gens, les bêtes, les quartiers disparaissent, se délitent dans une brume, une opacité qui s'étend, interdisant toute lumière au cœur d'un mystère qui aura peine à se dissoudre.

À nouveau, avec ce *Théâtre d'ombres*, Forest nous fait entrer dans un univers à jamais parcouru, à jamais répété, à la fois connu et inconnu. Peut-on penser et repenser le deuil, la perte et l'absence sans risquer de s'y perdre ? Sans risquer d'embêter les gens, les amis, les proches, les lecteurs, même ? Alors il part, nous emmène au loin. C'est par des voyages en Chine, de Shanghai à Nanjing ou encore à Beijing, à l'occasion de tournées d'enseignement et de conférences, que Forest nous entraîne dans une spirale qui lui permet de retrouver son deuil, de le rouvrir, de le confronter à d'autres, de s'y mêler, de le revivre en miroir, au présent. Il serait inutile de retracer ses périples, de refaire les itinéraires, de nommer les rencontres, d'évoquer les auteurs vivants

PI YING XI.
THÉÂTRE
D'OMBRES

PHILIPPE FOREST

Gallimard, 2022, 334 p.



¹ Au sujet de ce livre, voir mon texte : « Vivre avec l'impermanence », *Spirale*, n° 205 (novembre-décembre 2005), p. 17-18.

et les morts. Point de « carte du deuil » ou trop de routes, trop de jardins, trop de visages, de statues, d'écoles, d'universités, trop de noms, de romans, de traductrices. L'auteur et professeur Philippe Forest est invité dans différents lieux de la Chine, devant différents publics, à rediscuter de ses romans lus et aimés, ceux traduits ou en voie de l'être. Invité également à rencontrer des auteurs chinois, à parler des auteurs qu'il connaît, à les approcher. Il nous les présente, nous les raconte, perçant puis dévoilant finement leur secret d'écriture. Il y mêle aussi des auteurs japonais déjà fréquentés dans d'autres œuvres, lors de précédents séjours à Kyôto ou ailleurs, à partir d'images dont celles de Nagasaki ou d'Hiroshima. Le Japon que Roland Barthes appelait « *le pays de l'Écriture* ». De quoi confondre l'Occidentale que je suis qui, bien que fascinée par l'Orient, voudrait garder le cap sur l'origine de l'écriture de chacun, leur blessure, leur douleur, leur force.

LE CHASSEUR D'ÉNIGMES

Étranger, l'estomac barbouillé par l'avion, le décalage et le dépaysement, Forest décrit les sites, circule, observe. Il porte peu de jugements sur la Chine. Il nous incite surtout à ne pas en formuler. D'ailleurs, à force d'y circuler dans tous les sens, il se demande : « *Que peut-on savoir de la Chine ?* » « *Ne pas connaître un pays est peut-être le meilleur moyen de le comprendre* », répond-il. Ce sera le leitmotiv, maintes fois répété, de ses déambulations. Et cela le mènera à traverser la Chine sans la comprendre. Sans nous la faire comprendre. Il nous invite ainsi à en faire autant, à ne pas en demander davantage. Il se range du côté de Roland Barthes, dont il salue la discrétion à la suite de son voyage en Chine, en 1974 : « *Barthes s'en tire plutôt bien [...] expliquant astucieusement que l'attribut de la Chine est de laisser sans réponse chacune des questions qu'on lui pose. La fadeur, dit-il est la seule de ses propriétés.* » Mais contrairement à Barthes, cela ne lui permet pas d'éblouir grâce à des images et à des anecdotes exotiques, savoureuses. Rien de coruscant ici. L'ombre, chez Forest, est aussi du regard. À peine quelques touches, quelques scènes arrivent-elles à surnager et à rester en mémoire. Dès le début, celle de ces feux, de ces brasiers allumés en catimini au coin des rues par de petits groupes de gens silencieux pendant la fête des Morts, les soirs de *Qingming*, sorte de Toussaint en avril ; cette cérémonie rescapée de temps révolus, maintenant bannie par le régime, le surprend et le touche. Lors de ces réunions furtives, de brefs messages griffonnés sur du papier froissé activent les fumées noires de ces feux qui embrouillent toute la Chine, la mettent en

FOREST RETROUVE
CHEZ BEAUCOUP
D'AUTEURS L'ÉCHO
DE CETTE MÊME
BLESSURE, DE CETTE
MÊME PERTE QUI
FUT LA SIENNE, QUI
EST ÉTERNELLEMENT
LA SIENNE : LA PERTE
D'UN ENFANT ET
SON DEUIL INFINI.

arrêt, en dévotion, en souvenirs. Loin de ce qui pourrait devenir un guide touristique, apparaissent et disparaissent, de façon très impressionniste, certaines images touffues de jardins, de temples, de monuments, de quartiers, d'énigmes. L'énigme du « biscuit chinois », posée dès le début du roman, insiste et s'ajoute à d'autres venues des ombres, car « *il n'y a jamais de solution à une énigme qui ne prenne la forme à son tour d'une nouvelle énigme, la même ou une bien une autre* », écrit Forest.

L'ÉCHO DE SA BLESSURE

J'ai dit son leitmotiv puisque la Chine n'est pas l'objet de cet ouvrage. Les auteurs qu'il lit ou a lus, ceux qu'en bon critique, en savant analyste il cite ou rencontre, ne sont là que pour lui rappeler ce qui l'a fait écrire, ce qui contribue à le faire écrire encore et encore. Comme dans *Sarinagara*, les livres à partir desquels il développe son propos sont porteurs d'ombres qui survivent en lui, racontant une histoire dans laquelle il reconnaît la sienne : « *J'avais découvert ce livre qui me parlait de moi.* » Forest retrouve chez beaucoup d'auteurs l'écho de cette même blessure, de cette même perte qui fut la sienne, qui est éternellement la sienne : la perte d'un enfant et son deuil infini. « *Pareil à un palais de glaces [...] c'est toujours sa propre image qui se trouve multipliée par les miroirs parmi lesquels on passe.* » Est-ce ainsi que nous aimons les romans, les films, les tableaux, les amis, que nous composons nos théâtres, notre musique, sur fond de douce répétition, de réminiscences, de souvenirs, d'énigmes familières ? Est-ce ainsi qu'il y a écriture ? Inépuisablement écriture, même si celle-ci ne protège pas de la mort ? Nous serions des témoins, reconnus ou non — spectateurs et acteurs —, survivants écorchés échappés des *carceri*, des tombeaux, des terriers ou des pandémies, déambulant dans ce labyrinthe où se répète notre histoire à l'infini. Cependant, le patient travail d'archéologie caractéristique de l'auteur ne va pas jusqu'à la découverte, même quand ce dernier rencontre le suicide, du « premier » deuil, de « la première » perte d'où suintera la source de toute mélancolie. Forest ne la nommera pas. Il restera aveugle, aveuglé. Souhaiterait-il que la puissante étrangeté d'un pays

lointain — ce que l'on appellera trop facilement le dépaysement ou la fuite — lui permette d'oublier ? Il nous soufflera le contraire : « *Chaque histoire que l'on croyait finie est susceptible de recommencer sans cesse.* »

On pourrait se lasser de ce que Forest reprend sans cesse le récit du décès de sa fille. Pourtant, reconnaître ou déceler cette histoire sous ses mots, sous les trajets de ses pèlerinages, ressentir l'impression de déjà-vu, de déjà-lu, ne gâche ni le plaisir ni l'intérêt de la lecture. Il nous communique, dans une mise en abyme, le sentiment de lire le livre que nous pourrions avoir écrit : « *Que j'aurais pu écrire si quelqu'un d'autre, mieux que moi, ne l'avait déjà fait avant moi.* » Les avant-dernières pages reviennent au fin critique, qui met en tension les deux films d'Orson Welles et de Roman Polanski qu'il voit et revoit plus d'une fois, de façon obsessionnelle, *The Lady from Shanghai* (1947) et *Chinatown* (1974). Puis, lorsqu'il parle de Paul Claudel, cet autre « *moniteur d'ombres* », au château de Brangues où il est conférencier invité, Forest manifeste une immense tendresse envers le poète et dramaturge. Se promenant dans le cimetière du château, il trouve deux pierres tombales, une petite et une grande, aux allures de « *pagodes aux formes stylisées* ». Là encore, il reconnaît la « mort-enfant » qu'a connue Claudel.

Forest emprunte à Pearl Buck (quelle lecture ancienne !) ces mots sur la résignation, qui serait « *quelque chose de mort, d'immobile, une acceptation passive qui ne porte pas de fruit* ». Ce sont, au contraire, la révolte toujours vive, le souvenir, les fantômes, les ombres qui fécondent les rêves et l'écriture. Cependant — je ne sais plus où il a écrit cela —, Forest croit que les souvenirs s'effacent. « *[E]t puis restent les rêves. Alors, comme ils sont seuls désormais, c'est à eux que l'on confie le souci de sa vie.* » Vers la fin de *Pi Ying Xi*, revenu à Paris, dans ce quartier tout droit sorti d'un autre de ses romans, il raconte un rêve mille fois rêvé, récurrent, angoissant, un rêve de deuil, un rêve dans lequel, confie-t-il, « *[j]'apprenais — et parfois longtemps après — que notre fille n'était pas morte. Nous l'avions pensé à tort.* »

Et pourtant...

LES SAINTS MARTYRS CONSPIRENT, D'APOCALYPSE EN RÉVÉLATION

MYTHOLOGIE DE DERNIER RECOURS

SAINTS MARTYRS

Folivora Records, 2022

[https://stsmartyrs.
bandcamp.com/album/mytho-
logie-de-dernier-recours/](https://stsmartyrs.bandcamp.com/album/mythologie-de-dernier-recours/)



MONTRÉAL, 12 NOVEMBRE 2022, VERS 22 H

Le visage de Frère Foutre apparaît sous une lampe suspendue, devant la petite scène du bar L'Escogriffe. Émergeant d'une masse sonore dense et dissonante, Frère Foutre, seul illuminé, n'a pas encore ouvert la bouche qu'il se baptise avec sa gourde, faisant ruisseler l'eau sur ses cheveux. Un spectateur s'improvise Jean Baptiste en versant délicatement le fond de sa pinte de bière sur la tête du prêtre. Ce dernier reste impassible dans sa soutane déjà maculée. Il ne performe pas sur la scène, mais devant celle-ci, sur le plancher, dans le public. Il enlèvera bientôt ses bottes, en soulignant clairement ce geste pour l'assemblée. Plus tard, lorsqu'une pinte de bière éclatera sur le plancher de L'Esco, s'ensuivra la scène de balayage la plus empreinte de sollicitude qu'il m'a été donné de voir. Frère Foutre perdra éventuellement sa soutane, révélant des collants noirs déchirés agrémentant un look BDSM.

C'était au lancement de l'album *Mythologie de dernier recours* du groupe art punk Saints Martyrs, anciennement connu sous le nom plus provocant Les Martyrs de Marde. L'intensité et le caractère théâtral de leurs performances surprenaient déjà à l'époque d'*Extinction de foi* (2017). Après *Grossière incandescence* (2020), le changement de nom marque une nouvelle composition du groupe. Aux côtés des personnages fondateurs Frère Foutre (voix) et Souffrance (guitare électrique) se tiennent maintenant Anonymous Bosch (synthétiseurs) et Alpha Vil (batterie). Leur nouvel album profite d'une couverture médiatique surprenante pour un groupe aussi irrévérencieux. L'entourage du Pantoum, à Québec, et la solide production signée Navet Confit y sont pour beaucoup. La critique musicale a reconnu le raffinement des compositions, la surprenante étendue de la palette stylistique, ainsi que la qualité des collaborations (Keith Kouna, Lou-Adriane Cassidy, Xarah Dion, Mertin Höek de CRABE). Quant à elle, la critique théâtrale ne sort sans doute pas souvent à L'Esco! Les Saints Martyrs méritent cependant un regard critique attentif à la rencontre originale qu'ils proposent entre musique, poésie et dramaturgie.



PERFORMER DANGEREUSEMENT

Une performance des Saints Martyrs implique l'imprévu, voire le danger. Frère Foutre prend la peine d'avertir son public au début du *happening* : n'espérez pas garder vos lunettes intactes si vous vous approchez de la scène ; restez sur les côtés de la salle si vous tenez à votre intégrité physique. Rien n'est prévu, mais tout peut arriver. Ce n'est pas que Frère Foutre soit agressif ; face à autrui, il pose rarement le premier geste. Il se fait miroir, surface neutre mais réfléchissante qui s'offre à tous les désirs, à toutes les impulsions, à tous les caprices du public. Quelqu'un abuserait-il du don de Frère Foutre ? Souffrance serait là pour plaquer l'individu, avec force et amour s'il le faut, sans pour autant cesser de jouer son riff. Le jeu se passe à la frontière du burlesque et du désespoir, là où les limites de la performance ne sont pas tracées à l'avance (bien que la mise en scène soit pensée en collaboration avec le photographe Nicolas Padovani).

Devant la scène, Frère Foutre défroque et se met à nu. Les textes parlent de la crise mystique qu'il traverse depuis l'extinction de sa foi, d'une sorte de « défrocation » inversée par laquelle le poète de l'*apokálupsis* revêt la soutane catholique en espérant trouver la foi. Seul à prendre la parole, Frère Foutre est le personnage principal de cette performance. C'est lui qui détourne le cérémonial catholique, lui aussi qui signe les textes poignants, bien construits et suggérant à eux seuls toute une disposition dramaturgique de la parole. Du point de vue formel et thématique, les nouveaux textes trouvent leur cohérence dans la convocation de quelques figures mythologiques occidentales qu'ils détournent, renversent, modifient : « Comme Noé sans son arche / Comme Ophélie tuée... par Othello / Comme un oracle d'une autre époque / À qui plus personne ne croirait / Comme Ulysse qui a pawné l'bateau » (« Steakhouse »). « Hier encore j'ai tué ma mère / J'ai forniqué avec mon père / Ou bien peut-être est-ce le contraire ? » (« Demain, ma thérapie »).

UNE SAISON EN ENFER, UNE MDMA AU PARADIS

Les dix pièces de l'album sont bien ficelées, naviguant entre le punk, le hardcore, le black métal, le post-rock et des moments plus méditatifs, comportant une rafraîchissante touche atonale et chromatique. Les grooves enflammés alternent avec des passages mélodiques parfois soutenus par des arrangements de cordes qui élargissent la palette timbrale, créant un riche support pour le *Sprechgesang* du poète. La théâtralité des Saints Martyrs ne se limite pas à la scène. Chaque texte de cet album engendre son propre dispositif d'énonciation. Par sa voix, Mathieu Bédard incarne Frère Foutre, mais aussi d'autres personnages, comme Œdipe ou le Minotaure. L'attention portée à la construction de cette écriture donne la clé permettant de comprendre ce qu'il en est de cette *Mythologie de dernier recours*. Peut-être faut-il avoir une tête dans la musique, une autre dans le théâtre et une autre dans la littérature pour bien saisir le sens du don de soi performé par Frère Foutre ? La cohérence globale de la démarche de Saints Martyrs me fait cerbère devant l'entrée de l'enfer dont il est question dans la première pièce de l'album, qui ouvrirait aussi la performance du 12 novembre 2022.

Le cerbère des Saints Martyrs a encore trois têtes, mais il s'est fait virer de son poste de gardien de la porte des enfers, et les morts se mêlent aux vivants : « Cerbère / Parano / Partout c'est l'enfer / Où c'est qui est le proprio ? / T'as mal à tes têtes / T'as perdu ta job / Le Styx il déborde / De noyés en fête » (« Chien de garde »). Comme chez Rimbaud, qui écrivait « Je me crois en enfer, donc j'y suis », l'enfer n'est pas la mort : « De l'ombre, tabarnak ! De l'eau ou ben j'sacre mon camp d'c'te chienne de vie-là ». Supportée par un passage lyrique contrastant avec l'abrasif riff d'ouverture, la première vision de Frère Foutre est un rêve d'abolition de la propriété privée dans lequel les cerbères sont libres : « J'fonde un nouveau pays / Ça s'appelle la Virginie / Tout le monde a toute / Rien

à personne / L'eau coule de source / La vie est douce / On dort dans des hamacs jusqu'à 100 ans / Les chacals s'amusent dans la mine d'argent / On nage dans le Styx à contre-courant / Les cerbères s'amusent à travers champs». Mais l'utopie se transforme bientôt en dystopie, et «Chien de garde» se termine par une violente *tabula rasa* nihiliste, expression d'un retour en enfer et d'un refus radical : «J'retourne à la terre / Avant qu'on m'enterre / Fuck le paradis pis fuck cet enfer».

«Jeu d'enfant» enchaîne avec des accents post-rock mélancoliques qui virent au métal noir. Le texte se présente comme une prosopopée rapportant la discussion entre Frère Foutre et un «vieux junkie / 1000 ans passés, le plus vieux de [s]on quartier», qui lui révèle que le secret de la vie est la répétition. Est par là mise en lumière une critique à forte résonance psychanalytique, prompte à superposer la contrainte de répétition freudienne à la compulsion de consommation. Ce motif de l'excès, de la surconsommation mortifère traverse l'album, par exemple lorsque Frère Foutre devient Icare, l'individu performant mais dépendant de la pharmacie, qui trouve le sens de sa vie dans le travail, mais qui s'y brûle : «C't'aux paradis chimiques que rêvent les géants / Sont capables de tout faire mais sont jamais contents / Ils se font accroire qu'ils seront heureux dans pas longtemps / Le visage ben toasté ils continuent d'sniffer de l'Ativan». En performance, le poète chante en serrant des mains dans l'assistance : «Salut, j'me présente / J'm'appelle Icare, j'suis brûlé mort / Mes ailes sont faites par Bombardier / Elles fondent pas pis j'continue d'monter / J'performe mais j'reste perdant pareil / J'm'arrêterai pas avant d'toucher l'soleil» («Icare 24/7»). Devant la vanité d'une humanité qui n'en finit pas de coloniser, Icare réitère la critique de L'Ecclésiaste : «L'humanité est comme moi, est comme Icare / Enchaînée à ses ailes / Notre prison c'est le ciel, the sky's the limit / Allons jusqu'au cosmos voir qui qui est le boss icitte».

La crise mystique de Frère Foutre procède d'une mauvaise conscience, inhérente à «la profonde banalité de [s]on existence de gaspilleur de ressources, de créateur de contenu, de créature du container, d'influenceur à aller mal, de tourneur en rond exponentiel». Texte construit comme un sermon, «Le Christ est dans le bruit» raconte l'ascension du Golgotha par Frère Foutre, à la recherche d'une vision dans une puanteur de soufre où «Y a plus rien à manger, rien que des pierres». Une autre prosopopée fait intervenir Dieu lui-même, surpris les culottes baissées, au sommet en train de pisser sur l'humanité : «j'ai dit ah ! ah ! / Il m'a dit tu m'as pogné». Comme Aladin, Dieu lui offre «3 vœux», mais Frère Foutre n'en formule qu'un seul : «J'ai dit je voudrais avoir la foi / Il m'a dit croire en moi à notre époque, c'est insolent mon fils, tu vas te mettre

tout le monde à dos / J'ai dit : je m'en sacre ! Fais de moi le nouvel Atlas !» Frère Foutre descend du mont en prêchant la réincarnation de Dieu : «Les trompettes du jugement dernier sonnent le free jazz de la jubilation. Le Christ est dans le bruit ! Le malheur est changé en rave et mon hostie est une MDMA. Et tout sera à recommencer demain ! Et tout recommencera !» À l'ère du vide et de l'Apocalypse quotidienne, le rituel est toujours à réinventer, et c'est par là que la messe noire des Saints Martyrs se révèle honnête, fragile, humaine, attentive au prochain, sensible à la tentation de l'oubli de soi et du désir de mort : une milice contre le désespoir.

« LE MYTHE A PERDU PIED »

Frère Foutre est-il maître de son ironie ? Sa poésie sait en tout cas saisir l'évanescence spirituelle d'un monde où la rationalité instrumentale, la Science et l'Économie nient la fonction anthropologique de la foi. C'est un monde où chacun est invité à courir joyeusement à sa perte, laissant derrière, dans les décombres de la foi, Frère Foutre mon prochain, qui ne demande pourtant qu'à être aimé. C'est un monde qui a liquidé jusqu'à la notion même de rédemption, un monde où le mythe n'est plus entendu, ainsi que le décrit «Minotaure», poignante ballade dans laquelle Lou-Adriane Cassidy, par une étonnante coïncidence onomastique, incarne le rôle d'Ariadne qui s'adresse au Minotaure : «Je suis ta proie / Je suis à toi / C'est le grand rôle de notre vie / Le labyrinthe est bombardé / Le mythe a perdu pied». Thésée ne va plus tuer le Minotaure avec l'aide d'Ariadne ; celle-ci s'aventure seule dans le labyrinthe : «Moi, la vierge sacrifiée / Toi, le monstre prisonnier / Je m'emmêle dans mes fils / Qui ne mènent plus nulle part / Je n'ai plus peur que tu m'dévores / Mais la mélancolie me gagne / C'est pire encore.» Le Minotaure survit et sévit dans la voix du poète, qui nous fait frissonner d'horreur au son du déchirement guttural qui appelle Ariadne sur fond de métal noir dissonant.

Les Saints Martyrs nous parlent du naufrage de nos sociétés de surconsommation, de notre déni, de l'oubli comme mécanisme de défense, du vide qui fait vaciller l'amour pour le prochain : «Orphée du nouveau millénaire / Y en a pas de raison de regarder derrière» («T'en fais pas»). *Mythologie de dernier recours* mobilise donc moins la mythologie au sens de Barthes que la mort des métarécits au sens de Lyotard. La violente, joyeuse et grotesque confrontation avec le public dynamise quant à elle un dispositif cathartique qui suggère que le sacré a peut-être trouvé refuge, en dernier recours, dans la contre-culture.



P-85.87 SAINTS MARTYRS
Photos - Nicolas Padovani

UN SOI TRAVERSÉ PAR L'AILLEURS ET L'AUTRE

RAYMONDE
APRIL.
TRAVERSÉE

1700 LA POSTE,
MONTRÉAL

7 octobre au
18 décembre 2022

Si l'œuvre de Raymonde April a fait l'objet de multiples présentations depuis les années 1970, celles-ci se sont faites plus rares ces derniers temps, du moins en mode solo. *Traversée*, un survol organisé par le centre montréalais 1700 La Poste, est la première exposition individuelle de l'artiste en sept ans ; la précédente, *Near You No Cold*, avait été montée en deux parties au Centre Clark et à la Galerie Donald Browne en 2015. Pourtant, cet écart n'indique ni un essoufflement de la pratique d'April ni un moment de pause dans sa carrière. Entre-temps, elle a orienté son travail vers le collectif — observé dans la séquence d'expositions créée par le groupe Outre-vie/Afterlife, dont l'artiste fait partie, dans divers lieux de diffusion locaux et internationaux de 2016 à 2019 — ainsi que vers une production soutenue d'images captées lors de voyages et de résidences en Inde, formant une bonne partie de *Traversée*. Au sous-sol, le centre présente la série *Journal de Mumbai*, composée de photographies couleur de petit format prises à la manière de *snapshots* entre 2014 et 2020 ; à l'étage, une série de grandes photographies qui donne son titre à l'exposition mêle les prises de vue de paysages entre Mumbai et l'Anse-au-Persil. Cette dernière section regroupe parmi les images les plus saisissantes de l'exposition : par exemple, *Compost*, *Anse-au-Persil*, de 2019, ou encore *Chiens*, *Bandra*, *Mumbai*, de 2014, qui orne la couverture de l'excellent catalogue accompagnant *Traversée*.

À ne connaître que la brève description de cette dernière série, on pourrait craindre un retour à l'humanisme universalisant des grandes expositions photographiques du XX^e siècle, dans lesquelles les textures des réalités quotidiennes captées à travers le monde étaient aplanies au profit d'une monstration de la grande Humanité de l'Homme. Pis encore, on pourrait y voir une réactivation de dynamiques coloniales qui sont au cœur de l'histoire de la photographie, avec les violences qu'elles continuent d'engendrer alors que photographes occidentaux continuent de prendre des images, au même titre que les ressources naturelles sont exploitées par les industries. Pensons simplement aux *Monuments d'Égypte*, de *Nubie*, de *Palestine* et de *Syrie* captés par Maxime du Camp (1849-1851), ou encore aux photos des champs de bataille de la rébellion indienne de 1857 prises par Felice Beato, deux corpus qui opèrent selon le principe erroné d'une objectivité documentaire qui permettait à leurs auteurs une posture de détachement par rapport aux images « capturées »,



mais aussi une intrusion menant à une forme d'exploitation. April, près de deux siècles plus tard, semble procéder selon une tout autre logique : celle d'une subjectivité totalement assumée, qui évite de rapporter les splendeurs et les gloires exotiques des pays visités, et qui n'insiste pas sur l'aspect pathétique ou moralisateur de ses images.

Le recul pris par l'artiste ces dernières années — marqué par l'effort de groupe et l'inclusion, dans les expositions, de nombreuses images de l'Inde —, indique l'une des tensions centrales dans sa production : l'oscillation entre, d'une part, la monstration de soi par l'image et, d'autre part, un désir d'effacement total de l'autoreprésentation au profit de la captation de l'autre ou de l'ailleurs. Malgré cette oscillation, on en vient à comprendre que les ami-e-s et membres de la famille, la nature, les objets et les scènes du quotidien des autres croquées sur le vif sont aussi des portraits de la photographe — comme le suggère l'inclusion d'*Arbre* (1988), de *Cuillère* (1990) et de *Robe* (2010) dans la section « Autoportraits » de l'exposition. Cette substitution de soi révélatrice se retrouve au sein même du catalogue de *Traversée* : dans sa contribution, Charles Guilbert, ami de longue date de

l'artiste, s' imagine être Raymonde, relatant les faits marquants de sa vie et les rencontres déterminantes. Le choix de publier ce texte, plutôt que de confier la parole à l'artiste, est symptomatique d'une manière de se raconter qui ne peut advenir que dans la porosité de l'intimité avec l'autre et qui n'existe que dans cet espace partagé.

Lorsqu'April pointe sa caméra vers elle-même, c'est toujours avec une certaine pudeur, ou une envie paradoxale de cacher ce qui pourrait être vu et de montrer ce qui ne peut être observé à l'œil nu — l'intérieur, le privé, le personnel. Le parcours de l'exposition débute d'ailleurs avec un *Autoportrait sans titre*, réalisé en février 2013 et développé en 2014, où l'artiste apparaît dans une pose emblématique : placée de profil devant l'objectif, ses cheveux cachant la majeure partie de son visage, dont se voit à peine le bout du nez. Cette pose distinctive, cadrée différemment, ponctue l'exposition et la carrière d'April : on la retrouve notamment dans deux œuvres de la section « Les amitiés nouvelles », *Autoportrait entre deux murs, rue Saint-Olivier, Québec* (1979) et *Autoportrait à la porte de l'atelier* (1981).





VERS UNE RÉTROSPECTIVE

Traversée considère le «*vocabulaire pictural qui se déploie dans la juxtaposition des photos, formulant une narration poétique sans toutefois construire un récit explicite ou documentaire*», et dans lequel «*les rêves et la vie intérieure, [...] le réel et la fiction s'entrecroisent de façon très subtile et analytique*¹». Cet éclatement du récit détonne par rapport aux expositions rétrospectives, dans lesquelles le principe d'organisation des œuvres tend souvent vers une monstration sérialisée de la pratique. Suivant cette logique, le travail se segmenterait en séries qui laisseraient entrevoir des stratégies formelles et conceptuelles distinctes, et où quelques images agiraient comme des objets de transition entre une période et une autre. La pratique d'April, par sa remarquable constance, rend ce principe muséologique impossible. Elle appelle plutôt une réactualisation de l'image au moyen de nouveaux groupements de clichés dont les séquences de présentation sont déterminées par l'artiste. L'autorité du geste commissarial est ainsi transférée à l'artiste, qui choisit de réorganiser des images prises entre 1973 et 1999 («*Les amitiés nouvelles*») et entre 2013 et 2019 («*Traversée*»), et de les présenter comme des corpus unifiés. Ce faisant, l'exposition du 1700 La Poste laisse toute la place à April, sans tenter de jalonner sa pratique ou de la contextualiser parmi ses contemporain-e-s — chose faite par Gwynne Fulton dans le catalogue.

Néanmoins, on se plaît à imaginer, en complément à cette présentation habilement montée, mais très près de l'intention de la photographe, une certaine forme d'historicisation de la pratique d'April dans une exposition qui serait plus explicitement rétrospective. Le milieu des arts visuels bénéficierait grandement de considérer ses images à la fois comme des œuvres et comme de précieux documents ; entre autres parce que l'artiste emprunte de manière avouée aux stratégies du documentaire, notamment par la place qu'elle fait à la figure humaine et au portrait, ainsi que par son usage du noir et blanc et de la photographie directe. Par exemple, si la section «*Les amitiés nouvelles*» peut être lue comme une

méditation poétique sur les complices ayant partagé la vie d'April, elle pourrait tout aussi bien être vue comme l'un des plus riches témoignages des acteur-ric-e-s de la scène des arts visuels québécois de l'époque. La série montre aussi que, bien avant l'exode de plus en plus marqué des artistes et travailleur-euse-s culturel-le-s vers les régions, phénomène qui s'est accentué dans les dernières années, les artistes ont appréhendé et habité le territoire du Québec au-delà de la ville, y ont fait des retraites, y ont créé des centres d'artistes et y ont pratiqué leur travail, s'y sont nourri-e-s.

Le mode rétrospectif permettrait également de souligner à quel point la pratique d'April est annonciatrice d'un rapport que certain-e-s artistes ont établi entre la photographie et le quotidien, rapport qui est à contre-courant du principe du dévoilement-de-soi-à-tout-coup guidant nombre d'expériences photographiques contemporaines. Cette autre lecture, sans amoindrir la fine singularité de l'œuvre, confirmerait à quel point April est importante dans le champ de la photographie au Québec : en tant que l'une de ses praticiennes les plus aguerries, mais aussi en tant qu'exemple d'une photographe dont la pratique s'inscrit dans la durée, en dehors des effets de mode, et laisse entrevoir un autre rapport au sensible, tout en sobriété et en retenue.

¹ Isabelle de Mévius, «*Introduction*», dans *Raymonde April. Traversée*, Montréal, Fondation internationale Isabelle de Mévius, 2022, p. 9.



P-89 SANS TITRE, 18 FÉVRIER 2013
2014
Épreuve à développement chromogène
99 x 149 cm

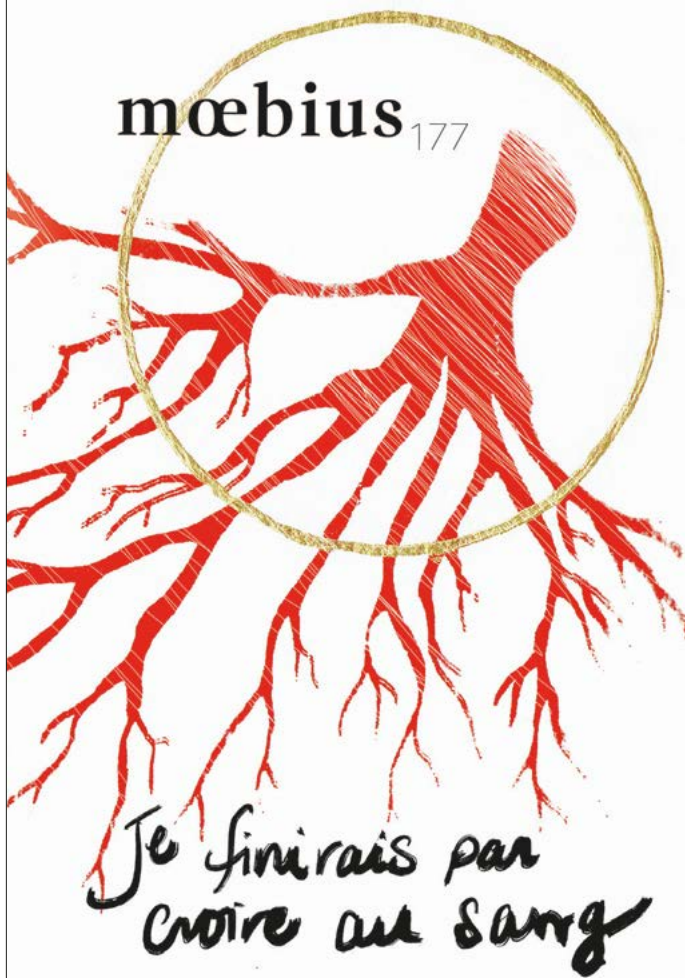
P-90 CHIENS, BANDRA, MUMBAI, 2014
De l'ensemble *Traversée*
2022
Impression à jet d'encre sur papier chiffon
76 x 114 cm

P-91 BRASIER, MAZGAON, 22 JANVIER 2013
Extrait 11 de 22
2015
Ensemble de 22 impressions à jet d'encre
sur Tyvek
91 x 131,6 cm

LESSIVE, 27 FÉVRIER 2020
De l'ensemble *Journal de Mumbai*
2022
Impression à jet d'encre sur papier chiffon
38 x 51 cm

P-93 PIQUE-NIQUE, ÎLE D'ORLÉANS, 1978
De l'ensemble *Les amitiés nouvelles*
2022
Impression à jet d'encre sur papier chiffon
76 x 114 cm

mœbius₁₇₇



mœbius

Numéro 177



En librairie le 9 mai 2023
revuemoebius.com/abonnements

Couverture: Eruoma Awashish
(artiste en résidence),
ATAMIK (à l'intérieur), 2022, sérigraphie,
encre et feuilles d'or

exposition

Robert Morin : cinéaste-photographe

dès le 1^{er} juin

cinematheque.qc.ca
f i t L You Tube

335, boul. de maisonneuve est
berri-uqam

cinéma
thèque
qc

Hochelaga

MONTRÉAL EN MUTATION

Joannie Lafrenière



Une exposition à voir
jusqu'au 10 septembre

MUSÉE
McCORD
STEWART

fugues

LA
PRESSE

MONTREAL
GAZETTE

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Québec



sodep
revues culturelles
québécoises



Graphisme et illustration : Anne-Julie Dudemaine

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

SODEP.QC.CA

ESPÈCE FABULATRICE

Pirata Théâtre

QUÊTE DE SENS

RÉCITS COLLECTIFS

RÉFLEXIONS ÉCOLOGIQUES

13
JUN
↓
22
JUN

2023



THÉÂTRE
AUX
ÉCURIES

Infos et billetterie

UN ESPACE OUVERT / SAISON 22-23 / AUXECURIES.COM

RÉSEAU ART ACTUEL

— .ORG

APPELS DE DOSSIERS
EMPLOIS
ÉVÉNEMENTS
FORMATIONS
NOUVELLES
RÉSIDENCES

PHI

*Dara Birnbaum
Chun Hua Catherine Dong
Mara Eagle
Brendan Fernandes
Francisco González-Rosas
Ilana Yacine Harris-Babou
Helena Martin Franco
Nation to Nation
Skawennati
Shanie Tomassini
Wu Tsang
VahMirè (Ludmila Steckelberg)
Quentin VerCetty
Nico Williams*

09.03.2023 —
09.07.2023

CONDITIONS D'UTILISATION

EXPOSITION

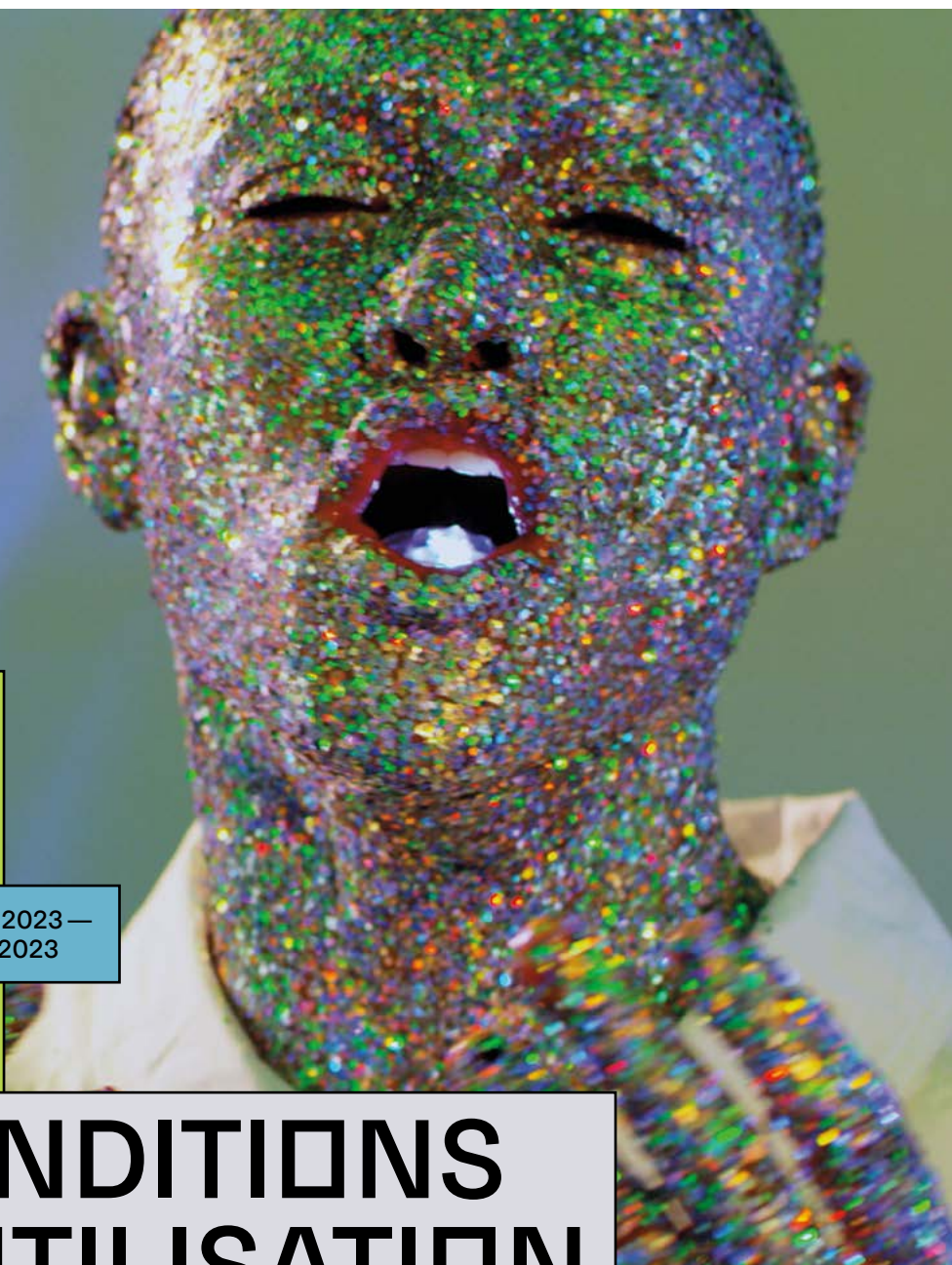
Vieux-Montréal
451, rue Saint-Jean
Mer - Ven 12h à 19h
Sam - Dim 11h à 18h

Entrée gratuite
fondation.phi.ca



FONDATION PHI

Wu Tsang, *The Looks*, 2015. Projection vidéo
à deux canaux HD en couleur, son stéréo.
10 min. Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la Galerie Isabella Bortolozzi



DIRECTION GÉNÉRALE
ET ARTISTIQUE

Katrie Chagnon

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

COMMUNICATIONS

Rebecca Leclerc

ÉDITION WEB

Laurence Perron

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Dalie Giroux
Luba Markovskaia
Renato Rodriguez-Lefebvre
Itay Sapir
Maude Trottier

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Katrie Chagnon
Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Laure Henri-Garand

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

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

Spirale a déployé les meilleurs efforts pour retrouver tous les titulaires des droits des photographies reproduites dans ses pages. Si certaines de ces personnes n'avaient pas été contactées, qu'elles veuillent bien se faire connaître auprès de l'éditeur.

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9
info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044

ISBN version papier
978-2-924359-57-0

ISBN version numérique
978-2-924359-58-7

FACEBOOK

[Spirale – Magazine culturel](#)

INSTAGRAM

[spiralemagazineculturel](#)

TWITTER

[@MagazineSpirale](#)

ABONNEMENT

En ligne
<https://spirale-magazine.myshopify.com>
Par courriel
abonnement@sodep.qc.ca



DOSSIER DIRIGÉ
PAR ARILYS JIA
ET SARAH YAHYAOU

Marilyne Brick
Sophie Gagnon-Bergeron
Lise Gauvin
Dalie Giroux
Arilys Jia
Valérie Mailhot
Maxime Poirier-Lemelin
France Théoret
Gabrielle Vigneault-Gendron
Sarah Yahyaoui

PORTFOLIO

Éloïse Plamondon-Pagé

HOMMAGE À JACQUES BRAULT

Georges Leroux
Yvon Rivard

MANIFESTATION

Dalie Giroux
Amélie-Anne Mailhot

FRANCE THÉORET. EXISTER HORS DE SOI

14.95 \$



9 782924 359570

Envoi de poste-publications
- enregistrement n° 40024332