

Actes du colloque "Engagement, imaginaire et pratique"

Directrice: Vicky Pelletier

Pour citer ce numéro :

Pelletier, Vicky (dir.). *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numero/engagement>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Pelletier, Vicky (dir.). *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, 186 p.

postures
Printemps 2009
Hors série

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

La publication de ce numéro hors série de *Postures* est rendue possible grâce au soutien financier de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL).

Directrice	Vicky Pelletier
Rédactrice en chef	Marie-Pierre Bouchard
Comité de rédaction	Elaine Després Philippe Mangerel Laurance Ouellet Tremblay Jean-Nicolas Paul Simon St-Onge
Correctrices en chef	Jacinthe Boivin-Moffet Marilyne Claveau
Adjointe à la révision	Julie Murray Desrosiers
Comité de correction	Héloïse Archambault Rosemarie Fournier Amy Lincourt Françoise Major Philippe Mangerel Julie Murray Desrosiers Tatiana Szajkowski Aude Weber-Houde
Responsable à la logistique et aux communications	Elaine Després
Graphisme	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire
Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8
ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2009

postures
critique littéraire

Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques

Printemps 2009
Hors série

- Présentation** **9** Marie-Pierre Bouchard,
Jean-Nicolas Paul et
Vicky Pelletier
- Préface** **17** Jacques Pelletier
(UQAM)

Dossier privé : de l'Un aux autres

- Foutre un joyeux bordel :** **23** Jonathan Lamy
l'artiste/écrivain amérindien
Jimmie Durham
(UQAM)
- L'engagement par la** **35** Christine Lalumière
fragilité, deux cas :
Kim Doré et
Fernand Durepos
(UQAM)
- Contre le *corps-image,*** **47** Laurance
le *corps-scandale :*
Des fois que je tombe
de Renée Gagnon
(UQAM)
- (Re)définition de** **59** Sonya Florey
l'engagement littéraire
contemporain
(Université de Lausanne)
- «Dénoncer l'intolérable** **73** Nicolina Katinakis
d'une injustice»
trajectoire de l'engagement
dans l'œuvre non fictionnelle
de Marguerite Duras
(Université McGill)

Ponts

- Guillaume Dustan** **85** Philippe Mangerel
et l'engagement sexuel
(UQAM)
- On ne refait pas l'histoire** **91** Simon Leduc
ou *Que fer* de Lénine
(UQAM)
- L'échec de la filiation :** **99** Elaine Després
réflexion sur l'engagement dans
Le Banquet de Sébastien Rose
(UQAM)

Dossier public : Prendre position

- Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé** 109 **Francis Ducharme**
(UQAM)
- L'engagement altermondialiste de Tomás Jensen** 127 **Jade Préfontaine**
(Université Concordia)
- Loco Locass, un groupe *engageant*?** 139 **Marie-Claude Tremblay**
(Université de Sherbrooke)

Table ronde : Possibilités et limites de l'engagement

- Dire ce que l'on pense, et faire ce que l'on dit** 151 **Jacques Lanctôt**
- Engagement : imaginaires et pratiques** 157 **José Acquelin**
- Onze fragments** 163 **Denise Desautels**

-
- Postface** 171 **Louise Dupré**
(UQAM)

- Notices biobibliographiques** 177
- Numéros déjà parus** 183
- Bon de commande** 185

Présentation

Difficile de parler de l'engagement de la littérature sans se demander ce qu'est la littérature, ce que signifie écrire ou même lire. Telles étaient déjà quelques-unes des questions qui traversaient le célèbre essai de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* En ce début de XXI^e siècle, alors que plusieurs pensaient s'être à jamais débarrassés de ces réflexions encombrantes, les voilà qui ressurgissent, transformées certes, mais toujours actuelles. C'est à tout le moins ce que croient les participants du colloque étudiant *Engagement : imaginaires et pratiques*, organisé par l'Association des cycles supérieurs en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et qui s'est déroulé le 14 mars 2008 à l'usine Grover – un lieu symbolique de l'engagement artistique et social montréalais¹. Ce colloque, qui a réuni des étudiants de la maîtrise comme du doctorat provenant de différentes universités – UQAM, Sherbrooke, McGill, Concordia et Lausanne –, a démontré le dyna-

1 Construite en 1923 et située dans un quartier défavorisé de Montréal – le quartier Centre-Sud – l'usine Grover emploie, au début des années cinquante, plus de 500 personnes qui œuvrent dans le domaine du textile. Au cours des années quatre-vingt-dix, ses locaux sont surtout occupés par des artistes et des artisans. En 2004, l'usine est menacée de démolition et de conversion en condominiums. Les locataires, qui doivent être évincés, s'unissent pour former une coalition, nommée « Sauvons l'usine », et tentent de racheter ce stigmate d'une époque industrielle révolue pour en faire une coopérative, un lieu de rencontre et de cohabitation pour les artistes. La coalition sera appuyée par plusieurs organisations artistiques et communautaires.

misme de la problématique de l'engagement pour les études littéraires, tant au Québec qu'à l'étranger.

« Mettre en gage » : tel est le sens originel du verbe « engager ». L'engagement est d'abord et avant tout un lien, une promesse, un accord entre personnes, une parole donnée. En s'engageant, un individu s'insère dans le cours des choses et du monde ; il entre dans un processus, qu'il soit conflit, négociation, partie sportive ou relation amoureuse. Selon *Le petit Robert*, l'engagement, dans sa définition la plus contemporaine (1945), est l'« acte ou [l'] attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause ». Cette définition, quoi qu'on en dise, est largement tributaire du débat qui a eu lieu en France pendant l'entre-deux-guerres, un débat qui avait Jean-Paul Sartre pour figure de proue et certains concepts-clé de l'existentialisme en guise de pavillon. Au cœur de l'arène au sein de laquelle se disputaient les différents discours, la prose occupa un rang singulier ; elle était le cheval de bataille de Sartre, la responsabilité et la liberté, ses conquêtes. Et l'écrivain, lui, par la force révélatrice de ses mots, s'élevait au rang de maître de conscience. « La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent² », écrivait-il. Ne restait plus alors qu'au lecteur à prendre acte du monde et de son envers, à prendre en charge son humanité et à agir. Il poursuit : « Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur³. » Ainsi, en choisissant d'écrire, le prosateur s'engage généreusement. Il accepte de relever la tâche de révéler à soi un lecteur fondamentalement libre, parce qu'humain, parce que perfectible, parce que fin en soi. Toutefois, fruit d'un temps de crise, cette conception de l'engagement de la littérature se veut également une réaction rapide aux aléas de l'histoire. Dans un troublant paradoxe, que confirme George Steiner dans cet exemple : « Les toiles ne tombaient pas des murs quand les bourreaux parcouraient respectueusement les galeries, catalogues en main⁴ », le régime nazi vint démontrer que ni la culture ni la littérature ne peuvent empêcher l'être humain de commettre l'impensable. Weimar a côtoyé Buchenwald. Devant un tel état des choses, que peut alors, véritablement, la littérature ?

Les articles réunis dans ce numéro spécial de la revue *Postures* n'ont pas la prétention de trouver de réponses ou de solutions aux problèmes

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Idées », 1948, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973, p. 76.

de l'engagement, mais ils cherchent tous, à leur façon, à trouver un passage. Et pour ce faire, ils questionnent, interrogent, constatent et remettent en question. Sensibles aux enjeux et aux contradictions qui entourent la question de l'engagement littéraire, ils parcourent poésie, théâtre, prose et chansons en quête de voix engagées.

Tout d'abord, parmi eux, il y a ces sondeurs de l'intime pluriel, ceux qui tentent de retrouver les plans du pont menant de la singularité à la collectivité. En tête de liste, Jonathan Lamy présente l'artiste amérindien Jimmie Durham, dont l'œuvre entière est traversée par la question de l'engagement artistique et de l'homme dans sa singulière authenticité. Impliqué dans la refonte des discours sur l'amérindien, le travail de Durham a pour arme des mots, des couleurs, des formes d'expression et, pour combat, toutes formes entendues de représentations. *Trickster* du quotidien selon Lamy, cet artiste américain nous rappelle que derrière chaque « oui » se cache un « mais » et que tout consensus mérite d'être remis en question. Un appel à la délinquance engagée est donc ici lancé et, semble-t-il, au Nord de la frontière, quelque part entre Lacolle et les berges de la baie d'Hudson, les poètes québécois en ont entendu les échos. Aussi, contre le refus de Jean-Paul Sartre à accorder à la poésie un quelconque pouvoir « engageant », Christine Lalumière reconnaît la prégnance de la parole du poète dans le monde en analysant les œuvres de Fernand Durepos et de Kim Doré. Pour élaborer son propos, elle se fait d'abord historienne et relate les transformations de l'engagement de la poésie québécoise. Du nationalisme des années soixante dix – où l'engagement s'affirmait franchement par rapport à un avenir à transformer – elle nous guide, à travers une étude du regard, vers la démarche beaucoup plus intimiste de ces deux poètes contemporains pour qui le quotidien et l'expérience personnelle peuvent s'écrire de façon engagée. Ainsi, contre la conception hermétique de la poésie présentée au fil de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Christine Lalumière nous permet de voir autrement cette poésie que Laurance Ouellet Tremblay a également tenu à analyser. Cependant, cette dernière, plutôt que de s'intéresser au regard, a porté son attention sur le corps et, plus précisément, sur les corps en présence dans le recueil *Des fois que je tombe* de Renée Gagnon. Œuvre de combat, œuvre coup de poing aux canons de beauté institutionnalisés par l'industrie d'une société qui se refuse à vieillir, *Des fois que je tombe* oppose le *corps-image* au *corps-scandale*. Du moins, c'est ce que nous propose Ouellet Tremblay dans sa lecture juste d'un corps qui se révolte et dont le scandale contamine l'œuvre jusque dans sa forme et devient, par le fait même, « un obstacle qui fait trébucher les discours dominants et l'univocité du sens qu'ils supposent ».

De son côté, Nicolina Katinakis analyse l'engagement de Marguerite Duras, une écrivaine française proche des mouvements révolutionnaires, impliquée dans la résistance, le Parti communiste et les débats autour de la guerre d'Algérie. À partir des théories de la sociologue de l'art Nathalie Heinich, particulièrement des notions de régimes de singularité et de communauté, Katinakis note que le parcours de Duras est marqué par une tension entre engagement et « désengagement », où l'écriture apparaît comme une alternative, une « voie médiane ». Sonya Florey, quant à elle, propose une lecture de *Extension du domaine de la lutte*, de Michel Houellebecq, un auteur que d'aucuns qualifieraient, *a priori*, d'engagé. Toutefois, à en croire Florey, si l'on ne reconnaît pas à cet auteur une voix engagée, c'est que, pour lui, la conception traditionnelle de l'engagement ne tient plus ; la littérature, dans le contexte actuel, ne peut plus avoir une incidence concrète sur le monde. À la lumière du déploiement, dans le roman de Houellebecq, de deux discours propres à l'imaginaire contemporain – les discours postmoderne et néolibéral –, elle constate ainsi que, désormais, la littérature « se [destine] – plus modestement – à dire la réalité, à faire évoluer nos perceptions sur le monde, mais en aucun cas à le dénoncer frontalement ». Aux métarécits s'est substituée la paralogie ; autrement dit, à l'univocité des grands récits, la postmodernité a préféré la pluralité des modes de légitimation.

Puis, sur le mode de la fiction, Simon Leduc revisite une figure révolutionnaire légendaire, celle du dirigeant soviétique Vladimir Ilitch Oulianov, mieux connu sous le nom de Lénine. Entouré des articles courts de Philippe Mangerel et d'Elaine Després – traitant respectivement de l'œuvre provocatrice de Guillaume Dustan et du film de Sébastien Rose *Le Banquet* –, il nous propose une création qui porte à réfléchir sur la faiblesse et la puissance de toute écriture. À travers ses mots créés de toutes pièces, Simon Leduc nous permet donc de faire le pont, celui dont tous les autres cherchent les plans, à savoir le pont entre l'intimité de la sphère privée et la grandiloquence de la mobilisation publique.

À cet effet, centré sur le rapport véritable de l'œuvre au monde, Francis Ducharme s'applique à distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé. Traitant de l'un des enjeux les plus importants de l'engagement littéraire, il nous entraîne sur les traces de ce théâtre associé aux réseaux communautaires dont le caractère engagé est motivé moins par « le degré sémantique de militance des pièces [que par] des choix organisationnels et institutionnels ». Explicite certains aspects des théories de Schlossman et de Boal et analysant le cas précis de certaines productions récentes d'Olivier Choinière, entre autres, il montre que les distinctions formelles entre théâtre engagé et théâtre d'inter-

vention sont parfois poreuses et, surtout, rappelle que « le théâtre, même lorsqu'il se veut apolitique, a une valeur politique en soi ». Enfin, consacrés à deux figures importantes de la chanson dite engagée au Québec, soit au chanteur Tomás Jensen et au groupe rap Loco Locass, les textes de Jade Préfontaine et de Marie-Claude Tremblay s'attardent à comprendre les particularités et les enjeux de l'engagement de ces « manifestations ». Dans un premier temps, à la suite de Tomás Jensen, Jade Préfontaine, au contraire des premiers auteurs, nous invite dans un voyage à rebours : du collectif à l'individuel. Retraçant le parcours musical et les textes de ce chanteur multiculturel qu'elle compare à juste titre aux idées et aux mouvements altermondialistes, elle met en relief l'essoufflement d'une certaine forme d'engagement dont elle trouve les causes tant dans une déliquescence généralisée du collectif que dans une valorisation marquée de la sphère individuelle. À l'inverse, chez Loco Locass, l'engagement appartient à l'ordre du collectif, plus, il est une conquête : il se « fraye un chemin dans la terre de ta tête ». Tel qu'observé par Marie-Claude Tremblay, il procède par une invitation à l'engagement du spectateur qui se matérialise dans les chansons par une interpellation à l'action et par un « travail herméneutique » et intertextuel. Enraciné, il contribue également à la réactualisation de la culture québécoise auprès d'un public jeune et cherche, en ce sens, à resserrer les liens d'une même communauté.

Finalement, animée par Louise Dupré, une table ronde, intitulée « Possibilités et limites de l'engagement », clôturait la journée de communications. Jacques Lanctôt, José Acquelin et Denise Desautels, les participants à cet événement, ont généreusement accepté de contribuer également à cette publication. Chacun à leur façon, ces trois écrivains définissent, par leurs actions comme dans leur écriture, les enjeux de l'engagement littéraire. À cet égard, après avoir été impliqué dans des actions politiques et sociales qui ont profondément marqué l'histoire du Québec (il est, entre autres, l'un des rédacteurs du Manifeste du Front de libération du Québec), Jacques Lanctôt a pris la décision de fonder sa propre maison d'édition. Par ce geste déterminant, il s'est donc impliqué concrètement au sein de la vie littéraire québécoise, à laquelle il a consacré vingt-cinq ans de sa vie. José Acquelin, pour sa part, est un poète engagé. Signataire du manifeste *Résister ou disparaître*, il s'est depuis toujours impliqué dans la vie culturelle montréalaise. Poète tout aussi prolifique, Denise Desautels représente une figure importante de l'engagement féministe, tant au Québec qu'à l'étranger. Nous tenons à spécifier que des cachets symboliques ont été offerts aux intervenants de cette table ronde. Comme la possibilité de vivre de l'art dans notre société paraît intrinsèquement liée à la question de l'engagement, il

s'agissait donc de promouvoir l'art dans ce qu'il a de plus concret, c'est-à-dire le mode de subsistance de ceux qui créent la matière qui viendra bouleverser un lecteur ou un spectateur attentif et qui sera éventuellement étudiée dans les universités.

L'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires et la revue *Postures* remercient chaleureusement les étudiants, les professeurs, les participants à la table ronde, les membres des comités de rédaction et de correction ainsi que les partenaires financiers qui ont permis à ce colloque de connaître un tel succès et à cette publication de voir le jour. Grâce à leur contribution financière, ceux-ci encouragent des projets d'envergure qui permettent à des étudiants de participer concrètement à la recherche universitaire et à la reconnaissance de la place de la littérature dans le monde. Grâce à eux, nous pouvons écrire, avec Breton :

Ce qu'il exprimait ne m'était en rien étranger, les noms de poètes d'auteurs cités m'en eussent, à eux seuls, été de sûrs garants, mais surtout l'accent de ces pages était de ceux qui ne trompent pas, qui attestent qu'un homme est engagé tout entier dans l'aventure et en même temps qu'il dispose des moyens capables de fonder, non seulement sur le plan esthétique, mais encore sur le plan moral et social, que dis-je, de rendre nécessaire et inévitable son intervention⁵.

⁵ André Breton cité dans Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine et Montréal, Guérin littérature, 1956, p. 84.

Préface

Actualités et métamorphoses de l'engagement

Tenir un colloque sur l'engagement ? L'idée même de proposer une rencontre sur ce thème serait apparue saugrenue, sinon carrément ringarde, au cours de la précédente décennie dominée par l'idéologie néolibérale et caractérisée par l'immobilisme politique.

L'émergence puis la montée de l'altermondialisme au tournant du millénaire et la crise du capitalisme d'aujourd'hui ouvrent une nouvelle conjoncture marquée par la reprise des luttes sur tous les fronts, dans le champ culturel comme sur le terrain social et politique. L'Histoire n'est donc pas finie, comme firent mine de le croire certains que ça arrangeait il n'y a pas si longtemps. Elle continue, se métamorphose sur de nouveaux terrains de lutte et emprunte des formes inédites, dans la vie sociale comme dans les pratiques artistiques.

La problématique de l'engagement n'est donc pas morte, bien qu'elle ait pu paraître victime d'un certain

essoufflement au cours de la période de grisaille qui a suivi les trente glorieuses. On a pu alors croire que son sort, lié à la crise des méta-récits, à la mort bruyamment proclamée de Dieu, du monde et de l'Homme, était scellé et qu'elle était elle-même vouée à disparaître. Contrairement aux pronostics et aux attentes mortifères des chantages frivoles de la postmodernité, elle a survécu et demeure bien vivante dans l'art actuel alors que les expressions du désenchantement de cette fin de siècle connaissent pour leur part un repli.

C'est sur cette toile de fond, sur cette transformation globale, que s'inscrivent les pratiques diverses évoquées au cours du colloque des jeunes chercheurs tenu à l'usine Grover – choix d'emplacement lui-même significatif – l'hiver dernier. Comme on le constatera, il ne s'agissait pas tant de reprendre la réflexion sur la problématique elle-même de l'engagement, dont la pertinence semblait relever de l'évidence, que de montrer comment elle se traduit au temps présent. Plutôt donc que d'emprunter une approche historique et archéologique, on a préféré avec raison insister sur le déploiement d'initiatives immédiatement contemporaines.

Ces manifestations d'un engagement repensé à la lumière des enjeux et défis présentés par l'époque apparaissent particulièrement innovatrices dans le domaine de ce qu'il est convenu d'appeler l'art vivant, tel qu'il s'exprime à la scène, dans les interventions musicales et théâtrales fondées sur une interaction directe entre les artistes et le public.

L'évolution du théâtre moderne, dans cette perspective, est très éclairante et riche d'enseignements. L'engagement y emprunte des formes multiples, de l'appel à la réflexion, plus traditionnel, à la prise de position la plus explicite sur le mode extrême de l'agitation-propagande, en passant par les voies de l'activisme communautaire et du théâtre de rue. Dans ses divers aspects, il exprime les deux grandes tendances entre lesquelles l'art, inspiré par une volonté de transformation du monde, apparaît partagé : l'intervention oblique à travers une pratique de dévoilement que préconisaient par exemple des écrivains comme Sartre ou Broch, l'action directe à travers un appel à l'implication militante privilégiée plutôt par un Brecht ou un Boal dans son théâtre de l'opprimé.

Le premier type d'implication caractérise surtout l'entreprise des écrivains plus ou moins institutionnalisés comme l'illustrent les trajectoires en cela exemplaires, en effet, de Sartre ou de Broch. On la rencontre aussi dans certaines pratiques poétiques contemporaines qui insistent sur la nécessité de voir et de faire voir le monde autrement, à partir de la double singularité du sujet qui écrit et de celui auquel il s'adresse pour lui faire saisir la réalité sous un jour neuf.

Cette volonté, on la retrouve également dans certaines productions romanesques qui donnent à lire la profonde aliénation de l'homme moderne, en particulier dans l'univers du travail désincarné, réduit à du temps mort. Cette dépossession est redoublée par un assujettissement à la logique elle-même mortifère d'une vie quotidienne dévorée par une surconsommation compensatoire qui s'avère une autre façon de se perdre comme l'illustrent les romans d'un Perec, d'un Bon ou même d'un Houellebecq sur le mode d'un nihilisme désespéré (et désespérant).

Le second mode d'implication est plus direct. Il se présente sous la forme d'une interpellation explicite des spectateurs et auditeurs auxquels il s'adresse. Il évoque des situations et des conflits étroitement liés à la conjoncture culturelle, sociale et politique. Les chanteurs engagés en représentent un cas de figure éloquent. Ils expriment les préoccupations des contemporains, font appel à leur vigilance et les invitent à prendre position dans les débats qui traversent la société à laquelle ils appartiennent. En cela ils ont parfois une réelle et palpable influence sur leurs contemporains, contrairement aux écrivains dont l'action fait l'objet d'une médiation qui trouve sa source dans la durée : la lecture, dont l'efficacité demeure difficilement mesurable.

À travers l'évocation de plusieurs parcours, stimulants chacun à leur manière, les collaborations réunies dans ce dossier font état à la fois de la richesse des pratiques artistiques engagées dans le temps présent et de la tension productive qui se déploie entre les pôles extrêmes, opposés, et paradoxalement complémentaires, d'une problématique qui connaît, grâce à elles, un nouveau redéploiement.

Le dossier, en cela, s'offre lui-même comme un apport neuf à la réflexion, qui constitue sa propre contribution au développement d'une perspective pour laquelle il prend manifestement et résolument parti. Les analyses, du coup, se métamorphosent en praxis transformatrice et deviennent des pièces à conviction qui témoignent aussi d'une volonté d'engagement de même que leur mise à l'épreuve dans un colloque apparaît comme un moment, une étape dans l'action. C'est du moins ce que je m'autorise à penser et à souhaiter suite à une rencontre qui s'est révélée rien de moins que passionnante et dont on trouvera ici les traces écrites comme autant de témoignages.

Le 13 novembre 2008

Dossier privé :
de l'Un aux autres

Foutre un joyeux bordel :

| l'artiste/écrivain amérindien
| Jimmie Durham

La représentation des cultures autochtones ne se résume heureusement pas à un ensemble de clichés réducteurs et racistes. Si la culture populaire semble répéter sans cesse les mêmes stéréotypes (le valeureux guerrier, la belle sauvage ou le Grand Chef) et les mêmes signes particulièrement connotés et connotatifs (coiffe de plumes, collier de perles et autres totems), les écrivains et artistes autochtones contemporains mettent en place de nouvelles façons d'exprimer l'amérindianité. Celles-ci s'éloignent des images figées du cinéma hollywoodien, de l'artisanat pour touristes ou des figurines du genre *Playmobil*, qui réduisent les nations autochtones à un statut de jouets.

Plusieurs créateurs autochtones d'aujourd'hui critiquent cette vision superficielle et coloniale de leur culture. En opposition à la somme d'innombrables images caricaturales des Premières Nations, représenter son identité de manière vivante et actuelle devient une

lutte qui se joue sur le plan à la fois du politique et de l'imaginaire. Dans le contexte autochtone de l'Amérique du Nord, les pratiques créatrices doivent composer avec une ignorance généralisée ainsi qu'avec une propension à ne percevoir les cultures amérindiennes et inuit qu'à travers leurs traditions. En regard de la masse d'idées reçues qui les concernent, les écrivains et artistes autochtones qui représentent leur identité culturelle n'ont d'autre choix que de remettre en question les représentations populaires. C'est un terrain miné de toutes parts, qui oblige à questionner constamment son action créatrice.

À cet égard, la démarche de Jimmie Durham, dont le parcours recoupe étroitement l'histoire de l'activisme amérindien en Amérique du Nord, est exemplaire. Membre de la nation cherokee, Jimmie Durham est né en 1940. Il publie des poèmes et crée des œuvres de performance depuis 1964. Après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Genève, il revient aux États-Unis et milite activement au sein de l'American Indian Movement¹. En 1975, Durham met sur pied et dirige l'International Indian Treaty Council, qui œuvre dans le cadre de l'Organisation des Nations Unies et de la Commission des Droits de l'Homme. Parallèlement à son engagement militant, qu'il délaisse en 1980, Durham continue de créer : peinture, sculpture, dessin, installation, poésie.

Militer pour la mémoire

Les poèmes, textes et dessins réunis dans *Columbus Day*, paru en 1983, s'inscrivent dans cet engagement militant, le poursuivent :

In school I was taught the names
Columbus, Cortez, and Pizzaro and
A dozen other filthy murderers.
A bloodline all the way to General Miles,
Daniel Boone and General Eisenhower.

No one mentioned the names
Of even a few of the victims.
But don't you remember Chaske, whose spine
Was crushed so quickly by Mr. Pizzaro's boot?
What words did he cry into the dust?

What was the familiar name
Of that young girl who danced so gracefully
That everyone in the village sang with her –
Before Cortez' sword hacked off her arms
As she protested the burning of her sweetheart?

¹ Toujours active, cette organisation milite pour la reconnaissance des droits des Amérindiens et leur autonomie politique. Actuellement, l'American Indian Movement lutte entre autres choses contre l'appropriation de noms et de signes amérindiens par certaines équipes sportives. Pour plus de détails : www.aimovement.org

[...]

Greenrock Woman was the name
 Of that old lady who walked right up
 And spat in Columbus's face. We
 Must remember that, and remember
 Laughing Otter the Taino who tried to stop
 Columbus and who was taken away as a slave.
 We never saw him again². (1983, p. 10-11.)

Ce poème, qui donne son titre au recueil *Columbus Day*, nous engage à un devoir de mémoire. Il lutte contre ces trous qui parsèment l'histoire du continent américain. Partant d'une expérience personnelle (« In school I was taught »), le texte s'emploie à colmater quelques brèches d'amnésie culturelle. Ce qui est absent des livres d'histoire, Durham l'inscrit dans un livre de poésie.

Cette critique de la figure héroïque de Christophe Colomb préfigure de nombreuses œuvres et manifestations qui eurent lieu en 1992, alors que plusieurs Amérindiens et non-Amérindiens à travers les Amériques dénonçaient les célébrations entourant le 500^e anniversaire de l'arrivée de Colomb sur le continent américain. En cela, Jimmie Durham est un pionnier de l'engagement amérindien et du militantisme postcolonial américain. Il est un précurseur de l'art amérindien engagé, du travail de nombreux créateurs soucieux de dénoncer le colonialisme et ses effets pervers non seulement sur les Amérindiens, mais sur ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire des Amériques. Comme le fait également l'historien uruguayen Eduardo Galeano, notamment dans *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine* (1981), Jimmie Durham rappelle que la colonisation européenne des Amériques est une histoire horrible.

Le travail de Durham est politiquement chargé, mais il est aussi personnel. Son œuvre est autant intime qu'engagée. Plusieurs textes et poèmes de *Columbus Day* relatent les meurtres de leaders amérindiens, alors que d'autres sont plus près de la vie quotidienne de l'auteur. Dans « Little Insults », par exemple, il écrit : « Hey, I am drunk, writing this » (1983, p. 44). Il ajoute qu'il a mal aux dents, que celles d'en arrière sont à la veille de tomber, qu'il a mal au dos, qu'il prend du poids, qu'il est magané d'avoir été trop pauvre trop longtemps. Avec un ton à la fois humoristique et désespérant, que le lecteur d'ici pourrait rapprocher

² Je propose la traduction suivante : « À l'école on m'a appris les noms / De Colomb, Cortez, Pizarro et / D'une douzaine de sales meurtriers. / Une ligne de sang jusqu'au général Miles, / Daniel Boone et le général Eisenhower. // Personne ne mentionne les noms / Ne serait-ce que de quelques victimes. / Mais vous souvenez-vous de Chaske, dont l'épine dorsale / A été écrabouillée si vite par la botte de M. Pizarro ? / Quels mots a-t-il pleuré dans la poussière ? // Comment appelait-on / Cette jeune fille qui dansait si bien / Que tout le monde au village chantait avec elle / Avant que Cortez ne lui tranche le bras / Alors qu'elle se plaignait parce qu'on brûlait son amoureux ? / [...] / Pierre-Verte était le nom de / Cette vieille femme qui marcha en direction / De Colomb et lui cracha au visage. Nous / Devons nous rappeler de cela, et nous rappeler / Otter Le Rieur, le Taino qui essaya d'arrêter / Colomb et qui a été emporté comme esclave. / Nous ne l'avons plus jamais revu. »

de celui de Patrice Desbiens, Durham écrit : « Poverty is so boring, so damn common, / We should think of something else / For poor people to have³. » (*Id.*)

S'engager : se mettre dedans

Durham dénonce, insulte, ironise. On retrouve ce mélange dans *Self-Portrait*, une œuvre à mi-chemin entre la peinture et la sculpture, réalisée en 1987⁴. Conçue pour être accrochée à environ 30 centimètres du mur, la toile est découpée selon la forme d'une silhouette représentant le corps de l'artiste, qui nous fait face. Le visage se compose d'un masque de bois peint et orné de fourrure (pour les cheveux), de turquoise (pour l'œil gauche) et de coquillages (pour les oreilles). À l'endroit du cœur, la toile forme une ouverture qui laisse entrevoir un coffre où s'enchevêtrent des morceaux de bois. De courtes phrases, tracées à la main, parcourent le corps, peint d'une couleur qui rappelle celle du cuir. Sur l'épaule et le bras gauche, on peut lire :

Hello! I'm Jimmie Durham. I want to explain a few Basic Things About Myself. In 1986 I was 46 years old. As an artist I am confused about many things, but basically my health is good and I am willing and able to do a wide variety of Jobs. I am Actively seeking Employment⁵.
(Retranscrit dans Mulvey, 1995, p. 60.)

D'autres énoncés, qui relèvent généralement d'un humour de la banalité, tels que « People like my poems » ou encore « Indian Penises are unusually large and colorful », sont inscrits sur différents membres du corps.

Jimmie Durham ne tient pas à se présenter sous son meilleur angle. Certaines phrases s'apparentent à une description d'agence de rencontre, où il est question des passe-temps de l'artiste ou encore de ses plantes. Le ton adopte tantôt l'humour de l'insouciance, tantôt la gravité de l'aveu, par exemple lorsque Durham évoque sa confusion en tant qu'artiste ou, pourrait-on préciser, en tant qu'artiste amérindien. Quel que soit le registre emprunté, les mots de l'artiste sur son autoportrait agissent à la manière de phylactères. Durham fait parler son autoportrait. C'est l'artiste et écrivain lui-même qui nous parle à travers sa sculpture ; c'est sa voix qui est tracée sur la toile.

³ Je traduirais ainsi : « La pauvreté, c'est tellement ennuyant, vachement banal, / On devrait penser à autre chose / Que les pauvres pourraient avoir. »

⁴ *Self-Portrait*, 1987. Toile, bois, peinture, plumes, coquillage, turquoise, métal. 172,8 x 86,4 x 28,8 cm. Cette œuvre, probablement la plus importante et la plus connue de Jimmie Durham, est reproduite en couverture ainsi qu'aux pages 62 et 63 de la monographie écrite par Laura Mulvey, Dirk Snauwaert et Mark Alic Durant dans la prestigieuse collection « Contemporary artists » chez Phaidon.

⁵ Je traduis à nouveau : « Bonjour ! Mon nom est Jimmie Durham. Je voudrais expliquer quelques petites choses à propos de moi. En 1986 j'avais 46 ans. En tant qu'artiste, je suis confus à propos de plusieurs choses, mais en gros ma santé est bonne et je suis apte et disposé à occuper une grande variété d'emplois. Je recherche activement du travail. »

Dans cette œuvre, le visuel et le textuel se répondent. Ainsi, l'inscription « Indian Penises are unusually large and colorful » dialogue avec le pénis représenté sur la silhouette, qui est lui aussi large et plein de couleurs. Durham se représente dans son autoportrait à la fois par la figuration picturale (l'œuvre est composée d'une silhouette et d'un masque de taille proportionnelle) et par le langage (sur cette œuvre se trouvent des mots qui décrivent l'artiste). Durham se met dans son autoportrait et s'y montre tel qu'il est dans la vie de tous les jours : léger, drôle, mais aussi confus, porté par une réflexion sur l'acte même de création et sur le fait d'être amérindien.

L'autoportrait de Durham questionne la notion d'autoportrait. Comment pouvons-nous nous représenter quand nous savons pertinemment que nous ne pouvons pas vraiment savoir qui nous sommes, de quoi nous avons l'air ? « Non, ça n'a pas d'allure de se représenter, ça ne peut pas avoir d'allure », semble nous dire l'œuvre de Durham. Comment tenter de le faire alors, comment le faire quand même ? La solution utilisée par Durham est d'opter pour ce que l'on pourrait appeler la tactique du *trickster*⁶. Figure importante de plusieurs mythologies amérindiennes, le *trickster* est celui qui, sous un air irrévérencieux, mine de rien, peut changer l'état du monde. Il donne l'impression qu'il ne fait qu'un mauvais coup, que c'est là son intention, mais il modifie l'ordre des choses. Insaisissable, il disparaît, change de forme constamment. C'est un sacrifiant, un peu comme Loki, le dieu de la malice dans les mythologies nordiques. Il nous tape sur l'épaule et, alors qu'on regarde d'un côté, il est déjà de l'autre, et quelque chose aura été irrémédiablement chamboulé. Si l'on tourne la tête vers cet autre côté, il aura immanquablement déjà disparu en nous tirant la langue.

Surtout ne pas se prendre au sérieux

L'engagement ne possède que rarement l'aspect irrévérencieux du *trickster*. Il ne faudrait pas tourner en dérision les convictions idéologiques de l'activiste ! Mis à part quelques formes plus près de l'art de performance ou du théâtre d'intervention, comme les *flash mobs* ou les *manifs de droite*⁷, l'engagement militant se joue sérieusement. La cause, c'est une affaire importante, voire sacrée : nous devons y croire, ne la profaner d'aucune façon et sous aucun prétexte. À cet égard, la dimension provocatrice et quelque peu dadaïste de Durham pose problème.

6 Là encore, puisque de nombreux créateurs amérindiens, particulièrement en art contemporain, ont après lui utilisé eux aussi la tactique du *trickster*, Durham fait figure de précurseur. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Allan J. Ryan.

7 Une *flash mob* (expression habituellement traduite par « mobilisation éclair ») est un rassemblement de personnes qui, à un moment et un lieu précis, commettent toutes la même action avant de se disperser. Une *manif de droite*, c'est une manifestation qui utilise l'ironie et le renversement pour faire passer son message : scander ou brandir des slogans en faveur de la pollution, du capitalisme, etc.

Durham et le *trickster* à l'œuvre dans son travail ne se prennent pas au sérieux. Ils ne sont pas des intégristes idéologiques. Au contraire, ils sabotent le principe même d'idéologie, puisqu'ils sont en questionnement perpétuel, sans cesse en mouvement. Ils ne font pas non plus l'apologie de la désillusion, ils ne font pas valoir l'inutilité, la futilité ou la fatuité de l'engagement. Cependant, ils mettent dans l'engagement un soupçon de soupçon. Ils inventent d'autres modalités d'expression à l'engagement. Oui, nous combattons quelque chose, nous combattons pour quelque chose, mais nous luttons aussi avec nous-mêmes à chaque fois que nous créons. C'est avec notre corps, avec nos questionnements, avec ce qui fait de nous des sujets que nous nous engageons, à travers l'activisme, l'écriture ou la pratique artistique.

Jimmie Durham est amérindien, plus précisément cherokee, et plus précisément encore du clan du loup. Pour certains, la culture, c'est sacré. Il ne faut pas l'attaquer ou la tourner en ridicule, surtout si cette culture se trouve dans une situation précaire, qu'elle fait depuis près d'un demi-millénaire l'objet de tentatives d'extermination réelles et symboliques. Pour Durham, être amérindien, c'est se battre avec l'amérindianité, si possible en ne se prenant pas trop au sérieux. L'humour permet d'atteindre la cible dans un champ piégé, cerné de toutes parts. Comment représenter l'amérindianité sans tomber dans les stéréotypes coloniaux ? Comment un sujet peut-il se représenter en tant qu'Amérindien sans faire de lui-même un cliché vivant, une caricature de ce qu'il croit qu'il devrait être ? Pour Durham, l'engagement culturel n'est pas une simple affaire. Il ne suffit pas de dire « je suis Amérindien ». La question ne s'arrête pas là. C'est plutôt à cet endroit qu'elle commence.

Même si l'engagement culturel est une question aussi délicate que cruciale pour un artiste et écrivain comme Jimmie Durham, le message qu'il lance avec son autoportrait pourrait être résumé ainsi : ce n'est pas parce que le sujet traité est sérieux que l'on doit nécessairement l'aborder d'une manière sérieuse. Et ce n'est pas parce que l'on n'est pas sérieux qu'on ne donne pas à réfléchir. Bien sûr, il ne s'agit pas pour Durham de se transformer en humoriste. Le *trickster* n'est pas un clown et le travail de l'artiste n'a pas pour but de faire rire. Une œuvre comme celle de Durham propose une expérience esthétique porteuse d'un trouble et d'un questionnement.

Interroga(c)tion

Dans un des textes en prose de son recueil *Colombus Day*, Durham écrit : « One of the most terrible aspects of our situation today is that none of us feel that we are authentic. We do not think that we are real

Indians⁸. » (1983, p. 84.) Comment se représenter si l'on ne croit pas à son authenticité ? Comment faire son autoportrait si on ne se sent pas vrai ? Pour Durham, être authentique, c'est avant tout être soi-même, avec tout ce que cela peut comporter de contradictoire ou de banal. Par exemple, décrire sa légère dépendance au café et à la cigarette, comme l'artiste le fait dans sa sculpture-autoportrait.

Durham est un des premiers artistes amérindiens à affirmer qu'il est possible de parler de soi, en tant qu'amérindien, sans obligatoirement faire intervenir des signes qui connotent de manière précise les cultures amérindiennes. Se montrer soi-même, dans ce que l'on a d'ordinaire, de commun, devient un acte subversif, un acte d'engagement, qui milite en faveur d'une représentation de l'amérindianité conséquente avec la réalité actuelle, dût-elle être moins « noble » ou supposément « authentique » que les signes traditionnels amérindiens. L'authenticité, pour Durham, et pour de nombreux artistes et écrivains amérindiens qui lui doivent beaucoup, ne consiste pas en la transposition contemporaine des traditions. L'authenticité, de même que l'engagement qui en découle, serait plutôt l'expression de la réalité contemporaine, qu'elle comporte ou non une dimension traditionnelle.

Tant dans sa pratique artistique que scripturaire, Jimmie Durham commet constamment cet acte de distanciation qui consiste à s'interroger sur son action, et sur la portée de cette action. Ainsi, bien que Durham soit à la fois artiste, écrivain et activiste, il importe pour lui de nuancer le potentiel d'action réelle de l'écriture. Bien sûr, les mots sont des armes. C'est le pacte de lecture que propose l'écriture engagée. Mais il s'agit là, il ne faut pas l'oublier, d'une métaphore. On voudrait bien, en écrivant, que les mots soient de véritables armes. Mais Durham rappelle que, face au réel, la poésie est d'une impuissance désarmante.

My voice, my words, the forms of my poems, are not strong enough to tell the story of the Kiowa hero Satyanka. I can hide no knives in my words, and U.S. soldiers will neither run nor die from reading my poem about Satyanka, Sitting Bear, the Kiowa chief⁹. (*Ibid.*, p. 84.)

Si seulement un poème pouvait tuer des soldats... Il y a dans cette rêverie de mots armés, de *mots-qui-tuent*, quelque chose d'à la fois comique (on imagine la situation somme toute loufoque de soldats fuyant devant un poème) et mélancolique (les mots ne sont hélas pas réellement armés, ils ne peuvent en rien changer une situation révoltante). Ici, Durham questionne la portée de son action

8 Je traduis : « Un des aspects les plus terribles de notre situation actuelle, c'est que plus personne d'entre nous n'a le sentiment que nous sommes authentiques. Nous ne nous considérons pas comme de vrais Amérindiens. »

9 Je traduis : « Ma voix, mes mots, mes poèmes ne sont pas assez puissants pour raconter l'histoire de Satyanka. Je ne peux pas cacher de couteau dans mes mots, et les soldats américains ne vont ni s'enfuir ni mourir en lisant mon poème à propos de Satyanka, ce héros Kiowa mieux connu sous le nom de Sitting Bear »

scripturaire. Il ne se fait pas d'illusion : la poésie ne peut intervenir sur les crimes commis dans le passé. Elle peut pourtant raconter ces atrocités, d'une manière différente du manuel historique ou encore du manifeste. La poésie de Durham nous plonge au cœur de ces crimes commis contre des leaders amérindiens et permet d'en prendre connaissance à travers l'expérience esthétique que propose le poème.

Durham, dans sa pratique artistique et littéraire, s'inscrit dans la foule des activistes amérindiens du passé, mais il le fait d'une manière personnelle et actuelle. Il parle dans le monde d'aujourd'hui. Il ne recrée pas le passé, il l'évoque à partir du présent qui est le sien. Ce faisant, Durham interroge sa propre relation à ce passé, à cette histoire amérindienne. Il questionne également l'action même de sa création. « Qu'est-ce que je suis en train de faire avec cette sculpture, avec ce poème ? Pourquoi suis-je en train de faire ce que je fais ? À quoi ça sert ? À qui cela pourrait bien servir ? » Durham pose ces questions qui préoccupent de nombreux penseurs et créateurs mais qui, la plupart du temps, demeurent dissociées de l'œuvre ou du texte qui les a suscitées. Bien sûr, le questionnement transparait à travers le matériau de l'expression, il est présent dans l'œuvre, mais il n'est généralement pas explicite, donné à voir en tant que composante de la création. Une des particularités du travail de Durham, qui constitue aussi une de ses grandes qualités, réside dans sa capacité à faire intervenir les questions qu'il se pose à même sa production artistique et littéraire.

La distanciation du doute

Le doute, inscrit dans la matière même de l'œuvre, crée une distanciation. Dans un court texte figurant dans son ouvrage *A Certain Lack of Coherence*, Durham interrompt son commentaire d'une photographie, prise en 1904, où l'on voit le célèbre chef et guerrier amérindien Geronimo au volant d'une voiture, pour laisser à son questionnement tout l'espace du texte :

Why are you looking at these photos ? What do you expect to learn ?
What do you expect to feel ? What do you expect to happen next ?

And what am I doing ? What do I expect ?

I am faced with my usual dilemma. On the one hand, how can I write, carry on intellectual or cultural investigations, when our situations demand activism ? And on the other hand, to whom might I address my investigations ?

How and why can I assume a basic trust in an untrustworthy situation ?
Am I creating neurotic complexities because of my own confusions and

guilt? Am I even needlessly inserting myself in a short essay about a photo of someone else, and so using Geronimo to further my own career?

Reader, as you read, I want you to have similar doubts and recognize a similar need for activism, at a time and in circumstances that should be intolerable to all of us¹⁰. (1993, p. 243.)

Durham pointe le problème de l'écriture engagée. Chaque minute passée à écrire constitue du temps volé à l'action concrète, à l'avancement de la cause pour laquelle on se bat, même si l'écriture constitue une manifestation de ce combat. En regard de l'activisme sur le terrain, l'écriture place l'auteur activiste dans une situation de honte, de culpabilité. Pourquoi écrire? Il y aurait mieux à faire, non? L'action concrète ne vaut-elle pas mieux que l'action sur papier? D'ailleurs, à qui s'adresse-t-on lorsque l'on écrit un texte engagé, gagné à une cause? Qui tente-t-on de convaincre? Si l'auteur est en proie au doute, à la confusion, s'il ne s'inscrit pas dans une relation de confiance sans bornes vis-à-vis de ses propres convictions, comment peut-il faire preuve de persuasion? Mais le désir de persuasion n'est-il pas qu'un stéréotype associé à l'écriture engagée?

Plutôt que de vouloir convaincre ses lecteurs, comme s'il s'agissait de convertir une population ou bien de rassembler des troupes, Durham les invite à douter. Il souhaite placer ceux qui le lisent dans une situation de perplexité, de questionnement. Le doute, mais aussi la honte et l'humour parasitent l'écriture de Durham, sabotent en toute connaissance de cause l'efficacité et la limpidité du message qu'elle porte malgré tout. Durham ne nous invite pas à adhérer à quelque chose. Il nous convie plutôt à douter. Devant l'intolérable – parce que c'est bien de cela qu'il s'agit –, il faut s'indigner, il faut agir, mais il faut également s'interroger sur ses propres actions, sur ce que l'on fait sans trop y penser parce qu'un sentiment d'urgence nous presse d'agir sans plus tarder.

Car l'engagement peut prêter flanc à une euphorie qui évacue tout questionnement. Il faut se battre, oui, il faut tenter de mettre fin à l'intolérable, oui, mais la démarche de Durham nous montre que l'aveuglement et l'absence de toute forme d'autocritique sont des dangers réels.

¹⁰ Je traduis : «Pourquoi regardes-tu ces photographies? Qu'espères-tu apprendre? Qu'espères-tu éprouver? Qu'est-ce que tu crois qu'il va se passer?

Et puis, que suis-je en train de faire? Qu'est-ce que j'espère?

Je suis pris dans mon dilemme habituel. D'un côté, comment puis-je écrire, poursuivre un travail intellectuel ou culturel, alors que notre situation exige de l'activisme? De l'autre, à qui puis-je adresser le travail de ma pensée?

Comment et pourquoi devrais-je construire une relation de confiance dans un contexte où elle est absente? Suis-je en train de compliquer inutilement tout ceci parce que je me sens confus et coupable? Est-ce que je me mets en scène sans raison dans ce court texte à propos d'une photo de quelqu'un d'autre, utilisant Geronimo pour mousser ma propre carrière?

Lecteur, alors que tu lis, je voudrais que tu éprouves des doutes similaires et que tu reconnais un le même besoin pour l'activisme, à une époque et dans des circonstances qui devraient être intolérables pour chacun d'entre nous.»

Ce pour quoi ou ce contre quoi l'on se bat peut devenir un présupposé, une idée que l'on vient figer à jamais dans une idéologie immuable, comme si cette cause pouvait cesser de bouger, de se transformer avec le temps, comme si elle devenait figée, à l'image ce que l'on fait trop souvent des cultures autochtones. Pour Durham, s'engager ne veut pas dire « adhérer à une cause » mais plutôt « remettre en cause ». Se mettre dans son œuvre, témoigner de ses réflexions et de ses questionnements.

Il s'agit de *foutre le trouble*, c'est-à-dire d'instaurer un dérangement, qui bouscule l'ordre ordinaire des choses, mais aussi un doute, une perplexité. Pour Jimmie Durham, il s'agit de penser autrement ce que l'on suppose être amérindien et ce que l'on entend par identité, par écriture et par art. C'est là un vaste et ambitieux programme, auquel il tente de répondre œuvre après œuvre. Comme le *trickster* le fait à sa manière irrévérencieuse, Durham lutte contre ce qui fige les choses. En cela, *foutre le trouble* constitue le principe même de son engagement. Pour changer le monde, au lieu de tout casser ou de tout brûler, Jimmie Durham préfère foutre un joyeux bordel, mettre du trouble dans la joie et l'intolérable.

Bibliographie

- DURHAM, Jimmie. 1983. *Columbus Day. Poems and Drawings*. Albuquerque (New Mexico) : West End Press, 104 p.
- DURHAM, Jimmie. 1993. *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*. Londres : Kala Press, 255 p.
- GALEANO, Eduardo. 1981. *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine. Une contre-histoire*. Paris : Plon, 467 p.
- INGBERMAN, Jeanette. 1989. *Jimmie Durham. The Bishop's Moose and the Pinkerton Men*. New York : Exit Art, 38 p.
- MULVEY, Laura, Dirk Snauwaert et Mark Alic Durant. 1995. *Jimmie Durham*. Coll. «Contemporary Artists». Londres : Phaidon, 160 p.
- RIPPARD, Lucy R. 1993. «Jimmie Durham : Postmodernist "Savage"». *Art in America*, vol. 81, n°2, p. 62-69.
- RYAN, Allan J. 1999. *The Trickster Shift. Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver / Seattle : UBC Press / University of Washington Press, 297 p.
- SHIFF, Richard. 1992. «The Necessity of Jimmie Durham's Jokes». *Art Journal*, vol. 51, n°3, p. 74-80.

L'engagement par la fragilité, deux cas :

| Kim Doré et Fernand Durepos

Loin de se positionner en marge du monde, l'artiste, différemment selon les époques et les courants, interagit avec lui, quand ce n'est pas qu'il agit sur lui, devenant ainsi un acteur majeur de son temps. Or, présentement, alors que la politique et les idéologies qui la portent perdent de l'intérêt aux yeux de plusieurs, il apparaît intéressant de questionner le type d'engagement de la poésie actuelle puisque le poète persiste à soutenir son appartenance au monde. Prenons l'hypothèse suivante : la place qu'occupe un sens perceptif, le regard par exemple, dans une œuvre poétique éclaire la nature de l'engagement de cette dernière dans la mesure où, comme l'affirme Michel Serres dans l'ouvrage *Les Cinq Sens*, « il n'y a rien dans l'intellect qui n'ait d'abord passé par les sens » (1985, p. 213). Mais d'abord, interrogeons-nous sur l'importance du regard dans la conception du monde du sujet et dans le contact qu'il établit avec celui-ci. Ce constat fait, il sera possible d'observer

son incidence sur le type de rapport que le sujet établit avec l'autre et ainsi la place qu'il peut avoir dans le texte poétique, en particulier dans la poésie québécoise contemporaine, ici représentée par les œuvres de Kim Doré et de Fernand Durepos.

Les œuvres de ces deux poètes contemporains sont assez différentes dans la mesure où la douleur générant l'engagement chez Fernand Durepos résulte bien souvent d'une dynamique amoureuse, alors qu'elle naît de la confrontation au monde chez Kim Doré. De plus, bien que les deux poètes appartiennent au registre de l'intime, la poésie du premier est plus lyrique, intégrant le désordre et le désastre, tandis que la deuxième les crie et se démène pour ne pas les laisser l'envahir. Pour Durepos, l'acte de publication a tout à voir avec son engagement. Dans un entretien pour l'Hexagone, il affirme que « publier c'est se faire le passeur d'espoir, être solidaire et à l'écoute de l'autre, peu importe qui il est et où qu'il soit » (edhexagone.com, 2004). Aussi, il apparaît que de toute la tristesse déployée dans son œuvre, l'espoir naît.

Kim Doré a fait une maîtrise en études littéraires à l'UQAM où elle a étudié les rapports entre sciences et littérature. En 1999, alors qu'elle n'a que vingt ans, elle fait paraître aux Éditions des Intouchables son premier recueil, *La Dérive des méduses*, pour lequel on lui décerne le prix Relève au Salon du livre de Saguenay. En 2004, *Le Rayonnement des corps noirs*, publié aux Éditions Poètes de Brousse, lui permet de remporter le prix convoité par plusieurs : le prix Émile-Nelligan.

Quant à Fernand Durepos, il a derrière lui une œuvre plus importante. Né en 1962, il a publié plusieurs recueils et a participé à de nombreuses lectures. Pour l'étude qui nous occupe ici, il s'agira de puiser dans ses deux derniers recueils : *Mourir m'arrive*, paru en 2004 à l'Hexagone, et, dans la même maison d'édition en 2006, *les abattoirs de la grâce*.

Regard

Tout d'abord, le regard, parce qu'il est le sens privilégié, donne à lire notre façon de considérer le monde et d'entrer en contact avec lui. Encore plus, il donne à voir ce qu'il vise et aussi ce sur quoi son attention se pose; c'est-à-dire que, simultanément, il dévoile le monde qui l'entoure, ses préoccupations et ses objectifs. En effet, grâce au regard, nous subjectivons le monde puisqu'en le regardant, nous en prenons possession. Durepos écrit, dans le poème « Elle ne doute jamais : un météore finit toujours par tomber » :

de tout temps
 c'est d'un long regard posé sur elle
 que je rentre enfin
 chez moi (2004, p. 55)

Cette capacité du regard à assimiler son objet est une des distinctions qui l'oppose à d'autres sens. Dans cette perspective, Serres soutient que « l'odorat et le goût différencient, alors que le langage, comme la vue et l'ouïe, intègre » (1985, p. 204). Le langage, la vue et l'ouïe entrent aussi dans la composition et la réception de la poésie. Cette pensée implique que le sujet, parce qu'il ne peut se départir de ses sens, ne peut s'affranchir du monde extérieur, qui, inversement, lui demeure pourtant constamment étranger. Le regard offre donc une connaissance du monde, désirée ou non, comme on peut le voir dans ce poème de Durepos où l'ouverture sur l'extérieur donne lieu à un constat plutôt pessimiste :

de sa maison
 sous mes paupières
 il lui arrive de vouloir
 savoir la vie
 qu'il fait

 j'ouvre les yeux
 sur la laideur toujours là
 malade de tant la manquer
 elle laisse tomber

 aujourd'hui encore il fait mort

 dehors est d'une violence
 qui ne se soigne plus (2006, p. 32)

Ce poème témoigne de l'effet du regard : une fois vu, le monde ne peut plus être oublié par le sujet. Or, ce que nous dit ici Durepos est que le regard n'est guère réjouissant ou encourageant.

La faculté qu'a la vue de susciter la compréhension se manifeste constamment dans les plus infimes détails du langage courant : nous *illustrons* notre propos, en guise d'explication, et nous croyons souvent plus facilement (ou n'en avons plus le choix) ce que nous avons *vu*... Cette conviction ne reste pas sans conséquence : le sujet réussit difficilement à s'en défaire. La vue n'engendre pas qu'un spectacle, elle permet une relation à l'extérieur qui se mue en rapport indissociable, une prise où l'objet se laisse toucher, comme le fait remarquer Levinas à partir des philosophies de St-Augustin et Heidegger : « [...] nous employons le terme *vision* indifféremment pour toute expérience,

même quand elle engage d'autres sens que la vue. Et nous employons dans ce sens privilégié le saisir.» (1965, p. 162, Levinas souligne.)

Mais cette prise de contact implique aussi une distance. Levinas pose très bien ce problème, y ajoutant l'altérité du regard face au monde : «La vision s'ouvre sur une perspective, sur un horizon et décrit une distance franchissable, invite la main au mouvement et au contact et les assure.» (*Ibid.*, p. 165.) Car, bien sûr, la vue n'agit pas par contact direct. Elle travaille et se constitue toujours par la médiation des particules de lumière :

La vision, comme l'a dit Platon, suppose en dehors de l'œil et de la chose, la lumière. L'œil ne voit pas la lumière mais l'objet dans la lumière. La vision est donc un rapport avec un «quelque chose» qui s'établit au sein d'un rapport avec ce qui n'est pas un «quelque chose». (*Ibid.*, p. 163.)

Le sentiment d'altérité créé par le regard est aussi celui par lequel les poètes, volontairement ou non, nous confrontent : «La vue livre une présence», atteste Serres (1985, p. 53). Or, cette présence est double dans la poésie puisque, en plus du regard, la poésie travaille avec le langage et leur relation est réciproque. Didi-Huberman relève de la pensée d'Heidegger que «[n]ommer, c'est *dire*, c'est-à-dire montrer. Nommer, c'est montrer en ouvrant» (2005, p. 75). Pour Jonathan Lamy, dans «Benoit Jutras, l'apaisante violence de l'intime» : «[l]e poème s'adresse à l'œil, notamment pour le déranger, et pour déranger ce qu'il croit voir. On entre dans l'intimité d'un sujet et cette intimité à son tour nous rentre dedans» (2007, p. 61).

Les conséquences du discours

Si le regard témoigne de la vision du monde et constitue même une possibilité d'entrer en contact avec lui, l'utilisation du langage, contrairement au regard, est un geste volontaire vers l'autre.

Alors que le regard livre une connaissance du monde, le langage permet de le structurer. Michel Leiris explique : «Ce mot *je* résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont.» (Leiris cité dans Chamberland, 2004, p. 88, Leiris souligne.) Il en résulte que la subjectivité assure une prise en charge du monde. Par l'utilisation du langage, on offre un témoignage de cette subjectivité sur le monde. C'est ce qu'attestent les appositions aux titres des différentes parties du recueil de Kim Doré, *Le Rayonnement des corps noirs* : «Syntaxe des choses qui tombent et qui s'enlisent», «Syntaxe de

l'air et de l'éternité», «Syntaxe de l'espérance et des incendies», «Syntaxe de la terre et des fins du monde».

Or, en plus de permettre le constat de sa propre subjectivité, le langage reconnaît aussi l'autre : «[...] le fait même de se trouver dans un discours consiste à reconnaître à autrui un droit sur cet égoïsme et ainsi, à se justifier», affirme Levinas (1965, p. 10). Dans le même ordre d'idée, il poursuit en soutenant que «[l]e langage est universel parce qu'il est le passage même de l'individu au général, parce qu'il offre des choses miennes à autrui. Parler c'est rendre le monde commun, créer des lieux communs» (*ibid.*, p. 49). Ainsi, on peut voir émerger l'impact du langage sur le monde ou, en d'autres mots, son impossibilité à ne pas avoir d'impact sur celui-ci. En ce sens, la poésie est toujours engagée. Son engagement premier consiste à créer des lieux partageables avec son lecteur, mais permet aussi de mettre en évidence les liens défaillants qui entravent la dynamique entre les différents acteurs de notre monde, en même temps qu'un espoir d'y trouver des solutions : «[...] le langage se parle là où manque la communauté entre les termes de la relation, là où manque, où doit se constituer le plan commun» (*ibid.*, p. 10). Le langage est collectif par essence, puisqu'il intervient nécessairement dans un acte de communication. Il permet au sujet d'énoncer son rapport au monde – son engagement à ce monde – dans la mesure où il est reçu par une subjectivité autre, mais semblable. Selon Chamberland : «Chacun seul : ça ne s'additionne pas. Ça se communique : oui. Mais comment ? Quelqu'un crie sa peur ou sa rage. Directement, comme ça lui vient. Et un autre l'entend.» (2004, p. 47).

S'engager poétiquement au Québec

Bien entendu, la nature ou l'intensité de cet engagement est variable. L'histoire de la poésie littéraire du Québec en fournit la preuve. De nombreux poètes qui publiaient dans les années cinquante et soixante affichaient explicitement leur engagement politique et social ; pensons à la poésie nationaliste de Gérard Godin et de Gaston Miron, pour ne nommer qu'eux. L'acte d'écriture était alors nécessaire au partage de la prise de conscience politique, mais aussi à un geste que le lecteur était convié à poser : participer activement au débat. Ainsi, le poème est un appel à l'autre, autre en tant que partie d'une collectivité dans laquelle il peut agir. Aussi, le regard était alors prioritairement tourné vers l'avenir, puisque la production visait à produire un impact immédiat. Néanmoins, ce regard portait aussi sur le passé : les poètes étaient alors «[s]oucieux de contribuer à l'affranchissement des contraintes idéolo-

giques, politiques et religieuses de même qu'à l'affirmation nationale» (Brassard, 2007, p. 7).

La situation change radicalement dans les années soixante-dix. Les poètes ne présentent plus la même unité dans leur attitude face au social ni la même conception de leur art : « [...] deux tendances [émergent] : dans la production inspirée par la contre-culture, on observe une sorte de prolongement du sujet collectif [,] tandis que les tenants du formalisme tentent pour leur part d'évacuer le sujet» (*id.*).

De ces deux démarches historiquement marquées, on assiste à la naissance dans les années quatre-vingt d'une approche complètement différente : « les années 80 sont marquées par l'essor de ce qu'il est convenu d'appeler "poésie intimiste", qui s'exprime notamment par l'affirmation d'un sujet singulier et un retour au lyrisme » (*id.*). Or, nous dit Thierry Bissonette, dans « Des *nous* pluriels à la réinvention du groupe » :

[...] le registre de l'intime rencontre l'aporie suivant laquelle aucune parole n'est uniquement personnelle, engageant toujours une certaine polyphonie ou intersubjectivité qui fait de l'ego une propriété partagée ; d'autre part le registre collectif semble limité, rendu forcément incomplet par l'accumulation de discours via laquelle il se construit. Ni je ni nous, le sujet lyrique. (2007, p. 13-14.)

Il apparaît alors que, bien que cette poésie puisse sembler de prime abord déconnectée du projet social et politique des poètes des années cinquante et soixante, elle persiste dans le même sens, mais en prenant un autre chemin.

Poésie actuelle

La poésie actuelle propose une double perspective : un regard sur le passé et un sur le présent. En effet, les poètes d'aujourd'hui présentent un intérêt marqué pour ceux qui les ont précédés, cherchant constamment l'actualisation d'une mémoire collective partagée et universelle. Il ne s'agit plus de se limiter à déplorer et questionner la situation identitaire et socio-économique des Québécois, mais aussi à dénoncer les injustices et à s'interroger sur les problèmes de l'humanité entière. On note une tendance à l'inventaire des drames, pensons seulement au recueil *Vingtièmes siècles* de Jean-Marc Desgent qui recense autant les déboires mondiaux, telle la Deuxième Guerre mondiale, que les frustrations québécoises, telle l'obligation de s'exprimer dans les deux langues au Québec. Désormais, le poète tente de prendre le pouls du

monde, tant dans son histoire que dans sa réalité présente et d'entrer en contact avec l'autre. C'est par le biais de sa singularité qu'il y parvient.

En effet, la poésie s'ancre désormais dans le quotidien et dans l'expérience personnelle, montrant tout ce qu'elle peut avoir d'universel. Mais, on peut également voir apparaître une nouvelle attitude du poète dans son rapport à l'autre : alors que les poètes des années cinquante et soixante cherchaient à convier l'autre à partager une position idéologique commune et polarisée, les poètes d'aujourd'hui tentent plutôt d'interpeller l'autre dans sa spécificité. Aussi, il apparaît que l'engagement a subi un changement de nature : passant de collectif à individuel. On s'adresse désormais à l'homme dans sa singularité et dans ce que celle-ci a de plus universel, mais aussi de plus personnel, c'est-à-dire la fragilité et l'espoir qui en découlent. À cet effet, la poésie de Durepos est remarquable, rendant compte de la gravité que nous vivons dans une relation amoureuse. Il écrit dans le poème « On ne tait pas tant d'années perdues d'un simple bâillon de dentelle » :

il est des meurtres
dont personne ne saura
jamais rien

pourtant
nous avons survécu
kidnappés trimballés d'amour en amour
dans le coffre arrière des voitures volées
qu'on nous laissait pour cœur (2004, p. 49)

Ainsi, à la solitude dérivant d'une peine d'amour, Durepos oppose le partage de cette expérience.

C'est d'ailleurs probablement ce qui voile l'engagement de la poésie actuelle : son attention portée à la sphère de l'intime plutôt qu'à celle du social. Il n'en demeure pas moins que le désir « d'intervention sur la collectivité [du poète], lequel, s'appuyant sur un dialogue entre l'identité personnelle et la nature humaine, semble autoriser une parole dont le statut déborde celui du *je* autobiographique » (Bissonnette, 2007, p. 22).

S'engager aujourd'hui

En effet, ce « je » de la poésie québécoise contemporaine n'est pas le « moi » lyrique des poètes romantiques. À ce propos, Liliane Fournelle, en parlant du sujet « auteur » dans les œuvres de Chamberland, Monette et Desgent, écrit :

[il] ne dit pas *je* au sens identitaire du terme. Ce *je* est un sujet désindividualisé, c'est-à-dire projeté hors de soi dans l'expérience de dire le monde. Et cette expérience est tout à la fois l'expérience de l'autre et celle de dire le monde *avec* l'autre. (2007, p. 48.)

Fernand Durepos et Kim Doré s'inscrivent précisément dans cette conception du sujet. Chez Kim Doré, on le voit aisément :

je traîne toujours les restes d'un corbeau
comme une empreinte qui nous protège
une couverture d'obscurité au cas où
les jours s'allongeraient vois-tu l'horizon
a perdu son centre c'est pourquoi nous
apprenons à errer debout et pourtant
la vie tremble pour qu'on la nomme
je traîne toujours un manteau de silence (2004, p. 47)

Mais le poète ne fait pas que dire, ne s'arrête pas à faire entendre :

Chacun à sa manière oppose une résistance à l'anéantissement qui nous menace tous. Cette menace concerne principalement trois types de relations, soit individuelle, culturelle et planétaire. [...] L'être est menacé en tant qu'individu parce que nié et ignoré par l'autre. [...] Sur le plan collectif [...], il est écrasé par les États plus puissants qui l'entourent et le méprisent. [...] Et du point de vue du monde, à l'échelle de la planète, c'est l'être en tant qu'humanité qui est menacé. (Fournelle, 2007, p. 38.)

Pour résister à la menace, la solution que nous offre la poésie passe dans un premier temps par cette individualité par laquelle elle est travaillée :

Si, d'une part, chacun des trois sujets lyriques résiste à l'envahisseur en affirmant son appartenance à une culture, d'autre part, ils entendent affirmer leur individualité en remodelant la langue commune. Il lui faut déjouer le discours ambiant et les formules consacrées. (*Ibid.*, p. 44.)

En prenant une distance par rapport à la *doxa*, on ne se retrouve pas dans un *no man's land*, mais plutôt sur un nouveau terrain, où les lieux ne sont plus communs, mais partageables. Le premier poème du *Rayonnement des corps noirs* présente le monde auquel le lecteur est convié à prêter son attention :

Vois-tu la terre entaillée de petites rigoles
des enfants morts depuis trop longtemps
ont creusé ici une tombe carrée
de sable et d'eau ce grand lac vide
d'où la vie s'écoule encore nous
l'avons choisi comme on choisit sa fin un soir de canicule pour
voir ce qu'on en dit ce qui
en reste mais aussi la vase
où s'enfoncent les mots

l'axe où ils retombent
avec les couteaux
lancés au hasard
du monde (Doré, 2004, p. 11)

Paul Chamberland réussit particulièrement bien à rendre compte de l'essence de l'engagement possible à notre époque – un engagement qui n'est pas évident, mais qui imprègne la poésie actuelle. Il nomme ce nouvel engagement, la politique de la douleur, « celle qui consent à ouvrir la blessure – d'où nous venons tous » (2004, p. 108), celle de « la non-indifférence à la douleur de l'autre » (*ibid.*, p. 131), la seule politique qui « peut tenir tête à la tyrannie de nos jours émergente étant donné la tournure qu'a prise le cours du monde » (*id.*).

Cette politique définie par Chamberland rencontre l'idée du regard, par le biais de l'attention : « La douleur maintient mon attention dans la considération d'un fait remarquablement sous-estimé, celui de notre vulnérabilité » (*ibid.*, p. 133). Cette vulnérabilité est probablement un des sentiments les plus universels, mais aussi un des plus personnels pour beaucoup. Il demeure que tout en partageant la sienne, le poète interpelle celle de l'autre. Loin de le laisser dans cet état, il lui offre ensuite l'espoir.

C'est ainsi que l'engagement se dessine chez Doré et Durepos. Les deux poètes, loin de nier la laideur et la souffrance du monde la révèlent à partir de leur propre subjectivité et, ce faisant, nous invitent à vivre ensemble. Par leur écrit, les poètes remettent au premier plan l'importance du contact à l'autre, comme le dit bien un poème de Durepos : « n'avoir que l'autre où aller » (2004, p. 59).

Bibliographie

BISSONNETTE, Thierry. 2007. «Des *nous* pluriels à la réinvention du groupe». In *Aux Frontières de l'intime*, sous la dir. de Denise Brassard et Evelyne Gagnon, p. 13-33. Montréal, Figura.

BRASSARD, Denise. 2007. «Présentation». In *Aux Frontières de l'intime*, sous la dir. de Denise Brassard et Evelyne Gagnon, p. 7-12. Montréal, Figura.

CHAMBERLAND, Paul. 2004. *Une Politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*. Montréal : VLB éditeur, 276 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2005. *Gestes d'air et de pierre*. Paris : Minuit, 84 p.

DORÉ, Kim. 1999. *La Dérive des Méduses*. Montréal : les Intouchables, 73 p.

———. 2004. *Le Rayonnement des corps noirs*. Montréal : Poètes de Brousse, 90 p.

DUREPOS, Fernand. 2004. «Entretien sur *Mourir m'arrive*». *Éditions de l'Hexagone*. En ligne.

www.edhexagone.com/pagecat.asp?annee=2004&codecat=cg&no=15&saizon=Automne&page=4 Consulté le 23 janvier 2009.

———. 2004. *Mourir m'arrive*. Montréal : l'Hexagone, 65 p.

———. 2006. *les abattoirs de la grâce*. Montréal : l'Hexagone, 63 p.

FOURNELLE, Liliane. 2007. «Une politique de la résistance». In *Aux Frontières de l'intime*, sous la dir. de Denise Brassard et Evelyne Gagnon, p. 35-56. Montréal, Figura.

LAMY, Jonathan. 2007. «Benoit Jutras, l'apaisante violence de l'intime». In *Aux Frontières de l'intime*, sous la dir. de Denise Brassard et Evelyne Gagnon, p. 57-69. Montréal, Figura.

LEVINAS, Emmanuel. 1965. *Totalité et infini*. La Haye : Martinus Nijhoff, 284 p.

SERRES, Michel. 1985. *Les Cinq Sens*. Paris : Grasset et Fasquelles, 461 p.

Contre le *corps-image*, le *corps-scandale*:

Des fois que je tombe
de Renée Gagnon

[W]ouaip la belle ligne que tu veux que je garde et un beau
tan brun dents blanches et tu me tiendras le bras lorsqu'on
entrera, on aime les entrées remarquées, on est les plus
beaux amoureux de Hollywood [...]

RENÉE GAGNON, STEVE MCQUEEN (*MON AMOUREUX*)

Vers la fin du XIX^e siècle apparaissent les premières publicités de techniques et de régimes aminçissants : le pétrissage visant la disparition des rondeurs, les rouleaux « broyeurs » de contours et les cures d'amai-grissement à l'eau sont à la mode. L'apparition et la propagation rapide de cette idée de minceur, ou du moins de conservation d'un poids équilibré, indiquent un déplacement des modèles canoniques de beauté. Comme le dit Georges Vigarello dans son *Histoire de la beauté*, « le *bas* (corporel) acquiert, graduellement avec le siècle, une place qu'il n'avait pas. Les lignes phy-

siques s'autorisent plus de présence : le corps insensiblement impose le *dessous*» (Vigarello, 2004, p. 135, l'auteur souligne.). Cette attention soudainement portée à l'ensemble du corps, à sa silhouette entière, n'est pas étrangère à l'apparition du miroir en pied au sein des espaces privés. Ce grand miroir « pénètre le salon, la chambre, le cabinet de toilette ou de bain des appartements de bon ton, avec sa glace de plain-pied, [...] répercutée quelquefois par plusieurs battants pour mieux multiplier les vues frontales et latérales sur la silhouette d'ensemble ou sur le corps dénudé » (*ibid.*, p. 177). Au moment où l'on peut désormais détailler avec précision l'image de son propre corps, les premières collections de produits de beauté à l'effigie d'actrices célèbres (dont celle, entre autres, de Sarah Bernhard¹) font leur apparition, suivies de près par les affiches de mode et les publicités présentant ainsi des *beautés à imiter*. Vigarello écrit d'ailleurs que ce nouveau et immense marché de la mode « étend toujours davantage le thème de l'artifice, banalisant avec la fin du siècle l'image d'une beauté construite, toujours moins définissable hors de la mode et des conventions » (*ibid.*, p. 180).

Pour la toute première fois, on peut donc observer le corps, son corps, sous toutes ses coutures pour ensuite le comparer aux beautés de référence du temps, qui sont devenues les exemples à suivre. Cette conjoncture nouvelle signe la naissance du *corps-image*, c'est-à-dire du corps vu et défini à travers un médium, et introduit l'éloignement du corps organique dans une *re-présentation*² que l'on se doit de calquer pour être *à la mode*.

Cette peau épaisse qui colle à la tienne, je la vois. De la peau de pub, et tu crois que c'est toi. La machinerie des muscles est bien huilée, tu t'applaudis d'être si efficace, et inaccessible.

PAUL CHAMBERLAND, *UNE POLITIQUE DE LA DOULEUR*

De nos jours, le *corps-image*, manipulé à l'aide d'outils cosmétiques, numériques et chirurgicaux, est devenu une norme au sein de l'espace public. Les corps présentés par la publicité, le cinéma ou tout autre champ d'activité régi par des impératifs de consommation (ce qui renvoie à la quasi-totalité de l'espace public) ne sont plus seulement des

¹ En France surtout, mais aussi aux États-Unis, l'image publique projetée par Sarah Bernhard a créé une vague d'imitation et de *vouloir-ressembler* sans précédent.

² Je parle ici des affiches publicitaires du temps, mais aussi, aujourd'hui, des publicités télévisuelles, des vidéoclips, des magazines, des défilés de mode qui présentent et imposent des normes de beauté toujours plus difficiles à reproduire et qui se cantonnent dans une logique de la *re-présentation*, c'est-à-dire de la présentation récurrente du même et de l'identique, du consommable. Évacuant ainsi l'aspect conflictuel, problématique, interrogateur et fictionnel qu'entretient tout type de représentation avec le réel, la *re-présentation* nous place dans un contexte de « dégradation de l'organique en inorganique, et plus spécifiquement encore, [de] contrefaçon de l'organique » (Lapierre, 2002, p. 28). La présentation de ces *corps-images* formatés à des fins de consommation offre effectivement la possibilité de limiter notre définition du corps (le corps vivant, charnel, sexuel) à une image, un modèle inorganique qui correspond à un canon ignorant des faiblesses inévitables d'un corps faillible et mortel.

exemples ou des *modèles* : ils sont des idéaux, gages de succès et de réussite sociale. Par exemple, l'expression top-modèle, devenue courante, renvoie non seulement, par le vocable modèle, à un absolu de la beauté physique, mais place cette dernière au sommet (*top*) d'une hiérarchie de « valeurs » présentées comme étant infiniment désirables et parfaitement inatteignables pour le commun des mortels.

La prolifération de ces *corps-images* décontextualisés, c'est-à-dire placés hors de la possibilité même d'une véritable expérience du réel, correspond très précisément à ce que Guy Debord nomme le spectacle, qu'il décrit comme ce « mouvement autonome du non-vivant » (1992, p. 16), cette « énorme positivité indiscutable et inaccessible [exigeant] une attitude d'acceptation passive qu'elle a en fait déjà obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence » (*ibid.*, p. 20). La domination spectaculaire des *corps-images* tend à construire une identification au corps qui ne peut passer que par l'idéal, le parfait, le lisse, le mince. Dans ce contexte, toute valeur d'expérience tenant compte des imperfections, des aspérités et des résistances (donc des *dés-idéalisations*) qu'implique nécessairement l'épreuve du réel est spontanément disqualifiée.

Pourtant, la poète québécoise Renée Gagnon nous rappelle que le corps est beaucoup plus qu'une image ou qu'un avatar : il est, écrit-elle,

[...] un lieu de transition. Le passage obligé entre la parole et l'écriture, c'est-à-dire entre deux états du langage. Un lieu de bouleversements, de vacarmes [...] un espace de rencontres et de tortures. Mais un si petit espace, si petit espace à l'échelle de la parole, si rapidement débordé, dépassé, submergé – quand il s'agit d'entendre et d'écrire. [...] (2004, p. 106).

Dans sa *Politique de la douleur*, Paul Chamberland affirme qu'à l'intérieur d'une société régie par des impératifs de consommation, de productivité et de reproduction qui ne s'appuient que sur de l'*objectivable* et du *démontrable*, « le fait d'être humain est donné en une évidence aussi solide que le roc³ » (Chamberland, 2004, p. 101, l'auteur souligne). Pourquoi donc se questionner sur ce qu'est l'expérience d'un corps « précaire et putrescible » (*ibid.*, p. 211) ? Pourquoi donc faire scandale en se sensibilisant à sa condition de mortel ? On tente si bien de nous détourner de cet état de fait, le seul, pourtant, qui ne puisse être trafiqué. Il est si aisé d'intégrer et de tenir pour acquis ces *corps-images* qui

3 La répétition de l'identique, la pérennité infinie de l'objet matériel, la philosophie de la productivité à tout prix et l'industrie du divertissement régissant le fonctionnement du monde d'aujourd'hui permettent à l'homme moderne de faire fi de sa condition de mortel et de facilement l'oublier à travers les diverses distractions que lui procurent le désir d'accumulation de biens consommables.

nous séduisent⁴, qui règlent les questions du corps et de ses failles, qui offrent du *prémâché*, qui ne demandent que notre adhésion passive de bêtes en pacage. Questionner les failles inévitables de notre corps ne rapporte rien, ne crée pas de valeur marchande. Cela « dégrise⁵ », cela interroge les structures de pouvoir qui misent d'emblée sur l'efficacité et la productivité du corps, oubliant au passage que ce corps peut penser, parler, respirer, mourir et marcher en d'autres chemins que les leurs.

Le fait de « s'éprouver soi-même comme être de chair est une expérience si immédiate, si ancrée dans la proximité à soi, qu'elle échappe à la saisie cognitive » (*ibid.*, p. 140) et donc à tout asservissement à quelque calcul que ce soit, d'où le discrédit de la démarche. La faiblesse du corps est souvent occultée au profit de sa rentabilité, de sa force de production et de son potentiel de consommation. Parallèlement à ce discours, la voix de Gagnon s'élève pour nous rappeler que, confronté au réel, le corps est essoufflé, pantelant, mortel et que l'expérience qu'il fait de ce réel le déborde, le submerge et parfois le torture.

Le recueil *Des fois que je tombe* de Renée Gagnon désenvoûte notre rapport à l'image spectaculaire du corps et questionne sa nature par l'inscription, tant dans les représentations textuelles que dans l'expérience sensible à laquelle ces représentations renvoient, de ce que nous appellerons un *corps-scandale* (scandaleux, car faillible et imparfait⁶, le mot *scandale* venant d'ailleurs du grec *skandalon* qui signifie « obstacle pour faire tomber »).

Avec comme titre de premier chapitre la circonférence exacte de la terre, « 40 075,017 km », le texte de Gagnon construit et déploie d'emblée la figure d'un corps en perpétuel mouvement. Les premiers poèmes mettent en scène ce corps qui « part loin » (Gagnon, 2005, p. 9), « marche tout d'avance » (*ibid.*, p. 12), « habite au pas » (*ibid.*, p. 14), « habite sur la ligne » (*id.*), mais qui « porte fatigue » (*ibid.*, p. 9), « ne [tient] pas au fil » (*ibid.*, p. 18). Même si le corps peut marcher et habiter l'espace, il est sujet aux faux-pas : il est essoufflé, souffrant. Il porte en lui des brèches qui sont, dans ce recueil, les lieux d'apparition

4 L'exposition publique des *corps-images* propose un discours séducteur. Dans son ouvrage *Le scandale du corps parlant*, Shoshana Felman souligne que séduire, « c'est produire un langage heureux » (1980, p. 35), un langage qui convainc. C'est attirer l'autre vers soi en proférant une parole qui deviendra pour lui une vérité, un réel qui le reconforte et dans lequel il peut s'ancrer. Séduire, c'est d'abord et avant tout créer un sentiment de bien-être, qu'il soit illusoire ou non. L'exposition des *corps-images* tente de nous séduire en proposant une définition du corps sans faille, mais cette séduction, en plus d'être factice, révèle un problème majeur : elle est motivée par un désir pervers en une volonté de ressemblance et de coïncidence avec les canons.

5 L'expression est de Paul Chamberland qui, dans sa *Politique de la douleur*, signale que l'on « refuse généralement de s'accepter sans réserve comme l'être mortel qu'on est » (2004, p. 256). Le choc produit par la prise de conscience de notre finitude provoque selon lui un dégrisement face au corps, une lucidité nouvelle, une acception de ses limites et de ses faiblesses.

6 Tout être dégrisé prenant conscience de sa finitude et de sa faiblesse devient un *corps-scandale* qui, même s'il ne le sait pas, s'emploie à déconstruire les piliers de l'idéologie dominante ainsi que ses impératifs de consommation, de production, de *re-production* et d'efficacité.

du poème, les brèches qui permettent à l'écriture de dépasser ce corps faillible et d'en faire un espace de résonance. Il a toujours la possibilité de continuer sa marche. Malgré les trébuchements, « tomber n'est pas la fin » (*ibid.*, p. 21) :

recommençons nuit trois fois
 abattons sol et restes collent à la peau
 cheveux tirent la route
 débattent des questions des détours
 quatre mains cherchent
 pourtant yeux dorment seuls
 recommençons
 tu écris roue comme moi
 feu
 feu seul, respire, yeux croulent
 jambes apprennent (*Ibid.*, p. 23)

Ici, on recommence la nuit trois fois, les restes collent à la peau, les cheveux tirent la route, mais les mains cherchent, les jambes apprennent. Cherchent quoi ? Apprennent quoi ? Un moyen, probablement, une solution, une manière de continuer la marche malgré et avec la *dé-marche* du corps. À tâtons, elles cherchent le bon rythme, la possible cadence d'un pas.

Les réponses à ces questions ne sont pas triviales et c'est pourquoi le sujet poétique interroge inlassablement le corps sur sa manière d'être en vie, d'habiter l'espace : « où est respir ? / je peux recommencer respir ? / poumons ouverts » (*ibid.*, p. 25), « quoi entendre ? / ouvrir quoi dans mes oreilles ? » (*ibid.*, p. 31), « dire quoi ? » (*ibid.*, p. 36). Ces interrogations amènent le sujet à la rencontre des limites du corps, de son corps. Il se confronte à sa corporalité problématique face à l'expérience progressive et non-*parfaite* du réel, à son incapacité de se conformer aux canons, à son inquiétude au sujet d'un désaccord, d'une dissonance fondamentale :

mots ne sonnent jamais proches
 jamais disent
 dire quoi ?
 [...]
 corps craqué
 toi
 seconde quoi dire
 si je veux atteindre
 [...]
 parler existe ?
 que ?
 craquées mes dents

que je ne ?
 peux ?
 corps peut parler
 corps proche
 je ne me
 je ce mot existe ?
 je manque de
 d'air toujours (*Ibid.*, p. 36)

Le poème construit ici la figure d'un corps craqué qui ne sait pas ce qu'il dit, se questionne, manque d'air, mais veut absolument exister, parler, dire sa défaillance, sa difficulté à prendre parole malgré le désir qu'il a de le faire.

La figure du *corps-scandale* prend toute son ampleur à la fin du recueil alors que le dernier chapitre, « calfeutre gorge colmate artères » (*ibid.*, p. 77), donne au texte la possibilité d'un souffle encore convaincant, haletant, tendu, mais terriblement vivant. Les « jambes fléchissent » (*ibid.*, p. 81), mais ne flanchent pas. Le corps est « chercheur » (*ibid.*, p. 82), il avance à tâtons, « trébuche » (*ibid.*, p. 83), s'essouffle; « là poumon sera toujours feu vidé » (*ibid.*, p. 83). Le dernier poème du recueil porte à lui seul toute cette figure de la faille :

rien ne titubera devant
 j'ai remué fin
 je me guette
 trébuche
 me retrouve au début : nuit qu'on pense
 hibou
 je me cogne les côtes
 sinon je cours à vide
 me souviens devant je cours je veux monter
 me retourne
 tourne j'ai pensé
 à temps. (*ibid.*, p. 85)

Ce poème dévoile un sujet poétique qui se guette. Il trébuche et se cogne les côtes, car il sait qu'en se malmenant et en faisant « peu de cas de la singularité du moi » (Lapierre, 2002, p. 15), il ne cours court pas, il ne court plus pour rien. Il se retrouve finalement au début, avec cette volonté persistante de courir, de monter, et cette certitude d'avoir enfin tourné à temps, au bon moment, d'avoir fait le mouvement adéquat. Il a en effet cette certitude que « plus rien ne titubera devant » (Gagnon, 2005, p. 85) et qu'enfin, peut-être, il pourra atteindre une cadence commune, un souffle partagé :

Ce que je veux, d'autres le veulent aussi : que nous respirions ensemble, que nous poursuivions les mêmes mots, que nous nous essouffions, que

le texte soit un fantôme assis à côté et que ce soit terrifiant de l'entendre parler, parce que jamais, jamais, on n'a entendu personne parler de cette façon-là [...] (Gagnon, 2004, p. 114).

Le désir d'un *respirer ensemble* amène le sujet poétique du recueil à persister dans sa volonté de courir, de s'essouffler dans l'espoir de « tourner à temps », au bon moment, et d'enfin s'inscrire complètement dans une possible expérience du réel, imparfaite et contraignante, mais peut-être partagée par d'autres corps, eux aussi un peu malmenés.

L'expérience sensorielle à laquelle nous renvoie le texte de Gagnon se confronte, elle aussi, aux limites du corps. Par expérience sensorielle, j'entends expérience de lecture, expérience du vers qui se casse toujours, qui se brise avant sa fin, qui n'attend pas la formation d'un sens précis, qui malmène la syntaxe et qui n'a que très peu à faire de la structure *sujet-verbe-complément*. Un vers qui impose l'essoufflement, le halètement et le rythme de la marche parfois hésitante, parfois effrénée, jamais à l'abri des faux-pas :

à battre pieds de l'air
 croyais rouge le rouge
 yeux font ce que yeux font
 confondent
 et ce qui avance
 labyrinthe rêche
 je ne veux plus non me perdre
 noir sans moi qui guide (Gagnon, 2005, p. 37)

Sous les dessous d'une écriture déconstruite et d'une syntaxe faisant fuir le sens, le texte de Gagnon construit une figure profondément porteuse d'un engagement poétique. Supportée par les représentations textuelles et par l'expérience sensible à laquelle renvoient les poèmes, la figure du *corps-scandale* désenvoûte notre rapport au *corps-image* en se faisant le témoin *non-trafiqué* d'une véritable expérience du réel. Ce corps est en effet dépassé par le rythme des mots qui viennent le « frapper, chahuter [ses] côtes, [ses] veines, étourdir [ses] sens » (Gagnon, 2004, p. 108-109). Dans cette confrontation à la parole, le corps peine à la respiration, qui n'est plus grande respiration, mais plutôt essoufflement, asthme. Le corps halète, cherche une parole juste, une parole qui n'est pas donnée d'emblée, qui « est dans l'air » (*ibid.*, p. 108). Une parole dont on doit s'approcher au plus près. Une parole qui passe en nous, mais ne se laisse pas capturer. Qui nous bouscule et fait très peu de cas de notre singularité. Qui nous fatigue, nous ramène à notre incontournable faiblesse de mortel, à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du pouvoir ou de l'appropriation, mais bien de l'ordre de l'attention, de l'exigence physique, de la sobriété, de la rigueur et de la lucidité. Selon Gagnon, c'est « cette

course aux mots dans la parole qui rythme l'écriture. Nous sommes tous asthmatiques quand il s'agit d'écrire. Nous manquons d'air alors que nous nous épuisons à suivre le mouvement fulgurant de la parole» (*ibid.*, p. 109). La parole ressentie et recherchée «arythme» (*ibid.*, p. 109) le corps, lui donne une cadence nouvelle, un souffle encore *in-oui*. Et c'est cette parole provenant d'un corps faillible, essoufflé, «arythmé», qui s'emploie à *faire tomber*, à «faire vaciller les figurations extraordinairement sclérosées, pétrifiées, enkystées sur lesquelles se fonde[nt], comme de droit, ou en droit, le[s] discours politique[s]» (Leroux et Ouellet, 2005, p. 10), économiques et publicitaires.

Quand bien même écris-tu des poèmes, que penses-tu qu'ils en feraient, stupide enfant? Des oripeaux? des étendards? un scandale?

Le recueil de Gagnon révèle un *poème-scandale* dans la mesure où celui-ci présente un corps aux prises avec sa faiblesse, un corps qui, simplement par sa présence insistante, s'emploie à déconstruire notre rapport à l'image du corps modifiée véhiculée autour de nous, dans le monde, le réel. Mais plus encore, le poème, quel qu'il soit, se dresse comme un scandale, un obstacle qui fait trébucher les discours dominants et l'univocité du sens qu'ils supposent: «le poème est une autre histoire arrachée à l'histoire officielle, une autre parole arrachée à la parole autorisée» (*ibid.*, p. 157). Tout comme le scandale, le poème s'écarte de ces discours, crée une brèche dans les murs lisses de la *doxa*, mais n'est récupéré par aucun autre discours marginal affirmé⁷. Mais le poème n'est pas qu'un scandale. Il est aussi le lieu d'inscription de ce scandale et des failles qu'il suppose. Il est porteur d'un potentiel de révélation. Il fait corps avec la parole. Il est un corps porteur des inscriptions d'une voix particulière. Le poème comme *corps-scandale*, comme témoin d'une expérience du réel, comme corps humble, porteur d'une parole sobre, non cautionnée, risquée, scandaleuse. Le poème comme corps faillible, porteur d'un déséquilibre fondamental, dégrisé de tout désir de domination ou de production, porté par une voix qui cherche, dans son rythme et sa résonance, à rejoindre d'autres voix.

Le scandale du poème est tranquille. Il n'accapare pas l'attention des médias, il ne crée pas de révolte ou d'émeute. Il n'est pas scandale spectaculaire⁸. Il s'inscrit contre la «frénésie et [l'] habileté des discours

⁷ Le discours marginal qui s'inscrit absolument contre une idéologie ne fait que renforcer les bases de celle-ci en attestant, même s'il s'agit d'une critique, de son pouvoir et de son hégémonie.

⁸ Le scandale spectaculaire en est-il vraiment un? Si l'on se rappelle l'étymologie du mot (obstacle pour faire tomber), le scandale spectaculaire semble plus près de la consolidation des instances déjà en place que de leur ébranlement réel. En utilisant les mêmes codes que ces instances, le scandale public spectaculaire ne fait qu'assurer et reconnaître leur hégémonie. En ébranlant fausement leurs piliers, ce type de scandale permet en fait aux structures de domination de montrer leur puissance puisqu'il leur faut réagir pour contrer et bâillonner cet événement.

de domination [qui créent] l'illusion d'une maîtrise du langage» (*ibid.*, p. 11), d'un contrôle équivoque et unilatéral du sens du mot. Il s'emploie à déconstruire les syntaxes enkystées, à « faire tomber » le sens imposé, à dépasser cette réification du langage. Il creuse des brèches dans la parole factice et figée du politicien, dans celle redondante du vendeur d'assurances, dans celle retorse du publicitaire affamé de profits, dans celle complètement vide de l'Américain hochant docilement la tête devant cette « baudruche présidentielle⁹ » (Chamberland, 2004, p. 95). La voix scandaleuse du poème s'immisce entre ces discours assourdissants qui accaparent aujourd'hui l'espace social et chuchote, tranquille, parle tout bas, mais parle sans cesse et persiste à révéler des failles si bien colmatées jusqu'alors.

9 L'auteur parlait ici de George W. Bush.

Bibliographie

Œuvres de création

GAGNON, Renée. 2007. *Steeve McQueen (mon amoureux)*. Montréal : Le Quartanier, 106 p.

———. 2005. *Des fois que je tombe*. Montréal : Le Quartanier, 85 p.

Essais

CHAMBERLAND, Paul. 2004. *Une Politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*. Coll. «Le soi et l'autre». Montréal : VLB, 182 p.

DEBORD, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 209 p.

FELMAN, Shoshana. 1980. *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris : Seuil, 171 p.

GAGNON, Renée. 2004. «*Vacarmes* et [suivi de] *Et ce fantôme*». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 141 p.

LAPIERRE, René. 2002. *Figures de l'abandon*. Montréal : Les Herbes Rouges, 97 p.

LEROUX, Georges et Pierre Ouellet (dir.). 2005. *L'Engagement de la parole : politique du poème*. Coll. «Le soi et l'autre». Montréal : VLB, 326 p.

VIGARELLO, Georges. 2004. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : Seuil, 344 p.

(Re)définition de l'engagement littéraire contemporain

Les rentrées littéraires, généralement, offrent leur lot de superlatifs – «la plus attendue», «la plus prometteuse», «la plus prolifique» – et font la part belle aux statistiques : ainsi, la rentrée de 2007 annonçait 727 romans (44 titres supplémentaires par rapport à 2006 et un tiers de plus qu'en 1998), tandis que celle de 2008 constatait un léger recul avec 676 romans. Il y a une autre manière de s'intéresser aux rentrées littéraires, ni plus ni moins légitime que celle qui compile chiffres et comparaisons : faire émerger des traits thématiques récurrents afin d'évaluer si de nouvelles tendances se dessinent dans les sujets de prédilection des auteurs. C'est cette seconde voie que nous avons suivie, en parcourant *succinctement* le palmarès des vingt dernières rentrées littéraires. On pourra nous reprocher le caractère expérimental de cette pratique : pourquoi les titres des vingt dernières années uniquement ? Comment prétendre à une quelconque scientificité si l'on parcourt succincte-

ment ces corpus ? En fait, cet article s'appuie sur notre thèse de doctorat, en cours de rédaction, et résulte ainsi d'une recherche approfondie – même si la dimension imposée de l'article semble rendre certains propos caricaturaux. Par ailleurs, les réserves émises parfois au sujet d'un corpus contemporain s'évanouissent progressivement, puisqu'il est aujourd'hui admis au sein de la critique littéraire que les années quatre-vingt ont constitué un tournant dans la production romanesque¹ et qu'il est donc autant justifié que fécond de se pencher sur cette période. Enfin, cette étude ne prétend pas entrer dans les cadres rigides des catégorisations quantitatives susmentionnées : nous cherchons à faire émerger des invariants thématiques et notre corpus ne se réclame d'aucune forme d'exhaustivité ; notre objectif consiste plutôt à fonder une description de nouvelles tendances, susceptible – nous l'espérons – d'être enrichie par la suite.

On observe ainsi que les vingt dernières rentrées littéraires présentent un ensemble significatif de récits qui thématisent le monde de l'entreprise, dans sa composante industrielle ou tertiaire². Bien sûr, ce mouvement n'est pas fondamentalement original : au tournant des années quatre-vingt, trois auteurs – Robert Linhart, François Bon et Leslie Kaplan – décrivent déjà, par le biais du témoignage, du roman ou du récit, leur expérience du travail en usine en insistant, qui sur la situation et les conditions d'emploi, qui sur les conséquences à l'échelle humaine d'un travail décrit comme aliénant. On peut donc à juste titre supposer que certains romans contemporains s'inscrivent dans cette filiation, même s'il s'agit de rester prudents au sujet de la catégorisation littéraire puisque trois textes ne peuvent fonder un courant littéraire. En outre, notre recul par rapport à la production littéraire contemporaine paraît trop faible pour légitimer une approche systématique : on parlera donc plutôt de tendance propre à une partie du romanesque contemporain. Indépendamment des critiques méthodologiques qu'on pourrait nous adresser, un constat ne peut être éludé : au sein de cet ensemble de textes, se dégage un questionnement particulier orienté sur la notion de travail dans la société occidentale contemporaine.

Les romans emblématiques de cette nouvelle tendance, à la fin du xx^e siècle, décrivent l'entreprise – et les modes de fonctionnement sur lesquels cette dernière repose – comme un vecteur de désenchantement, d'aliénation et de perte du sens. Cette manière orientée de présenter les conditions de travail entretient un lien évident, bien que médiat, avec la tradition de la littérature engagée. Si les textes ou les auteurs ne thématisent pas ouvertement cette filiation, il nous semble

1 Pour de plus amples développements sur cette question, nous renvoyons le lecteur aux travaux de Dominique Viart et de Sophie Bertho, notamment.

2 Cf. Annexe 1.

pourtant qu'il y a là matière à réflexion. Aujourd'hui encore, la notion d'engagement renvoie à l'après-guerre, son époque d'épanouissement, lorsque Jean-Paul Sartre rêvait d'une littérature capable d'agir sur le lecteur et, par extension, sur un monde où les forces ainsi que les positionnements politiques étaient clairement polarisés et soutenaient le geste littéraire engagé. Or, cette conception, qui prévaut aujourd'hui encore majoritairement dans les esprits, ne répond plus aux attentes de l'époque actuelle, fondée sur des repères (sociaux, politiques, économiques, etc.) sensiblement différents. Aussi, cet article se propose d'évaluer un aspect problématique de la notion d'engagement : s'il est possible de parler d'un engagement littéraire contemporain, quelles sont les valeurs qui sous-tendent cette catégorie de textes ? Autrement dit, par rapport à quelles idéologies cette littérature prend-elle position ? C'est par le biais d'un roman spécifique que nous évaluerons cette question et nous avons volontairement choisi l'œuvre d'un auteur qui n'a, à notre connaissance, jamais été cité dans la classe des *écrivains engagés*. Non par provocation ou par esprit de polémique, mais plutôt pour cette raison : si *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq parvient à nourrir notre réflexion sur l'*engagement littéraire contemporain*, et puisque ce texte n'est pas *a priori* cité comme l'illustration la plus représentative de la tendance engagée, alors cet exemple permettra de poser les fondements d'une réflexion plus large sur la notion d'engagement littéraire à la fin du xx^e siècle. Roman racontant « l'odyssée désenchantée » d'un ingénieur informaticien qui, au fil du récit, perçoit progressivement son activité professionnelle comme dépourvue de signification, *Extension du domaine de la lutte* constitue un terrain d'analyse privilégié pour notre objet. Deux analyses nous guideront ci-dessous : la première met en lumière la mutation de la société que Lyotard nomme postmoderne ; la seconde montre la domination grandissante acquise par le dogme néolibéral. Il s'agira donc d'évaluer dans quelle mesure la conjonction de ces éléments nous autorise à parler de redéfinition de l'engagement littéraire contemporain.

Dès les premières pages du roman, le monde décrit par le narrateur apparaît tendu entre deux mouvements contradictoires : d'abord, l'uniformisation, car les individus semblent unanimement soumis aux promesses de la modernisation technologique (« les moyens de télécommunication progressent ; l'intérieur des appartements s'enrichit de nouveaux équipements » [Houellebecq, 1997, p. 16]), doublé d'un appauvrissement symbolique et identitaire humains (« [J]e ne suis appelé qu'à rencontrer des gens sinon exactement identiques, du moins tout à fait similaires dans leurs coutumes, leurs opinions, leurs

goûts, leur manière générale d'aborder la vie » [*ibid.*, p. 21]). Pourtant, simultanément, les individus n'acceptent pas de manière indifférente le nivellement qui les guette et activent une force de résistance reposant sur une individualisation à outrance. Lorsque le narrateur commente le comportement de ses congénères, c'est en le dénigrant ; le ton empreint de reproches souligne d'ailleurs le caractère vain de cette tentative qui n'est autre qu'un leurre :

Il n'empêche, j'ai également eu l'occasion de me rendre compte que les êtres humains ont souvent à cœur de se singulariser par de subtiles et déplaisantes variations, défauts, traits de caractère et ainsi de suite – sans doute dans le but d'obliger leurs interlocuteurs à les traiter comme des individus à part entière. (*Id.*)

Ainsi, les efforts pour sauvegarder l'individualité dans son originalité propre sont ici perçus sur un mode négatif : le terme « défaut », communément utilisé pour qualifier un élément d'ordre matériel, est admis ici pour décrire un humain ; ce choix renforce l'idée que les individus contemporains ne sont qu'artificialité, et donc facticité, deux propriétés que décrypte le narrateur grâce à sa lucidité. Le monde que décrit le héros est celui où le « maximum de liberté coïncid[e] [...] avec le maximum de choix possibles », mais où fait gravement défaut « un projet d'unification » (*ibid.*, p. 40). Le narrateur résume d'ailleurs rapidement cet enjeu par une formule explicite : « vous ne pouviez vivre plus longtemps dans le domaine de la règle ; aussi, vous avez dû entrer dans le domaine de la lutte » (*ibid.*, p. 14). Cette citation évoque la mutation entre deux modèles de société : le premier, pourvoyeur de repères collectivement reconnus, s'est effacé devant un monde où les anciens repères se voient discrédités. Cependant, au lieu d'un espace dévolu à la liberté individuelle, c'est un espace « de lutte » entre tous les possibles qui a émergé. On retrouve une illustration de cette configuration sociale inédite dans un célèbre passage du roman, lorsque le narrateur propose une modélisation de la sexualité humaine ; ce sera là notre seconde analyse :

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. Certains font l'amour tous les jours ; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes ; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la « loi du marché ». Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place. Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie éro-

tique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et à la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. (*Ibid.*, p. 100, l'auteur souligne.)

Dans cet extrait, le concept générique de libéralisme s'applique autant à l'économie qu'à la sexualité. Le narrateur exploite l'étymologie du terme : de la même manière qu'un véritable système économique libéral se construit sur une vision théorique et idéale d'une liberté individuelle infinie (et considère les régulations étatiques ou législatives comme un frein à son développement harmonieux), un système sexuel libéral devrait être vécu sur un mode affranchi de toute règle. Or, prétendre à une liberté absolue, ne consentir à se plier à aucune loi, revient à entrer « dans le domaine de la lutte », à se soumettre à « la loi du marché » – économique ou sexuel. Notons que ce raisonnement n'est pas étranger à la conception darwinienne de l'évolution des espèces, la « loi du marché » devenant dans ce contexte la « loi du plus fort ». Autrement dit, plus on cherche à être libre, à s'émanciper, plus on (re) devient animal, comme si l'affranchissement de la bestialité conduit, finalement, à la bestialité. C'est une comparaison terme à terme, que le narrateur établit entre libéralisme économique et libéralisme sexuel :

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{système économique libéral} \\ \text{système sexuel libéral} \end{array} \right\} = \left\{ \begin{array}{l} \text{enrichissement / appauvrissement} \\ \text{épanouissement érotique / solitude} \end{array} \right\}$$

$$\rightarrow \left\{ \text{extension du domaine de la lutte} \right\}$$

Houellebecq, dans cet exemple, ne se contente donc pas seulement de décrire le monde dans lequel évolue son héros (et qui, à certains égards, est une représentation du nôtre), mais il tente d'en décoder les fonctionnements à l'aide d'un raisonnement analogique : si l'économie libérale fonctionne sur le modèle de la rentabilité et de l'efficacité – et suppose qu'au nom de l'enrichissement de certains, d'autres devront être sacrifiés –, alors la sexualité, qui s'appuie sur un modèle similaire, va mener à des résultats comparables : rentabilité, efficacité et quantification des partenaires sexuels, mais au prix de certains sacrifices – la mise à l'écart de certains individus, car tous ne trouveront pas leur place. Plus encore, l'auteur substitue la logique du libéralisme à celle de la sexualité, généralement admise comme ressortissant aux qualités humaines ou au hasard des rencontres, deux éléments qui échappent à la rentabilité. Cette opération conduit à une conception désincarnée de

la sexualité, voire exclusivement biologique, réduite à une seule performance quantitative ; donc, potentiellement déshumanisante.

Ces pistes analytiques posent les fondements d'une réponse à notre question initiale, la redéfinition de l'engagement littéraire requise par la mutation de la situation (littéraire, mais aussi socio-économique) contemporaine. On relève, dans *Extension du domaine de la lutte*, deux discours principaux : le premier thématise l'individu à l'heure de la postmodernité, le second s'articule autour du néolibéralisme et de ses liens insoupçonnés avec une réalité biologique instinctive. Or, cette caractéristique n'est pas propre au roman de Houellebecq ; elle apparaît également dans la part circonscrite de la production romanesque contemporaine qui nous occupe – à divers degrés d'intensité et recourant à une variété de moyens narratifs ou stylistiques. Aussitôt qu'on se demande si les indices de la postmodernité et du néolibéralisme peuvent être érigés en idéologies – et ainsi constituer, même partiellement, l'objet d'un nouvel engagement littéraire –, il faut se souvenir que certains historiens des idées ou philosophes associent l'époque contemporaine, nommée postmoderne, avec la fin des idéologies. On pense notamment à Jean-François Lyotard et à la faillite de métarécits ou encore à Gilles Lipovetsky qui, dans ses ouvrages, dessine le portrait d'un individu postmoderne, en proie au syncrétisme, créateur d'une idéologie faite sur mesure – à la mesure de sa seule vision du monde –, conduisant parfois à réunir des causes en apparence contradictoires, sans que cela ne pose un problème de cohérence³. Pourtant, ce ne serait pas là rendre justice à la richesse de *La Condition postmoderne* de Lyotard. En effet, on retient généralement de cet ouvrage l'idée d'« incrédule à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979, p. 7), c'est-à-dire la péremption des grands récits reconnus par une majorité de la collectivité qui maintenaient la cohésion dans la société. Mais on oublierait, si l'on en restait là, le développement important que le philosophe propose sur la paralogie, dans son introduction déjà ; autrement dit, sur le mode de légitimation qui s'est substitué aux métarécits. Si ces derniers, caractérisés par une unité de sens, tendent bien à disparaître, ils se disloquent en une multitude d'éléments langagiers, localement homogènes. Par conséquent, les stratégies de légitimation du « vrai » sont modifiées et non plus assujetties à la cohérence d'un discours unitaire ; à l'heure postmoderne, divers assemblages d'éléments langagiers peuvent servir de caution à une idée ou à une réalisation et ces assemblages sont par définition changeants. C'est ce que Lyotard appelle le « déterminisme local » ou la loi de la vérité partielle :

³ On pourrait proposer comme illustration de cette nouvelle logique un individu militant pour la défense de l'environnement, mais circulant en voiture tout-terrain, sans que la contradiction ne soit patente à ses yeux.

les vérités deviennent éphémères et sont définies par un consensus limité dans l'espace et le temps. Par opposition aux métarécits, Lyotard les nomme « petits récits » (*ibid.*, p. 98) et ceux qui régiraient la société postmoderne sont ceux de l'efficiencia ou encore de l'optimisation des performances. Ainsi, nous postulons que Lyotard, dans son ouvrage fondateur, note bien la faillite des métarécits de type moderne, mais il offre également un raisonnement étayé sur les nouvelles légitimations du savoir en régime postmoderne.

Forts de la mise en valeur de cet élément, on est en droit de se demander quel pourrait être un de ces petits récits de légitimation actuels et d'éprouver le texte de Houellebecq à l'aune de ce résultat. Notre objectif consisterait ainsi à déterminer, non pas une nouvelle idéologie que la littérature soutiendrait ou combattrait, mais quel *socle idéologique minimal* pourrait servir de fondement à la production littéraire actuelle qui reconnaît une forme d'implication dans le monde.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, le discours du narrateur et sa difficulté à construire une identité stable entre en résonance avec un des traits caractéristiques de la postmodernité formulé par Gilles Lipovetsky : notre société éprouve le manque d'un « projet historique mobilisateur » (1989, p. 16)⁴. « Il n'est pas vrai cependant, rappelle l'auteur, que nous soyons livrés à l'errance du sens, à une délégitimation totale ; à l'âge postmoderne une valeur cardinale perdure, intangible, indiscutée au travers de ses manifestations multiples : l'individu [...] » (*ibid.*, p. 18). Par rapport au discours sociologique, dont l'une des contraintes génériques est de proposer une modélisation abstraite à partir d'observations particulières, la spécificité du roman de Houellebecq est de mettre en scène un narrateur qui, grâce au régime homodiégétique, nous livre toutes ses pensées et ses humeurs, denses ou insignifiantes : chaque événement est passé au crible de l'individualité. Ainsi, dans le cas du littéraire, c'est bien par le biais de la description fine d'une subjectivité – celle du narrateur, en l'occurrence – que nous pouvons déduire la place attribuée à la notion d'individu dans le contexte socio-économique contemporain : elle est grandissante, avec les tentatives désespérées de se démarquer de la masse, et paradoxalement minime, si l'on se rappelle la dynamique d'uniformisation dont est victime l'âge contemporain.

Le second trait présent dans le texte de Houellebecq est relatif au discours économique, ainsi qu'à sa propension à phagocytter ce qui

⁴ On note un constat analogue dans l'œuvre sociologique de Lipovetsky et l'œuvre littéraire de Houellebecq, lorsque le narrateur affirme que notre civilisation manque d'un « projet d'unification » (Houellebecq, 1997, p. 40). Évidemment, les deux formules ne peuvent être évaluées sur un même plan ; c'est là un travail de longue haleine que de percevoir ce que la littérature apporte de spécifique au débat sur la représentation du quotidien.

l'entoure. Plus précisément, à parcourir les écrits des historiens de l'économie, force est de constater que les années quatre-vingts sont unanimement reconnues comme le tournant conduisant à l'avènement et à l'hégémonie du néolibéralisme : la pensée libérale contamine progressivement une quantité de domaines adjacents à l'économie, tels que la politique, la recherche scientifique, l'éducation. Plusieurs penseurs témoignent du statut de l'économie comme critère de détermination de plus en plus actif :

Il est désormais de plus en plus difficile voire impossible de séparer le champ de l'économie du domaine moral, esthétique, culturel ou politique. L'économie, ou plus exactement, comme on le verra, une certaine façon « économique », comptable, calculatrice, de penser le rapport humain, semble avoir conquis la majeure partie de l'existence humaine. (Laval, 2007, p. 12.)

Le capitalisme pén[être] des domaines (tourisme, activités culturelles, services à la personne, loisirs, etc.) jusque-là restés relativement à l'écart de la grande circulation marchande. (Boltanski et Chiapello, 2005, p. 534.)

[L'économique] prétend devenir l'aune unique des réflexions tant individuelles que collectives. (Sapir, 2003, p. 27.)

Ainsi, le roman de Houellebecq, on l'a constaté, met en lumière la lente propagation de la logique économique à des domaines traditionnellement fondés sur d'autres postulats, en recourant à des stratégies propres à la littérature, par exemple en réduisant la sexualité à n'être qu'une expression particulière du libéralisme.

On peut dès lors se demander si les discours économiques et ceux qui émanent du courant postmoderne – érigeant l'individu comme la mesure de toute chose, par exemple – n'ont pas pallié dans une certaine mesure la faillite des métarécits ; ou du moins, pourrait-on accepter l'hypothèse selon laquelle ces deux discours constituent un petit récit de légitimation contemporain : éphémère, certes, selon les indications de Lyotard, mais fonctionnant comme un critère légitimant actuel. On définirait ainsi le « socle idéologique minimal » déjà évoqué dans cet article (avec toutes les restrictions qu'impose la postmodernité) qui rendrait l'engagement possible.

Cet engagement ne serait pas d'ordre vindicatif, comme le suggère la situation suivante : dans la troisième et dernière partie du roman, le narrateur, suivi par un psychiatre, ne démontre nulle révolte contre cette société où les « relations humaines deviennent progressivement

impossibles» (Houellebecq, 1997, p. 21), contre ce monde transformé en champ de bataille, où il faut lutter pour sa survie économique et symbolique. Désenchanté, le narrateur végété, passif, et toute forme d'action, sinon agressive, est inhibée. Dans ce contexte, les faits et gestes les plus banals perdent leur signification – leur telos –, et semblent échapper à la causalité : « Le lendemain, je ne suis pas allé travailler. Sans raison précise : je n'avais simplement pas envie » (*ibid.*, p. 123) ; « Le lundi suivant je suis retourné à mon travail, un peu à tout hasard » (*ibid.*, p. 127) ; ou encore « il y a déjà longtemps que le sens de mes actes a cessé de m'apparaître clairement ; disons, il ne m'apparaît plus très souvent » (*ibid.*, p. 152-153). Dans une tentative d'explication rationnelle de son état, le héros fait remonter la cause de sa dépression au fonctionnement du monde contemporain :

Mais je ne comprends pas, concrètement, comment les gens arrivent à vivre. J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux ; vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple. Il y a un système basé sur la domination, l'argent et la peur – un système plutôt masculin, appelons-le Mars ; il y a un système féminin basé sur la séduction et le sexe, appelons-le Vénus. Et c'est tout. Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre ?

[...]

Le désir lui-même disparaît ; il ne reste que l'amertume, la jalousie et la peur. Surtout, il reste l'amertume ; une immense, une inconcevable amertume. Aucune civilisation, aucune époque n'ont été capables de développer chez leurs sujets une telle quantité d'amertume. De ce point de vue-là, nous vivons des moments sans précédent. S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirais : l'amertume. (*Ibid.*, p. 147-148.)

Au sein d'un monde dominé par l'« argent » et le « sexe », un monde « tellement simple » puisque transparent, le narrateur évoque l'impossibilité de vivre ; ou l'impossibilité pour l'individu d'exprimer une autre dimension que celles promues par les paradigmes économiques. Le personnage de Houellebecq recourt au ton du constat – cynique et ironique, certes –, mais non à celui de la remise en question. Cet exemple particulier montrerait que la définition de l'engagement doit être adaptée. Alors que, dans le sillage de Jean-Paul Sartre, la littérature se proposait d'avoir une action concrète sur le cours des événements (par une prise de conscience opérée par le lecteur), elle se destinerait aujourd'hui plus modestement à *dire* la réalité, à ébranler notre perception du monde, mais en aucun cas à dénoncer directement les

dysfonctionnements de ce dernier ; comme si notre propre « condition postmoderne » requérait une évolution du geste littéraire engagé.

Bibliographie

BERTHO, Sophie. 1991. « L'attente postmoderne ; à propos de la littérature contemporaine en France ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4-5 (juil.-oct.), p. 735-743.

———. 1993. « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, n° 92 (décembre), p. 90-97.

BOLTANSKI, Luc et Ève Chiapello. 2005. *Le Nouvel Esprit du capitalisme* [1999]. Coll. « NRF Essais ». Paris : Gallimard, 843 p.

HOUELLEBECQ, Michel. 1997. *Extension du domaine de la lutte* [1994]. Paris : Le Livre de Poche, 156 p.

LAVAL, Christian. 2007. *L'Homme économique : essai sur les racines du néolibéralisme*. Coll. « NRF essais ». Paris : Gallimard, 396 p.

LIPOVETSKY, Gilles. 1989. *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain* [1983]. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 328 p.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, 109 p.

SAPIR, Jacques. 2003. *Les Trous noirs de la science économique* [2000]. Coll. « Points Économie ». Paris : Seuil, 416 p.

VIART, Dominique et Bruno Vercier. 2005. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 511 p.

Annexe 1

Liste non exhaustive des ouvrages parus depuis 1980 autour de l'usine ou de l'entreprise de services.

- AURROUSSEAU, Nan. 2005. *Bleu de chauffe*. Paris : Stock.
- BEINSTINGEL, Thierry. 2000. *Central*. Paris : Fayard.
- . 2002. *Composants*. Paris : Fayard.
- BON, François. 2004. *Daewoo*. Paris : Fayard.
- . 1982. *Sortie d'usine*. Paris : Minuit.
- . 1993. *Temps machine*. Lagrasse : Verdier.
- BOURRIAUD, Nicolas. 1998. *L'Ère tertiaire*. Paris : Flammarion.
- CRESPY, Michel. 2004 [2000]. *Chasseurs de têtes*. Coll. «Folio policier». Paris : Gallimard.
- DAENINCKX, Didier. 2005 [1986]. *Le Bourreau et son double*. Coll. «Folio policier». Paris : Gallimard.
- DELWART, Charly. 2007. *Circuit*. Paris : Seuil.
- DE RAEVE, Vincent. 2006. *L'Usine*. Bruxelles : Couleur livres.
- DESBRUSSES, Louise. 2006. *L'Argent, l'urgence*. Paris : P.O.L.
- GRÉGOR, Jean. 2003. *Jeunes cadres sans tête*. Paris : Mercure de France.
- GUERIN SURVILLE, Charles. 2005. *Do You Like Your Job ?* Paris : Hachette Littératures.
- HEIDSIECK, Emmanuelle. 2005. *Notre aimable clientèle*. Paris : Denoël.
- HOUELLEBECQ, Michel. 2001 [1994]. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Le Livre de Poche.
- KAPLAN, Leslie. 1985. *L'Excès-l'usine*. Paris : POL.
- LAFITTE, Philippe. 2005. *Un Monde parfait*. Paris : Buchet-Chastel.
- LEFEBVRE, Jérémie. 2000. *La Société de consolation*. Paris : Sens&Tonka.
- LEVARAY, Jean-Pierre. 2005 [2002]. *Putain d'usine suivi de Après La Catastrophe et Plan social*. Marseille : Agone.

- LIGNY, Jean-Marc. 2006. *Aqua TM*. Nantes : L'Atalante.
- MAGLOIRE, Franck. 2002. *Ouvrière*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- MANOTTI, Dominique. 2006. *Lorraine connection*. Paris : Payot & Rivages.
- MARI, Pierre. 2005. *Résolution*. Paris : Actes Sud.
- MASSERA, Jean-Charles. 2002. *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la main-d'œuvre*. Paris : P.O.L.
- MOLIA, Xabi. 2007. *Reprise des hostilités*. Paris : Seuil.
- MORDILLAT, Gérard. 2004. *Les Vivants et les morts*. Paris : Calmann-Lévy.
- MOURAD, Bernard. 2006. *Les Actifs corporels*. Paris : JC Lattès.
- MURATET, François. 2001. *Stoppez les machines*. Paris : Le Serpent à plumes.
- PAGES, Yves. 2000. *Petites Natures mortes au travail*. Paris : Verticales.
- PROMPSY, Jean-Jacques. 2000. *La Cour des cadres*. Ollioules : La Courtine.
- QUINTREAU, Laurent. 2006. *Marge brute*. Paris : Denoël.
- ROBERT, Denis. 2006. *La Domination du monde*. Paris : Julliard.
- ROSSET, François. 2005. *Un Subalterne*. Paris : Michalon.
- SALVAING, François. 1998. *La Boîte*. Paris : Fayard.
- SALVAYRE, Lydie. 2004 [1999]. *La Médaille*. Coll. «Points». Paris : Seuil.
- . 2007. *Portrait de l'écrivain en animal domestique*. Paris : Seuil.
- VIGOUROUX, François. 2003. *Monsieur le Président, nous as-tu abandonnés ?* Paris : PUF.
- WALDBERG, Michel. 2001. *La Caissière*. Paris : La Différence.
- WEBER, Anne. 2006. *Cendres & Métaux*. Paris : Seuil.
- WEGSCHEIDER, Alain. 2003. *État dynamique des stocks*. Paris : Calmann-Lévy.
- . 2005 [1998]. *Mon CV dans ta gueule*. Paris : J'ai lu.

«Dénoncer l'intolérable d'une injustice»

trajectoire de l'engagement dans l'œuvre non fictionnelle de Marguerite Duras

De ses premiers écrits dans *France Observateur* en 1957 à son avant-dernier essai, intitulé *Écrire*, paru en 1993, trois ans avant sa mort, Marguerite Duras s'est engagée dans de nombreux combats collectifs : la Résistance, le communisme, la lutte pour l'Indépendance de l'Algérie, le mouvement gauchiste de Mai 68, le féminisme, le « mitterandisme » et la lutte contre le racisme. Elle fut d'ailleurs membre du Parti communiste français et elle s'impliqua dans le Comité d'action étudiants-écrivains en 1968. S'il n'y a pas de doute quant au fait qu'elle fut une écrivaine engagée, nous remarquons pourtant dans son œuvre non fictionnelle le leitmotiv du « désespoir politique ¹ » (Duras, 1981, p. 191). Mais, étrangement, ce désespoir politique

¹ «Le désespoir politique je ne m'en suis jamais remise. Jamais. C'est à travers cette naïveté que je suis devenue un écrivain.»

semble se révéler chez elle moins à travers le désengagement progressif d'une idéologie que d'un groupe politique.

Le régime de singularité et le groupe politique

La sociologue de l'art Nathalie Heinich explique la perception que les écrivains et les non-écrivains ont de l'appartenance au groupe, véritable marque de distinction entre le dedans et le dehors, les élus et les exclus :

[...] l'appartenance à un groupe fait rêver les écrivains qui ont le sentiment de ne pas y avoir accès, de même que l'appartenance au « milieu » littéraire peut faire rêver tous ceux – écrivains ou non-écrivains – qui s'en sentent exclus. Car l'accès au milieu peut, de l'extérieur, être perçu comme une ressource prestigieuse, apte à manifester la rareté de ses membres par rapport au monde anonyme et indifférencié des simples citoyens. (Heinich, 2000, p. 146-147.)

C'est précisément ce que Marguerite Duras remarque au sujet de l'impression contradictoire que le Parti communiste français laisse. Ainsi, elle oppose la perception positive que les non-membres ont du Parti à sa décevante expérience de membre lorsqu'elle dit : « Du dehors, toute cette institution, cet ordre, cette obéissance, cet endroit mort où plus aucun vent de révolte ne souffle, ça reste impressionnant. Quand on y est allé, on voit le toc que ça représente, l'exploitation. » (Duras, 1977, p. 119.)

Aussi, elle confie que son expérience au sein du Parti communiste français fut marquée par la censure :

Je m'interdisais toute sauvagerie, alors que je savais très bien que, lorsqu'on me donnait un ordre, de faire du porte-à-porte, de faire des prises de paroles, etc., je savais très bien qu'en moi il y avait quelqu'un qui criait qu'elle refusait mais que ce quelqu'un, cette contradiction, mon propre gauchisme à moi, je l'assassinais complètement. (*Ibid.*, p. 117.)

L'écrivaine insiste d'ailleurs sur le manque de liberté des membres au sein du Parti communiste français, qu'elle décrit comme une prison : « Quand j'étais au P.C., sept ans, huit ans, c'[était] complètement autistique [...]. Je m'étais complètement enfermée dans des interdits de toutes sortes. » (*Ibid.*, p. 117, 120.)

Elle montre également que le Parti communiste est fortement hiérarchisé. Nous retrouvons d'ailleurs dans les descriptions de son expérience au sein de ce groupe politique des mots – « institution », « ordre », « obéissance », « obéissance familiale » – se rattachant au thème de l'ordre. Dans la même veine, Marguerite Duras va jusqu'à s'élever

contre le caractère déshumanisant de cette institution qui détermine le destin de ceux qui en font partie :

Au P.C.F., je continuais à être dans une obédience familiale ou maritale et ce n'est pas un fait de femme, ça, parce que tous les membres du P.C. sont dans ce cas. Pour moi, maintenant, appartenir à un groupe politique, c'est l'équivalent d'une névrose ; c'est se loger quelque part afin d'être porté, c'est se mettre entre les mains d'une machine à porter. (*Ibid.*, p. 117.)

La réserve de Marguerite Duras à l'égard de l'insertion dans un groupe peut s'expliquer par la tension entre deux régimes de valeurs antinomiques, le régime de singularité et le régime de communauté, concepts que nous empruntons à la sociologue Nathalie Heinich : «[...] la création en régime de singularité impose de privilégier la réalisation de l'œuvre – dont l'évaluation doit être laissée à l'arbitrage du temps, où se joue la postérité – par rapport à la réussite de la personne – qui dépend de l'espace relationnel, où se joue la notoriété.» (2000, p. 142-143.) De ce point de vue, l'écrivain qui se situe du côté du régime de singularité privilégie la solitude ou des relations avec un groupe restreint de pairs. De plus, le régime de singularité condamne les valeurs associées au régime de communauté comme l'appartenance à une collectivité, les liens avec autrui, la réussite personnelle de l'écrivain et la fréquentation du milieu littéraire.

Il semble que l'affrontement entre ces deux régimes de valeurs se concrétise dès lors que l'écrivain est confronté au groupe. La perception que l'écrivain a de lui-même se heurte alors à celle d'autrui. Et comme le groupe politique épouse les valeurs de la communauté et par conséquent s'oppose aux valeurs de la singularité, Duras ne peut que s'en dégager.

Si de l'extérieur l'accès au groupe est perçu comme une marque de distinction, Nathalie Heinich précise :

[...] la fréquentation de ce même milieu, dès lors qu'on y a accès, se vit au contraire comme un facteur de mélange entre les êtres, d'indifférenciation entre pairs, qui fait obstacle au travail de singularisation propre à une authentique création. Mais le privilège accordé au groupe [...] est lui-même discréditable par les écrivains qui appartiennent au groupe [...] [car il est] synonyme de mise en commun, donc de désingularisation. (*Ibid.*, p. 146-147.)

Comme plusieurs écrivains de son temps, engagés dans la résistance à la guerre d'Algérie et dans la lutte anticolonialiste, Marguerite Duras s'est impliquée dans le mouvement révolutionnaire international en 1968 en plus d'être membre du Parti communiste français. Dans le

texte «20 mai 1968 : texte politique sur la naissance du Comité d'action étudiants-écrivains», Duras critique ce collectif auquel elle a appartenu en dénonçant le fait que le Comité faisait, pour reprendre ses mots, la « promotion de la dépersonne » (1968, p. 82), en dépossédant ses membres de leur individualité pour en faire des êtres interchangeables. En effet, les membres du Comité écrivaient des textes en commun. Or, la signature est justement ce qui fait la singularité d'un auteur en le sortant de la condition commune. Et comme l'écrivain ne veut pas être mis en équivalence avec d'autres, lui refuser sa signature signifie le ramener à la condition de simple citoyen.

Marguerite Duras fournira les raisons du rejet de ce texte par le Comité d'action étudiants-écrivains : « Il a été jugé soit trop "personnel", "littéraire", "malveillant", "faux" ». (*Id.*) Fait intéressant, ce texte fut à l'origine de la dissolution du Comité.

À l'instar du Comité d'action étudiants-écrivains, le Parti communiste méprise la singularité de l'artiste. C'est pour cette raison, selon Duras, que les artistes doivent se cacher pour pratiquer leur art : « On le sait, on peint, on écrit dans des cachettes de grandes villes russes, comme des criminels. » (1987, p. 164), dit-elle dans « Le malheur merveilleux ». Marguerite Duras confie d'ailleurs :

Dans les premières années de mon appartenance au P.C., j'ai caché que j'écrivais. [...] je n'osais pas dire que j'avais fait l'université. On m'a appris à mépriser. À mépriser les réactionnaires, les trotskystes, à mépriser les riches, les écrivains, les intellectuels, les croyants, pendant huit ans, on m'a appris ça. (1977, p. 118-119.)

Cette déconsidération à l'égard des intellectuels et des créateurs s'explique par le fait que les valeurs de singularité incarnées par la création étaient niées par le Parti communiste parce qu'elles s'opposaient au nivellement égalitariste. C'est que l'écrivain était perçu comme un être dont l'identité ambiguë échappait aux définitions précises et qui, comme les sorcières au temps de l'Inquisition, avait le pouvoir de détourner les membres de l'idéologie dominante prônée par le Parti.

Dans le même ordre d'idées, Marguerite Duras parle des écrivains comme des victimes d'une chasse aux sorcières :

Ils étaient eu égard aux écrivains et aux lecteurs comme les hommes, avant, avec les Sorcières, il y a des centaines d'années. L'écrivain, à leurs yeux, c'était un être féminin capable d'ambiguïté, de dualité profonde pour déjouer la pureté de la règle générale, celle de l'hygiène mentale décrétee. Ambiguïté, dualité, mots suspects entre tous, ils ne les entendent pas, ils ne les comprennent pas. (1987, p. 165-166.)

Dans la même veine, l'exemple suivant illustre le fait que le groupe politique nie les lieux communs du régime de singularité comme la créativité, l'individualité ou encore l'irréductibilité des individus à la société au nom d'un idéal de justice et d'égalité :

Chez les militants que j'ai connus, j'ai très rarement rencontré des lecteurs de livres, je n'ai rencontré que des lecteurs de lectures obligatoires, personne d'autre. À partir de quoi lirait-on, écrirait-on, dans les partis staliniens, oui, c'est vrai, à partir de l'indiscipline. Puisque cela à partir de quoi on écrivait dans les sociétés bourgeoises a été empoisonné, détruit, on ne peut pas, pensent [les partis staliniens], recommencer sans être un malfaiteur, un franc-tireur. Écrire, c'était comme lire, être suspect de trahison du peuple, c'était détourner de leur diktat une part de la liberté de l'homme. C'était un crime théorique. (*Ibid.*, p. 164-165.)

Enfin, le groupe politique rejette le régime de singularité qui est associé à des valeurs élitistes, car ce régime va à l'encontre d'une distribution démocratique des valeurs en fonction du mérite. De ce point de vue, l'élection qui accompagne la vocation, l'inspiration et le don s'oppose à l'effort, au travail et à la discipline, voire à la mise en commun ou encore à l'égalité des chances.

En résumé, la tension entre l'écrivain et le groupe sous-tend l'affrontement entre deux régimes de valeurs bien distincts, celui de la singularité et celui de la communauté. Heinich précise : «[...] l'impératif de singularité propre aux créateurs à l'époque moderne exige une désolidarisation de principe envers toute affiliation collective, et d'autant plus lorsqu'elle est d'ordre aussi général qu'une affiliation politique [...]» (2000, p. 147).

De la même manière, comme Marguerite Duras privilégie les valeurs de la singularité, elle ne peut que souhaiter prendre ses distances face au groupe, car lorsqu'elle était engagée, les valeurs de la communauté, illustrées par le Parti communiste français et le Comité d'action étudiants-écrivains, allaient à l'encontre des siennes.

Pour toutes ces raisons, elle choisira de se dégager du groupe politique plutôt que de se conformer à son homogénéité et de courir le risque d'y perdre sa singularité.

L'aspiration à se lier à un groupe littéraire

À la lumière de ces observations, il est tentant de voir en Marguerite Duras l'exemple parfait de l'écrivain qui se replie dans la solitude suite à une expérience politique décevante. Mais il n'en est rien.

Bien qu'elle oppose son passé au sein d'un groupe politique à son présent dégageant, il n'en demeure pas moins qu'il existe tout de même chez elle une aspiration à se lier à une communauté, spécifiquement littéraire, à condition que ce groupe n'établisse pas de liens impersonnels entre ses membres. C'est pour cette raison qu'elle louera sa participation à la revue *Le 14 juillet*, fondée en 1958 par Dionys Mascolo et Jean Schuster et qui a reçu l'appui de Maurice Blanchot.

Elle justifiera l'existence du *14 juillet* en montrant que, même si cette revue est formée de plusieurs collaborateurs, chacun y conserve sa singularité de par sa liberté d'expression :

Pas un texte ne s'écarte du problème majeur : angoisse devant la menace fasciste et paralysie des organisations ouvrières, nécessité de surmonter cette angoisse et de remédier à cette paralysie. [...] Que les intellectuels se réunissent [...], et chacun avec son propre ton, et chacun avec ses raisons, justifierait déjà l'existence du 14 juillet. (Duras, 1958, p. 87-86.)

L'écriture comme voie médiane entre engagement et dégageant

En deuxième lieu, s'il nous est impossible de considérer la trajectoire de Duras comme un repli sur soi consécutif à un abandon politique, c'est que la résolution de la tension entre singularité et communauté s'est faite par l'intermédiaire de l'écriture. En effet, Marguerite Duras avoue que, malgré sa déception politique, il demeure des traces de son engagement dans son écriture. En 1980, dans la préface de *Outside*, un recueil rassemblant des articles des années cinquante, soixante et soixante-dix, elle affirme que l'engagement se justifie par le désir de combattre les forces dites négatives et elle n'hésite pas à décrire la fonction de l'écrivain comme une lutte contre toute oppression :

Les raisons encore pourquoi j'ai écrit, j'écris dans les journaux relèvent aussi du même mouvement irrésistible qui m'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale, etc., et aussi qui m'a portée, comme vous, comme tous vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu [...]. (Duras, 1980, p. 12).

Ainsi, même dans sa vie retirée, elle prend position socialement et politiquement, non plus dans le cadre d'un groupe, mais individuellement avec sa plume.

La lettre ouverte que Marguerite Duras envoie en 1986 au chef du gouvernement du Viêt Nam, Pham Van Dong, au sujet d'un écrivain

et professeur, Nguyễn Sy Tê, emprisonné depuis dix ans sans inculpation ni procès est un autre exemple de l'écriture comme voie médiane entre engagement et dégageant. À cette occasion, elle rappelle au président vietnamien que l'écriture permet de conserver la mémoire d'événements historiques et, dans le cas présent, le souvenir de ce prisonnier politique : «Je vous écris pour que vous vous souveniez de son existence, pour que vous n'oubliez pas qu'il est encore dans vos prisons, malade et maintenant âgé.» (Duras, 1986, p. 98.)

Le rôle du «grand écrivain» est donc, pour reprendre l'expression de Blanchot, de «s'unir à l'histoire» (1955, p. 115). De la même manière, Duras invite le chef du gouvernement du Viêt Nam à une réflexion sur le temps en ces mots :

Il faut une vingtaine d'années pour savoir que tel écrivain n'est pas un écrivain, que tel peintre, bien que soutenu par les gros intérêts du marché, n'est pas un peintre. Il faut moins de temps pour savoir que dans telle prison un innocent est en train de mourir. (1986, p. 98-99.)

Ici, Marguerite Duras oppose la notoriété à la postérité pour montrer que si le temps est le meilleur juge du véritable artiste, le véritable artiste est le témoin privilégié de son temps. C'est donc pour répondre de son époque qu'elle termine sa lettre au président en lui promettant de la publier.

Car la publication insère l'écrivain dans le monde social en distinguant l'écriture par et pour l'écrivain de l'écriture pour de futurs lecteurs. C'est la publication qui assure à Marguerite Duras le passage de la singularité qui lui est si chère à la généralité, de l'espace privé à l'espace public. Convoquons une dernière fois Heinrich pour expliquer ce processus : «Toute montée en singularité comporte [...] un double risque de stigmatisation, entre insignifiance et folie. Pour faire de la grandeur avec du singulier, il faut assurer à celui-ci un minimum d'"objectivité" [...]» (2000, p. 215). De même, une fois publiée, la lettre au président vietnamien, qui contiendra une réflexion de Marguerite Duras sur son temps, circulera au-delà du temps et de l'espace où l'écrivaine se trouve corporellement.

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard, 376 p.
- DURAS, Marguerite. 1984. « Pourquoi Le 14 juillet ? » [1958]. *Outside : papiers d'un jour*, p. 86-87. Paris : P.O.L.
- . 1987. « 20 mai 1968 : Texte politique sur la naissance du Comité d'action étudiants-écrivains ». *Les Yeux verts*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 71-82.
- . 1977. *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*. Paris : Éditions de Minuit, 136 p.
- . 1984. *Outside : papiers d'un jour*. Paris : P.O.L., 298 p.
- . 1987. « Le malheur merveilleux ». *Les Yeux verts*. Paris : Cahiers du cinéma, p.163-167.
- . 1993. « J'ai pensé souvent... » [1981]. *Le Monde extérieur, Outside 2*. p. 186-193, Paris : P.O.L.
- . 1986. « Lettre au président Pham Van Đông ». *Le Monde extérieur, Outside 2*. 1993, p. 98-99, Paris : P.O.L.
- HEINICH, Nathalie. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris : Éditions La Découverte, 368 p.

Ponts

Guillaume Dustan et l'engagement sexuel

Biologie, pouvoir, exclusion

Il est des événements¹ qui font disparaître une génération tout entière et rendent ses survivants éternellement mélancoliques. Le sida en est un. Ici, deux écueils : jamais Reagan ni Thatcher, ne seront accusés de génocide biologique semi-volontaire, et Hervé Guibert, premier écrivain français de l'épidémie, mourra peu de temps après avoir écrit et publié les trois tomes de son autobiographie à propos de sa propre expérience (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990 ; *Le Protocole compassionnel*, 1991 ; et *L'Homme au chapeau rouge*, 1992). Il laissera derrière lui une œuvre somme toute prolifique que des lecteurs de plus en plus assidus redécouvriront et redécouvrent encore. *Génie divin* (2001) paraît dix ans après la mort de Guibert, vingt ans après l'officialisa-

¹ L'acception historique du terme *événement* suggère un point focal, autour duquel s'organise un discours.

tion de l'épidémie, quatre ans avant l'anéantissement de son auteur, Guillaume Dustan. Il constitue à la fois un carrefour et un tombeau. Ce qui ressort de la lecture de ces œuvres, c'est l'entrecroisement des thèmes de la sexualité et de la biologie par le biais de la maladie. Une sexualité, donc, inscrite à même l'ADN, que le virus discriminatoire vient transformer. Une maladie qui renvoie l'existence des minorités sexuelles à un destin court et forcément mortel, et qui, surtout, et une fois de plus, les stigmatise et les rassemble en une sorte de communauté trouble – bien évidemment perverse.

D'autant plus qu'une communauté se crée, effectivement, autour des individus se définissant comme appartenant à ce qui s'appelle désormais les LGB2T² (ou LGBT). Et que cette communauté, occupant de plus en plus un espace défini dans les villes (le quartier du Marais à Paris, le Village à Montréal, par exemple) se doit donc de créer ses propres institutions et, par conséquent, ses propres sujets d'exclusion. La menace que représente le sida a créé un rassemblement dans le but de trouver un moyen non seulement de l'éviter (diffusion massive de techniques de protection sexuelle), mais aussi de l'éradiquer et, pour ceux déjà infectés, simplement, de vivre avec. De nombreuses associations ont vu le jour, dont la plus connue est certainement Act Up!, organisation mondiale par laquelle a été inventé le véritable discours engendré par les années-sida : « *Silence = Death* ». C'est cette même organisation qui engendrera des discours hégémoniques, moralistes et hautement paternalistes contre lesquels une autre minorité se lèvera, nouvelle celle-ci, et tout autant originaire de la crise du sida que les regroupements associatifs : les adeptes du *bareback*³. En France, ils auront un chantre : Guillaume Dustan, écrivain contemporain de Frédéric Beigbeder, mais aussi de Virginie Despentes et de Christine Angot ; de fervents individualistes et des écrivains à succès, à scandale qui nous confrontent à l'idée que le monde ne s'édicte plus de façon ordonnée.

Contre une différence cloisonnée

Avec l'arrivée des trithérapies, le sida n'est plus mortel. Auparavant source d'angoisse, il est considéré par beaucoup comme la résolution d'une angoisse, en cela qu'avoir le sida signifie désormais ne plus devoir se poser la question de l'infection. Le formuler, c'est déjà établir un constat qui dérange.

Ancien magistrat de la République française, Guillaume Dustan est infecté par le VIH, suit une psychanalyse, abandonne son poste

² Lesbiennes, Gays, Bisexuel(le)s, Transsexuel(le)s et Transgenres.

³ Terme hippique anglo-saxon signifiant « monter à cru », c'est-à-dire sans selle.

et se lance dans l'écriture de ce qu'il appellera rétrospectivement son cycle d'*autopornobiographies*⁴, romans autofictionnels dans lesquels il relate des épisodes de sa vie en insistant sur ses aventures nombreuses, marquées par l'usage quotidien de drogues et par une activité sexuelle extrême. Quand il avoue avoir le sida et ne pas se protéger, le scandale éclate et l'écrivain se retrouve isolé de la communauté LGBT, dans laquelle, de toute façon, il ne se reconnaît plus. Il accuse les politiques, les intellectuels et les associations (tout particulièrement Act Up!, taxée de démagogie) de renfermer le corps de l'individu dans un placard qu'il a eu bien du mal à quitter et, surtout, d'enfermer l'individu dans une identité fixe, délimitée. Personnage médiatique scandaleux, haut en couleurs, avide de reconnaissance littéraire, il fonde aux éditions Balland le Rayon gay, une collection de livres de jeunes auteurs *queers* (plus tard rebaptisée le Rayon)⁵, où il publie le roman *Nicolas Pages* (1999), qui lui vaudra le Prix de Flore en 1999. C'est au moment d'une levée de boucliers sans précédents contre la mouvance *bareback* et ses adeptes de plus en plus affichés que Dustan lance *Génie divin*⁶, œuvre hybride entre l'autofiction et l'essai, recueil de documents épars (articles, conférences, interviews) qui nous apparaît aujourd'hui comme la clé de sa démarche politico-esthétique.

Les deux fils conducteurs que sont la liberté d'action, d'une part, et la responsabilité individuelle, d'autre part, il les énonce dans l'extrême. Dustan ne déroge jamais de sa ligne de conduite : la fête, la légèreté, l'idéal. Il fait l'apologie des drogues et de la sexualité dans le but de libérer les consciences et surtout d'afficher les pratiques d'une nouvelle génération passée plus ou moins sous silence. Dustan dit très haut ce que les gens pensent tout bas et dénonce une tentative d'effacement par le collectif d'une voix originale et individuelle, abordant des problèmes que nul ne veut soulever et qui se révèlent pourtant préoccupants : pourquoi tant de personnes éprouvent-elles face au préservatif un sentiment castrant ayant pour résultat d'éliminer le désir ? N'est-ce point la responsabilité de chacun de s'assurer de sa propre protection ? Doit-on blâmer l'autre de ne pas porter de préservatif ? Ne devrait-on pas se blâmer soi-même de ne l'avoir pas exigé ?

Si l'engagement de Dustan s'exprime par le fond, il s'exprime aussi par la forme, et par la démarche esthétique qui l'intègre. Friand de textes américains (Dennis Cooper et Bret Easton Ellis, particulièrement), il adopte un langage proche du parlé, voire de l'argotique, et scinde son texte en de multiples documents autonomes qui acquièrent

4 Les trois volumes ont été publiés aux éditions P.O.L. entre 1996 et 1997 sous les titres : *Dans ma chambre*, *Je sors ce soir* et *Plus fort que moi*.

5 Son catalogue est désormais dispersé, les éditions Balland ayant fait faillite en 2004.

6 Guillaume Dustan, *Génie divin*, Paris, J'ai lu, 2001, 377 p.

valeur d'archive et de manifeste. À coups de scènes pornographiques *hard*, de fantasmes idéologiques fascinants, d'éclairs de contestation brillants, proches de la science-fiction – voire de la prophétie –, Dustan érige (maître mot) un monde utopique et *queer*. Dans un style parfois proche du télégramme, il insère des listes de personnalités publiques qui le soutiennent, insulte les individus qui tentent de le faire taire, explicite ce qu'il a voulu dire dans tel article, sur tel plateau. Il hurle, réécrit, syncope, revient en arrière, se contredit sciemment et martèle qu'il a droit de parole. C'est une révolte qui s'édit, dans toute sa force et son emportement, devant le lecteur ébahi qui n'a d'autre choix que de prendre position dans des enjeux qui le dérangent.

Ce que cela provoque : une réflexion profonde. Le lecteur se doit de s'arrêter devant ces textes qui, s'ils n'avancent pas de manière claire des arguments, bien conformes, bien introduits, bref, bien synthétisés, attirent suffisamment l'œil pour s'y arrêter, les lire et en sortir éminemment troublé. Faux de dire que tout cela n'est que tape-à-l'œil, que grossier travestissement d'un ego ayant pour seul but de se faire entendre, envers et contre tout. Il existe de telles fulgurances, de telles impositions qui savent retenir l'œil, le forcer à rester ouvert et à être décontenancé parce que ce qu'on lit n'a pas la complétude d'un argument abouti, mais que cela, on ne sait pourquoi, et viscéralement, bouleverse.

On ne refait pas l'histoire

| ou *Que fer* de Lénine

L'histoire a commencé quand j'ai trouvé dans le sous-sol parental des boîtes de livres oubliés. Je dis sous-sol, mais je devrais dire cave, ou caveau, afin de mieux sentir l'humidité et les émanations de renfermé. La cave, donc, était un immense débarras où, curieusement, j'avais toujours aimé respirer l'odeur de pierre et de ranci. J'étais chez mes parents pour nourrir le chat qui, un peu comme moi, avait trouvé refuge dans ces soubassements un peu glauques. Lui, c'était pour faire la sieste alors que, pour moi, cet espace en était un de retrouvailles olfactives. J'y retrouvais un parfum riche en réminiscences, fragrance mémorielle pour rêves éveillés. Et c'est en appelant distraitement le chat, perdu entre mes pas d'hier et ceux du moment, que j'ai dû m'enfarger dans ma semi-rêverie. Je suis tombé sur ces vieilleries reliées, livres fermés sur leurs idées et moisissant sous les champignons de l'abandon. Paolo Freire devenait pédagogue déprimé,

Pierre Vallières avait le nègre blanc jauni, alors que le *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi était justement rendu un livre sans colonne, à la reliure mollassonne, souffrant d'une sévère scoliose. C'est en creusant ce terroir culturel, passant mes doigts sur des pages granuleuses aux idées arthritiques, que je tombai sur un titre étrange, presque contagieux, *La Maladie infantile du communisme*. Drôle de mal, que je me disais. Le livre d'à côté, encore un Lénine, se demandait d'ailleurs *Que faire?* Amusé, je les enfouis tous les deux dans mes poches.

Je regardais souvent, un sourire en coin, le buste sérigraphié de l'homme grave à la barbiche. Je regardais son crâne poli. On aurait dit que s'y mirait la brillance de l'avant-garde éclairée. Figure droite, mais de gauche, il avait su, on ne sait trop comment, séduire des générations avec ses diatribes. Cette langue austère, toujours sûre d'elle-même, vociférait ses vérités historiques sous la forme d'éternelles abjections objectives. Il assurait Lénine. Avec des phrases qui faisaient bloc, des expressions carrées, des injures plaquées, il écrivait d'une mine d'aplomb dont la dialectique subtile était celle d'un chef se posant lui-même les questions. Et il y répondait dans des textes forgés d'assurance, par des structures solides, soudant sa rhétorique partisane dans la conscience ferrailleuse des masses. Partout dans ces pamphlets, les idées trouvaient leur articulation dans des images industrielles. Lénine, c'était une logique et un style d'acier. S'il y avait quoi que ce soit qui coulait avec lui, c'était du béton ; comme il le disait lui-même à mots cachés, *Que fer!*

Et ça fonctionnait. Lénine était devenu, pour un temps du moins, l'idole de mon père. Il avait ainsi chassé les ambitions de ce petit garçon de Ville-Marie de siéger un jour au banc le plus auréolé du Vatican. D'un regard tourné vers les cieux, mon père en venait à rabattre sa visière sur les réalités du bas monde. Lui qui avait été élevé à laisser fondre le corps du Christ sur le bout de sa langue, et qui s'étouffait en s'imaginant le sang du crucifié lui couler dans le gosier ; lui qui disait messie, messie beaucoup, la tête basse, à toutes les fois qu'on lui accordait une permission ; lui qui, toute sa jeunesse durant, avait prié le petit Jésus pour que la flanelle marque un but ; lui qui finalement avait toujours cru en un Dieu omniscient mais qui lui demeurerait paradoxalement étranger... Lui, trouvait enfin en Lénine un moyen de se prendre en charge.

Du moins, c'est ce qu'il avait cru, pendant un temps. Un temps qui, à moi, faisait défaut. Je ne pouvais pas m'imaginer une telle obédience à qui ou à quoi que ce soit. Quand bien même on m'aurait dit que Lénine, c'était plus que Lénine, que c'était l'incarnation d'un idéal.

Quand bien même on aurait voulu me convaincre qu'en feuilletant son œuvre, on avait l'impression de faire plus que lire, tellement le discours, mais aussi le temps, étaient à l'engagement. Quand bien même on m'aurait dit qu'on trouvait là les diktats de l'émancipation du prolétariat. Quand bien même... je n'y arrivais pas. Pour moi, l'abandon total à une cause et le sacrifice de sa conscience au Parti me semblaient les pires aberrations. Je me voulais, pour ainsi dire, plus critique. En réalité, j'étais simplement indécis, apaisant ma conscience sporadiquement en militant ici et là avec un pied dans la porte, fredonnant entre deux notes des lendemains qui cherchaient leur véritable chanson. Plus que des hymnes, j'étais avide de bouffées d'air. D'espace, du loisible, du temps.

C'est ainsi que m'est venue l'idée d'une parodie de Lénine. Je voulais insuffler un peu de fraîcheur à cette œuvre trop longtemps fermée sur elle-même. Ces pages écrites serré et dont les mots semblaient prisonniers, étouffés dans une lecture sans imagination, doctrinale, je voulais les faire éclater ou à tout le moins les faire revivre, afin de les voir retrouver un certain dynamisme. Je voulais me moquer de la rectitude du père du bolchevisme, de son sérieux laqué, coulé dans le bronze. Raviver une lecture momifiée et pourrissant l'espoir qu'il avait fait naître.

Ainsi, j'avais pensé faire de Lénine un personnage tragi-comique. Je l'imaginai en pauvre romancier, pauvre au sens de piètre, auteur sans imagination, qui avait voulu écrire le plus grand *best-seller* de son temps, un mauvais *suspense* entre bons et méchants, mais qui n'arrivait pas à construire quelque intrigue que ce soit, vendant à tout coup la mèche de son histoire, celle du triomphe d'un prolétariat. Ce Lénine médiocre, dressé en abominable écrivain, avait tout de même pour lui une certaine originalité dans son audace. Il avait cherché à dépasser le roman en faisant pénétrer ses lettres dans la chair du monde. Telle était l'ampleur de son réalisme. Renversant les visées de la représentation, il voulait voir le monde lui-même se faire livre, son livre (d'un monde qui se livre). Un monde livresque qui devait tourner la page sur son passé et s'ouvrir sur une paradoxale fin d'histoire.

Le plan était donc celui-ci : Lénine, après quelques tentatives ratées de s'emparer des rênes de la scène littéraire russe, sentirait enfin son moment venir dans les journées de février 1917. Interprétant le tumulte populaire comme une demande de plus en plus pressante pour l'arrivée du chef-d'œuvre, il se lancerait corps et âme dans la grande aventure révolutionnaire. Préparant sa sortie du grand soir en scandant à pleine voix le titre potentiel de son œuvre à venir « Tout le pouvoir

aux Sovièts! », il serait saisi d'une soudaine angoisse. Que faire si, tout à coup, le plus grand roman du monde venait à lui échapper ? Que faire si ces personnages qu'il avait pris tant d'années à mettre sur pied en leur faisant répéter laborieusement leur rôle historique, que faire si, au moment du lancement, de l'incarnation du projet de toute une vie, ils refusaient d'aller dans le sens prévu par l'auteur ? Que faire d'une histoire longtemps ruminée sur quelques pages obscures, qui, devenant enfin publique, serait cette fois revendiquée par des millions de voix dissonantes ? Pour le dire autrement, que faire d'un roman sans auteur ? Lénine, affolé par ce scénario anarchiste, ne pouvait qu'y opposer son refus. Après tout, les masses n'étaient pas prêtes à un tel bouleversement. Il leur fallait, et c'était clair, des pères et des repères.

Dès lors, la révolution devait se concentrer entre les mains de ce cher Vlad. Des mains aux longs doigts, effilés, nerveux et gauches, qui deviendraient le point focal du récit. Lénine développerait une vision cauchemardesque dans laquelle l'emblème du nouveau régime, la faucille et le marteau, seraient des instruments sans preneur. Pas de poigne sur les objets : la matière voltigeant au vent au bout de mâts inatteignables. Des mains sans mainmise, maintenues dans l'incapacité d'agir, de saisir la réalité. Finalement, des mains invisibles. L'horreur.

J'en étais là, avec le plan somme toute bien ficelé d'une histoire qui s'écrirait assez rapidement. Du moins, je le croyais. Une fois le tableau général établi, je me laissai quelques jours pour respirer et faire décanter le tout. Je sentais que la rédaction serait une affaire vite conclue, et donc, comme pour faire durer le plaisir d'une histoire encore sur le seuil de la réalisation, je la laissai à elle-même. En plan. Peut-être qu'il en germerait du nouveau. Mais non, il ne se passa rien. Aussi, quand je me mis à l'écriture, il ne se passa rien non plus. J'écrivais sans atteindre quelque satisfaction, comme si mes mots n'étaient pas à la hauteur de ce que j'avais planifié. Et plus j'essayais, plus j'échouais.

Je m'enfonçais dans le trou noir de l'échec, dans des caveaux où l'air se raréfiait. Je m'isolais dans un sentiment asphyxiant de panique. Dans un huis clos où plus rien n'existait d'autre que Lénine. Je le voyais partout. Je surprénais son visage dans les reflets du miroir, sentais son souffle rustre par-dessus mon épaule, son haleine sibérienne, son regard tchékiste. Il était là, en images et en sons, en dehors comme en dedans, dans des soubresauts de conversations, camouflé sous d'incessantes allusions, je l'entendais, on l'invoquait, Lénine sous la capine, Lénine qui trottine, Lénine nicotine, Lénine Kravitz, Lénintendo ; partout, je surprénais ces petits *in*, serremments nasaux qui me jetaient hors de moi.

Pire, ce Lénine au don d'ubiquité s'immisçait dans ma langue. Je n'arrivais plus à penser que par la sienne, dans des mots métalliques ou autres expressions cimentées. Lénine se matérialisait historiquement en moi. Il devenait une condition objective, une dictature impériale, mon comité central. D'un personnage abstrait, créature que j'aurais voulu manier à ma guise, il se métamorphosait en étrange fantôme qui n'avait rien de trop spectral ou de volatil, mais qui me faisait porter une charge incommensurable. Face à la page, je m'affaissais sous des idées complètement ankylosées. Mes pensées, sclérosées, s'agglutinaient en masses serviles, inertes. Elles calaient en moi-même, incapables de sortir, prisonnières d'une réflexion de plomb. Coulées. Béton. J'étais atteint d'un mal insoupçonné, la maladie infantile dont avait parlé le Lénine généraliste. Oui, j'avais du mal aux idées. Idées qui se paralyaient en moi. D'émanations insaisissables, elles passaient à un état minéral qui venait se déposer partout sur ma langue. Ma gueule devenait astringente. Ma salive s'agglomérait en petites boules roulant au creux de ma gorge. Un goût âcre de fer se propageait partout dans ma bouche, comme si les mots, que je n'arrivais plus à écrire, et que je ruminais dans le silence de façade de ma tête, devenaient une matière granuleuse. Des sédimentations dans ma grande caverne buccale.

J'étais malade, malade de Lénine. Et tout à coup surgissait en moi ce passage tiré des « Principales étapes de l'histoire du bolchevisme », où Vladimir Oulianov, en parlant des « années de réaction (1907-1910) », indiquait comment les bolcheviques avaient su triompher de la maladie infantile du communisme en dénonçant systématiquement ceux qu'il qualifiait de « révolutionnaires de la phrase ». Je cite :

Si les bolcheviks y sont parvenus, c'est uniquement parce qu'ils avaient dénoncé sans pitié et bouté dehors les révolutionnaires de la phrase qui ne voulaient pas comprendre qu'il fallait se replier, qu'il fallait savoir se replier, qu'il fallait absolument apprendre à travailler légalement dans les parlements les plus réactionnaires, dans les plus réactionnaires organisations syndicales, coopératives, d'assurances et autres organisations analogues¹.

Voilà qui expliquait tout. J'étais malade, un pauvre enfant malade, triste révolutionnaire de la phrase. Le terrorisme du libellé, la projection attentiste d'une écriture camouflant sous la fausse apparence des mots une bombe à retardement, toute cette verve explosive du verbe, n'étaient en réalité pour Lénine que de pures rêveries de prépubères. De vains cris épris d'utopie. Lénine voyait dans cet idéalisme anarchiste une simple série de mots creux, de coquilles vides, qui n'atten-

¹ Vladimir Il'ich Lénine, 1970, *La Maladie infantile du communisme: le gauchisme*, Pékin, Éditions en langues étrangères, p. 11.

taient jamais à la concrétude du monde. Les enfants malades du communisme avaient de graves carences en pragmatisme.

Et j'étais de ces enfants, de ces *pelleteux* de nuages, artisans d'une rhétorique à faibles bourrasques. J'étais de ces usagers de mots venteux, de ces paroliers courant après leur souffle. J'étais du vent. Et le bon Dr Lénine avait voulu me prévenir d'une crise d'hyperventilation. Le généreux, il m'avait bouté hors de moi-même.

Maintenant, à travers lui, je parle des mots solides. Des mots effectifs. Des mots d'ordre. Je parle de faits. De concret.

Et quand je ne parle pas, j'écris d'une main qui voudrait se faire légère sur des phrases minimalement appuyées. C'est qu'en secret, mes mots souhaitent se défaire. J'utilise des mots minés, des minerais, qui se désolent de leur état de corps. Le projet qui les portait est aujourd'hui mort et enterré, enseveli sous ces mots qui ont fait bloc, enfermant toute parcelle de rêve qui les habitait. C'est pourquoi j'écris d'une mine pâle, indéchiffrable, afin de ne plus être lu, mais seulement sondé, rêvant d'être évoqué, en quelque lieu, en deçà du manifeste.

L'échec de la filiation

| réflexion sur l'engagement dans
Le Banquet de Sébastien Rose

C'est le devoir du cinéaste de questionner son époque,
de provoquer des débats et la réflexion.

SÉBASTIEN ROSE

L'engagement de l'art a longtemps été une façon pour les créateurs de participer à la cité, les poètes refusant d'être aussi sommairement exclus de la République. Ils ont le plus souvent pris le parti d'exposer une éternelle lutte des classes, du moins jusqu'à l'échec des grandes idéologies sociales qui a mené les artistes à délaisser l'engagement dans la sphère collective pour se réfugier dans celle de l'intime. Mais si cet intérêt pour l'intime d'une génération désillusionnée a longtemps été perçu comme un véritable désengagement, la critique a désormais tendance à se réapproprier cette idée de l'engagement pour en observer les marques dans cette foisonnante littérature centrée sur l'individu, voyant dans les préoccupations des artistes une volonté de toucher à l'universel par le particulier.

Bien entendu, l'Histoire n'est que retours de balancier et les mouvements altermondialistes, nés dans les années quatre-vingt-dix, ont fourni à l'art un imaginaire renouvelé du social, du global. Au moment où ce retour au collectif s'essouffle lui aussi, une question demeure : est-il possible aujourd'hui d'engager une œuvre sans pour autant faire le choix de l'intime ou du collectif ? De l'esthétique ou du social ? Est-il possible de refuser ces dichotomies et de produire une œuvre engagée autrement, qui, évitant les modes ou les courants micro-historiques, parviendrait à une plus grande universalité ? Le média cinématographique semble être idéal pour une telle aventure, son vocabulaire permettant la proximité du drame intime et le recul du drame social. Un début de réponse se trouve dans *Le Banquet*, un film de fiction de Sébastien Rose, qui apparaît comme une véritable tentative en ce sens.

Évidemment, Rose n'a rien inventé : les grandes fresques sociales intercalent toujours des épisodes plus intimes, des drames plus personnels. Le réalisateur déclarait d'ailleurs : « J'ai beaucoup été inspiré par *Germinal*. Rappelez-vous, c'est lors de la grève des mineurs que le chaos survient par l'entremise de Souvarine. » (Rose interviewé par Magny, 2008, p. A-7.) Cette filiation littéraire s'inscrit dans un vaste réseau de références qui tisse le film et répond à la thématisation de la filiation (toujours problématique) qui apparaît comme la préoccupation commune à tous les films de Sébastien Rose. Alors que ses deux premiers films l'abordaient plus directement en traitant de relation mère-fils (*Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*, 2003), puis père-fils (*La vie avec mon père*, 2005), dans son troisième long-métrage, il s'intéresse à un autre aspect de la filiation (également problématique), l'enseignement et la transmission des savoirs d'une génération à l'autre, évoquant la leçon de Pierre Perrault dans *Pour la suite du monde* (1963). Mais le mécanisme de transmission s'enraille :

Le rapport Parent s'effondre, l'UQAM est au bord de la faillite. Un système d'éducation à deux vitesses est inéluctable, estime [Sébastien Rose]. Aujourd'hui, on permet à tout le monde d'accéder à l'université, même à ceux qui sont incapables de suivre. Vous trouvez normal que j'aie appris à écrire à l'université ? Réforme après réforme, on constate la faillite du système. (Rose interviewé par Tremblay, 2008, p. E-13.)

Dans cette déclaration, on voit bien que Rose dénonce plusieurs problèmes à la fois, des problèmes dont les causes ne sont souvent pas les mêmes, mais dont les conséquences sont forcément liées. De quelle façon cette désagrégation se manifeste-t-elle à l'écran ? De deux façons, par le choix et le traitement des lieux qui servent de décors à la fiction, mais surtout par la construction de ses personnages, dans leur nuance, dans leurs interrelations, dans la polarisation qui les oppose parfois.

C'est que l'ennemi est multiple, partout, mais rarement incarné. Il se trouve dans les rouages du système qui avale les individus. Par exemple, le personnage connoté le plus négativement, le cynique recteur de l'université, qui ne rêve que de béton et compte gagner la bataille contre les étudiants en les divisant, apparaît néanmoins avec certaines nuances : il sous-entend qu'il fut jadis un étudiant militant de gauche, d'une part, et il est présenté comme un père dépassé par les problèmes et les agissements de sa fille monoparentale toxicomane, d'autre part. Ces deux aspects minent donc la caractérisation monolithique de l'éthos du personnage en tant qu'ennemi numéro un. Dans un film dont la trame principale demeure une tuerie en milieu universitaire, on pourrait également attendre que le tueur soit présenté comme un ennemi, un antagoniste absolu. Or, Gilbert, un jeune étudiant en cinéma psychologiquement fragile, incapable de trouver sa place dans une université qui promettait l'accès universel, et confronté à un professeur qui lui refuse les cadres très rigides dont il a besoin pour survivre, est davantage construit comme une victime, celle de ses propres limites et celle du système qui échoue à réaliser ses promesses d'intégration.

Ainsi, tout le vaste spectre des personnages est face à différents types de situations dramatiques toutes caractérisées par un décalage entre l'idéal et le réel, entre les possibilités et les limites. On voit alors s'enfoncer dans les limites du réel toute une mosaïque de Don Quichotte pris dans leur vision idéalisée un leader étudiant dont les idéaux se dissolvent dans l'arrivisme des nécessités de la vie et dans la confrontation à une branche radicale du mouvement, une mère actrice incapable de supporter la pression sans retomber dans sa dépendance à la drogue, un professeur de cinéma passionné par sa matière et la transmission de celle-ci, mais désillusionné par l'apathie des étudiants et le nivellement par le bas du système qui l'emploie. Tous ces personnages, qui se débattent dans un système broyeur d'idéaux, ont leur part de responsabilité dans la situation qui est la leur. Si l'ennemi apparent n'est pas qu'ennemi, il en va de même des victimes. Chacun est le bourreau d'un autre. Bien sûr, cette approche a les défauts de ses qualités. En voulant trop bien faire, on fait trop. La juxtaposition d'autant de destins, ajoutée à la situation collective explosive, finit par diluer le propos. Mais peut-être faut-il reculer d'un pas et observer ce que le tableau général peut montrer. Comme le dit Rose :

Dans mon film, le banquet, c'est le lieu où tout converge, explique le réalisateur. Dans la tradition en Grèce antique, c'est un espace de réflexion et c'est cela que je veux proposer aux spectateurs. Je ne voulais pas faire un film univoque, mais un film ouvert où je pouvais partager mes interrogations avec le public. (Interviewé par Dumais, 2008.)

Cette plurivocité des points de vue et cette volonté de provoquer la réflexion sont d'ailleurs appuyées par la plasticité même du film, tout en évitant l'esthétisation ou la symbolisation du propos. Montage, trame sonore, décors, tout participe à construire un discours multiple et dialogique. L'absence totale de musique et une image trop ou trop peu éclairée, créant l'illusion de lumière naturelle, donne une impression de réalisme documentaire ou de film d'archives à la manière d'un Gus Van Sant (dont le thème du film *Elephant* [2003] est d'ailleurs similaire), mais la construction du récit très étudiée et le montage presque toujours signifiant nous éloignent de cet univers du docu-fiction. Les premières images qui constituent le prologue annoncent déjà efficacement la construction du film à venir. Sans narrateur, sans fil évident, la caméra nous montre successivement l'arrivée d'invités distingués exhibant des signes évidents de richesse à une réception sur fond de manifestation étudiante, sous le regard froid d'une série de policiers revêtant le traditionnel uniforme antiémeute. Puis, le discours du recteur emplit l'écran, discours axé sur l'ouverture d'un grand « chantier du savoir », à prendre au sens littéral et bétonesque de l'expression, alors que la manifestation dégénère dans un chaos enfumé. Cette construction dichotomique – que permet le montage et qui propose sans cesse un va-et-vient, une alternance de points de vue – masque mal celui du réalisateur, mais permet tout de même un certain dialogue. À chaque image en gros plan sur un visage troublé par un drame intérieur répond celle d'une foule joyeusement bigarrée, carnavalesque. Par exemple, alors que les étudiants les plus radicaux se promènent en mobylette dans les couloirs de l'université pour déclencher la grève, apparaît le personnage de Gilbert tentant désespérément de convaincre les passants de signer sa pétition, dénonçant l'hypocrisie d'un système qui l'admet en son sein, mais lui refuse l'aide nécessaire pour y évoluer. Au fond, les revendications sont similaires : un plus grand accès à l'éducation, mais Gilbert ne retire aucun réconfort de cette solidarité, son visage apparaît profondément marqué par le désarroi, désarroi qui finira par se transformer en épisode psychotique d'une rare violence. L'édifice du savoir craque de partout.

Mais si Rose tente d'universaliser son propos en ne nommant jamais précisément l'université où se déroulent tous ces drames, en ne donnant à ses personnages aucun nom reconnaissable, il n'en demeure pas moins que l'auditoire montréalais, en 2008, n'est pas dupe : c'est bien de l'UQAM qu'il est ici question. Si un personnage comme celui du recteur, qui tient un discours bien près de celui entendu dans la réalité, et le contexte dans lequel se déroule la grève étudiante peuvent déjà nous fournir une piste, ce sont les lieux de tournage, décors du

film, qui jouent un véritable rôle. Presque toutes les scènes se déroulant en milieu universitaire (à l'intérieur ou à l'extérieur), la caméra nous fait arpenter les lieux de l'UQAM, explorant tout le campus dans ses moindres détails, ses corridors, ses salles de cours, ses lieux de rencontre, répartis dans tous les pavillons. Si le regard est alors fluide, le montage fait violence aux lieux, mais seulement pour un public connaissant véritablement l'UQAM en profondeur : portes et corridors n'aboutissent pas aux mêmes locaux, aux mêmes pavillons, dans la fiction et dans la réalité, créant un espace hybride. Dans le contexte du scandale immobilier qui secoue l'UQAM, cette véritable prise de possession des lieux physiques par la caméra et par les étudiants qui envahissent et occupent l'espace (qu'ils soient en cours ou en grève), jamais vide, est révélateur. Il y a une nette volonté de se réapproprier cet espace perdu symboliquement dans le scandale financier, une volonté d'occuper l'espace. Si le recteur annonce sa volonté de construire les lieux de l'avenir, qu'on le voit déambuler sur le chantier de l'Îlot Voyageur, de ce qui est devenu, ironiquement, une véritable cicatrice dans le Quartier Latin, les étudiants et les professeurs habitent au présent les lieux chargés du passé. Malheureusement, cette cohabitation s'avère impossible et aboutit dans la violence et la destruction : Gilbert tire symboliquement sur les maquettes de l'université après la tuerie, les murs des locaux occupés par les grévistes sont défoncés par les policiers, la salle de banquet où la tuerie a eu lieu est détremmée et des cadavres jonchent le sol, les rues qui divisent le campus ont l'apparence d'un champ de bataille.

Après avoir tout déconstruit et anéanti tous les espoirs, Sébastien Rose propose deux pistes, sans doute un peu trop soulignées à grand trait, mais intéressantes en ce qu'elles assurent sa filiation cinématographique. Le film de Rose n'est pas que pamphlétaire et ses références ne sont pas que littéraires : il s'inscrit véritablement dans une histoire du cinéma, entretenant par sa forme et ses thèmes son appartenance au média. Ainsi, l'enfant souillé, survivant de la tuerie, évoque évidemment le *Cuirassé Potemkine* de Sergei Eisenstein avec son célèbre landau descendant les escaliers d'Odessa. Mais la finale puise plus spécifiquement dans la cinématographie québécoise. Ce que le film entier fait d'ailleurs. L'ancien étudiant devenu professeur attend fébrilement l'arrivée de ses premiers étudiants sur fond de *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra : « Réveille-toi mononcle... réveille-toi ». Mais faut-il y entendre, comme le suggère Normand Provencher : réveille-toi Québec... réveille-toi ? (2008, p. A-22.)

Bibliographie

DUMAIS, Manon. 2008. « *Le Banquet*. Pour la suite du monde ». *Voir, Cinéma* vol. 22, n° 34, 28 août. Accessible en ligne : www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=7&article=60084

MAGNY, André. 2008. « Sébastien Rose pioche chez Platon et Zola. Je pense donc j'éduque ». *Le Droit, Arts & spectacles*, 23 août, p. A-7.

PROVENCHER, Normand. 2008. « *Le Banquet*. Entre les murs ». *Le Soleil, Arts magazine Cinéma*, 30 août, p. A-22. Accessible en ligne : www.cyberpresse.ca/le-soleil/200809/08/01-664230-le-banquet-entre-les-murs.php

PROVENCHER, Normand. 2008. « Pour la suite du monde ». *Le Soleil, Arts magazine*, 23 août, p. A-16. Accessible en ligne : www.cyberpresse.ca/le-soleil/200809/08/01-657814-pour-la-suite-du-monde.php

ROSE, Sébastien. 2008. *Le Banquet* Québec, couleur, 95 min.

TREMBLAY, Odile. 2008. « Sébastien Rose et les filiations mal gérées ». *Le Devoir, Cahier spécial*, 23 août, p. E-13.

**Dossier public:
Prendre position**

Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé

Il est d'usage d'employer, au Québec, à la fois les termes « théâtre d'intervention » et « théâtre engagé ». On tend souvent à les confondre, surtout avec la pléthore d'autres termes qui leur sont plus ou moins équivalents, alors qu'ils désignent habituellement des groupes différents, et donc des productions différentes. Les cahiers de théâtre *Jeu* ont consacré des dossiers distincts à ces deux appellations, sur l'engagement en 2000 et sur le théâtre d'intervention en 2004. On pense *a priori* que le théâtre engagé « s'engage », c'est-à-dire s'introduit, s'inscrit dans une cause, alors que le théâtre d'intervention, politiquement, va plus loin, car il *intervient* « dans des luttes concrètes – littéralement » (Biot, 2000, p. 27). En Belgique, son équivalent, le théâtre-action passe à l'*action*. Son équivalent anglophone, le *radical theatre*, se veut bien sûr *radical*. Il serait temps de faire la synthèse des différentes tentatives de définition de manière à dépasser ces tautologies parfois un peu méprisantes,

dans la mesure où la distinction mentionnée nous renseigne sur les problèmes fondamentaux qui viennent avec le projet d'engagement par le théâtre. Selon notre hypothèse, les différences entre le TIV et le TE¹ ne sont pas à trouver dans le degré sémantique de militance des pièces, mais plutôt dans des choix organisationnels et institutionnels : le système de diffusion, la structure de la troupe, ses affiliations à certains réseaux et certaines associations, ses lieux de représentation et son discours sur elle-même. Cet article traitera peu du théâtre strictement thérapeutique et du théâtre d'entreprise, qui sont des branches du TIV apparues après la branche politique, parce qu'elles ne prêtent pas à la même confusion taxinomique.

Selon le sociologue Pierre Bourdieu, l'artiste engagé est censé être près du peuple en mêlant l'avant-garde esthétique à l'avant-garde de la militance politique, mais il ne rejoint, en général, qu'un public restreint, ce qui va de pair avec « une sorte de mauvaise foi structurale » (1991, p. 32). Si ce n'est par cette mauvaise foi, l'artiste de l'art social, pour Bourdieu, se caractérise par une naïveté et par une méconnaissance à l'égard des règles du jeu culturel, tels les pionniers en littérature réaliste dite « engagée », Duranty et Champfleury, dans les années 1850, qui « ne faisaient pas la différence entre le champ politique et le champ artistique (c'est la définition même de l'art social) » (Bourdieu, 1998, p. 155). Le système du champ culturel a été rendu possible par l'autonomisation des arts et des lettres, au XIX^e siècle, en France. La culture y est devenue relativement indépendante, économiquement et symboliquement, des autres discours et activités sociales, au moyen d'« appareils » : des maisons d'édition et des revues distinctes. Comme l'explique Bourdieu, à cause de son autonomisation, le champ des biens culturels se limite à une lutte foncièrement interne entre les producteurs culturels. Il est donc ardu de maintenir et de défendre la position de l'art social, que Bourdieu a lui-même de la difficulté à situer dans son schéma.

Selon cette logique, il y a des exemples d'artistes qui se déclarent engagés, mais qui le font avant tout pour se distinguer des autres, donc par concurrence. Il ne faut pas confondre les intentions d'engagement (affichées ou non) avec l'œuvre elle-même ni avec sa réception dans un contexte plutôt qu'un autre. L'image de l'engagement annoncé telle une promesse crée des attentes difficiles à respecter. Elle peut désamorcer l'effet de surprise et le plaisir interprétatif du spectateur. Néanmoins, l'autodéfinition demeure un exercice important, dont on retrouve des traces dans les paratextes, c'est-à-dire dans l'ensemble des

¹ Dorénavant, pour alléger le texte, l'expression « théâtre d'intervention » sera remplacée par « TIV » ; l'expression « théâtre engagé », quant à elle, sera remplacée par « TE ».

discours des concepteurs sur leur spectacle : le matériel publicitaire, les sites Web, les discours d'entrevues et le programme du spectacle. Ce discours constitue une source d'information déterminante quant au classement entre TIV et TE. Seulement, l'inscription d'un groupe ou d'un spectacle dans une catégorie est souvent subtile et prudente, glissée de manière peu visible dans un texte de présentation, accompagnée de longues nuances ou encore exprimée au moyen d'une périphrase plus ou moins allusive.

Le modèle de Bourdieu permet néanmoins de comprendre en quoi la nostalgie de l'engagement d'autrefois, plutôt récurrente dans la théorie comme dans la fiction, est vaine. Il semble que le contexte québécois de la Révolution tranquille, où le théâtre était très peu constitué en un champ autonome des autres activités – les cahiers *Jeu* et la Société québécoise d'études théâtrales (la Société d'Histoire du Théâtre du Québec à l'époque) ne sont fondés qu'en 1976, l'*Annuaire théâtral* en 1985 – était propice à l'émergence d'un grand nombre de productions théâtrales appartenant aussi au champ politique. De manière comparable, dans les années 1850, quand l'institution littéraire française n'était pas encore clairement délimitée, des auteurs engagés avaient davantage le loisir de « confondre » le domaine du politique avec le domaine de l'esthétique. Par contre, ce contexte culturel québécois est beaucoup moins hiérarchique que le contexte littéraire français du XIX^e siècle. Aussi, le théâtre contemporain, en particulier au Québec, est beaucoup moins coupé du politique, parce qu'il est fortement subventionné, contrairement au contexte de libéralisme du XIX^e siècle (le néolibéralisme actuel n'a pas encore supprimé toute subvention). Tout de même, de nos jours, la critique et le public discriminent davantage les productions d'art dramatique où le critère esthétique paraît hétéronome par rapport aux intentions politiques.

David A. Schlossman, dans *Actors and Activists*, condense les prémisses de cette conception défavorable à l'égard de l'art social sous la forme de deux préjugés : « *art makes for bad politics, and politics yield bad art* » (ou « l'art produit du mauvais politique, le politique rend l'art mauvais ») (2002, p. 31, nous traduisons). Ces deux activités ne pourraient se rencontrer sans se nuire mutuellement, tant leur autonomie serait un critère de qualité. Pour Bourdieu, une éventuelle perte d'autonomie du champ culturel serait une régression. Schlossman montre que cette croyance repose sur de mauvais présupposés, notamment celui du critère d'« efficacité » (*ibid.*, p. 28-33), comme si l'art et l'activisme étaient des machines à produire des résultats à court terme. Certes, la théorie de Schlossman est elle aussi binaire, mais beaucoup plus souple. Selon Schlossman, les *social worlds* de l'activisme politique et de la perfor-

mance théâtrale institutionnelle forment deux ensembles partiellement autonomes, qu'il illustre sous la forme d'un diagramme d'Euler-Venn, c'est-à-dire deux cercles qui se chevauchent (*ibid.*, p. 56). Les sphères sociales sont définies par un ensemble de « conventions » sans cesse en négociation entre les participants. Les nombreuses formes de rencontres, d'échanges, d'influences, de collaborations et de migration temporaire entre les *insiders* de chacune des deux sphères d'activité peuvent être classées à divers points de la zone de chevauchement du diagramme. Un comédien en est un parce que son activité principale est le théâtre, un activiste parce qu'il est actif dans le milieu communautaire de la militance, mais on sait bien que certains individus jouent sur les deux tableaux, et que beaucoup d'activités sont difficiles à situer dans une seule sphère. Le critère de classement prioritaire, pour Schlossman, est la sphère d'activité principale des membres qui ont initié l'activité. Il permet de trancher lorsque la nature de l'activité produite est particulièrement équivoque.

Ainsi, l'expression « théâtre d'intervention » devrait recouvrir les troupes qui, en termes de réseaux de diffusion, appartiennent au milieu communautaire ou militant, et non aux appareils habituels de diffusion du théâtre, ce qui les situe en plein milieu de la zone de double appartenance. Cette position fait primer chez eux, en théorie, mais pas toujours en pratique, l'intention sociopolitique par rapport à l'intention esthétique. Quant à elle, l'expression « théâtre engagé » s'applique lorsqu'il y a une intention d'engagement chez des individus appartenant principalement au monde du théâtre institutionnel (ils sont dans la zone de chevauchement, mais près de sa limite, du côté de la sphère de la performance théâtrale institutionnelle). Certes, Schlossman emploie des catégories différentes, puisqu'il écrit en anglais aux États-Unis. On peut cependant, à peu de choses près, traduire la *radical performance* par « TIV », si ce n'est qu'elle peut s'appliquer plus loin dans le diagramme du côté de la sphère de l'activisme : l'action directe avec quelques costumes et accessoires peut être appelée *radical performance* (cf. Cohen-Cruz, 1998), mais pas « TIV² ». Au Canada, l'équivalent le plus fréquent est plutôt le *popular theatre* (Théâtre Parminou, 2003a, p. 23 et 29). Il n'y a pas de frontières étanches entre le TIV communautaire (ou populaire) et le TIV militant, le premier nourrit l'émergence plus ou moins officieuse ou clandestine du second. La complexité des programmes de financement public et, parfois, leur souplesse complexifient les choses. Les 85 groupes québécois de TIV et les 77 du Canada anglais (Martineau, 2003, p. 29) sont maigrement subventionnés, ils

² Il faudrait dessiner un schéma spécifique au contexte québécois, il serait inutile de traduire celui de Schlossman, conçu pour les États-Unis. Il faudrait classer les diverses troupes et associations ponctuelles du TIV et du TE (et leurs productions inhabituelles) en de nombreuses gradations.

doivent développer des stratégies de survie qui contournent la logique des critères de financement très peu conçus pour eux. À preuve, UTIL (l'Unité Théâtrale d'Interventions Loufoques) parvient à être financée surtout en insistant, dans ses demandes de subventions et ses rapports d'activités, sur le volet communautaire, et en omettant volontairement les aspects plus artistiques, en plus d'atténuer les aspects plus militants, notamment la désobéissance civile.

Il faut aussi préciser que la plupart des théoriciens du TE, notamment Denis Guénoun, Olivier Neveux et David A. Schlossman, rappellent que l'art dramatique est toujours politique, toujours minimalement engagé, car l'art est toujours un geste d'enrichissement de la société et de prise de position éthique par rapport à elle. *A fortiori*, le théâtre est encore plus propice au politique, parce qu'il met en scène des personnages en conflit (Peter Brook, cité par Biot, dans Théâtre Parminou, 2003b, p. 6), et parce qu'il réunit un groupe d'individus, des comédiens et des spectateurs, qui doivent temporairement vivre ensemble concrètement et à proximité (Guénoun, 1994), et que tout ce qui concerne le « vivre ensemble » est politique. Une fois qu'on a dit cela, affirment-ils, on a à la fois tout dit et rien dit. L'expression « théâtre politique » – on entend par cette expression à la fois le TE et le TIV – est inutile si on ne la limite pas aux pièces dont la dimension politique est plus importante que dans la moyenne de toutes les autres pièces. Il est vrai néanmoins que, en comparaison avec plusieurs autres formes d'art ou de produits culturels, les sujets à portée politique ne manquent pas dans les salles de théâtre québécoises actuelles. Il suffit de lire les programmations de plusieurs salles de théâtre pour en être convaincu. Bref, pourquoi les praticiens du TIV ne se contentent-ils pas du cadre du TE ?

Les textes théoriques sur le TIV tentent sans cesse, avec difficulté, de le définir par différenciation, car cette question de la pertinence du TIV est soumise aux aléas des contextes sociaux et institutionnels. Maureen Martineau (Théâtre Parminou), dans les actes de colloque des R.I.T.I. (Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention) de 2003-2004 tenues pour la première fois au Québec, propose trois axes de définition du TIV (Théâtre Parminou, 2003a, p. 2 ; 2003b, p. 4) : l'importance de la finalité sociale, le processus participatif et l'appartenance à des réseaux alternatifs. Il semble que seul l'axe institutionnel de la définition crée vraiment une différence avec le TE, même si les deux autres lui sont historiquement liés. Comme l'affirme Martineau, le TIV devrait appartenir à part entière au cercle du champ culturel théâtral, mais les membres de ce cercle résistent à l'admettre, se sont montrés « allergique[s] » à lui (Martineau, 2000, p. 115). De l'autre côté, les organisations communautaires et militantes font souvent preuve de

suspicion, de rejet, d'incompréhension face au TIV (Malacort, 2004, p. 91). Ainsi, les praticiens du TIV tendent tous à plus ou moins long terme, s'ils persistent à travailler avec une visée sociale et un mode participatif, à se rassembler en une institution théâtrale parallèle, c'est-à-dire à faire de la zone de chevauchement une troisième sphère distincte. Au Québec, il s'agit dans un premier temps de relations avec l'étranger (notamment dans le cadre des R.I.T.I.), visant à s'inspirer et à recevoir une reconnaissance, puis du CPTI (Comité Permanent du Théâtre d'Intervention), fondé en novembre 2005. La Belgique fait figure d'idéal possible pour le TIV québécois, car son théâtre-action jouit d'une pleine reconnaissance étatique depuis 1984, et reçoit des enveloppes de subventions distinctes, selon des critères spécifiques reconnaissant une valeur légitime au lien entre l'art et les mouvements communautaires (Biot, dans Théâtre Parminou, 2003a, p. 7).

Bref, le choix de travailler étroitement pour et avec les réseaux militants ne paie pas ou paie mal et, pour parler en termes technocratiques, produit un service qui se vend mal au Québec. Le TIV implique donc souvent la gratuité pour le spectateur et le bénévolat pour l'artiste, donc l'amateurisme – au sens économique et parfois au sens esthétique. Par conséquent, dans le contexte actuel, départager le TIV du TE dans le monde du théâtre amateur est encore plus confondant. Beaucoup de troupes de TIV appartiennent au théâtre amateur, mais ce n'est pas le cas de toutes ni aucunement l'idéal recherché. Le Parminou et Mise au jeu sont des compagnies québécoises qui paient des acteurs de formation professionnelle. De l'autre côté, il faut probablement appeler des productions amateurs « engagées » lorsqu'elles prennent pour modèle les intentions et les conventions du théâtre professionnel, même si les praticiens amateurs ne sont pas payés et même s'ils ne demandent aucune rétribution à leurs spectateurs. En fait, le TIV, s'il se veut professionnel, c'est-à-dire être une activité suffisamment sérieuse pour devenir une occupation à temps plein, n'est jamais totalement gratuit ; c'est un mythe, il faut bien manger et se loger. Seulement, quand il n'y a pas de billets à acheter, le coût de l'œuvre est assumé collectivement (indirectement par des taxes et des impôts, par des cotisations syndicales ou par d'autres formes de cotisations à une association). Après tout, la différence avec les salles et les compagnies de théâtre institutionnelles québécoises, même les mieux établies, n'est donc pas si grande, car celles-ci sont majoritairement financées par des subventions et des commandites (Leroux, 2007, p. 76), et non par le coût des billets, qui serait plusieurs fois plus élevé sans ces contributions.

Cependant, certaines formes sont automatiquement considérées comme du TIV. Premièrement, le théâtre de rue, parce qu'il est lui

aussi tenu en marge de l'institution et parce qu'il est souvent « gratuit », est souvent perçu, à tort, comme nécessairement lié au mouvement du TIV. Rien n'est désormais plus faux, bien que ce soit le cas de la première forme de TIV, le théâtre de guérilla (ou *guerilla theatre*, une expression très peu employée et peu connue en français), qui est aujourd'hui une forme très minoritaire de théâtre de rue (Guy, 2000, p. 91-92). À Montréal, les principales productions d'UTIL appartiennent à cette forme. Comme dans la guérilla militaire, ce théâtre intervient par surprise dans des lieux qui ne lui sont pas réservés, de manière à provoquer ou frapper l'imagination. L'objectif défendu par le choix de la rue, dans la période post-68, était d'abord de rejoindre le « non-public » (la population qui ne fait pas partie des publics de théâtre). Or, à l'occasion de festivals et dans plusieurs projets de théâtre expérimental relativement apolitiques, le public des théâtres institutionnels peut aussi être convié à se rassembler dans la rue, ou dans tout autre lieu inhabituel. De plus, ultérieurement, bien des troupes ont choisi un autre cadre pour démocratiser l'art auprès d'un public plus spécifique. Ainsi, le TIV appartient en quelque sorte à ce « théâtre pour » contre lequel Jean-Pierre Ronfard s'opposait dans son célèbre essai (1979), un théâtre produit pour un public d'une catégorie donnée (employés, ouvriers, jeunes, personnes âgées, etc.). Cependant, les praticiens expérimentés du TIV sont loin d'être inconscients des problèmes liés au choix d'adapter le contenu sémantique et la forme pour tel ou tel public.

Deuxièmement, à l'origine, le TIV des années soixante-dix, tels le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh! et Parminou, fonctionnait en principe, en création collective sans aucune hiérarchie (Lamarre, 2005, p. 42-43). C'est la première manifestation du mode participatif de création recherché par le TIV. Toutefois, cette radicalisation des valeurs démocratiques est de nos jours rarement poussée jusqu'à ce point, et quelquefois très peu, voire pas davantage, que dans certaines troupes institutionnelles. Il faut dire que la création collective demande beaucoup plus d'investissement de temps et d'énergie. Il en est de même pour le choix de ne pas jouer le texte d'un auteur dramatique reconnu, mais plutôt de créer sa propre pièce. C'est un choix beaucoup plus fréquent dans le TIV, surtout à son origine, à cause de son intention de rupture (Hurstel, 2000, p. 75), mais qui n'est pas incontournable ni exclusif au TIV. Il n'y a pas de raison qu'une troupe se sente forcée de se priver d'un auteur et d'un metteur en scène – de préférence pas trop autoritaires –, si ce n'est la raison du manque de fonds...

Troisièmement, il est aussi d'usage d'associer au TIV certaines formes alternatives de théâtralité inventées par le metteur en scène

brésilien Augusto Boal : le théâtre invisible, le théâtre forum et d'autres formes de théâtre de participation. Cette fois, il s'agit presque toujours de TIV. Le théâtre invisible consiste à jouer dans des lieux publics, hors des espaces prévus pour le théâtre, sans révéler aux gens qu'ils assistent à une fiction, à une mise en scène. Le théâtre forum, quant à lui, consiste à rejouer une même pièce en laissant les spectateurs remplacer des comédiens pour changer le cours de la fable. Ces techniques du *Théâtre de l'opprimé* (Boal, 1996 [1966]) sont réputées pour mettre à mal la convention fondamentale de la frontière entre le comédien et le spectateur. Cette transgression met aussi en péril la séparation entre le professionnel qu'est le comédien et le simple amateur qu'est censé être le spectateur. Il est d'usage – mais pas indubitable – de penser que l'inclusion d'amateurs nuit aux objectifs esthétiques, tout en servant mieux les objectifs idéologiques. En fait, il s'agit du motif pour lequel les techniques de Boal sont presque toujours réduites au TIV : ces formes sont peu admises par l'institution théâtrale, ou alors seulement comme des expérimentations occasionnelles, plus ou moins transgressives (ne devant pas devenir des pratiques normales). Par ailleurs, là aussi, il existe plusieurs, et non un seul, modèles participatifs du TIV, et qui sont parfois repris par le théâtre institutionnel³.

Force est de constater que les idées d'Augusto Boal semblent avoir aidé le TIV à survivre à la crise de dépolitisation qui a eu lieu après la Révolution tranquille, autour des années quatre-vingt. Les troupes de TIV étaient très nombreuses dans les années soixante-dix, puis la plupart se sont subitement dissoutes ou réorientées, hormis le Parminou, qui a été fondé avant la crise, en 1973. Pour Boal, la position passive du spectateur dans une pièce à contenu révolutionnaire peut purger le désir de révolte plutôt que de le stimuler. Il écrit avec une éloquence radicale que « "spectateur" est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs » (*ibid.*, p. 47). Selon lui, même les techniques de distanciation inventées par le metteur en scène allemand Bertolt Brecht, comme le jeu caricatural ou la narration sur scène, ne suffisent pas à éliminer tout à fait le phénomène de catharsis. Dans le pire des cas, en n'ayant aucun effet émotif et en ne faisant que donner un message à des spectateurs dont la convention est de rester passifs, ces pièces exprimeront une attitude de domination envers le public, ce qui est contraire à l'objectif révolutionnaire, ou, du moins, ce qui rappelle la logique totalitariste dont la gauche est lourdement stigmatisée. Si on veut vraiment provoquer la « dynamisation » (*ibid.*,

³ Il y aurait beaucoup à dire sur le potentiel esthétique du théâtre de participation, encore peu reconnu et exploité. On se référera à Philippe Beaufort (1995) qui en pose les jalons théoriques.

p. 186) du public, il faut l'inciter à devenir le sujet de l'action, pas son simple destinataire. Aussi, un des meilleurs moyens pour éviter d'être taxé de didactisme par le spectateur, Boal l'a montré, c'est de lui faire porter un jugement sur la pièce à la place des acteurs, selon le principe heuristique du dialogue. Ainsi, le TIV s'inspire beaucoup de l'idée de rendre le spectateur davantage acteur, au point d'employer fréquemment le mot-valise « spect-acteur ».

Par ailleurs, pour comprendre les fondements historiques du TIV, il faut savoir qu'il est né de ce que les Russes ont appelé « agit-prop », ou agitation-propagande, par emprunt au français, au début du xx^e siècle. Cette forme de propagande utilisant des signes simplifiés du langage théâtral s'est développée avec le mouvement communiste en Russie, puis en Occident, notamment en France, autour de 1917 à 1932. Le TIV est né des mouvements de soixante-huit, entre autres le situationnisme, avec l'intention de mettre à distance ce propagandisme. Les deux ouvrages théoriques collectifs européens marquants, soit *Le Théâtre d'intervention depuis 1968* (Ebstein et Ivernel, 1983) et *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* (Biot, Ingberg et Wibo, 2000), ont pour discours sans cesse récurrent d'insister sur le refus de la propagande. Au Québec aussi, le même message est répété : à plusieurs reprises dans les colloques des R.I.T.I. et dans plusieurs articles du dossier de *Jeux* de 2004 sur le TIV (Vaïs ; Lepage ; Castro ; Lamoureux ; Berthelet). Il faut questionner, critiquer, provoquer une réflexion, mais ne pas tenter de défendre une thèse unique, encore moins une solution toute faite. L'idéal théorique est davantage celui de la philosophie éthique et politique plutôt que de la politique elle-même. Même lorsque le TIV joue pour un public d'un milieu donné, dans le théâtre de commande (théâtre d'entreprise, par exemple), un espace important de liberté demeure. Comme l'affirme Danielle Lepage, qui a fait l'expérience du théâtre d'entreprise pour le TACcom, la plupart des groupes de publics particuliers et de leurs administrateurs ne sont pas intéressés à entendre redire tel quel par le théâtre un message propagandiste ni un message adapté pour eux de manière infantilissante (2004, p. 78-80). Ainsi, le TIV n'a de cesse de combattre le préjugé selon lequel il serait plus près de la propagande que le TE, ce qui le conduit à rejeter une véritable différence de contenu sémantique. De toute façon, rendre l'engagement explicite à un degré beaucoup plus grand ne correspondrait pas à un impact supérieur sur le public, « car le moment vient toujours – vérité d'expérience – où l'agitation ne propage plus rien, et où la propagande n'agit plus personne » (Philippe Ivernel, 2000, p. 139).

A fortiori, il est plus que jamais nécessaire de mettre en lien l'individuel avec le collectif, le micropolitique avec le macropolitique. Une

branche du TIV est devenue « politicothérapie » (Pavis, 2004, sous « théâtre politique », p. 378), de même que thérapie tout court. Jouer du « Théâtre de l'opprimé » de Boal permet de se débarrasser du « flic qu'on a dans la tête », c'est-à-dire de s'émanciper des oppressions et des injustices intériorisées, ce qui a été très pertinent pour le mouvement féministe. D'ailleurs, comme l'affirment plusieurs, la dépolitisation des années quatre-vingts n'en est une que pour certaines causes collectives, socialiste et nationaliste, qui ont tendance à oblitérer toute autre question politique. Les années quatre-vingts ne sont pas une période de stagnation vide de militance, mais elles ont été déterminantes pour d'autres causes, notamment le féminisme. Selon les résultats provisoires d'un projet de recherche (CAC) de Maureen Martineau et de Lorraine Hébert sur le TIV au Québec (Théâtre Parminou, 2003a, p. 29-34), le théâtre institutionnel et le TIV ont participé activement à ces luttes pour un changement de mentalités, même s'il est vrai que la période de 1985 à 1995 a tout de même été une période économiquement difficile. Bref, ils font de plus en plus, depuis le début de cette crise qui coïncide avec la parution de l'article de Ronfard, « du *Théâtre avec*, du *Théâtre au milieu de* [...] le plus important message qu'ils livrent au public c'est leur présence, leur organisation interne, leur dynamisme, leurs inventions, leur jeu, leur vie. » (1979, p. 253, l'auteur souligne.) On pourrait ajouter que le didactisme autoritaire est loin d'être de retour. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, le TIV québécois voit l'émergence d'une troisième génération (ou tendance) axée sur des enjeux internationaux : mondialisation économique, mondialisation culturelle, problèmes d'écologie mondiale, etc. Cette génération mise sur la valeur de la responsabilité individuelle. L'artiste ou l'artisan du TIV est à l'image du militant d'aujourd'hui qui, comme l'explique le sociologue Geoffrey Pleyers, garde une distance critique « par rapport à toute association, mais [qui se réserve] le droit d'interagir comme bon lui semble avec les groupes et les organisations qui lui paraissent temporairement mieux correspondre à ses idées et au type d'action qu'il entend mener » (cité dans Lamarre, 2005, p. 50-51).

Le modèle de lecture *propaganda model* demeure donc inadéquat pour analyser le théâtre politique. Schlossman ajoute à cela qu'on ne peut résumer l'activisme artistique par le *ritual model*, c'est-à-dire par le renforcement ritualisé de la doctrine politique au sein des « déjà convertis », ou par le renforcement du sentiment de communauté d'une minorité, qui peut être ethnique, économique ou sexuelle⁴.

⁴ Ce modèle du rituel, dont l'utilité sociale n'est pas à négliger, permet de comprendre l'importance du théâtre de commande, financé par des syndicats, des associations et des organismes communautaires, devenant parfois du théâtre d'entreprise, qui a permis notamment au Parminou et à Mise au jeu de survivre comme compagnies professionnelles.

Schlossman propose plutôt le *puzzle model*: la métaphore de la pièce de casse-tête servant à qualifier les pièces de théâtre à contenu politique important (2002, p. 50). Selon les pièces qu'il a déjà acquises et selon quel portrait du monde il a commencé à assembler, le spectateur en reçoit une nouvelle selon un éventail multiple, mais limité, de façons de la joindre aux autres *pièces* du casse-tête. Ainsi, une *pièce* n'est pas le seul événement qui aura une influence sur l'opinion politique d'un spectateur ; il incorpore d'autres œuvres, discours et informations pour se construire une image du monde. Le problème de l'équilibre formel entre le populaire et l'avant-garde, qui tend à limiter le nombre de personnes qu'on peut rejoindre, est le suivant : soit le spectateur manque de morceaux (de culture) pour faire tenir le nouvel élément, soit il a déjà ce genre de pièces à son casse-tête, ce qui rend la nouvelle plutôt inutile et répétitive. Néanmoins, si l'assemblage est impossible, la nouvelle pièce peut être refusée, mais elle peut aussi amener le spectateur à rejeter des morceaux inadéquats de son portrait du monde – ou des morceaux incorrectement assemblés jusque-là. Ce processus de réception est trop variable pour chaque individu et il est impossible à isoler pour une seule production culturelle, ce qui fait du critère de l'efficacité une question impossible à répondre par la recherche empirique.

Ainsi, il ne devrait pas y avoir de différence majeure entre les critères d'appréciation du TIV et ceux du TE. On peut, pour juger toutes ces pièces, apprécier l'équilibre entre l'accessibilité et la complexité, entre la juste pertinence et l'originalité. L'effet général recherché – toucher, interpeller le public, lui donner à réflexion – et les moyens artistiques déployés pour y parvenir devraient demeurer plus ou moins les mêmes. Si nous souhaitons comparer la forme des pièces de casse-tête proposées dans l'ensemble du TE avec celles de l'ensemble du TIV, de manière à vérifier l'hypothèse de ressemblance défendue dans le présent article, il faudrait que le TIV soit davantage commenté par les journaux, les revues, les universités, etc. Comme le remarquent plusieurs de ses praticiens, notamment François Roux du Parminou (Théâtre Parminou, 2003a, p. 21), la trop forte marginalisation du TIV et son manque de légitimation artistique lui nuit. Il lui faudrait être critiqué, étudié et enseigné pour exister réellement dans le champ culturel en tant que forme légitime de théâtre. Mais encore faut-il que la critique puisse avoir lieu, ce qui implique : soit des appareils de légitimation distincts, soit que les appareils existants soient incités et disposés à accorder un espace au TIV. Pour l'instant, il ne faut pas négliger que cette différence de réputation conditionne l'horizon d'attente des spectateurs et tend à biaiser leur perception de l'engagement sémantique des pièces. Ainsi, la différence de cadre institutionnel, en tant que

contexte de réception, a une influence non négligeable sur le sens reçu des pièces.

Les étiquettes font aussi une différence quant aux choix qui s'offrent facilement ou non aux artistes. Tel que mentionné plus haut, le théâtre institutionnel résiste à accepter plusieurs stratégies de participation du TIV, d'où la résistance réciproque du TIV à devenir un TE intégré à l'institution. La mobilité des sphères sociales théorisée par Schlossman devient alors cruciale pour comprendre les choix récents du Théâtre du Grand Jour. Cette compagnie, qui se produit surtout à La Licorne et au Théâtre d'Aujourd'hui avec son TE, produit parallèlement des productions appelées dans le paratexte « événements socio-théâtraux », une expression dans laquelle on reconnaît l'expression *happening*, qui permet plus de flexibilité avec les conventions que la notion de « pièce de théâtre ». En 2000, ils ont tenu un « Sommet » ouvert à tous avec des lectures de lettres engagées ; en 2002, ils ont créé *Mai 02 – Liberté à la carte*, un déambulatoire en voiture pour une seule personne à la fois avec arrêts à plusieurs endroits dans la ville pour assister à des performances interactives ; en 2006, ils ont offert *Les Grands Responsables*, trois forfaits de théâtre de participation à domicile, dans le logement des spectateurs, pour un maximum de huit personnes à la fois. En raison de leur indépendance relative aux salles de théâtre et de l'appel à la participation des « spect-acteurs », ces événements semblent appartenir à la sphère du TIV. Toutefois, leurs concepteurs n'ont pas perdu leur premier champ d'appartenance, comme on le remarque dans la réception journalistique, car ils ont continué à produire parallèlement des pièces de théâtre en salle. Ni eux ni leurs événements ne sont alors délogés du monde de l'art théâtral, même s'ils présentent le même contenu sémantique que le TIV. Par leurs activités en salle, ils jouissent d'une réputation, d'un financement et d'une diffusion qui leur garantit une meilleure réception qu'une troupe étiquetée « TIV ».

En fait, la participation active du public se situe, à divers degrés, dans une zone de flottement souvent inconfortable entre le théâtre frontal et l'animation, ou le *happening*, ou toute autre activité de jeu qui n'est pas du théâtre – car le théâtre nécessite de maintenir une coprésence minimale de la posture d'acteur et de celle de spectateur. Dans le projet *Les Grands Responsables*, il n'est pas certain que les forfaits *Le Responsable et vous* (Olivier Choinière) et *Le Responsable en vous* (Stéphane Crête) puissent être nommés des pièces de théâtre, tant la rencontre à domicile était interactive. L'activité conçue par Choinière était davantage un *focus group* parodique, alors que celle conçue par Crête était un rituel chamanique de tradition autochtone. Toutefois, *Le Responsable chez vous* de Joseph Hillel ne semblait pas pousser la parti-

icipation jusqu'au point de ne plus être une pièce. Comme la *commedia dell'arte*, ce spectacle suivait un canevas précis, dont les étapes, les déplacements et les répliques s'enchaînaient chez les deux comédiens reçus à domicile à un rythme trop précis et effréné pour ne pas avoir été longuement répétés, et en partie rédigés. La maîtrise des comédiens de l'enchaînement principal prévu, de même que des voies alternatives possibles toutes aussi prévues, réduisait la possibilité d'une participation excessive d'un *spect-acteur*, un risque néanmoins beaucoup plus rare qu'une participation trop faible, inhibée et maladroite « provoquant des ruptures potentielles de la relation acteurs/spectateurs/spectacle » (Beaufort, 1995, p. 21). Le choix des répliques adressées au public suivait la logique de la fable, mais jouait aussi subtilement des fonctions de contrôle et d'incitation (1995, p. 22), de manière à ce que le public repère les éléments du canevas indispensables à la téléologie de la fable et l'étendue de sa liberté d'intervention. Cette expérience permettait de faire apprécier une dramaturgie, un jeu et une scénographie surtout présents dans le TIV à un public davantage habitué au TE.

De l'autre côté, certains praticiens du TIV sont conscients des désavantages de la paradoxale impopularité, auprès de certains publics, de la forme populaire qu'est le TIV, mais ils sont aussi conscients de la flexibilité des sphères culturelles. Parallèlement à leur travail principal, ils empruntent aussi les moyens du théâtre institutionnel. C'est le cas de la Cellule lumière rouge de la compagnie Mise au jeu, une division de la troupe créée avec l'intention de produire des spectacles pour tout public, en abandonnant le principe de la gratuité traditionnellement rattaché au TIV. Spontanément, les fondatrices de cette cellule ont choisi de se pencher sur des questions féministes. Le déambulatoire théâtral *Je ne sais pas si vous êtes comme moi*, joué en 2004 et rejoué au Festival de théâtre des Amériques en 2005, offrait un parcours dans le monde de la prostitution dans les rues du quartier Centre-Sud (cf. Giguère, 2004). En septembre 2007, *Femmes à coudre*, jouée dans une manufacture de textile, proposait aussi une immersion dans un milieu difficile, celui des couturières industrielles (cf. Brault, 2008). Dans les deux productions, un audioguide était fourni à chaque spectateur pour accentuer l'immersion émotive dans un univers partiellement fictif. Aussi, dans ces spectacles, le principe de laisser le spectateur porter lui-même son jugement était scrupuleusement respecté, davantage même que dans certaines pièces institutionnelles engagées. Il est indéniable que ces productions n'auraient pas eu le même rayonnement médiatique et critique, voire aucun, si elles s'étaient limitées à un public de passants ou à celui d'un organisme communautaire.

En conclusion, ces entreprises alternatives, dans la zone de chevauchement entre le TIV et l'institution du TE, ont une grande importance politique et esthétique. Ces cas sont le signe d'une remise en question de la binarité des catégories institutionnelles, des tentatives pour assouplir leurs limites, pour maintenir les définitions ouvertes. Ils sous-entendent que le critère d'originalité formelle n'est pas obligatoirement en concurrence avec l'intention d'engagement. Il peut au contraire contribuer à dépasser un certain sentiment de déjà-vu devant certaines « pièces » de casse-tête. Il ne faut pas disqualifier pour autant les formes plus strictement institutionnelles ni celles dites d'intervention sans équivoque. Aux plans éthique et stratégique, toutes ont leurs avantages. D'un point de vue militant, la force d'impact et l'accessibilité du théâtre de guérilla en font un outil de pression valable. Mais il ne faut pas se leurrer ; comme toute forme de militance, les ressources sont restreintes. La disponibilité des bénévoles est limitée, car ils s'impliquent surtout de manière sporadique ; les subventions et les commandites, obtenues dans la méfiance mutuelle, sont beaucoup trop rares. On ne peut donc pas se contenter de cautionner une seule stratégie pour porter les causes politiques minoritaires. De même, il serait déraisonnable d'exiger de toutes les pièces qu'elles prennent davantage position. Il ne faut pas oublier que le théâtre, en tant qu'art plutôt indépendant de l'industrie de la culture commerciale de masse, même lorsqu'il se veut apolitique, a une valeur politique en soi. Après tout, la militance et le théâtre ont ceci en commun : ce sont des activités indispensables, mais qui, parce qu'elles sont considérées trop peu rentables, manquent cruellement d'argent.

Bibliographie

- BEAUFORT, Philippe. 1995. « De l'acteur au spectateur : la confrontation des bios scéniques ? ». *L'Annuaire théâtral : dossier « Le regard du spectateur »*, n° 18 (automne), p. 15-30.
- BERTEAU-LORD, Geneviève. 2004. « Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'*Autodafé* ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 146 p.
- BERTHELET, Myriam. 2004. « Théâtre *podval* en Russie ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 135-138.
- BIOT, Paul. 2000. « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la direction de Biot, Ingberg et Wibo, p. 26-37. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- BIOT, Paul, Henri Ingberg et Anne Wibo (dir.). 2000. *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales, 167 p.
- BOAL, Augusto. 1996. *Théâtre de l'opprimé* [1966]. Paris : La Découverte et Syros, 209 p.
- BOURDIEU, Pierre. 1971. « Le marché des biens symboliques ». *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- . 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (septembre), p. 3-46.
- . 1998. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Seuil, 567 p.
- BRAULT, Marie-Andrée. 2008. « Les lunettes de Lorette ou La vie est plus intéressante que le théâtre ». *Jeu*, n° 126 (1^{er} trimestre), p. 185-188.
- CASTRO, Iliá. 2004. « Quand la poésie s'absente ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 84-87.
- COHEN-CRUZ, Jan (dir.). 1998. *Radical Street Performance : An International Anthology*. Londres ; New York : Routledge, 302 p.
- EBSTEIN, Jonny et Philippe Ivernel (dir.). 1983. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. T 2. Lausanne : L'Âge d'homme, 192 p.

- GIGUÈRE, Amélie. 2004. « Marcher à la rencontre de l'autre : *Je ne sais pas si vous êtes comme moi* ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 92-96.
- GODIN, Jean-Cléo. 2000. « Les engagés de la petite scène ». *Jeu : dossier « Engagement nouvelle vague »*, n° 94 (1^{er} trimestre), p. 58-65.
- GUÉNOUN, Denis. 1994. *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*. La Tour d'Aigues (France) : Éditions de l'Aube, 62 p.
- GUY, Jean-Michel. 2000. « La rue, théâtre des interventions ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 91-97. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- HURSTEL, Jean. 2000. « Des friches, des frontières, du théâtre ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 75-81. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- IVERNEL, Philippe. 2000. « Postface ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 138-142. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- LAMARRE, Stéphanie. 2005. « Militer par l'art pour produire du sens : Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 182 p.
- LAMOUREUX, Ève. 2004. « Arts visuels et pratique d'intervention : Retour de l'engagement sociopolitique ? ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 121-124.
- LEPAGE, Danielle. 2004. « Un théâtre d'intervention sur mesure ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 73-83.
- LEROUX, Louis Patrick. 2007. « Le mécénat et le théâtre : Quelques réflexions insubordonnées ». *Jeu : dossier « Théâtre et argent »*, n° 122 (1^{er} trimestre), p. 71-80.
- LITTLE, Edward. 2003. « Towards a Poetics of Popular Theatre ». In *Actes de colloque des Rencontres internationales de Théâtre d'Intervention* (UQAM, Montréal, novembre 2003) Théâtre Parminou, p. 23-28. En ligne. www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf Consulté le 8 mars 2007.
- MALACORT, Dominique. 2004. « L'autre théâtre : Siamo momentaneamente assenti ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4^e trimestre), p. 88-91.

MARTINEAU, Maureen. 2000. «Le Théâtre Parminou : au cœur du Québec». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 111-115. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.

———. 2003. «Le théâtre d'intervention d'aujourd'hui». In *Actes de colloque des Rencontres internationales de Théâtre d'Intervention* (UQAM, Montréal, novembre 2003) Théâtre Parminou, p. 23-28. En ligne. www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf Consulté le 8 mars 2007.

MASON, Bim. 1992. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Londres ; New York : Routledge, 220 p.

NEVEUX, Olivier. 2007. *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 321 p.

PAVIS, Patrice. 2004. *Dictionnaire du théâtre*. Éd. rev. et corr. Paris. Armand Colin.

RONFARD, Jean-Pierre. 1979. «Contre le théâtre pour». *Jeu*, n° 12, p. 248-253.

SCHLOSSMAN, David A. 2002. *Actors and Activists : Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds*. Londres ; New York : Routledge, 343 p.

Théâtre Parminou. 2003a. «Sur le théâtre d'intervention». *Actes du colloque des Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention organisées par le Théâtre Parminou*. En ligne. 34 p. www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf. Consulté le 8 mars 2007.

———. 2003b. «Sur le théâtre d'intervention.» *Actes du colloque des Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention organisées par le Théâtre Parminou*. En ligne. 14 p. www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_quebec.pdf Consulté le 8 mars 2007.

VAÏS, Michel. 2000. «Les nouveaux visages de l'engagement : les Entrées libres de *Jeu*». *Jeu : dossier «Engagement nouvelle vague*», n° 94 (1^{er} trimestre), p. 120-135.

———. 2004. «À quoi sert le théâtre d'intervention ? : les entrées libres de *Jeu*». *Jeu : dossier «Théâtre d'intervention*», n° 113 (4^e trimestre), p. 58-72.

L'engagement altermondialiste de Tomás Jensen

Depuis ses débuts musicaux au Québec en 1998, Tomás Jensen a été invariablement présenté comme un chanteur engagé – du moins jusqu'en 2006. Certaines pièces de l'opus *Pied-de-nez* (2002) de Jensen et de ses musiciens, les Faux-Monnayeurs, confirment la justesse de cette catégorisation en faisant implicitement référence aux manifestations qui eurent lieu durant les Sommets de Québec (celui des Amériques et celui des Peuples), en avril 2001. Si la pratique esthétique de l'artiste semble colorée par le discours altermondialiste, qu'en est-il de son parcours ? Le chanteur d'origine argentine adopte-t-il une posture cohérente par rapport à la mouvance militante prééminente de son époque ?

Identifions d'abord ce qui caractérise ce type d'engagement et son imaginaire, avant d'analyser le parcours spécifique de Tomás Jensen à la lumière de ces observations. On pourra alors avancer quelques hypothèses

expliquant l'essoufflement actuel du mouvement, du moins chez Jensen et quelques autres groupes musicaux qui s'inscrivent dans la même voie, celle de la chanson engagée altermondialiste.

L'engagement altermondialiste

Avant toute chose, il est essentiel de tenter une définition de l'altermondialisme et aussi de préciser ce qu'on entend par « engagement ». Pour cerner ce dernier terme, on utilisera la réflexion d'Anne Benetollo, qui a pensé les liens entre le rock et la politique. Selon sa perspective, un artiste est engagé « s'il prend parti ou position dans ses chansons dans le but de recruter des individus dans un mouvement social spécifique, contribuer à la prise de conscience sur un problème de son temps, remplir une fonction significative » (1999, p. 164). On ajoutera qu'elle adjoint à ce portrait un critère de cohérence entre l'engagement affiché dans la production artistique et les agissements personnels des artistes eux-mêmes.

L'une des causes qui ont rallié de nombreux artistes au tournant du XXI^e siècle est l'altermondialisme, un vaste mouvement de contestation face à la mondialisation des marchés négociée par des accords de libre-échange englobant toujours plus de nations. Dans un article paru en 2005 dans la revue *Anthropologie et Sociétés*, Jean-Frédéric Lemay identifie comme les événements fondateurs de la mouvance altermondialiste les sommets écologistes qui ont suivi celui de Rio en 1992, la révolte zapatiste déclenchée en 1994 au Chiapas et la manifestation contre l'Organisation mondiale du commerce (OMC) survenue à Seattle en 1999 (2005, p. 39-40). L'opposition au libre-échange économique rassemble d'abord des membres d'organisations syndicales, sociales et environnementales. Ces groupes tentent d'élaborer des solutions de remplacement, dont la formation d'une Alliance sociale continentale, ayant pour objectif premier de tisser des liens entre les citoyens des pays des trois Amériques (Brunelle et Deblock, 2000, p. 132). Le Brésil et le Mexique sont considérés comme les terreaux de ce projet : le sommet de Rio a accueilli des délégations de partout dans le monde, et la révolte zapatiste a reçu la sympathie de nombreux militants de tous horizons. De plus, en raison de certains gains des syndicats obtenus durant la négociation du Mercosud, un marché commun à plusieurs pays d'Amérique latine, la partie australe du continent semble prometteuse pour les sociaux-démocrates (*ibid.*, p. 142-143). Un imaginaire se développe alors, celui – non dénué de fondement, mais tout de même fantasmé – d'une Amérique du Sud combative, citoyenne, impliquée socialement et soucieuse de la préservation de l'environnement.

L'engouement pour le commerce équitable, qui vise à supprimer les intermédiaires entre les travailleurs plus pauvres des pays du Sud (notamment de certaines contrées latino-américaines) et les consommateurs des pays industrialisés du Nord, et l'incorporation de cette pratique dans la mouvance altermondialiste sont aussi révélateurs de cet imaginaire (Lemay, 2005, p. 46). Par ailleurs, un tel imaginaire n'est pas sans ressasser certains clichés, comme le partage de mêmes racines latines entre les Québécois et les Sud-Américains. Quoi qu'il en soit, la géographie se trouve d'une certaine façon réinterprétée sous l'influence de cette pensée émergente.

Dans l'histoire militante, la mouvance altermondialiste aurait pour ancêtre le tiers-mondisme. Selon Miguel Benasayag, elle s'en distingue par une « nouvelle radicalité » et une forte sensibilité révolutionnaire, d'où la sympathie que reçoivent les forces révolutionnaires du Mexique de militants désireux de créer un contre-pouvoir résistant à l'impérialisme (2000, p. 6). D'ailleurs, des figures militantes de l'histoire récente (ou non) sont ressuscitées en tant que modèles : Simón Bolívar et Emiliano Zapata, par exemple. Le cas d'Ernesto « Che » Guevara, élu véritable symbole de l'opposition au pouvoir et de militantisme, participe aussi à cette idéalisation de l'Amérique latine. Malgré tout ce que la commercialisation de son image peut avoir de paradoxal, le Che incarne parfaitement un modèle d'engagement à travers ses voyages en Amérique du Sud et sa lutte dans la clandestinité pour déclencher des révolutions. Son exemplarité, dans les années soixante, est attestée jusqu'en France où la figure la plus marquante de l'engagement, Jean-Paul Sartre, le décrit comme « l'être humain le plus complet de notre époque » (Sartre cité par Piel, 2007). La postérité culturelle du Che est immense, notamment en chanson : elles sont nombreuses à avoir été écrites à son sujet. « Hasta siempre » – composée par Carlos Puebla et réinterprétée au Québec par le groupe Colectivo en 2003 – en est un exemple.

Non seulement la mouvance altermondialiste définit-elle ses héros, mais la stratégie militante se développe par la constitution de réseaux immenses et solidaires pour concurrencer les relations de pouvoir qui lient les dirigeants et les grands financiers. Pour décrire son fonctionnement, Lemay parle de mouvements « organisés en réseaux nationaux et transnationaux et qui mettent en œuvre des actions localisées à petite échelle et des événements coordonnés aux niveaux national, continental et international » (2005, p. 40). Benasayag, pour sa part, interprète cette stratégie comme un dépassement en acte de l'individualisme du système qui forge notre manière d'être depuis quelques siècles. Cet individualisme peut sembler sécuritaire, parce qu'il se fonde sur des principes qui réalisent l'unicité de chaque être humain,

mais, toujours selon Benasayag, il forme une société de la tristesse. La contestation altermondialiste est alors perçue comme une « véritable joie » (Benasayag, 2000, p. 8), capable de vaincre la pensée dominante.

Cette dynamique apparaît peut-être plus clairement aux Québécois lors du deuxième Sommet des Peuples, tenu à Québec en avril 2001, quelques jours avant la réunion des chefs d'État pour le Sommet des Amériques. En effet, à cette occasion, des milliers de membres d'organisations diverses se sont réunis et ont permis des rencontres par secteurs d'activité entre des travailleurs d'Amérique du Sud, des États-Unis et du Québec. En plus d'aboutir à une déclaration officielle de refus de la Zone de libre-échange des Amériques (ZLÉA), l'événement s'est terminé par une grande marche des peuples. D'autres réseaux plus radicaux ont aussi organisé un événement parallèle sur un modèle plus ou moins semblable, le « Carnaval anticapitaliste », dont la « ZLÉA citoyenne » faisait partie. Des organismes divers, tels que des syndicats, des associations étudiantes ou humanitaires, mais aussi des fermiers biologiques, ont tenu des kiosques dans les rues de Québec afin de « transmettre de l'information et de susciter des débats d'idées au sujet de la mondialisation » (Tremblay, 2001).

En somme, les stratégies militantes visent l'émergence de réseaux permettant de mettre de l'avant la solidarité comme valeur primordiale. En effet, les rêves d'économie solidaire et de commerce équitable proposent des modèles au sein desquels la dynamique de groupe joue un rôle fondamental. L'expérience de la solidarité se fait sur les plans tant international et national que local.

On peut dès lors synthétiser ce qui ressort de l'imaginaire du militantisme altermondialiste. Cet imaginaire mise spécifiquement sur des figures révolutionnaires marquantes, principalement issues de l'histoire latino-américaine : Che Guevara et sa figure de guérillero clandestin qui persiste malgré sa récupération mercantile, mais aussi Emiliano Zapata, à la tête du mouvement zapatiste du Chiapas dans les années dix. Cependant, les altermondialistes se distancient des méthodes clandestines de la guérilla, s'organisant plutôt en réseaux imbriquant le local et l'international. Ils mondialisent ainsi leur mouvement, à l'image du système qu'ils critiquent, dans le but de proposer un autre modèle de mondialisation, plus social qu'économique, et plus solidaire qu'individualiste. Dans cette démarche, la solidarité est élevée au rang de valeur-clé, contre-pied complet de l'individualisme du système capitaliste (ou néo-libéral) critiqué.

Parcours d'un chanteur multiculturel

La trajectoire dans le champ culturel québécois du chanteur Tomás Jensen converge, sous plusieurs aspects, avec l'imaginaire de l'engagement, dont les aspects déterminants ont été mis en lumière précédemment. Du point de vue de l'identité, Jensen se situe d'emblée dans une zone grise. Il est né en Argentine, d'une mère aux origines espagnoles et italiennes, et d'un père d'ascendance irlandaise et danoise. Il quitte son pays très jeune, suivant d'abord ses parents qui déménagent au Brésil, puis seulement sa mère, qui s'installe au Chili, avant de s'établir finalement en France, alors qu'il n'a que huit ans. Il y passe toute son adolescence, et ce n'est qu'au début de l'âge adulte (dans la vingtaine) qu'il choisit le Québec, décidant de suivre une Québécoise dont il est amoureux. Toutes ces pérégrinations ne l'empêchent pas de nommer l'Argentine son «chez soi», alors qu'il y est accueilli en étranger: «[Q]uand je suis au Québec, on retient de moi mon accent français. Quand je suis en France, c'est un Québécois qu'on entend. Et quand je vais en Argentine, je ne suis pas tout à fait argentin.» (Jensen interviewé par Samson, 2002, p. C-8.) Le fait d'énoncer en 2002 qu'il se sent toujours argentin alors qu'il vit au Québec depuis au moins quatre ans témoigne d'un ancrage dans son passé latino-américain en même temps que d'un désir d'amenuiser les distances imaginaires entre les deux territoires. D'une certaine façon, ce parcours compliqué et les difficultés identitaires qui s'y rattachent invitent à faire un premier pied de nez aux frontières politiques.

Si le chanteur situe ses racines en Amérique du Sud et vit au Québec, sa pratique musicale, elle, trouve sa source en France: «Renaud [...] est vraiment celui qui m'a donné l'envie d'écrire des chansons [...]» (Jensen interviewé par Vigneault, 2002, p. D-6). Tout particulièrement, la chanson «Société tu m'auras pas» aurait marqué Jensen, qui la fredonnait à neuf ans. L'anecdote fait sourire, et inscrit la posture militante de Jensen (contestataire de la société et de ses vendus) dans une pratique de longue date, un engagement constant depuis la tendre enfance. Ainsi, dans ses premières entrevues, Jensen affichait plus volontiers ses préférences françaises en matière de chanson. En 2001, il citait Georges Brassens, Serge Gainsbourg et Alain Bashung parmi ses artistes favoris. Cet engouement pour la chanson française ne l'a pas empêché, par ailleurs, de mettre de plus en plus en valeur ses inspirations latino-américaines au moment de la parution de son troisième album, *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*, en 2004. Il avouait alors admirer le chanteur brésilien Caetano Veloso, cofondateur du mouvement musical appelé «tropicalisme», dont Jensen dit que les adeptes «bouffent les cultures d'ailleurs et les recrachent à leur façon [et que

les] frontières disparaissent. » (Jensen interviewé par Poitras, 2004, p. 14.) Se permettant lui-même une grande liberté dans sa recherche musicale, Tomás Jensen identifie aussi la tradition des chansonniers cubains et chiliens à textes engagés comme ayant une influence déterminante sur son écriture.

C'est donc en France que Jensen fait ses premières armes dans le domaine musical, sans pour autant réussir à en vivre. En effet, bien que la chanson soit alors sa principale occupation – il fait de nombreuses prestations dans les bars –, l'assistance sociale demeure sa première source de revenus. Interrogé à ce sujet en 2003 par une journaliste du *Devoir*, il expliquait : « J'avais du mal à écrire des chansons rythmées en France. Elles étaient beaucoup plus moroses. Ç'avait beaucoup moins de chance d'attirer l'attention. » (Jensen interviewé par Touzin, 2003, p. B7.) Au contraire, à Montréal, il a l'opportunité de faire des spectacles au pub Le Magellan durant trois ans et de vivre de sa musique. Durant cette période, les musiciens qui seront plus tard connus sous le nom des Faux-Monnayeurs se joignent au chanteur solo. C'est avec eux qu'il apprend à dynamiser sa musique « pour affronter la foule bruyante des bars où il se [produit] » (Touzin, 2003, p. B7).

Ce changement esthétique peut donc s'expliquer – au moins partiellement – par des raisons pragmatiques. En même temps, il est difficile de ne pas tenir compte du courant de musique festive et engagée qui émerge au tournant des années deux mille et qui correspond aux nouveaux goûts du public. La fin des années quatre-vingt-dix voit naître des groupes partageant cette esthétique nouvelle, de Manu Chao à Tryo, en passant par Zebda, Les Ogres de Barback, la Rue Kétanou, la Tordue et les Hurllements d'Léo. Au Québec, on pense notamment à La Chango Family et à Polémil Bazar, dont le style emprunte au reggae, aux musiques du monde – en particulier à la musique gitane –, et à Loco Locass dans la veine rap. Ces groupes sont souvent évoqués dans les articles concernant Jensen, tant pour comparer leurs styles musicaux que les attribuer à une même « mode ». C'est probablement aussi cette vogue qui rend le gérant de Tomás Jensen confiant des possibilités d'exportation de son travail en France, puisque le chanteur n'aura qu'à suivre « les traces des formations comme Manu Chao et Noir Désir » (*id.*).

Non seulement Tomás Jensen est comparé à plusieurs artistes par les journalistes et par Louis Côté, son gérant, mais il s'identifie lui-même à un réseau incluant certains de ces groupes. Dans le livret d'accompagnement de son album *Pied-de-nez*, l'inscription « Salut et longue vie à vous » précède l'énumération suivante : Polémil Bazar, Les Ours, Arseniq33,

Ivy et Reggie et La Chango Family. Le ton est convivial et solidaire et s'adresse à des pairs, des groupes musicaux (on remarquera l'absence de chanteurs solos) installés au Québec et fonctionnant hors des réseaux majeurs, dans ce qu'on pourrait nommer la sphère de production restreinte de la chanson québécoise (pour reprendre les termes du sociologue Pierre Bourdieu). À noter, aussi, que toutes ces formations sont en effervescence au moment de l'entrée dans le nouveau millénaire. Les débuts des Ours – un groupe de country québécois – et du duo formé par Ivy et Reggie – Ivan Belinski et Jean-François Brassard – se font au milieu des années quatre-vingt-dix, mais ces formations connaissent un nouveau départ en 2001; les balbutiements de Polémil Bazar se font en 1999 dans les bars de Québec, et ceux de La Chango Family, en 2000 à Montréal. Le groupe Arseniq33, formé en 1992 en Montérégie, est quant à lui le doyen de ces formations engagées saluées par Jensen; on peut cependant souligner qu'il est en pleine tournée québécoise durant la période 1998-2002. Le réseau qui s'esquisse ainsi laisse transparaître des liens de solidarité entre ces différents artistes, à travers les voyages des tournées québécoises et un esprit de groupe certain, rappelant les valeurs de l'imaginaire de l'engagement décrit précédemment.

L'aspect collectif de la démarche de Jensen est incontestable. Sa façon de travailler avec les Faux-Monnayeurs est révélatrice d'un projet de plus en plus commun et démocratique. Sur la pochette de son premier album, *Au pied de la lettre* (2000) seul le nom de Tomás Jensen apparaissait. Par contre, dès le deuxième album, *Pied-de-nez*, les noms des quatre musiciens figurent sur la première page du livret, ce qui leur confère un statut de coauteurs, bien que leurs noms soient écrits en petits caractères au bas de la pochette. Sur ce disque se trouve aussi la première mention de leur appellation de Faux-Monnayeurs, à la fois dans les paroles de la chanson éponyme, et à la toute fin du livret, lorsqu'il est question de leurs rôles d'arrangeurs et d'assistants à la réalisation, à la prise de son et au mixage. Les deux disques suivants, *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs* (2004) et *Pris sur le vif* (2006), sont plus explicitement signés par le chanteur et son groupe. L'année 2006 marque leur séparation et, depuis, Tomás Jensen a enregistré un nouvel album dans un tout autre registre, *Quelqu'un d'autre* (2008).

Le statut de Jensen au sein du groupe *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs* (dont il est la seule figure véritablement connue) se révèle plutôt ambigu. C'est son nom entier qui fait partie de l'intitulé du groupe, alors que les quatre autres membres sont rassemblés sous la même étiquette collective de Faux-Monnayeurs. Malgré tout, Jensen semble avoir un réel désir d'être considéré comme un membre du groupe au même titre que les autres et de décentrer les prises de décision : « [M]ême si le

groupe porte mon nom, ça demeure un ensemble.» (Jensen interviewé par Touzin, 2003, p. B-7), sent-il le besoin de préciser. Mais, puisque c'est lui qui signe les textes des chansons et qui assume toutes les entrevues, ou presque, l'équilibre est plutôt asymétrique.

Jensen affiche donc une identité trouble, à cheval entre l'Argentine, la France et le Québec. Il puise ses influences surtout dans les milieux militants de gauche et dans la culture sud-américaine. Sa pratique d'auteur-compositeur-interprète prend forme en France, mais c'est au Québec qu'il rend sa musique festive et qu'il réussit à vivre de son art, tout en s'inscrivant dans un courant de groupes francophones engagés. S'il fait lui aussi partie d'une formation, celle-ci semble fortement marquée par sa personnalité.

Il y a ainsi une certaine convergence, sous plusieurs aspects, de la pratique artistique de Tomás Jensen avec différents aspects de l'imaginaire de l'engagement altermondialiste. En faisant de son parcours musical une entreprise collective avec les Faux-Monnayeurs, Jensen semble rêver d'une Amérique latine idéale, dont les frontières culturelles disparaîtraient (par l'entremise du tropicalisme), et qui manifesterait un désir de solidarité exacerbée. Cependant, son adhésion à l'idéal altermondialiste n'est pas totale : on peut observer quelques divergences à certains moments de sa carrière, lorsque sa personnalité d'auteur-compositeur-interprète est mise de l'avant par certains choix éditoriaux. Quoi qu'il en soit, ces rapprochements peuvent en partie expliquer la réception des journalistes et du public à l'égard de Jensen, mais soulèvent aussi d'importantes questions concernant la chanson engagée actuelle.

Au-delà de l'engagement

Toutes ces considérations sur les caractéristiques du militant altermondialiste, ainsi que sur le parcours particulier de Jensen, permettent de dégager certaines similitudes entre le type abstrait et le chansonnier réel. Par exemple, tous deux naissent de l'affirmation de liens avec une Amérique latine rêvée, une utopie activiste où chacun serait engagé et où la démocratie participative serait un modèle dominant. Tout comme Jensen, le militant type, si l'on peut dire, s'exalte devant des projets collectifs qui tentent de contrer l'individualisme en tant que conséquence du capitalisme sauvage et proposent un programme d'éducation populaire porteur de changements révolutionnaires.

Après une longue parenthèse française, Jensen revient sur le continent américain durant sa vingtaine, quelques mois seulement avant les événements de Seattle, au cœur du brassage d'idées de cette réplique

manifestante au libre-échange économique. Au plus fort de ce discours altermondialiste, le chanteur s'est laissé porter par la vague qui, d'un même coup, pouvait le faire renouer avec ses origines sud-américaines et avec son héritage familial de fils de réfugiés politiques. Cette vague, d'un point de vue pragmatique, l'a fait bénéficier d'une popularité en ce qu'il correspondait au type de figure héroïque recherché par les manifestants.

Certaines ambivalences du discours du chanteur et de son parcours laissent à penser toutefois que l'adéquation n'est que partielle : par exemple, la manière dont son projet artistique, bien que collectif, a pour effet de mettre de l'avant sa personnalité et d'exacerber son individualité. Sa récente rupture avec les Faux-Monnayeurs, en 2006, et même avec cette tradition et cette esthétique de l'engagement s'interprète, sous ce nouvel éclairage, comme un désengagement d'un mouvement social qui s'est essoufflé. C'est alors que le chanteur peut réaffirmer ses inspirations françaises, moins festives que sentimentales (il exprime son envie de composer des ballades), qu'il distingue de ses projets aux sonorités latines plus électriques, séparant désormais chanson à texte et musique festive. L'engouement militant passé, l'horizon d'attente a changé. Jensen, qui approche la quarantaine, fait le point sur son engagement et se tourne vers des préoccupations plus personnelles.

Des plus récents projets de Jensen, la posture contestataire s'est envolée, à l'instar de ceux d'autres groupes musicaux qui se sont séparés et qui ont vu leurs membres réaliser des projets à titre individuel, comme Mali (Christophe Petit) de Tryo ou, plus près de chez nous, Hugo Fleury de Polémil Bazar. Comment expliquer sociologiquement cet abandon de la posture militante par plusieurs artistes ? Par le succès du mouvement de contestation contre la ZLÉA, qui a fait avorter le projet de zone de libre-échange panaméricaine, mais qui, dépossédé de cause rassembleuse, s'est ensuite désagrégé ? Ou, si l'on prend le problème à l'inverse, quel type de combat, d'engagement au sein de la sphère de l'intime, a soudain semblé plus légitime à ces chanteurs ? Si ces interrogations semblent pour l'instant sans réponse, elles peuvent être très fécondes pour aborder l'histoire de la chanson engagée récente, le phénomène de la « militance altermondialiste » dans sa globalité, voire même pour comprendre les mécanismes qui nourrissent ou appauvrissent la volonté d'activisme chez les artistes.

Bibliographie

- BENASAYAG, Miguel et Diego Sztulwark. 2000. *Du Contre-pouvoir : de la subjectivité contestataire à la construction de contre-pouvoirs*. Paris : Éditions La Découverte, 166 p.
- BENETOLLO, Anne. 1999. *Rock et politique : censure, opposition, intégration*. Coll. «Logiques sociales», série «Musiques et Champ social». Paris : Éditions L'Harmattan, 278 p.
- BRUNELLE, Dorval et Christian Deblock. 2000. «Les mouvements d'opposition au libre-échange dans les Amériques et la constitution d'une Alliance sociale continentale». *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 13, n° 2, p. 131-147.
- BRUNET, Alain. 2001. «Tomás et Louise». *La Presse*, 3 novembre, p. D-6.
- HOULE, Nicolas. 2003. «Le chantre langagé : Tomás Jensen débarque ce soir aux Journées d'Afrique avec ses coups de gueule festifs». *Le Soleil*, 13 septembre, p. C-9.
- JENSEN, Tomás. 2000. *Au Pied de la lettre* [indépendant], [disque compact], 46 min.
- JENSEN, Tomás. 2002. *Pied-de-nez Zone 3*, [disque compact], 50 min.
- JENSEN, Tomás. 2004. *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs* GSI Musique, [disque compact], 48 min.
- JENSEN, Tomás. 2008. *Quelqu'un d'autre* GSI Musique, [disque compact]. 45 min.
- LEMAY, Jean-Frédéric. 2005. «Mouvance altermondialisation et identité collective des organisations : les tribulations d'une association de commerce équitable». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 3, p. 39-40.
- PIEL, Jean. «Questions internationales (1) : Che Guevara, un révolutionnaire immortel». *Radio France Internationale*. 2007. En ligne. www.rfi.fr/fichiers/MFI/PolitiqueDiplomatie/2265.asp Consulté le 23 octobre 2008.
- POITRAS, Marie-Hélène. 2004. «Tomás Jensen : Société tu l'auras pas». *Voix*, vol. 18, n° 36, 9 septembre, p. 14.
- SAMSON, Jacques. 2002. «L'étranger en exil : Tomás Jensen fait un "Pied-de-nez" aux choses qui dérangent». *Le Soleil*, 18 mai, p. C-8.

TOUZIN, Caroline. 2003. «Un retour aux sources pour Tomás Jensen». *Le Devoir*, 16 octobre, p. B-7.

TREMBLAY, Robert. «Compte-rendu des activités (*sic*) de la “ZLÉA citoyenne”». *Centre des médias alternatifs du Québec*. 2001. En ligne. www.cmaq.net/fr/node/5765. Consulté le 3 janvier 2008.

VIGNEAULT, Alexandre. 2002. «Tomás Jensen lève le poing... et tire la langue». *La Presse*, 18 mai, p. D-6.

Loco Locass, un groupe *engageant*?

Ceci est un disque. Vous, les haut-parleurs.
CHAFIK, *MANIFESTIF*, QUATRIÈME DE COUVERTURE.

Au Québec, depuis 1998, un certain trio reprend à sa manière un célèbre slogan martial et le scande *festivement* : « Langage-toi ! » Claironnée par trois hommes loquaces et leurs troupes de plus en plus nombreuses, une croisade contre le « tangage » du langage bat son plein. Ces militants coiffés de casques bleus en forme de fleurs de lys prennent les mots d'« assaut » et opposent « une résistance lyrique » à une Amérique qui voudrait les mettre « en annexe ». Cette armée, loin d'utiliser des armes de destruction massive, lutte néanmoins avec des armes ultraperformantes : les mots.

Certes, le caractère engagé du discours du groupe rap Loco Locass est incontestable : cet article ne visera d'ailleurs pas à en faire la démonstration, mais plutôt à faire ressortir

la particularité contagieuse de cet engagement, à mettre en lumière la spécificité *engageante* de la démarche artistique du trio. Le discours des trois rappeurs constitue en effet une invitation lancée au public pour qu'il s'engage à son tour. La question est de savoir quels procédés mis à l'œuvre dans les chansons de Loco Locass nous permettent d'affirmer que le public est convié à prendre part au projet *manifestif*¹ du groupe. L'emploi de l'impératif et les interjections sont autant de dispositifs énonciatifs qui peuvent être considérés comme des appels à l'engagement puisqu'ils exercent, comme l'affirme Jacques Julien dans son article « La fonction conative dans la chanson populaire », « une pression sur le récepteur » (1987, p. 150). De plus, l'intertextualité et l'échantillonnage, procédés récurrents dans le milieu hip hop et dont l'esthétique locassienne foisonne, visent très certainement à impliquer l'auditeur dans la construction du sens des textes, donc à lui faire jouer un rôle dans la démarche créatrice du groupe.

L'union fait la force

Dans son article sur la fonction conative de la chanson populaire, Jacques Julien identifie diverses marques syntaxiques pouvant agir à titre de « facteurs de persuasion » (*id.*). Deux d'entre elles reviennent fréquemment dans les chansons de Loco Locass : l'emploi de l'impératif et les jeux d'intonation. Ces procédés engageants sont particulièrement bien exploités dans la chanson « Langage-toi ».

Le seul fait de s'adresser au public par la voie impérative est déjà un appel à l'engagement en soi puisque ce mode « a comme but le commandement, la défense, l'exhortation, l'invitation, la prière » (*id.*). Le jeu de mots formant le titre de la chanson « Langage-toi » est un excellent exemple de cette incitation à la mobilisation que le chanteur² envoie à l'auditeur³. Soulignons également les derniers vers de la pièce, qui appuient l'idée de Julien selon laquelle l'impératif peut agir à titre d'exhortation, de prière : « En vers libres, mon frère / Je me fraye un chemin dans la terre de ta tête / Et prêche cette *prière* / Langage-toi » (Loco Locass, 2000, p. 35, nous soulignons). On ne peut ignorer le choix des verbes mis à l'impératif dans « Langage-toi » : en les relevant, nous pouvons remarquer une gradation d'implication demandée au public. En effet, si au départ l'invitation est à la simple prise de conscience sur « [c]e fléau qu'est la perte de mots » (« Mets tes verres

1 *Manifestif* étant le titre de leur premier album.

2 Nous empruntons l'expression à Stéphane Hirschi, qui définit le terme « chanteur » ainsi : « [...] notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant. » (Hirschi, 2008, p. 281)

3 L'injonction « Langage-toi » comprend en effet la sonorité « engage-toi ».

de contact / Mon frère, langage-toi et *constate* / Que le verbe faire / Est un verbe qui se perd»), elle se fait plus exigeante à la fin de la chanson, incitant le destinataire-public à une participation *active* dans la sauvegarde du français en Amérique («Langage-toi et *fais* du verbe faire / Un verbe qui s'OPÈRE») (*ibid.*, p. 31 et 35, nous soulignons). Il faut également noter que l'emploi du mode impératif, du fait qu'il s'inscrit dans une temporalité du présent, sollicite une intervention rapide du destinataire.

Dans «Langage-toi», l'adresse à l'auditeur se fait principalement par l'utilisation du pronom *tu*, mais aussi par l'interpellation «mon frère», que l'on retrouve à deux endroits dans le texte. Cette expression installe un rapport non hiérarchique entre le chanteur et l'auditeur, et favorise chez ce dernier un processus d'identification pouvant mener au désir de s'engager, tout comme le fait le chanteur par le biais de son discours. L'utilisation de «mon frère» crée donc une fraternité entre le public et le trio rap, facilitant ainsi le passage d'un désir individuel – celui énoncé par le groupe dans les chansons – à une *action* collective prise en charge par les auditeurs.

L'intonation, autre procédé pouvant comporter une dimension *engageante*, joue notamment dans «Langage-toi» un rôle de ralliement. Chaque «Langage-toi» est scandé avec vivacité⁴ et est toujours entonné par les trois rappers, contrairement au reste du texte, généralement pris en charge par Batlam. Le rôle des voix de Biz et de Chafiik, dans cette pièce, consiste alors à appuyer le discours du chanteur principal lors des accents toniques par la prise en charge collective de quelques vers importants, tel que «Langage-toi». À cet effet, notons que la «démultiplication des voix» a, selon Jacques Julien, une influence importante sur le «conatif d'entraînement», donnant envie au public de chanter à son tour (1987, p. 152). Dans ce cas-ci, les voix des trois MC⁵ illustrent parfaitement l'idée d'un engagement collectif, d'un désir de rassembler toute une masse de gens autour d'une même cause.

Au-delà d'un désir de voir le public s'engager, le discours de «Langage-toi» propose l'auditeur comme *la* condition pouvant empêcher l'extinction de la langue française en terre d'Amérique. Le troisième couplet de la chanson, composé de deux vers, témoigne en effet du rôle que joue nécessairement le public dans la préservation du français au Québec : «L'écho des mots lointains ne s'éteint pas / *si* au relais, *tu* es là» (Loco Locass, 2000, p. 33, nous soulignons). À ce moment de la chanson, l'interprétation musicale et vocale vient agir

⁴ Dans la version graphique de la pièce, c'est-à-dire le texte tel qu'il se présente dans le livret de paroles ou dans le recueil *Manifestif*, publié aux éditions Coronet Liv, l'accent mis sur l'expression se traduit par sa transcription en lettres majuscules, tout comme celle du mot «opère» dans le vers «Un verbe qui s'OPÈRE» (Loco Locass, 2000, p. 35).

⁵ Abréviation utilisée pour désigner l'expression «maîtres de cérémonie».

à titre de supplément du texte, en illustrant l'importance de l'implication de *chacun*. Précédant ces deux vers, se trouvent ceux-là, scandés par Batlam : « Si tu parles, n'aie crainte / L'on t'entend longtemps... / temps... / temps... » (*ibid.*, p. 32). Sur la page imprimée du recueil *Manifestif*, les caractères du mot « temps » rétrécissent, alors qu'à l'oral, le mot résonne en *fade out* comme un écho et tend à se dissoudre, sans jamais s'éteindre complètement. Quand les vers du troisième couplet sont entonnés, le mouvement auditif est inversé : le *crescendo* se substitue au *decrescendo*. On entend d'abord distinctement les voix singulières de chacun des chanteurs, puis, à un certain moment, elles se confondent et gagnent en puissance. Ce jeu dans les arrangements vocaux illustre bien, de façon métaphorique, le propos même des vers : si la parole individuelle s'éteint rapidement, celle qui est prise en charge par tout un groupe affirme sa présence et demeure. Ce tour de force, qui consiste à conjuguer si parfaitement fond et forme, apparaît d'ailleurs dans bon nombre des chansons du groupe.

Le rap comme « rapt de l'humanité ⁶ »

Quiconque aura entendu ne serait-ce qu'une seule chanson de Loco Locass admettra que les textes du trio rap nécessitent de la part des auditeurs une écoute attentive, du moins pour ceux qui veulent en décoder le sens. Plus que de simples objets de divertissement agréables à écouter, les chansons de Loco Locass affichent un fort degré de littéarité et, par conséquent, sont toutes porteuses d'une pluralité de sens, ce qui rend d'autant plus ardue l'activité d'interprétation à laquelle l'auditeur est convoqué. En cela, l'œuvre de Loco Locass peut être dite « ouverte », pour parler dans les termes d'Umberto Eco ⁷. L'engagement demandé est ici strictement intellectuel, puisqu'il relève d'une activité « cérébrale », et vient confirmer la proposition faite par Paul Zumthor dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale* selon laquelle il est possible de distinguer, « dans la personne de l'auditeur, deux rôles : celui de récepteur et celui de co-auteur » (1983, p. 230).

Dans *Lectorin fabula*, Umberto Eco analyse « comment [un] texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose » (2004, p. 8). Les notions expliquées par Eco dans cet ouvrage, bien qu'elles soient appliquées à des textes narratifs, semblent tout à fait pertinentes pour une analyse des chansons de Loco Locass. Nous pouvons remarquer en effet que leurs auditeurs sont intrinsèque-

⁶ Extrait de la chanson « Manifestif » (Loco Locass, 2000, p. 17).

⁷ Umberto Eco qualifie d'« ouverte » une œuvre qui « peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée » (1965, p. 17).

ment engagés dans un travail intellectuel par le biais d'une « coopération interprétative⁸ ».

Chez Loco Locass, l'intertextualité et l'échantillonnage sont deux éléments sur lesquels repose notamment cette coopération entre les rappers et le public. La chanson « Art poétik » est l'une de celles qui contiennent le plus de référents intertextuels :

Claquemuré dans « l'asile de la pureté », je délire lyriquement
Je suis fou, ouf!, content de m'entendre le dire certainement
Nonne athée pied, ma divine comédie humaine

J'entonne le credo d'Anton
« L'homme est l'avenir de l'homme »
Me mire dans celui de Miron
Et « marche à l'amour » comme on court à la course à relais (Loco
Locass, 2000, p. 104-105).

En plus des évocations de Gauvreau, de Dante, de Balzac, de Tchekhov et de Miron présente dans l'extrait précédent, on y retrouve également des allusions aux œuvres de Gabriel García Márquez, de Racine, de Bersianik et même de Pierre Perrault et de Michel Brault, cinéastes-documentaristes. La voix des rappers est donc bel et bien « texturée par les coutures textuelles de l'humanité », alors qu'on entend « 300 000 ans d'hommes et de femmes qui crient à bout portant / Dans [leur] sang » (*ibid.*, p. 105). Ainsi, la chanson « Art poétik » présente le trio comme un relais entre le passé et le présent, capable d'actualiser des œuvres écrites depuis plusieurs siècles déjà.

Sur le plan sonore, le corpus locassien nous permet d'entendre à la fois des extraits musicaux empruntés à d'autres musiciens, chanteurs et groupes, mais aussi des extraits de discours politiques, de monologues humoristiques, de films, de poèmes et de bulletins de nouvelles. Sans en faire la liste exhaustive, voici quelques-uns de ces éléments échantillonnés : le « Discours aux peuples du monde » de Charles de Gaulle (dans « Mes enfants ») et son fameux « Vive le Québec libre ! » (dans « Sheila, ch'us là »), le monologue « L'argent ou le bonheur » d'Yvon Deschamps (dans « Langage-toi »), la pièce « Marche hongroise » de Berlioz (dans « L'empire du pire en pire »), le poème « Speak white » de Michèle Lalonde et la chanson « J'ai un bouton sur le bout de la langue » de la Bolduc (dans « Malamalangué »), la chanson « Les ailes d'un ange » de Robert Charlebois (dans « Potsotjob »), des bulletins de nouvelles (dans « Médiatribes »), la chanson « Nataq » de Richard Desjardins (dans « Art poétik »), le poème « Compagnons des Amériques » de Gaston Miron, résumé par Jean Faubert (dans « I represent rien pantoute »), le film-

⁸ Nous faisons ici référence au sous-titre de l'ouvrage *Lector in fabula*, soit *Le rôle du lecteur* ou la *Coopération interprétative dans les textes narratifs*.

documentaire *Le Confort et l'indifférence* de Denys Arcand et la chanson « Gens du pays » de Gilles Vigneault (dans « Vulgus vs Sanctus »).

Mais en quoi l'intégration de citations et l'évocation d'artistes et de politiciens peut-elle être *engageante*? En ce qu'elle convoque le public à un travail herméneutique. Cependant, avant de comprendre la richesse d'un extrait cité ou échantillonné, le public doit savoir identifier cet extrait. Comme l'emprunt intertextuel est parfois très subtil chez Loco Locass, l'auditeur doit être à l'affût de tout pour que rien ne lui échappe. Les chansons du trio postulent donc un bagage culturel considérable, capable de mettre en lumière toute la richesse sémantique des textes. La plupart du temps, c'est à l'auditeur de reconnaître que tel extrait est en fait une citation de tel poète⁹. Dans le cas où les connaissances culturelles d'un auditeur seraient plus restreintes, il s'agira pour ce dernier d'en acquérir davantage de manière à pouvoir prendre conscience de la polysémie du discours. D'où l'idée d'un engagement intellectuel. Une fois l'extrait reconnu, le public est invité à un exercice de décodage, ainsi que le suggère Tiphaine Samoyault dans un ouvrage portant sur l'intertextualité : « [la] mémoire [du lecteur], sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée recommandée par les écrits qui superposent plusieurs strates de textes » (2005, p. 68). C'est par ce travail interprétatif que toute la complexité de sens prend explicitement forme :

Cette capacité demandée au lecteur d'un travail en épaisseur, rompant avec la succession et le déroulement traditionnels, l'invite aussi à faire des choix qui peuvent modifier et infléchir le sens. La mémoire de chaque individu n'étant ni totale, ni identique à celle portée par le texte, la lecture de l'ensemble des phénomènes intertextuels – de leurs résultats dans le texte – admet forcément la subjectivité. (*Id.*)

Cette re-création de sens par le public que commande l'intertextualité correspond non seulement à une invitation à s'engager dans la démarche artistique du groupe, mais, plus encore, elle est la condition préalable au discours même. Si l'auditeur ne perçoit pas la présence de l'intertexte, c'est en effet toute une dimension de la chanson qui demeure dans l'ombre.

Les chansons du trio rap s'inscrivent, nous semble-t-il, dans un sillage tout à fait contemporain de l'engagement littéraire qu'Emmanuel Bouju décrit comme « une déictique de la responsabilité : un art de montrer les lieux où la responsabilité de l'écrivain et du lecteur s'engagent en se liant l'un à l'autre » (2008, p. 22). Le groupe Loco

⁹ Nous disons la plupart du temps, car certaines références sont données dans le livret de paroles, notamment afin de respecter les droits d'auteurs.

Locass prend en charge cette responsabilité du fait qu'il accorde au public un rôle majeur, à savoir « la nécessité de faire lui-même le saut herméneutique qui consiste à rejoindre la réalité et l'histoire depuis le lieu de la littérature » (*ibid.*, p. 21) ou, dans le cas présent, de la chanson. Il est d'ailleurs à noter que le portrait de l'engagement littéraire contemporain que dresse Bouju, dans son article « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », rejoint d'ailleurs la notion de « coopération interprétative » d'Éco, tout en mettant en évidence sa dimension *engageante*:

[...] l'écrivain se trouve engagé dans et par son œuvre comme modèle éthique destiné à une appropriation active et critique : et le lecteur est celui qui, relevant le défi de cette appropriation, reconnaît, sanctionne et déploie le geste d'engagement du littéraire en le confrontant au monde commun. (*Ibid.*, p. 22.)

On pourrait aussi rappeler le défi que Loco Locass a lancé à la population lors de la campagne électorale provinciale à l'automne 2008 : fournissant la piste de voix *a cappella* de la chanson « Libérez-nous des libéraux », le groupe a invité le public à la réactualiser en composant différentes versions musicales. Ce projet de coopération proposé par les rappeurs constitue un autre appel au public afin que celui-ci s'investisse à même la démarche artistique du groupe, et témoigne de l'importance que le trio accorde à son audience.

L'engagement de Loco Locass dépasse donc largement la simple prise de position. Lancés dans une croisade « contre le tangage d'une langue qui ne s'arrime à rien », Biz, Batlam et Chafiik ne cachent pas le « but typiquement didactique » (Loco Locass, 2000, p. 34 et 31) de leur démarche. Ces jeunes fous loquaces « grimpe[nt] à l' / assaut [des] cerveau[x] » de leurs auditeurs et leur « propos subliminal s'[y] insinue, séminal » dans « une orgie d'analogies » (*ibid.*, p. 17). N'est-ce pas un peu prétentieux que de prétendre vouloir ainsi cultiver « la terre de [nos] tête[s] » (*ibid.*, p. 35)? Peut-être. Mais qui voudrait reprocher à ces poètes-chanteurs d'ouvrir l'esprit d'un public, majoritairement composé de jeunes, à la culture, à la politique et à l'histoire? Leur approche nous apparaît un excellent moyen de mettre leurs auditeurs en contact avec les Gaston Miron, Réjean Ducharme, Claude Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, Arthur Buies et Mary « La Bolduc » Travers qui ont marqué la culture québécoise, tout en actualisant le discours de ces derniers dans l'espace contemporain. Ce qui n'est tout de même pas peu.

Bibliographie

BOUJU, Emmanuel. 2008. « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain ». *Études françaises*, vol. 44, n° 1, p. 9-23. Article aussi disponible en ligne. <http://id.erudit.org/iderudit/018160ar> Consulté le 6 août 2008.

ECO, Umberto. 1965. *L'Œuvre ouverte* [1962]. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 315 p.

———. 2004. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979]. Coll. « Le livre de poche : biblio essais ». Paris : Librairie Générale Française, 314 p.

HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Coll. « Cantologie ». Paris : Les Belles Lettres/ Presses universitaires de Valenciennes, 298 p.

JULIEN, Jacques. 1987. « La fonction conative dans la chanson populaire ». In *La Chanson dans tous ses états*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 145-161. Montréal : Triptyque.

LOCO LOCASS. 2000. *Manifestif*. Montréal : Coronet Liv, 137 p.

———. 2005. *Poids plume*. Saint-Laurent : Fides, 119 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 186 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. 2005. *L'Intertextualité* [2001]. *Mémoire de la littérature*. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin, 127 p.

ZUMTHOR, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 307 p.

Discographie

LOCO LOCASS. 2000. *Manifestif*. Audiogram, [disque compact], 74 min.

Table ronde :
Possibilités et limites
de l'engagement

Sur l'engagement en littérature

Dire ce que l'on pense,
et faire ce que l'on dit

Si tu as une pomme et que j'ai une pomme, et que nous nous échangeons, chacun de nous aura alors encore une pomme. Mais si tu as une idée et que j'ai une idée, et que nous nous échangeons, alors chacun de nous aura deux idées.

GEORGE BERNARD SHAW

Je dois vous dire au départ que je n'ai pas l'habitude de venir me raconter en public, devant un auditoire, quel qu'il soit. Je ne suis pas le genre à me péter les bretelles et à me vanter de mes « exploits » passés. Et mes certitudes se nourrissent de mes doutes. Si j'ai accepté de sortir de ma « réserve », si je peux dire, c'est sans doute que le mot *engagement* m'a titillé, parce que le mot *engagement*, aujourd'hui, m'apparaît, à tort, un mot désuet, « passé date », ou oublié carrément, un mot qui fait surtout pouffer de rire ceux qui trouvent ringard quelqu'un qui s'engage, qui a un idéal de changement,

qui se donne totalement à une cause. Cela vaut pour l'art en général comme pour l'engagement politique.

L'écriture, la littérature, comme toute autre forme d'art, se font en général pour ou contre, avec ou envers, dans le but de quelque chose à atteindre. Parce que la littérature s'inscrit toujours dans un contexte donné, une époque et un lieu. Elle est manifeste, histoire inventée, vengeance, défi, compte rendu, célébration des sens, supercherie, recherche, jouissance, plaisir, illusion, construction. Et la liste pourrait s'allonger presque à l'infini.

Je dirais qu'il est nécessaire, pour qui s'engage dans l'écriture, d'occuper tout l'espace, toute la réalité. La littérature servirait à cela, je crois, à occuper une réalité envahie par le discours dominant, celui du néo-libéralisme et du néo-conservatisme, à la reconquérir, pour la transformer en un acte radical. La littérature serait tout le contraire d'un miroir de soi, elle doit chercher à analyser les relations à l'intérieur de la société. Elle doit donner à penser. Donner à rêver. Car la littérature est sans cesse rebelle, elle doit présenter l'autre côté de la médaille, elle refuse la réalité telle que vécue, elle rêve d'un autre monde, elle peut même devenir séditeuse, parce qu'elle peut devenir une force de changement. Sinon, elle succombe au discours ambiant qui veut faire de nous des singes et des perroquets d'un cirque cynique.

Je pense entre autres à un livre d'un écrivain argentin, Haroldo Conti, *Mascaro, le chasseur des Amériques*. Dans ce roman, paru en 1975, l'écrivain met en scène toute une galerie de personnages travaillant dans un cirque ambulante, ambulante par la force des choses, parce que l'armée, qui est au pouvoir, le pourchasse de village en village. Son crime ? Apporter la joie, le sourire aux villageois, les faire rire et rêver. Ce cirque est séditeux aux yeux de la junte militaire parce qu'il encourage les villageois à rêver d'un ailleurs, d'un autre monde, il leur apporte le merveilleux.

Haroldo Conti, une sorte de Jacques Ferron argentin, avait écrit à l'entrée du petit bureau où il écrivait, chez lui : « *Hic meus locus pugnare est et hinc non me removebunt.* » C'est du latin et je ne voudrais pas jouer à faire de moi un Bernard Landry. Cela veut dire : « Voici mon lieu de combat et je ne m'en irai pas d'ici. » Il avait reçu des menaces de mort à plusieurs reprises, mais il refusait de s'exiler comme bon nombre de ses compatriotes l'avaient fait. Les militaires sont venus un matin, à l'aube, ils l'ont arrêté, ont saccagé sa maison, puis l'ont tué. On n'a jamais retrouvé son corps. Conti disait également : « Entre la littérature et la vie, je choisis la vie. Mais avec la vie, je sauve la littérature. Mais

même s'il n'en était pas ainsi, je choiserais la vie.» Cette phrase m'a toujours inspiré et, à l'instar de Haroldo Conti, moi aussi, je choiserais la vie.

José Martí, celui qu'on appelle l'apôtre de la révolution cubaine, cet intellectuel qui prit les armes pour combattre les Espagnols, affirmait en 1895 : « Si la raison veut guider notre conduite, elle doit entrer dans la cavalerie. » Cela peut vouloir dire qu'un intellectuel, pour être révolutionnaire, doit prendre les armes. Martí est mort au combat, quelque temps après. Mais tout est question d'époque et de contexte, bien évidemment. Le Québec n'est pas Cuba ni la Colombie, où la gravité de la situation nous oblige à prendre parti. Ici, heureusement, on ne vit pas de telles situations où il nous faut trancher radicalement, où cela devient une question de vie ou de mort. Le radicalisme, en politique, au Québec, n'a certes pas la cote.

Ce qui ne nous interdit pas de prendre position. Prendre position par rapport à la réalité qui nous entoure, qui n'est certes pas la même pour tout le monde. En fait, il existe une seule réalité, c'est plutôt notre relation, notre situation par rapport à cette réalité qui varie, qui implique ce que nous sommes, notre individualité, notre singularité. Cette réalité, qui devient, à travers l'écriture, ma réalité, se transforme ainsi pour devenir l'autre réalité, celle qui va vers l'autre. C'est un peu ça, le rôle de la littérature, nous faire communiquer avec les autres, briser l'isolement, nous faire prendre position. La littérature serait ainsi un acte de fraternité, car, sans les autres, elle ne peut exister socialement. Un écrivain espagnol dont j'ai oublié le nom avait inventé un mot pour parler de l'acte d'écrire, qui se dit en espagnol *escribir*. Il disait : « *escri-vivir* ». Écrire et vivre, une autre façon de vivre.

« Pourquoi écrit-on ? », se demande l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano dans le très beau *Livre des étreintes* :

Pour rassembler ses morceaux. Dès que nous entrons à l'école ou dans l'église, l'éducation nous met en pièces : elle nous apprend à séparer l'âme du corps et la raison du cœur. [...] Le système sépare l'émotion de la pensée, comme elle sépare le sexe de l'amour, la vie intime de la vie publique, le passé et le présent. Si le passé n'a rien à dire au présent, l'histoire peut dormir tranquille dans le placard où le système garde ses vieux déguisements. [...] Délivrer les voix, incarner les rêves : j'écris en cherchant à révéler le réel merveilleux et je découvre le réel merveilleux au centre exact de l'horrible réalité de l'Amérique. [...] Les rêves annoncent une autre réalité possible et les délires, une autre raison. Après tout, nous sommes ce que nous faisons pour changer ce que nous sommes. L'identité n'est pas une pièce de musée dans la vitrine, mais la synthèse toujours étonnante de nos contradictions de chaque jour. C'est ma foi,

ma foi fugace. La seule foi digne de confiance : elle ressemble à la folle aventure de vivre dans le monde.

Certains diraient que la littérature veut nous rendre immortels avant que nous soyons morts ; c'est sans doute plus facile de l'être ainsi, immortels, parce qu'après, ce n'est pas certain... Alors, oui, tentons d'être immortels de notre vivant, c'est ainsi que nous pourrions le mieux contribuer à changer la réalité, qui en a bien besoin.

Engagement : imaginaires et pratiques

Table ronde du colloque organisé par l'AECSEL (Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires de l'UQAM) le 14 mars 2008.

Au début, l'engagement est cette énergie, investie auprès des autres, pour d'abord se convaincre soi-même de sa propre pertinence en ce monde ou de s'interroger sur sa très empruntée appartenance à la société dans laquelle nous vivons. Évidemment nous privilégions le milieu qui semble le moins réfractaire à nous accepter. L'engagement est cette approbation recherchée à l'extérieur de soi, cette preuve d'un sens qui semble orienté depuis ce que nous appelons nos valeurs personnelles – valeurs qui, de fait, sont un héritage et un amalgame arbitraire des lignes de notre éducation et de notre milieu d'origine – ou qui s'y opposent. On met à l'épreuve ce qu'on croit sentir d'autre. On se met à l'épreuve des autres pour se prouver à soi-même une manière d'exister, une façon de penser que nous voulons personnelle. L'engagement est ce jeu social, parfois tragique, face à un ordre de pouvoirs

multiplés – que nous acceptons ou pas – et où l'on a pour seule mise soi-même.

Bien souvent, un engagement, qui nous a réussi, revient à nous donner une forme de pouvoir sur les autres, sinon une ascendance, une autorité qui semble naturelle mais dans laquelle on peut s'enfermer et se figer. L'immobilisme n'est pas le dernier défaut du pouvoir, une fois qu'on croit l'avoir ou y participer. On s'est donné raison et on risque de s'y asseoir, bouffi d'une importance toute relative ou se gargarisant d'une renommée très temporaire devant les désordres, les horreurs et les injustices persistant.

Par ailleurs, on peut tout aussi bien se braquer, se crisper, se racrapauter dans une vindicte monomaniaque si l'on n'a pas réussi à convaincre les autres du bien-fondé de notre volonté d'action dans ce ou tel sens. On se rebiffe, on se bétonne ou on s'avachit dans une attitude fermée à l'autre, aux autres. Et l'engagement qui, au départ, prétextait une ouverture vers d'autres avenues, devient une impasse de renfroidissements atrabilaires, de frustrations faisandées, de dépressions saturniennes.

C'est ici que j'aimerais amener ce qui m'apparaît comme devant être le fondement de tout engagement, même si c'en est presque un lieu commun : le refus de l'inégalité des forces en place, au pouvoir. Inégalité induite par un sentiment ineffaçable d'injustice et, plus profondément, par l'intuition indélébile d'une injustice personnelle. Injustice et injustice – voilà pour moi deux mots clés. Celle-ci, l'injustice, témoigne de l'impression de l'inapproprié de notre vie, de la sensation d'une impertinence individuelle et cela peut nous mener à projeter, sur l'extérieur, une grille d'interprétations aboutissant à un constat, très généralisant, d'injustice. Pas toujours, mais bien souvent.

Entre en jeu, ici, ce bien connu ballotement entre posture et imposition, qui se confondent et nous confondent, qui nous troublent mais qui est en même temps le ferment d'une remise en question de soi face aux autres et au monde. On se coetaille avec la pensée, quoi... et c'est peut-être là, entre soi et soi-même, que l'on commence à articuler une certaine dialectique entre un engagement imaginaire et un engagement pratique. Car, si je veux être juste avec les autres, il faut bien que je commence par l'être avec moi-même – tout engagement bien senti commence par soi-même.

De là, on pourrait bien sûr s'interroger sur cette fameuse « culpabilité judéo-chrétienne ». Mais je n'irai pas dans ce sens. D'autres en ont parlé et en parlent beaucoup mieux que moi. De toute façon, je ne me sens plus coupable de vivre, je ne me sens capable que d'être. D'être

ici et là, selon l'aléatoire des circonstances de la vie. D'être parmi les autres êtres, les minéraux, les végétaux, les animaux et tous ceux dont mes sens n'ont même pas le sens. D'être avec eux. Avec sympathie et compassion, et joie si possible. Sympathie, du latin *sympathia*: fait d'éprouver les mêmes sentiments; du grec *sumpatheia*: participation à la souffrance d'autrui. Et compassion: souffrir avec – la passion étant, par son étymon, la souffrance. Eh oui, je reste tout de même, de par ma langue, gréco-romain.

Donc, sympathie et compassion (et joie), m'amenant à m'identifier à ceux qui ont le même sentiment que moi et/ou qui semblent souffrir de la même chose. Cette reconnaissance mutuelle conduit à la nécessité d'une connivence, d'une complicité et plus avant, d'une communauté d'esprits. On se frotte les antennes, on se réunit et cette communauté se noyauté en un îlot de résistance contre tout ce qui dénie la souffrance bien réelle, de soi comme des autres. Communauté d'action, communauté littéraire ou communauté d'action littéraire.

Qui dit résistance, dit prise d'armes et les seules armes que je puisse envisager sont les mots – les mots, c'est comme des armes, disait Léo Ferré. C'est ainsi que, fort de mon arsenal gréco-romain, la poésie s'est imposée à moi. Lisant et écoutant les autres poètes, je me suis identifié à eux et j'ai senti l'urgence d'être des leurs, si je ne voulais pas rester coincé dans une vie qui manque de justesse.

La poésie, oui, pour son côté direct, *rentre-dedans*, qui n'a pas peur de sortir des autoroutes, de passer à travers champs, voire même parfois d'être hors champs. Le poème, pour cette voix hors-champ, cette *voix-off* qu'on ne voit pas mais qu'on entend, qu'on peut entendre de façon inouïe. C'est par là que mon engagement s'est clarifié avec les ans. Après avoir couché sur papier et publié des mots et des maux, il y a eu cette nécessité du *faire-entendre*, du *vouloir-faire-écouter* cet inouï. D'où un engagement dans l'oralisation du poème, dans sa vocalisation. De mes poèmes comme ceux des autres, ceci par le biais de lectures publiques, de festivals, de spectacles musico-poétiques et multimédias, de disques et de livres-disques, de rencontres dans les écoles secondaires, cégeps et universités, de voyages hors de Montréal et du pays.

Parlant de voyages, une petite parenthèse. C'est en Amérique Latine, au Mexique et à Cuba surtout, que j'ai cru mieux percevoir toute la pertinence et l'importance de la puissance des mots face à la corruption et à la pauvreté. Être poète, dans ces pays-là, veut vraiment dire quelque chose: c'est le pouvoir des mots contre les mots du pouvoir. Encore là, c'est la souffrance qui décide de réagir. Dans nos chères contrées, dites démocratiques mais surtout auto-satisfaites

d'elles-mêmes, on se fait souvent dire – après s'être présenté comme poète : « – Ouais, mais comment tu fais pour gagner ta vie ? – Je gagne ma vie à ne pas me laisser anesthésier par le monolithique, le ronflant, l'uniformisant, le réconfortant, l'indérangeant et tout ce qu'il est convenu de ne pas questionner. » Fin de parenthèse.

Certes, je suis souvent découragé du peu de place accordée, par les pouvoirs médiatiques surtout, à cet inouï dont je parlais tantôt. Mais je persiste et je signe, par écrit et vocalement : chaque véritable poème est pour moi autant le dernier que le premier, chaque poème est simultanément un testament et une déclaration de naissance, envers et pour tous. C'est là mon engagement premier, pratique, quotidien, définitif et je dirais même inconditionnel envers ce qui me paraît être la condition *sine qua non* d'une vie meilleure, c'est-à-dire la reconnaissance nécessaire, vitale, fondamentale de la beauté sous toutes ses formes. Le poète est un recycleur de mots, un écologue du logos, un passeur de beauté – car nous sommes tous et avant tout des mendiants de beauté.

Beauté : sans elle, il n'y a pas d'avenir, alors c'est « résister ou disparaître ». **RÉSISTER OU DISPARAÎTRE**, c'est aussi le titre d'un manifeste que j'ai cosigné avec l'artiste visuel Michel Depatie et les poètes Joël Pourbaix et Paul Chamberland. Manifeste qui se conclut sur ces mots – et ce sera aussi ma conclusion – :

Un seul mot de moi à toi, de toi à moi, et l'univers reviendra battre dans nos veines. Nous n'aspérons pas plus à un grand poème que l'œuvre de guérison et d'invention d'un séjour terrestre enfin accordé à la dignité et à la beauté intrinsèque de chacun. Voilà pourquoi nous nous sommes engagés à pratiquer ce précepte :

Tu n'humilieras personne
 Tu parviendras ainsi au bout de ton chemin
 Fais acte de tendresse gratuite :
 va au-devant de ce que tu n'as jamais pensé être,
 abandonne-toi à tout ce que tu vois ne pas être toi.
 Ne cache pas le soleil au soleil.
 Ta seule dette est envers la lumière,
 qui n'a jamais attendu de toi
 que de faire un pas avec elle.
 Tu es la mémoire de l'avenir
 si tu n'opposes pas ton présent
 à l'avenir de la mémoire.

Onze fragments

Fragment 1

Adolescente déjà. Puis étudiante à l'Université. Les années soixante. Des pièces, des livres, des chansons. *La Peste, Les Justes* et *L'Homme révolté. L'Affiche rouge. Poèmes et chansons de la résistance. Le Tombeau des rois. Qu'est-ce que la littérature ? Terre Québec. Antigone. La Condition humaine* et *L'Espoir. La Vingt-cinquième heure. Speak White. La Guerre de Troie n'aura pas lieu. 1984.*

Fragment 2

Dans *Défense de la littérature* : « Les mauvais écrivains défendent une thèse, tandis que les bons défendent leur peau. » Puis Jean-Michel Maulpoix : « Puisque l'écriture constitue une aventure en soi, elle n'est jamais si juste

ni si vraie que lorsqu'elle ne se met au service de rien.» Jean-Michel Maulpoix encore : « Que peut la poésie, sinon rester fidèle à son obstination ? » Enfin Antonio Gamoneda : « La poésie n'est pas directement un instrument destiné à transformer le monde, mais un instrument qui aiguise les consciences. »

Fragment 3

Plus tard, constatant que mon écriture flirtait fort avec la littérature de l'intime, l'autobiographie, bien installée dans mon pays protégé, j'ai senti le besoin de m'assigner un rôle : archéologue de l'intime ; de lier ma quête et mes fouilles à quelque chose de plus vaste ; de lier mémoire intime et mémoire collective ; de lier blessure intime et blessure collective ; ou plutôt de tenter de lier, sans rien forcer, les mains toujours chargées d'ombre, aux prises avec une langue qui souvent résiste. Écrire, avancer à tâtons sur un terrain miné, sur un champ de questions laissées sans réponse.

Fragment 4

En 1989, une invitation à participer aux III^e Rencontres d'écrivains francophones, organisées par les radios publiques de langue française, qui ont lieu à Arles, et dont le titre est le suivant : « Aux armes, écrivains !... » L'invitation arrive au moment où vient tout juste d'entrer dans mon bureau *Games*, une sculpture de Michel Goulet, composée de quatre éléments : une petite maison en acier noir, un fusil, une vrille et un dictionnaire. Le hasard semble presque trop beau. En 1989, ma communication partira de là, de cette rencontre fortuite, dans une salle de travail, d'un titre et d'une œuvre art. En exergue à ce texte, cet extrait d'une lettre de Kafka à Oskar Pollak : « Si le livre que nous lisons ne nous assène un coup de poing en plein crâne et ne nous réveille, à quoi bon lisons-nous alors ce livre ? [...] Un livre doit être une cognée pour la mer qui est gelée en nous. Voilà ce que je crois. »

Fragment 5

Un fusil, une maison, une vrille, un dictionnaire. Des extraits de cette communication. *Ma mère ne voyait pas que notre petite maison, comme toutes les autres, était occupée par une vrille. Qu'on ne peut pas se mentir impunément. Qu'on ne peut pas vivre en oubliant le travail de la vrille. Qu'on ne peut pas y consentir. La maison. On s'y camoufle croyant ainsi éviter l'effondrement. On s'y berce, on s'y perd. C'est là que tout se trame en secret ; là que l'on dira un jour avec insouciance : peut-être ou pourquoi pas ? sans se rendre compte que*

la question posée est inhumaine ; là que les grandes tragédies se préparent quand la pensée s'absente ou qu'elle s'habitue au fil ininterrompu des paysages insupportables ; là enfin que l'inavouable est souvent sauf par manque de nuance. La vrille. Elle traverse la maison de part en part. Elle rejoint le fond intime. Il arrive un moment où l'oubli n'est plus possible, où le doute surgit. Des bribes de mémoire involontaire remontent à la surface, des bribes qui ont l'air de flotter, sans passé ni futur, points sortis de l'ombre et encore enrobés de mystère. La vrille était donc là avant même que d'apparaître. L'innocence n'est plus possible.

Fragment 6

Je m'engage dans l'intime et je reconnais là une étrangeté qui rend toute certitude inefficace. « Inquiétante, l'étrangeté est en nous », écrit Julia Kristeva ; puis elle ajoute : « Comment pourrait-on tolérer un étranger si l'on ne se sait pas étranger à soi-même ? » Est-ce présomptueux de ma part de penser que le monde est en moi et que j'écris pour le voir et le donner à voir autrement ? de vouloir élargir et approfondir le champ du regard, de la pensée, de la connaissance, de l'imaginaire en soi avec l'intention avouée de changer le monde, de le faire bouger un peu, juste un tout petit peu ? Est-ce de la prétention, ou de l'utopie, ou de l'illusion, de croire qu'une écriture qui tente de décapier l'intimité, qui en fouille toutes les strates comme s'il s'agissait de galeries souterraines encombrées d'événements inédits, parce que trop souvent inacceptables ou inavouables, n'est pas une écriture vaine ? Longtemps un discours de la réserve a entaché ma quête de l'inconnu et, partant, du monde et de moi-même. Il a fallu le doute, la mémoire et l'insomnie ; il a fallu beaucoup de livres, beaucoup de textes de femmes, entre autres, beaucoup d'œuvres bouleversantes, pour que la tentation archéologique devienne une nécessité. Écrire. Se retirer dans une chambre à soi. Apprivoiser la solitude et le silence pour entendre ce qui se passe à l'intérieur. L'extrême état de veille pour que les mots multiplient les points de vue, qu'ils les associent, qu'ils réinventent la courbe du temps et luttent féroce­ment contre tout ce qui pourrait s'insurger contre la vie. L'écriture contre l'immobilité. J'écris des livres, j'invente des fragments d'histoires à partir d'une voix incertaine qui cherche obstinément le ton ou le cri juste au cœur de l'imprécision. Et je me répète encore, même après tant d'années, la phrase de l'héroïne de Gail Scott : « J'ai le désir de vivre grande » en ajoutant comme pour moi-même, et le goût irrésistible de propager ce désir.

Fragment 7

Leçons de Venise, encore une fois autour du travail du sculpteur Michel Goulet, présenté en 1988 à la Biennale de Venise. Notamment *Faction factice*, une sculpture-installation composée entre autres de dix fusils, à laquelle j'ai dû faire face au moment de la tuerie de Polytechnique, le 6 décembre 1989. La question qui me harcelait alors : comment ne pas fuir, comment continuer à écrire sans exploiter l'événement, comment écrire justement ? Dix ans plus tard. À l'inauguration de *Nef pour quatorze reines*, installation commémorative de Rose-Marie Goulet, commandée par la Ville de Montréal : *Décaper l'intimité. // Soulever une ombre, puis une autre, il y a tant de résistances jusqu'à l'histoire vraie // l'ossature grêle qui protège l'âme.*

Fragment 8

Les occasions et les faits se multiplient. Tout me ramène toujours à cette question de l'intime et de l'autre, et du monde, et du planétaire. J'y reviens constamment dans mes textes et jusque dans « Lettre à un écrivain vivant », une commande de Lysanne Langevin, en 2005, pour la revue *Moebius*. Je choisis Rosetta Loy, romancière italienne dont la plupart des jeunes narratrices lui ressemblent comme des sœurs, elle qui est née « en l'an IX de l'ère fasciste », en 1931 donc, dans une famille catholique et bourgeoise de Rome. Un extrait de cette drôle de lettre en forme d'aveu. *Mémoire intime et mémoire collective, dans votre cas, indis-sociables. Voilà où, pour moi, le bât a longtemps blessé et blesse encore. Comme si l'histoire personnelle de la petite fille et de l'adolescente que j'ai été, avec ses dix morts plus ou moins familiales en dix ans, vécue dans cet ici, ce Québec des années 40 et 50, était inconciliable avec l'autre, la grande, l'Histoire majuscule encombrée de tragédies. Vos livres me rappellent que cette préoccupation est loin d'être réglée. // Toujours je sens ce désir de réconciliation entre des mondes apparemment inconciliables – l'ici et l'ailleurs, la mémoire et le présent, la pensée et l'émotion – et toujours j'écris, avec l'intention de faire surgir les liens étranges qui unissent le petit monde de l'intime à l'autre, vaste, si vaste, et si encombré de douleurs. J'essaie de « parle[r] d'où je suis », à la manière de France Théoret, avec la conscience forte, bouleversante par moments, d'être installée dans un pays douillet qui tient à distance les grandes douleurs, les tragédies ; qui se tient à distance de l'insensé de l'Histoire. Comment écrire simplement avec cette conscience et sans tricher, sans avoir l'air de vouloir faire coïncider le poids de ses petites détresses avec celui de détresses démesurées ; sans avoir l'air de vouloir rentrer de force dans l'Histoire ? Comment aborder cet insensé de l'Histoire, sans parler faux.*

Fragment 9

À la lettre *H*, pour « Histoire », de *Ce Désir toujours*, après une énumération de mots – dont j’ai longtemps eu l’impression qu’ils ne m’appartenaient pas, que je ne devais pas les usurper – parmi lesquels *Abou Ghraïb, Auschwitz, Guantanamo, Hutus, Kolyma ou Vukovar, ceci : paradoxalement la citoyenne que je suis l’éprouve, la souffrance, cherche le moyen d’être moins rétive, de rester fidèle, tant du côté de la vie que de l’écriture, à son ambition d’archéologue*. Archéologue de l’intime, oui, je le suis, mais avec la conscience de plus en plus insistante que ni mes grandeurs ni mes misères ne m’appartiennent en propre, que « le privé est politique », comme on le répétait dans les années soixante-dix.

Fragment 10

J’écris, avec une vrille dans les mains, qui perce les surfaces sous lesquelles se sont entassées laideurs et splendeurs, des couches de mémoire trop longtemps tenue en bride, silencieuse, étouffée. J’écris avec le projet de ne pas en rester là, de mettre un peu d’ordre – même si l’ordre devait être éphémère – dans ce chaos de petites et de grandes désaffections qui obscurcissent les mouvements de la tendresse. J’écris pour ne pas m’abandonner à moi-même – tout en tentant de me rapprocher de moi – et de ne pas abandonner le monde à lui-même.

Fragment 11

Et pourtant, je doute.

Ouvrages cités

- GAMONEDA, Antonio. 2002. « Poésie, existence, mort ». *Europe*, n° 875.
- KAFKA, Franz. 1967. « Lettre à Oskar Pollak ». In *Œuvres complètes*, tome 3. Paris : La Pléiade.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 1996. *La Poésie malgré tout*. Paris : Mercure de France.
- ROY, Claude. 1968. *Défense de la littérature*. Paris : Gallimard.
- SCOTT, Gail. Dans Louki Bersianik 1988. *La Théorie, un dimanche*. Montréal : les Éditions du Remue-Ménage.
- THÉORET, France. 1978. *Une Voix pour Odile*. Montréal : Les Herbes rouges.

Postface

| Dire son mot dans la cité

Engagement: un mot qui est revenu, discrètement d'abord, puis plus bruyamment, dans le vocabulaire courant, du moins chez les universitaires, les intellectuels, les artistes et écrivains. Bien sûr, le contexte social n'est plus celui des Grandes Années où l'on croyait aux lendemains qui chantent. Aucun poète aujourd'hui n'oserait affirmer qu'écrire, c'est faire la révolution, et la notion d'*engagement* nécessite une redéfinition. Qu'est-ce qu'une écriture engagée aujourd'hui ? Est-ce une écriture qui propose un contenu politique, comme on le voit chez certains jeunes poètes ? Une écriture destinée au plus grand nombre et qui, par conséquent, refuse un hermétisme réservé aux *happy few* ? Ces questions reviennent constamment dans les cours et les séminaires, elles suscitent des échanges passionnés. D'où l'importance de ce colloque où différentes perspectives nous ont été présentées lors des communications, mais aussi lors de la table ronde que j'ai eu le plaisir d'animer, table ronde

à laquelle ont participé les poètes José Acquelin et Denise Desautels, ainsi que Jacques Lanctôt, journaliste et vieux routier de l'édition. Ces acteurs culturels de premier plan nous ont donné leur point de vue de personnes impliquées, chacune à sa façon, dans le Québec des dernières décennies, mais investies aussi dans le présent, un présent résolument tourné vers l'avenir.

Car l'écriture ne vient-elle pas du désir de dire son mot dans la cité, même s'il s'agit d'interventions modestes, qui risquent d'être recouvertes par la rumeur urbaine moins préoccupée par la réflexion que par les slogans politiques, les messages publicitaires et les blagues désespérantes des humoristes ? Dire son mot dans la cité, n'est-ce pas déjà montrer un engagement ? La littérature, affirme Jacques Lanctôt, « doit donner à penser. Elle doit donner à rêver ». Ce à quoi fait écho Denise Desautels en citant le poète espagnol Antonio Gamoneda : « La poésie n'est pas directement un instrument destiné à transformer le monde, mais un instrument qui aiguisse les consciences. »

Cette pensée vivante que nous propose la littérature est bien le fondement de l'engagement, à une époque où croît une industrie du livre – sous-section de l'industrie culturelle –, avec les critères de rentabilité que l'on sait. S'engager, pour un écrivain, n'est-ce pas d'abord et avant tout refuser de satisfaire aux normes d'une société marchande qui encourage les auteurs à faire des produits sensationnalistes, voire scandaleux, parce que le scandale fait vendre, parce que le public en redemande ? S'engager, ce serait donc accepter de poursuivre une œuvre personnelle en dehors des attentes des éditeurs qui, bien sûr, doivent survivre, mais aussi en dehors des attentes de la clientèle. Ce serait refuser de voir l'acte d'écrire comme une carrière qu'il s'agit de gérer à la manière d'une PME. Accepter de déranger, rester critique aussi bien face au monde littéraire qu'à la société, savoir se remettre en question. En invitant José Acquelin, Denise Desautels et Jacques Lanctôt, les organisateurs du colloque nous ont d'ailleurs montré que leur conception de la littérature s'oppose à celle qui est défendue par les tenants du néolibéralisme actuel.

S'engager, c'est faire acte de résistance « contre tout ce qui dénie la souffrance bien réelle, de soi comme des autres », soutient José Acquelin. Ainsi, reconnaître la fragilité, la vulnérabilité, la douleur de l'être humain à une époque où l'on vante le bonheur et le bien-être éternels est déjà une action. Action dans le langage, continue José Acquelin, car « qui dit résistance dit déjà prise d'armes et les seules armes que je puisse envisager sont les mots ». Il faut donc rendre aux mots toute leur profondeur, ce qui leur redonnera aussi leur force d'action, leur capa-

cité d'intervention dans la société, leur aptitude à la rébellion : « Car la littérature est sans cesse rebelle, dit à son tour Jacques Lanctôt, elle doit présenter l'autre côté de la médaille, elle refuse la réalité telle que vécue, elle rêve d'un autre monde, elle peut même devenir séditeuse, parce qu'elle peut devenir une force de changement. » Contribuer à faire changer le monde ou, du moins, à « le faire bouger un peu, juste un tout petit peu », selon les mots de Denise Desautels, n'est-ce pas la secrète ambition de tout artiste ? Les textes des trois écrivains nous le rappellent, tout comme les interventions des auditeurs après la table ronde, chacun nous disant que l'engagement n'est pas réductible au champ socio-politique. Ainsi, la vision de l'engagement qui s'est dégagée des discussions est dans la ligne de Sartre et de Broch, c'est-à-dire d'une « intervention oblique à travers une pratique de dévoilement », selon la précision qu'apporte Jacques Pelletier dans son avant-propos.

Dévoilement, parcours d'une subjectivité qui ne se satisfait pas de ses certitudes, qui doute, questionne la réalité, propose d'autres visions du monde, voilà ce qui a été rappelé avec insistance durant cette journée. Sans nier que l'écriture puisse critiquer directement le pouvoir en place, voire le contester à la façon de Loco Locass, il nous a été rappelé que le privé est politique, comme on le soutenait durant les années soixante-dix, et qu'on ne saurait séparer les deux sphères. Et la littérature des dernières décennies, qu'on a qualifiée d'intimiste, n'est pas, comme certains critiques se sont récemment plu à le dire, du côté du nombrilisme, du repliement sur soi. S'il y a bel et bien des textes qui souffrent de narcissisme, une pratique véritable de l'intime est du côté de la recherche, recherche de cette altérité en soi qui permet de sortir des *a priori* identitaires, d'aller vers l'autre. Car l'injustice, mentionne José Acquelin, a à voir avec « l'in-justesse personnelle ».

L'écrivain est en effet une tête chercheuse puisqu'il accepte l'étrangeté en lui-même, qu'il la regarde en face – et se laisse regarder par ce qui lui échappe. « Est-ce de la prétention, ou de l'utopie, ou de l'illusion, de croire qu'une écriture qui tente de décapier l'intimité, qui en fouille toutes les strates comme s'il s'agissait de galeries souterraines encombrées d'événements inédits, parce que trop souvent inacceptables ou inavouables, n'est pas une écriture vaine ? », demande Denise Desautels. S'il est légitime pour un écrivain, pour un artiste, de se poser la question, les réponses qui ressortent de cette journée trouvent un écho dans le manifeste *Résister ou disparaître*, dont José Acquelin nous a livré un extrait : « Nous n'aspirons pas à plus grand poème que l'œuvre de guérison et d'invention d'un séjour terrestre enfin accordé à la dignité et à la beauté intrinsèque de chacun. » Rendre à chacun sa dignité, dire la beauté de chacun, trouver l'universel – et non pas le

collectif – dans l’individuel, n’est-ce pas l’intention secrète ou avouée de l’écrivain conscient de son rôle ?

Cette journée a été, comme le mentionne Jacques Pelletier, « une étape dans l’action ». Mais elle s’est avérée d’abord et avant tout une étape dans la réflexion et, on peut l’espérer, le point de départ de nouveaux projets d’écriture ou de recherche. En ce sens, il est primordial que soient publiés les actes du colloque, où les lecteurs et lectrices trouveront une énergie permettant de mettre fin à l’impression d’immobilisme, de léthargie qu’on a à propos du temps présent. Car si l’on peut parfois penser que le mot *engagement* est tombé en désuétude, comme le rappelle Jacques Lanctôt, il n’est jamais loin, il sommeille seulement, il n’attend que l’occasion de se réveiller.

Notices biobibliographiques

Elaine Després

Elaine Després travaille à une thèse de doctorat au Département d'études littéraires de l'Université de Québec à Montréal qui aura pour titre « Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique. » Membre du *Sélectif*, un groupe de recherche qui s'intéresse aux sciences et à l'imaginaire, elle codirige le recueil *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, qui paraîtra en 2009, et dans lequel paraîtra son article « Désévolutions chez le docteur Moreau ». Elle a également publié un texte sur l'interdiscursivité parodique dans *Brazil* de Terry Gilliam dans l'ouvrage « Les œuvres cultes : entre la transgression et la trans-textualité » et un autre nommé « Le corps dégradé et le corps monstrueux » dans la revue électronique *Épistémocritique*. En plus de participer à plusieurs colloques, son texte sur la greffe dans l'œuvre de Maurice Renard paraîtra dans la revue *Otrante* en 2009.

Francis Ducharme

Francis Ducharme est étudiant au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Dans la même discipline, il a complété un mémoire de maîtrise en recherche intitulé « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à* et *Ascension*, deux déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière ». Il a contribué à plusieurs reprises à la recherche sur le théâtre et la dramaturgie en proposant non seulement le texte ci-présent, mais aussi deux autres communications à des colloques étudiants : « Le théâtre de participation engagé de la pièce à domicile *Le Responsable chez vous* de Joseph Hillel : la posture ambivalente du spectateur et du chercheur », présentée au Colloque Jeunes chercheur-e-s de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) le 2 juin 2007, ainsi que « Pour une théorie du kitsch théâtral : l'œuvre dramatique d'Olivier Choinière », présentée au Colloque Interuniversitaire Étudiant de Littérature (CIEL) à l'Université de Montréal, le 28 mars 2008. Il est aussi un membre actif de l'organisme de recherche et de création littéraire La Traversée – Atelier québécois de géopoétique. Francis s'implique actuellement dans le Syndicat des étudiant-e-s employé-e-s et dans le milieu coopératif en habitation. Il compte également des expériences de travail, de bénévolat et d'activisme pour Greenpeace. Il a écrit et joué, parfois mis en scène et administré, des pièces de théâtre amateur, notamment avec les troupes de théâtre d'intervention UTIL et le Senscène de l'UQAM.

Sonya Florey

Sonya Forey a obtenu un Master en Lettres (orientation littérature française, philosophie, histoire et sciences des religions) en 2001 à l'Université de Lausanne. Elle rédige actuellement une thèse de doctorat à l'Université du Québec à Montréal sur l'engagement littéraire contemporain : elle travaille sur un corpus de romans publiés depuis les années quatre-vingt et recourt à une démarche pluridisciplinaire, en convoquant des notions telles que le discours postmoderne ou néolibéral. Elle a passé une année à l'Université McGill en tant que *visiting research student*. Elle est aussi membre du collège de sociocritique de Montréal. Elle a publié un essai sur René Girard (« René Girard, critique littéraire ? », Lausanne, Antipodes, 2003), ainsi que plusieurs articles sur la littérature engagée et a coédité un volume dédié aux « Formes de l'engagement littéraire (xv^e-xxi^e siècles) » (Lausanne, Antipodes, 2006).

Nicolina Katinakis

Doctorante au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, Nicolina Katinakis prépare une thèse de doctorat sur l'autoportrait dans l'œuvre non fictionnelle de Marguerite Duras. Elle est titulaire d'un baccalauréat spécialisé et d'une maîtrise en littérature française ainsi que d'une majeure en études cinématographiques. Ses publications recourent d'ailleurs ses deux domaines de spécialisation, la littérature et le cinéma : « *L'Amant de la Chine du Nord* ou le rêve d'un film de Marguerite Duras » (*Bulletin de la Société Marguerite Duras*, Université de Middlesex, Londres, vol. 2, n^o 19, 2006, p. 57-70.) et « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras » (*Écrit vs Écran : Influences cinématographiques dans le roman contemporain*, Nouveaux Cahiers de recherche – 5, CRILCQ/Université de Montréal, 2006, p. 79-86.)

Christine Lalumière

Christine Lalumière travaille présentement à un mémoire en création littéraire. À la suite d'un baccalauréat à l'Université du Québec à Montréal, elle s'intéresse particulièrement à la poésie, autant dans son aspect théorique que pratique. Ici, elle signe son premier article.

Jonathan Lamy

Jonathan Lamy étudie au doctorat interdisciplinaire en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où il a complété une maîtrise en études littéraires et où il est chargé de cours. Son mémoire de maîtrise, consacré à l'ensauvagement dans la poésie québécoise, s'est mérité le prix Adrien-Thério. Quant à sa thèse, elle porte sur la remise en question de l'amérindianité en art de performance, en poésie et en art actuel. Jonathan Lamy a publié un livre de poésie (*Le Vertige dans la bouche*, aux Éditions du Noroît), colligé une anthologie couvrant 30 ans de publications étudiantes à l'Université du Québec à Montréal, copiloté un dossier sur Denis Vanier pour la revue *Voix et images*, en plus de faire paraître une cinquantaine de textes (poèmes, études, comptes rendus) dans différentes revues et ouvrages collectifs. Il participe autant à des colloques universitaires qu'à des lectures de poésie et, avec les Productions Arreuh, il organise des événements où se mêlent poésie et performance dans l'espace public.

Simon Leduc

Simon Leduc termine présentement un mémoire de maîtrise sur la narrativité dans les essais de Marcel Schwob. Il s'intéresse aux rapports entre littérature et sciences humaines, au différend entre histoire et mémoire, ainsi qu'au genre de l'essai comme mode particulier d'appréhension des savoirs. Par ailleurs, Simon agit en tant qu'auteur-compositeur-interprète pour la formation rock *La descente du coude*. Cet aspect créatif de son travail a été récompensé d'un prix MIMI en 2005 ainsi que d'une bourse de création de Musicaction en 2008.

Philippe Mangerel

Philippe Mangerel étudie la littérature et le théâtre à l'Université de Montréal, à l'Université de Paris 7 – Denis Diderot, et à l'Université du Québec à Montréal, où il termine actuellement sa maîtrise en études littéraires, profil création. Sa première communication («Théâtralité du rave : l'espace du son», 2006) a lieu lors du colloque intitulé *Espaces de l'inconfort : récupération de lieux, itinérance et le squat* (Figura). Il s'interroge ensuite sur la pertinence d'études en création lors du colloque des jeunes chercheurs de la SQET en 2007 («Inconfort et création. Conditions optimales ou page blanche?»). Outre la rédaction de son mémoire (la pièce de théâtre *Qui est mort?*), il entreprend des études sur la cruauté et la posture de l'écrivain dans l'œuvre de

Gabrielle Wittkop et écrit divers articles : sur Valère Novarina dans l'*Annuaire théâtral* («Le baiser et le tatouage», 2008), sur Guillaume Dustan et la sexualité dans les revues *Postures* et *Le Panoptique*. Il est, depuis 2008, membre des comités de rédaction et de correction de ces deux revues.

Laurance Ouellet Tremblay

Laurance s'acharne présentement à comprendre ce qu'il en est du désir dans une troupe de sauvages.

Jade Préfontaine

Jade Préfontaine est étudiante à la maîtrise en littératures francophones et résonances médiatiques à l'Université Concordia, sous la direction de Sylvain David. Son mémoire portera sur la chanson engagée contemporaine, ce qui la conduit à problématiser la notion d'engagement «festif», notamment dans le contexte de la contestation à la mondialisation. Elle est par ailleurs titulaire d'une bourse d'études du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

Marie-Claude Tremblay

Marie-Claude Tremblay a fait un baccalauréat en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke et, depuis l'automne 2007, elle y complète également une maîtrise en études françaises. Son mémoire, qui porte spécifiquement sur la dimension *engageante* des chansons de Loco Locass, jumelle deux passions de sa vie, soit la littérature et la musique. L'article qu'elle nous propose ici nous en offre un bref aperçu. Il s'agit de sa première publication dans une revue. Ses goûts littéraires penchent généralement du côté des œuvres qui conjuguent engagement et recherche stylistique. D'où son intérêt pour la musique du groupe Loco Locass.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature : dialogues,
croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits : nouveaux avatars
du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'histoire
- Numéro hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques

À PARAÎTRE

- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît une fois l'an, au printemps.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, numéro hors série, 2009 • 5 \$

• Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens

N.B. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : • Au Canada : 3 \$ • À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom		Adresse courriel	
Adresse			
Ville	Province / Pays		Code postal
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal	

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : information@revuepostures.com

Site internet : www.revuepostures.com

