

La saison des pneus
Recherche-création en littérature relationnelle

by

Cédric Trahan

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French and Francophone Studies

  Cédric Trahan, 2024

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author.

We acknowledge and respect the L k'w j n (Songhees and Esquimalt) Peoples on whose territory the university stands, and the L k'w j n and W S NE  Peoples whose historical relationships with the land continue to this day.

La saison des pneus
Recherche-création en littérature relationnelle

by

Cédric Trahan

Supervisory Committee

Pierre-Luc Landry (Supervisor)
Department of French and Francophone Studies

 mile Fromet de Rosnay (Departmental Member)
Department of French and Francophone Studies

Résumé

Ce mémoire en recherche-crédation se penche sur l'émergence d'une littérature dite « relationnelle », en opposition à la fois aux écritures blanches du modernisme et à l'ironie postmoderne. Par la participation de communautés ou de personnes ne s'identifiant pas comme des artistes, cette littérature déploie une nouvelle manière de penser le texte, l'éthique et le politique. En examinant le transfert de la notion « d'esthétique relationnelle » (Bourriaud) des arts visuels vers le champ littéraire, je montre comment la littérature conjugue une pratique alterpolitique du terrain littéraire à une éthique du *care*. Je présente ensuite une analyse d'œuvres collaboratives, dont le collectif *Le cœur au beurre noir*, le beau-livre *Rebâtir le ciel* de Simon Émond et de Michel Lemelin, ainsi que *La patience du lichen* de Noémie Pomerleau-Cloutier, montrant ainsi l'impact de la collaboration sur la poétique et l'énonciation.

Un recueil de poèmes narratifs, intitulé *La saison des pneus*, constitue la partie création. J'ai mené avec mon père une série d'entrevues et d'ateliers portant sur l'apparition de son acouphène et de ses problèmes de surdité, à la suite de 20 ans de travail dans un garage. J'ai ensuite adapté cette démarche relationnelle en deux trames narratives interdépendantes : le récit intime et biographique de mon père – de la perte auditive au port d'appareils auditifs – et la documentation de l'expérience de création comme telle, où l'on voit comment le projet affecte le lien entre l'artiste et le collaborateur, entre un père et son fils.

In this research-creation thesis, I explore the emerging notion of “relational literature”, which stands in opposition to the aesthetics of modernism and postmodernism. Defined by its collaboration with amateurs and communities, relational literature introduces novel perspective for contemplating the interdependence of text, ethics and politics. Following an examination of Bourriaud’s relational aesthetics and its application to the literary field, I illustrate how literature merges the alterpolitics of fieldwork and collaboration with an ethics of care. Subsequently, I provide an analysis of collaboration works, including the collective Le coeur au beurre noir, the artist’s book Rebâtir le ciel by Simon Émond and Michel Lemelin, as well as La patience du lichen by Noémie Pomerleau-Cloutier, emphasizing the impact of collaboration on poetics and enunciation.

A narrative poetry collection, La Saison des pneus, constitutes the creative component of this thesis. I conducted a series of interviews and workshops with my dad, during which we discussed the progression of his tinnitus and hearing problems, following 20 years of full-time work in a garage. I adapted the creative process into two intertwined storylines : my dad’s intimate biography – chronicling the journey from hearing loss to the adjustment to hearing aids – and the documentation of our relational experience. In this context, I observed how the project transforms the connection with the artist and the participant, namely between a dad and his son.

Table des matières

Supervisory Committee.....	ii
Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Tableau des images.....	v
Remerciements.....	vi
INTRODUCTION.....	7
Introduction.....	8
LA RELATIONNALITÉ EN ART : DE L'ALTERPOLITIQUE AUX ÉTHIQUES DU CARE... 14	
Introduction.....	15
Définition de l'esthétique relationnelle.....	15
L'esthétique relationnelle et la pensée politique.....	18
La littérature relationnelle comme politique du terrain.....	22
La littérature relationnelle et les éthiques du care.....	26
Conclusion.....	29
MÉTHODOLOGIE ET POÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE RELATIONNELLE..... 32	
Introduction.....	33
<i>Le coeur au beurre noir</i>	35
<i>Rebâtir le ciel</i>	39
<i>La patience du lichen</i>	48
Conclusion.....	60
CONCLUSION..... 62	
BIBLIOGRAPHIE..... 66	
LA SAISON DES PNEUS..... 71	
OUVERTURE.....	73
I.....	75
II.....	86
III.....	96
IV.....	106
V.....	117
VI.....	132
VII.....	149
VIII.....	164

Tableau des images

<i>Le coeur au beurre noir</i> , format zine.....	p.35
<i>Rebâtir le ciel</i> , livre autopublié grand format.....	p.40

Remerciements

Initiée au Québec, conceptualisée en Colombie-Britannique, écrite en partie à Berlin et à Montréal, cette maîtrise en recherche-crédation a traversé plusieurs lieux, côtoyé plusieurs langues et tissé plusieurs relations; je suis reconnaissant de leur influence et de leur vitalité sur ma pensée autant que sur ma pratique.

Je remercie ces nombreuses amitiés qui m'ont permis de continuer à vivre en communauté, contribuant ainsi à surmonter les difficultés propres à l'écriture solitaire de ces trois dernières années : le cercle rapproché dont la présence constante me remplit de gratitude (Andres, Linnea, Clara), la communauté universitaire (Şansal, Tyler, Cole, Cansu, Delaney), la communauté du swing dance, la communauté francophone, pour ne nommer que celles qui sont propres à Victoria.

Je me suis lancé à l'aveugle dans ce périple intellectuel bilingue, dans une ville que je ne connaissais pas même de réputation, en pariant, les doigts croisés, que d'autres partageraient un semblable désir pour une littérature faite en collectivité. J'ai été agréablement surpris d'avoir pu découvrir en Pierre-Luc Landry plus qu'un directeur, mais un collaborateur, quelqu'un avec qui les idées ricochent. Je suis ravi que notre relation professeur-étudiant ait été marquée par l'entraide et la réciprocité intellectuelle.

Je remercie mon père, sans lequel *La saison des pneus* n'aurait pas pu exister. Tu as eu la générosité de te prêter au jeu, l'audace de persister quand le jeu s'est avéré plus sérieux qu'il ne le semblait d'abord. Je te remercie pour ta confiance, pour l'accueil, pour les fous rires, pour ton savoir-faire et ta créativité. Je me sens extrêmement privilégié de te savoir à mes côtés.

J'aimerais enfin dédier cet ouvrage à ceux et celles qui déconstruisent aujourd'hui la croyance profonde que dépendre des autres est un risque, et découvrent désormais, comme moi, la joie de l'être-ensemble.

INTRODUCTION

Introduction

Dans *For the Love of Men: A New Vision for Mindful Masculinity*, la journaliste canadienne Liz Plank évoque les propos de l'animateur de télévision Fred Rogers, lors d'une audience au Sénat des États-Unis, en 1969, durant laquelle il critiquait la violence verbale et physique montrée explicitement dans les programmes télévisés pour la jeunesse, revendiquant qu'il serait davantage pertinent de mettre en scène des hommes ou des garçons qui déconstruisent la colère qui les mène à la brutalité: « I think that it's much more dramatic that two men could be working out their feelings of anger – much more dramatic than showing something of gunfire » (Plank, 2019, *Introduction*). En répétant le mot « dramatic », Rogers inverse la valeur cinématographique accordée à une scène spectaculaire comme une fusillade, et révèle par le fait même l'ensemble des potentialités littéraires que recèle la rencontre sensible et vulnérable entre deux hommes. Cette idée m'habite profondément depuis que j'ai commencé à développer une pratique littéraire autour des thèmes du *care* et de la relation père-fils. Mon premier texte, *Cicatrices* (Trahan, 2020), se penchait sur la transmission intergénérationnelle des peurs et de la masculinité à travers le motif de la morsure d'un chien, tandis que mon second, *l'acouphène de mon père n'est pas un tuyau d'échappement* (Trahan, 2020), évoquait le milieu de travail de mon père ainsi que la surdité et la difficulté, pour les hommes, de prendre soin des autres. La rencontre intersubjective était certes thématisée, à la fois comme problème, question, visée et état, mais elle se produisait dans le domaine de la fiction, dans la diégèse. En conceptualisant un projet littéraire de plus longue haleine – qui deviendra *La saison des pneus* –, j'ai voulu faire sortir la rencontre de la fiction, l'emmener sur le terrain, l'expérimenter de corps à corps, de voix à voix. C'est pourquoi nous nous sommes retrouvés, mon père et moi, en avril 2021 au parc Jarry, à Montréal : je comptais lui faire part de mon travail littéraire et lui demander d'y participer. Au départ, je n'espérais récolter que quelques informations supplémentaires sur son acouphène, sans envisager que ce motif serait un tremplin plutôt qu'une fin en soi, sans soupçonner l'ouverture vers des enjeux plus vulnérables, beaucoup plus troubles et complexes, sans même deviner la collaboration de plus en plus étroite,, transformant un récit *sur* mon père en un récit écrit *avec* mon père.

Avec *La saison des pneus*, mon attention pour les œuvres littéraires écrites en collaboration avec des personnes ne s'identifiant pas comme artistes s'est accrue drastiquement. Pour cet essai, je ne souhaite pas endosser le poncif selon lequel un corpus se construit de manière rationnelle et *a priori*, sans contact avec les œuvres, sans recommandation ni ouï-dire. Au contraire, je crois avoir une histoire et une relation

personnelle avec chacune des œuvres auxquelles je compte référer. Je suis arrivé au *Coeur au beurre noir* (2021) par l'intermédiaire des réseaux sociaux, en suivant le profil de la personne qui deviendra par la suite mon directeur de maîtrise, Pierre-Luc Landry. Ce projet est une initiative de l'Université Laval et de l'organisme RÉZO, révélée lors de la Journée internationale contre l'homophobie et la transphobie. Les instigatrices du projet ont sollicité la participation de quatre écrivains issus de la diversité sexuelle (Jean-Paul Daoust, Pierre-Luc Landry, Daoud Najm, Olivier Sylvestre), afin que ceux-ci écrivent un texte poétique inspiré par les résultats d'une étude qualitative sur les violences dans les relations intimes et amoureuses entre hommes. L'articulation du *Coeur au beurre noir* à différents organismes communautaires¹ m'a convaincu de venir travailler ici, à l'Université de Victoria, avec Pierre-Luc. Grâce à mon travail d'auxiliaire de recherche pour un séminaire de recherche-création-intervention organisé dans la foulée du *Coeur au beurre noir*, j'ai découvert les oeuvres de Michel Lemelin, l'un·e des participant·e·s du séminaire, et j'ai lu le beau-livre *Rebâtir le ciel* (2020) qu'il a publié en collaboration avec le photographe Simon Émond. Ceux-ci ont adapté sous une forme littéraire et photographique des témoignages récoltés auprès de membres de la communauté LGBTQIA2S+ du Saguenay-Lac-Saint-Jean, au Québec. Je dois aussi à Pierre-Luc ma connaissance de *La patience du lichen* (2021) de Noémie Pomerleau-Cloutier, qui s'est rendue, enregistreuse à la main, à la rencontre des habitant·e·s de la Basse-Côte-Nord, de Kegaska à Blanc-Sablon, au Québec. Elle a adapté en poèmes son périple ainsi que les histoires rapportées par les communautés francophones, anglophones et innues. Même s'il est d'usage de réserver les remerciements à une section séparée – *ab-straité* – de la thèse, je tiens à exprimer ma gratitude pour la manière dont ces œuvres ont pavé mon parcours universitaire.

La saison des pneus ainsi que les œuvres présentées ci-dessus s'inscrivent dans une mouvance plus large, critique du modernisme en art et en littérature. En effet, Alexandre Gefen, dans *L'idée de la littérature*, soutient que la littérature francophone contemporaine s'articulerait désormais en rapport à un nouveau paradigme dans lequel « la notion d'autonomie de l'art se trouve critiquée au nom de la notion de relation et de l'exigence d'intervention » (Gefen, 2021, p.31). Caractéristique de la modernité et du modernisme, l'autonomie du champ littéraire s'est d'abord constituée à travers les institutions littéraires du 17^e et 18^e siècle – que l'on pense à l'Académie française et à la censure royale –, pour ensuite émerger comme catégorie esthétique à part. Avec l'avènement des romantismes européens, les arts et la littérature se sont désarrimés de la morale et de la raison pour

¹ Les partenaires en question sont : À coeur d'homme, Le BRAS Outaouais, Coalition d'aide à la diversité sexuelle de l'Abitibi-Témiscamingue, Conseil québécois LGBT, Diversité O2, Interligne, MAINS BSL, MIELS-Québec, Regroupement provincial en santé et bien-être des hommes, Service d'aide aux conjoints.

relever dès lors d'une conception « organiciste et unifiée » du Beau (Gefen, 2021, p.18), c'est-à-dire que celui-ci « n'a pas sa fin hors de soi et n'existe pas à cause de la perfection de quelque autre chose, mais à cause de sa perfection interne » (Karl Philipp Moritz, cité dans Gefen, 2021, p.18). L'un des prolongements de cette théorie, en France, a été décliné par Benjamin Constant sous la bannière bien connue de la doctrine de « l'art pour l'art », devenue un slogan dans les années 1830, que l'on pense à Théophile Gautier ou un peu plus tard à Stéphane Mallarmé. Cette généalogie de la « souveraineté » littéraire, affirme Gefen, reprenant le mot de Georges Bataille, se poursuit au 20^e siècle lorsque les théories esthétiques sont confrontées aux marxismes et à la nécessité de transformer le monde et l'économie par l'action politique. Gefen remarque que ce contact a appelé la doctrine parnassienne à s'ajuster – comme dans le cas du surréalisme avec la quête d'émancipation à travers l'irrationalité et la spontanéité, ou de la « Nouvelle Critique », que Judith Butler, en se référant à Adorno, décrit ainsi : « The world can only be given anew when redescribed by heightened and unconventional language that reworks the settled meanings of words into those that are explicitly unconventional » (Butler, 2003, p.200). En bref, pour transformer le monde, selon l'esthétique moderne, il faut secouer le langage courant et proposer de nouvelles façons de dire, d'écrire, de penser. L'engagement des artistes, ici, demeure encore dans le domaine de la forme, du matériau, réitérant l'autonomie et la distinction du champ artistique par rapport au social.

Dans sa lecture de la littérature francophone depuis les années 1980, Morgane Kieffer avance que la littérature des années 1980-2000 était caractérisée par sa dimension expérimentale et formelle, voire formaliste. Pour reprendre la typologie de Gilles Philippe, après un « moment grammatical » (1870-1940), un « moment structural » (1940-1980), s'ensuit un « moment postmoderne » (1980-2000). Ce trois moments prennent comme point d'appui une approche autonome et autoréflexive – où la littérature est d'abord et avant tout conçue comme « une modalité scripturale » (Kieffer, 2022, p.2) et que l'on ne peut interpréter qu'en relation à une « discipline endogène (la stylistique) ou connexe à son propre champ (la linguistique et ses dérivés : sémiologie ou narratologie) » (Gefen, 2021, p.30). La réunion de tous ces paramètres fait émerger une conception de la littérature qui domine depuis les romantismes européens : « une littérature "blanche", entée sur l'ordre subjectif (et donc autonomisée de l'impératif d'universalité), mais qualifiée par la forme, centrée sur ses propres interrogations » (Gefen, 2021, p.30). D'un point de vue épistémologique, Pascal Engel résume bien l'hégémonie esthétique de la littérature :

L'exigence que la littérature forme un monde clos irréductible à tout autre discours et en particulier au discours scientifique et philosophique, mais en même temps, qu'elle soit une sorte de genre supérieur à tous les autres,

incluant aussi bien la science que la poésie, l'art et la philosophie ; le refus de lui accorder le moindre statut cognitif et la revendication de sa plus totale subjectivité, en même temps que l'affirmation de son droit quasi exclusif à accéder à la vérité; le refus d'expliquer la création littéraire par autre chose qu'elle-même; le refus d'associer l'oeuvre d'art à d'autres valeurs que purement esthétiques et notamment à des valeurs morales (cité dans Gefen, 2021, p.30).

L'autonomisation du champ littéraire et artistique rend l'appréciation et l'interprétation d'oeuvres et de pratiques contemporaines plus ardues, puisque les attentes du public, des critiques et des institutions littéraires sont modelées par des critères historicisés — et c'est sans parler de la place que l'Occident prend au sein même de cette histoire.

C'est pourquoi est en train de se cristalliser une conception « relationnelle » de la littérature, plus à même de décrire la mouvance littéraire contemporaine à laquelle je m'intéresse ici, se constituant à la suite des esthétiques modernes et des expérimentations postmodernes. Dominique Viart, dans *Comment nommer la littérature contemporaine*, s'oppose à la définition de la littérature des avant-gardes « en clôture (sur elle même, dans son intransitivité), en césure (dans une recherche de singularité indépendante des autres espaces de la pensée) et en rupture (avec les esthétiques du passé) » (Viart, 2019b). Il affirme que « la littérature contemporaine française fait au contraire montre de son ouverture à de nouveaux champs : au monde extérieur et aux disciplines qui l'envisagent. Elle développe des relations. » (Viart, 2019b) Pour Viart, la relationnalité n'équivaut pas nécessairement à la collaboration ou à l'implication de participant-e-s dans un processus créateur; il s'agit plutôt de mettre en dialogue différents champs : la littérature contemporaine est transitive (relation au monde, au réel), internationale (relation entre nations), interdisciplinaire (relation aux savoirs), intertextuelle (relation à l'histoire littéraire) et intermédiaire (relation aux médias). En s'ouvrant par exemple à la musique et au cinéma, aux sciences sociales comme l'anthropologie ou la sociologie, à l'histoire du colonialisme, aux esthétiques du passé ainsi qu'aux réalités sociales interstitielles, mineures ou marginalisées, cette littérature fait un pas de côté face à la conception dominante, avant-gardiste et « blanche » du 20^e siècle, en s'associant à autre chose qu'elle-même.

Le syntagme « littérature relationnelle » s'est ensuite répandu dans les panoramas de la littérature contemporaine, comme ceux d'Alexandre Gefen et de Morgane Kieffer mentionnés plus haut. Cette dernière cherche à décrire la fin du moment ironique et postmoderne et l'avènement en littérature contemporaine du moment socio-discursif, endossant la proposition de Viart : désormais la définition de la littérature « s'appuie notamment sur l'opposition structurante entre “postmoderne” [...] et “relationnelle” [...] » (Kieffer, 2022, p.7). Kieffer infléchit cependant cette définition en insistant sur l'imaginaire

« de la consolation, de la réparation, de l'empathie » (Kieffer, 2022, p. 7), dimension que Viart n'avait pas abordée dans sa première instanciation de la relationnalité en littérature. Gefen soutient un pareil argument en faveur d'un tournant « relationnel » en littérature, lors duquel l'on passerait d'un régime fermé et autoréflexif à un régime ouvert, d'une production restreinte à une production large, collaborative, ordinaire et hétéronorme :

Éventuellement accomplie par des amateurs, potentiellement destinée au très grand public, optionnellement mêlée à d'autres arts, portant l'attention d'écriture sur des objets ordinaires, s'exerçant de manière éventuellement collaborative, rayonnant dans l'oralité ou les réseaux sociaux, cette littérature est plus directement aimantée par les questions concrètes du sujet ou ses velléités d'intervention sur le monde que par la recherche d'une célébrité éternelle et *in absentia* (Gefen, 2021, p.37).

En ce sens, il affirme que l'œuvre littéraire en régime contemporain ne doit pas être conçue comme « une fin en soi », mais plutôt comme « un projet et une relation » (Gefen, 2021, p.39), scellant l'opposition à la tradition esthétique moderne de la mouvance littéraire dans laquelle s'inscrivent les oeuvres de mon corpus et *La saison des pneumos*.

J'ai mentionné, plus haut, le besoin de l'esthétique moderne de se trouver un nouveau point d'ancrage pour justifier son engagement et la portée de sa critique sociale. Endossant le tournant relationnel en art et en littérature, j'aimerais consacrer cet essai à l'interdépendance de l'éthique, de la politique et de la littérature dans un contexte relationnel. Gefen soutient en ce sens qu'au coeur de ce nouveau paradigme littéraire, l'engagement social des écrivain·e·s ne se déploie plus autour des notions héritées de la modernité : « À la dé-définition esthétique de la littérature succèdent ainsi de multiples redéfinitions pragmatiques, dans le contexte d'une repolitisation de l'écriture par une politique de la relation » (Gefen, 2021, p.229). Cet essai se concentrera donc sur cette « repolitisation de l'écriture » au sein de la littérature relationnelle. Qu'est-ce qu'une politique de la relation et comment se manifeste-t-elle au sein des œuvres? Comment la littérature relationnelle et collaborative peut-elle contribuer à la pensée critique et à l'activisme en faveur d'une plus grande justice sociale? Pour répondre à ces questions, je déploierai une réflexion en trois temps. D'abord, je proposerai une généalogie de la notion de « relation » en art et en littérature, en insistant sur la manière dont les esthétiques qui en découlent s'articulent à une théorie critique et à un projet politique. Ensuite, je proposerai une brève poétique des œuvres de mon corpus en m'interrogeant sur les effets de la relationnalité sur les textes et les objets littéraires eux-mêmes.

Mon corpus est limité aux oeuvres décrites dans l'introduction; elles mettent toutes de l'avant la collaboration entre des écrivain·e·s et des personnes qui ne s'identifient pas

comme des artistes, ce qu'une longue tradition critique, particulièrement en histoire de l'art, a conceptualisé sous le nom d'*art participatif* :

The term *participatory art* is used by art historians to designate extremely varied forms of participation, from mobilizing extras for a few minutes of a performance to co-production processes between artists and volunteers that may last several years. (Douroux et Mengual, 2017, p.402)

En effet, le collectif *Coeur au beurre noir, Rebâtir le ciel* de Michel Lemelin et de Simon Émond ainsi que *La patience du lichen* de Noémie Pomerleau-Cloutier ont été rédigés à la suite d'un processus collaboratif dont les méthodes variaient de la retranscription d'entretiens à la démarche de co-création. Plus encore, les oeuvres littéraires choisies partagent plusieurs autres caractéristiques communes : elles ont été publiées au tournant de la deuxième décennie du siècle (2020) et font partie du champ littéraire francophone et québécois, ce qui me permet d'amener une pensée esthétique introduite et développée en France et aux États-Unis vers une nouvelle aire géographique.

LA RELATIONNALITÉ EN ART : DE L'ALTERPOLITIQUE AUX ÉTHIQUES DU CARE

Introduction

Si le syntagme « littérature relationnelle » a été forgé en 2019 par Dominique Viart dans *Comment nommer la littérature contemporaine*, il n'en demeure pas moins que la politisation de la relation comme phénomène culturel s'est développé au cours des années 1980, comme l'avance Viart lui-même : « La 'communauté' est à ce point défaite qu'elle devient une question majeure en philosophie » (Viart, 2019b). En effet, à partir du 20^e siècle, les institutions majeures agissant comme liant social et garantes de la collectivité se sont progressivement défaits – que l'on pense aux institutions religieuses d'abord, puis aux partis politiques et aux syndicats. Ces derniers n'offrent plus un horizon de sens pour le collectif. Face à cet effritement des institutions, les discours sur la société contemporaine ont commencé à être marqués par des thèmes dysphoriques : Gilles Lipovetsky diagnostique l'avènement de « l'ère du vide » (1983) pendant que Jean-François Lyotard remarque la délégitimation des « méta-récits » dans *La condition postmoderne* (1979). D'un autre côté, on voit apparaître des réflexions qui s'efforcent de penser le collectif sur de nouvelles fondations, comme celles de Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient* (1990) et de Maurice Blanchot dans *La Communauté inavouable* (1983). Il en résulte que dans la période contemporaine « la relation – le désir de relations, le besoin de relations, la recherche de relations – a une véritable vitalité » (Viart, 2019b). Cette même quête se manifeste en esthétique à partir des années 1990 avec la publication d'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, qui introduit un nouveau paradigme dans les arts contemporains, dans lequel s'inscriront une pléthore d'artistes du 21^e siècle.

Dans cette section, je retracerai les grands moments d'une généalogie de la relationnalité en art depuis *Esthétique relationnelle*, en cherchant à mettre l'accent sur la dimension politique de ces théories esthétiques. Je montrerai d'abord que le projet culturel derrière l'esthétique relationnelle participe aux transformations de l'activisme à la suite de la grande période révolutionnaire, c'est-à-dire du passage d'une anti-politique à une alter-politique, pour reprendre les termes de Ghassan Hage (2015). Ensuite, j'examinerai la manière dont la littérature relationnelle prolonge ce projet alter-politique en y additionnant les tropes des éthiques du care telles que définies par Joan Tronto (1993).

Définition de l'esthétique relationnelle

Représentant de l'art relationnel des années 1990, l'artiste thaï-argentin Rirkrit Tiravanija inaugure la série *pad thai* (1990) à la galerie Paul Allen à New York (Guggenheim,

2023, « Rirkrit Tiravanija »), où il cuisine et sert aux visiteur·euse·s des portions de pad thai, détournant ainsi la notion traditionnelle d'objet en art, initiative qu'il reproduit lors de sa première exposition solo *Untitled* (1992) à la galerie 303 à New York (Jana, 2011) et avec l'installation *Untitled: 1271* (1993) à la Biennale de Venise, pendant laquelle il offre de la nourriture thai au public depuis un bateau amarré, renvoyant symboliquement, par la date inscrite dans le titre, au voyage de Marco Polo, aux liens entre les villes de Bangkok et Venise et, plus largement, entre l'Orient et l'Occident (Dohmen, 2013, p.42). Quelques années plus tard, Tiravanija reproduit l'intérieur de son appartement de New York dans l'espace du Kölnischer Kunstverein à Cologne (1996) et le rend disponible pour les visiteur·euse·s : « People could make food in the kitchen, use the bathroom, sleep in the bedroom and chat in the living room » (Dohmen, 2013, p.38). Cette fois-ci, l'artiste s'attaque aux frontières qui séparent l'art et la vie quotidienne, transformant l'espace de la galerie en lieu où s'invente une nouvelle socialité entre l'artiste, l'audience et l'œuvre d'art. Pareilles œuvres, selon Nicolas Bourriaud, ne peuvent pas être interprétées selon les mêmes critères esthétiques que les œuvres de la modernité artistique, comme l'originalité et la nouveauté formelle. C'est pourquoi il cherche, dans *Esthétique relationnelle*, à renouveler notre compréhension de l'art contemporain en avançant une définition qui soit en mesure de couvrir et de rendre cohérent une pluralité d'œuvres en apparence différentes sur le plan formel.

Situé dans le contexte de la mondialisation, de la croissance massive des télécommunications et de l'urbanisation, et par conséquent de la prolifération d'espaces de rencontres intersubjectives et d'échanges sociaux, l'art relationnel se définit, selon Bourriaud, comme « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé* » (Bourriaud, 1998, p.12). En d'autres mots, l'œuvre relationnelle prend comme thème et comme matière artistique les rapports interhumains, tout en créant un espace public où la signification de l'œuvre se construit collectivement, à l'inverse par exemple de la télévision et de la littérature, affirme-t-il, des médiums qui relèguent la consommation au domaine domestique et qui atomisent les individus (Bourriaud, 1998, p.14)². Ce nouveau paradigme signifie également qu'une œuvre d'art n'est plus jugée selon sa matière, son contenu représentationnel ou sa technique, « mais selon son usage et sa fonction sociale » (Yveline Montiglio, citée dans Spettel, 2014, p.49).

En ce sens, avec la série *pad thai* de Rirkrit Tiravanija, où l'artiste invite son audience à cuisiner et à partager un repas traditionnel plutôt qu'à entrer dans un rapport de

² Bien que l'argument de la lecture solitaire soit pertinent dans ce contexte, la deuxième partie de cet essai montrera l'arrimage du littéraire aux espaces publics.

contemplation esthétique face à l'oeuvre, nous voyons que le *hic et nunc*, l'ici et maintenant de l'oeuvre d'art ne relève ni de l'objet mis en disposition ni de ce qui pourrait être une performance publique de dégustation, mais plutôt du rassemblement, de la création d'un environnement où le public va à sa propre rencontre selon des modalités intersubjectives particulières – ici, le partage d'un repas. Pour Bourriaud, l'art de Tiranavanija et celui de bien d'autres artistes de sa génération relèvent du dispositif relationnel, celui-ci agissant à la fois comme « moment de socialité » et comme « objet produisant de la sociabilité » (Bourriaud, 1998, p.33). Cette dualité renvoie d'un côté à la dimension événementielle de l'art (happening, performance, etc.), qui rassemble un public, ainsi qu'à sa dimension matérielle (objet physique, infrastructure, etc.), qui fonctionne comme un déclencheur de socialité. Aussi le hasard et l'imprévisibilité occupent-ils une grande place au sein de ces œuvres puisque leur contenu demeure indéterminé jusqu'au moment de leur exécution. En instituant des contextes immersifs à partir de paramètres ou de cadres pré-établis par l'artiste, l'art relationnel fonctionne plutôt comme une « machine à provoquer et à gérer des rencontres individuelles ou collectives » (Bourriaud, 1998, p.30). Comme l'écrit l'artiste britannique Liam Gillick, le travail artistique inscrit dans ce nouveau paradigme ne tire pas sa valeur de la contemplation abstraite, même que l'oeuvre est parfois secondaire par rapport à sa fonction : « It is sometimes backdrop or decor rather than a pure content provider » (Gillick, *The Wood Way*, cité dans Bishop, 2004, p.60)

Pour le dire autrement, l'art relationnel peut être considéré comme une expérience. En effet, dans *Esthétique relationnelle*, Bourriaud remarque que les œuvres renouvellent le rapport à l'espace-temps de la contemplation artistique. Dans un musée ou une exposition traditionnelle, le public accède à un lieu où sont disposées les oeuvres, disponibles pour un regard libre de contempler l'art, sans que celui-ci ne se frotte à aucune limite en dehors « des impossibilités matérielles évidentes (horaire de fermeture des musées, éloignement géographique) » (Bourriaud, 1998, p.30). Cette disponibilité de l'oeuvre, cette « temporalité 'monumentale' et ouverte pour un public universel » (Bourriaud, 1998, p.30) est mise en cause par l'art relationnel, qui se présente plutôt comme indisponible, en ce sens où sa temporalité est éphémère, voire restreinte à un public que l'on convoque. C'est l'oeuvre qui amène à soi le public, et non l'inverse, comme en témoignent « les efforts d'originalité déployés dans la fabrication des cartons d'invitation » (Bourriaud, 1998, p.30) et les activations qui prennent place lors des vernissages. Ainsi, les œuvres relationnelles relèvent souvent davantage de la performance que de l'exposition, en ce qu'elles partagent une temporalité similaire – limitée, non-monumentale et éphémère – dont les restes résident dans la trace, le document, l'archive. Cet espace-temps esthétique caractérisé par l'indisponibilité et la valorisation de l'événementiel met l'accent sur le fait que l'oeuvre est

quelque chose que l'on vit, que l'on traverse et qui se conçoit comme « une durée à éprouver » (Bourriaud, 1998, p.13)

Ces expériences et expérimentations sociales, parce qu'elles fonctionnent comme des dispositifs relationnels inscrits dans la temporalité de l'événement, dépendent entièrement de leur contexte, de l'audience par là rassemblée : la participation du public active l'œuvre d'art, elle la rend donc possible. Cependant, la dépendance de l'œuvre et du public s'avère réciproque plutôt qu'unidirectionnelle, comme le souligne Claire Bishop dans un commentaire sur *Esthétique relationnelle* :

Relational art sets up situations in which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be. (Bishop, 2004, p.54)

L'œuvre relationnelle s'incarne donc par la participation d'une audience, et par effet de rebond, lui donne les moyens et les ressources de se construire et de se représenter comme communauté. Le public rend possible l'œuvre qui, à son tour, rend possible l'institution d'une communauté temporaire. Pour Bourriaud, le potentiel politique de l'art relationnel réside dans cette dimension productrice, quand elle « s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant » (Bourriaud, 1998, p.15).

L'esthétique relationnelle et la pensée politique

Pour comprendre comment Bourriaud en arrive ainsi à politiser la relation, il faut comprendre le changement paradigmatique qui s'opère dans la pensée politique radicale et dans l'activisme à la fin du 20^e siècle. Ghassan Hage, dans *Alter-politics: Critical Anthropology and the Radical Imagination*, décrit la transition des mouvements anti-politiques vers des mouvements alter-politiques, c'est-à-dire que l'activisme remplace l'opposition et la confrontation politique par la recherche d'alternatives. Hage définit en effet l'anti-politique comme ce qui résiste et cherche à renverser l'ordre établi, tandis que l'alter-politique a pour objectif de défaire le statu quo en proposant des initiatives et des modes de fonctionnement alternatifs à ceux de l'ordre établi: « [An] oppositional politics aimed at resisting and defeating the existing order, and a politics aimed at providing an alternative to the political order » (Hage, 2015, p.58). Le mouvement alter-politique se préoccupe autant d'économie alternative que de la manière dont les sujets se lient au territoire, à la nature et aux autres.

Pour Hage, l'alter-politique n'est pas plus important que l'anti-politique, mais il affirme que l'anti-politique a été privilégié dans la pensée politique du 19^e au 20^e siècle, et ce, jusqu'à ce que les révolutions communistes en Europe de l'Est et les indépendances postcoloniales en Asie et en Afrique échouent à ne pas reproduire les structures oppressives qu'elles contestaient. Ces échecs ont fait naître, dans la théorie politique des années 1960, la question « post-révolutionnaire » : que faire après le renversement de l'État? Comment créer une société post-révolutionnaire? En se référant plus précisément à l'Union soviétique, à la révolution iranienne ainsi qu'aux révolutions postcoloniales du 20^e siècle, Hage constate que ces mouvements anti-politiques ne réussissent pas à penser ce qui vient après le moment oppositionnel : « [They] [ended] up producing societies that had very little in the way of the revolutionary and adopting too many features in common with the societies they toppled » (Hage, 2015, p.60).

Mais avec le déclin des mouvements ouvriers et la croissance de l'anarchisme post-Mai 1968, l'avant-garde politique contestataire n'apparaît plus comme celle qui mobilise les mouvements politiques radicaux. Au contraire, les mouvements sociaux du 21^e siècle – les Indignados en Espagne, les Printemps arabes ainsi que le mouvement Occupy en Amérique du Nord – se construisent différemment, notamment par une attention accrue à l'habitation du territoire, à la création de politiques internes plurielles ainsi qu'au déploiement d'une approche pacifiste dans la confrontation avec le corps policier : « What we see is a higher awareness of an intimate relation between means and ends where the first is not as easily sacrificed on the altar of the second as it has been in the radical politics of the past » (Hage, 2015, p.59). Plutôt que de tomber dans l'écueil de l'anti-politique, les mouvements alter-politiques arriment de façon éthique les stratégies de contestation à la société (post-révolutionnaire) qu'ils imaginent, convoquant ainsi davantage l'anarchisme de Mai 1968 que l'appel de Fanon à renverser l'ordre colonial.

La transition paradigmatique de l'anti-politique vers l'alter-politique entraîne la resignification d'une notion influente dans la pensée politique radicale depuis l'*Utopie* de Thomas More. En effet, si l'utopie a été critiquée à de nombreuses reprises, taxée d'idéalisme et vouée à être déconnectée du réel, Hage récupère le concept et le réinvestit à partir d'une ontologie multiréaliste (Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro) qui défend l'existence de réalités mineures et alternatives, celles-ci chevauchant les réalités qui ont été construites comme dominantes. Selon Hage, la philosophie occidentale a fait dominer une ontologie mono-réaliste dans laquelle il n'existerait qu'une seule et unique réalité, à laquelle, par exemple, les perceptions culturelles et subjectives se surimposent, rejouant la binarité nature / culture bien connue. Hage déconstruit cela en puisant au sein des ontologies autochtones, dont celle des peuples d'Amazonie (Hage, 2015, p.66), une conception

différente du point de vue : ce dernier ne serait pas le résultat d'une vue de l'esprit, mais d'un processus incorporé qui crée une multiplicité de modes de relation, d'habitation et d'enchevêtrement. La multiplicité des engagements corporels et des relations incorporés à l'environnement participe à la manufacture de réalités plurielles. C'est dans cette perspective que Hage redéfinit l'utopie : « Rather than being a space inspired by an idealised past that has disappeared, or a future-oriented imagining of that which has no existence, [utopia] is metonymic of minor and repressed spaces in which we already dwell in the present. » (Hage, 2015, p.201). L'utopie, selon Hage, en mettant l'accent sur la primauté du temps présent, fait surgir d'autres réalités au contact d'autres cultures et subjectivités.

En bref, l'alter-politique est une manière de penser la politique par la relationnalité, plutôt que par la conflictualité, comme l'écrit Eduardo Kohn dans *How Forests Think* : « [alter-politics is] a politics that grows not from opposition to or critique of our current systems but one that grows from attention to another way of being, one that involves other kinds of living beings » (Kohn, 2013, p.28). La théorie de l'alter-politique s'appuie moins sur la lutte des classes que sur le déploiement d'une attention accrue pour les êtres et leurs manières d'être. Les collaborations inattendues possèdent autant de pouvoir transformateur que les mouvements anti-politiques. Dans *Esthétique relationnelle*, ouvrage publié dans les années qui suivent la chute du mur de Berlin et l'effondrement du bloc de l'Est, Nicolas Bourriaud participe à la désillusion sociale envers l'anti-politique et semble conférer aux pratiques esthétiques émergentes des ambitions politiques qui relèvent de l'alter-politique.

Bourriaud articule la dimension politique de l'art à une critique de la modernité « idéaliste et téléologique », dont la volonté d'émanciper les peuples et les individus par la rationalité techno-scientifique – le développement des sciences naturelles et du savoir, des instruments et des machines de production – a mené au colonialisme et à l'exploitation des ressources humaines (à travers l'esclavagisme) et naturelles (à travers l'extractivisme) au profit des pays européens. Au 20^e siècle, le projet d'émancipation se transforme avec les avant-gardes, du dadaïsme à l'Internationale situationniste, qui s'opposent à la rationalisation et à l'utilitarisme. Puis, à partir des années 1990, « l'art [...] [a] continu[é] ce combat, en proposant des modèles perceptifs, expérimentaux, critiques, participatifs » (Bourriaud, 1998, p.10). Cependant, contrairement aux avant-gardes, les artistes étudiés par Bourriaud n'endossent pas une vocation prophétique et ne luttent pas pour l'instauration d'un ordre social juste, parfait et sans oppression mais qui toujours se dérobe, insaisissable, inactualisable. Ceux-ci « modélise[nt] aujourd'hui des univers possibles » (Bourriaud, 1998, p.11) en investissant le temps présent plutôt que l'avenir. Ainsi, l'art opère de manière similaire à ce que Jean-François Lyotard écrivait à propos de l'architecture postmoderne : « [Elle] se trouve condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un

espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité » (Lyotard, cité dans Bourriaud, 1998, p.11). Autrement dit, l'architecture postmoderne, comme l'art relationnel, prend pour postulat qu'un renversement total et systématique du monde n'est pas ou plus possible, et qu'en héritant *de facto* de structures sociales déjà en place, la transformation politique advient petit à petit, à coup d'amendements et de petits gestes. C'est en ce sens que Bourriaud s'oppose à la *représentation* du réel dans l'art, ce à quoi ce dernier est traditionnellement associé à travers la longue histoire de la mimêsis, et défend sa *modélisation* et son *insertion* dans la société actuelle : « L'art contemporain modélise plus qu'il ne représente, s'insère dans le tissu social plus qu'il ne s'en inspire » (Bourriaud, 1998, p.16)³. Les œuvres relationnelles sont des modèles symboliques qui, comme les bâtiments postmodernes, taillent de micro-déchirures dans le tissu social en produisant des mondes alternatifs et éthiques.

En critiquant le projet politique de la modernité téléologique, Bourriaud prend ses distances par rapport à l'anti-politique et aux avant-gardes révolutionnaires. Les œuvres relationnelles semblent plutôt apparaître comme un dispositif alter-politique : elles s'insèrent dans le présent, recherchent moins le renversement de l'ordre établi que sa reconfiguration à travers des contextes immersifs et des expériences de collectivité et d'altérité. En ce sens, il n'est pas anodin que Bourriaud et Hage partagent une conception semblable de l'utopie. Chez Hage, comme nous l'avons vu, l'utopie alter-politique est l'actualisation dans le présent de réalités mineures et réprimées par l'hégémonie sociale. Dans *Esthétique relationnelle*, Bourriaud réinvestit le monde conjugué au présent en détrônant le futur comme horizon politique : l'artiste « habite les circonstances que le présent lui offre » (Bourriaud, 1998, p.12) et tente « d'apprendre à mieux habiter le monde » (Bourriaud, 1998, p.11), rendant caduque la croyance en la *tabula rasa* des mouvements anti-politiques. En ce sens, il déplace le point de mire vers « les micro-utopies quotidiennes » qui ne cherchent pas à « figurer des utopies » comme l'a fait la tradition socialiste de More, Sorel et Proudhon, mais à « construire des espaces concrets » (Bourriaud, 1998, p.48). Plus encore, en prenant pour acquis l'existence du monde, d'un déjà-là, le projet émancipateur de la modernité se prolonge par le biais du bricolage, du recyclage, de l'amalgame. Les transformations politiques ont lieu par « l'invention d'assemblages nouveaux » (Bourriaud, 1998, p.48) et de nouvelles relations plutôt que par oppositions conflictuelles et dialectiques :

³ En s'attardant au choix des mots, il est intéressant de noter que *représentation* renvoie à une forme, à une idée, à un « réel » que la chose représentée représente, tandis qu'avec *modélisation*, c'est la forme elle-même qui *invite* à la représentation. Cette distinction importante sera de nouveau convoquée plus tard, lorsque je me pencherai sur quelques textes littéraires.

Personne n'entend plus instaurer l'âge d'or sur Terre, et l'on se contentera volontiers de créer des *modus vivendi* permettant des rapports sociaux plus justes, des modes de vie plus denses, des combinaisons d'existence multiples et fécondes (Bourriaud, 1998, p. 48).

D'un côté, l'utopie dite alter-politique vise à faire émerger dans le présent les réalités subjectives et culturelles marginalisées par une réalité hégémonique; de l'autre, les micro-utopies chez Bourriaud instiguent dans l'ici et maintenant des environnements immersifs où, à travers des rencontres intersubjectives, l'art met en action des manières de vivre et des existences collectives alignées avec la quête de justice sociale. Ici, la notion d'utopie canalise le phénomène de la politisation de la relation en illustrant le jaillissement de réalités et d'espaces alternatifs au contact de l'autre.

La relationnalité en art et en esthétique, introduite par *Esthétique relationnelle*, ainsi que le phénomène de sa politisation, sont allés de pair avec son ancrage dans l'alter-politique, dans les mouvements sociaux et l'activisme post-1990. Quelques trente ans plus tard, les critiques littéraires réactivent la même notion, mais dans le champ littéraire francophone : quels sont les effets de l'appropriation de la notion de « relation » d'un champ (l'art contemporain) par un autre (la littérature)? Comment la dimension politique de la relation s'en trouve-t-elle altérée? Pour répondre à ces questions, j'examinerai la littérature relationnelle dans une perspective alter-politique, pour ensuite argumenter que les théoricien·ne·s francophones infléchissent la politique de la relation en l'intégrant aux éthiques du care telles que définies par Carol Gilligan (1982) et Joan Tronto (1993).

La littérature relationnelle comme politique du terrain

L'influence d'*Esthétique relationnelle* est patente dans les écrits de Dominique Viart (2019a; 2019b) : par exemple, il signale que la littérature prend désormais comme thème les interactions humaines et que les oeuvres participent alors à la création de *modus vivendi* à travers des combinaisons et des coexistences nouvelles (Viart, 2019a). À plusieurs reprises toutefois, il s'écarte de la théorie de Bourriaud en affirmant que la littérature et les arts se chevauchent peut-être, mais « ne se recoupent que très partiellement » (Viart, 2019a, §37). La littérature relationnelle, en effet, s'intéresse surtout, dans un premier temps, à l'ouverture du cadre disciplinaire historiquement rattaché aux lettres : elle est intermédiaire, interdisciplinaire, internationale, inter-artistique, intertextuelle... (Kieffer, 2022, p.7; Gefen, 2021, p.12). Elle tisse par exemple des relations avec le passé, avec des arts comme la musique et le cinéma, avec des disciplines comme la sociologie et l'anthropologie. Mais la

littérature relationnelle est surtout, dans un deuxième temps, constituée d'un corpus qui représente les réalités sociales dans les textes littéraires : au cours du moment socio-discursif défini par Gilles Philippon, la littérature « interroge l'histoire et la société » (cité dans Kieffer, 2022, p.8); les écrivain·e·s mettent en scène des thématiques sociales comme l'écologie, les droits des animaux, les crises économiques (Kieffer, 2022, p.9), le sida, le chômage (Viart, 2019a, §10) les inégalités sociales ou sexuelles (Gefen, 2021, p.215), pour n'en nommer que quelques-unes. Viart affirme qu'en vertu de ce traitement littéraire des enjeux sociaux, l'engagement politique des écrivain·e·s « relèv[e] d'une attention aux précarités et aux interstices sociaux » (Viart, 2019a, §35) et cite le passage où Bourriaud évoque la création de *modus vivendi* par la collaboration d'individus et de communautés, sans pour autant établir de distinction entre le traitement *thématique* de réalités sociales et ce que Bourriaud propose dans *Esthétique relationnelle* comme la fabrication d'environnements immersifs et collectifs, situés dans l'espace-temps et qui favoriseraient l'émergence de modes de vie moins oppressifs. Ainsi, d'un côté, Viart évite d'amalgamer et d'aplanir la définition de la relationnalité en art et en littérature; de l'autre, il procède, dans ce passage, à un rapprochement trop étiré.

À mon sens, la dimension politique de la littérature relationnelle s'articule beaucoup plus à celle de l'esthétique relationnelle que ne le laisse paraître Viart : la mise en place d'espaces immersifs s'arrime bien à l'un des projets de la littérature contemporaine, à savoir sortir de la représentation mimétique par l'expérience et par l'introduction de la notion de « terrain littéraire ». Cette descente de l'écrivain·e dans la rue (littéralement) marque la transition d'une conception de l'écrivain engagé vers l'écrivain impliqué (Viart, 2006; Blackeman, 2012; Brun et Schaffner, 2015), laquelle est corollaire à l'émergence de la pensée alter-politique que je décrivais plus haut. L'écrivain engagé s'inscrit dans la tradition française qui remonte à la prise de parole publique d'Émile Zola dans l'affaire Dreyfus avec le pamphlet « J'accuse » (1898). Cette posture serait celle du ton surplombant, de la maîtrise que confère le prestige de l'intellectuel (Kieffer, 2022, p.8). Cette distance critique place l'écrivain en rupture avec la société, au-delà de celle-ci. L'écrivain·e impliqué·e, de son côté, adopte une posture dans laquelle son engagement s'actualise « en mode mineur », c'est-à-dire en privilégiant la « subjectivation contre [le] surplomb » (Kieffer, 2022, p.8). L'écrivain s'implique à même la Cité à travers des interventions ciblées qui ne relèvent pas seulement de l'appareil médiatique, mais également de sa présence même auprès des publics. Plus encore, la pratique du terrain littéraire comme action politique « recoupe assez largement les nouveaux modes d'action politique et d'intervention sociale dans un régime d'historicité qui a vu les grands récits se déliter » (Viart, 2018). L'écriture impliquée, plutôt que de chercher à provoquer des insurrections révolutionnaires, se définit comme « un

dispositif performatif » qui construit la réalité et le monde social. Loin d'être un « jeu herméneutique », l'écriture influence « la construction de la réalité sociale » (Gefen, 2021, p.212). Les écrivain·e·s impliqué·e·s partagent la même désillusion par rapport aux mouvements anti-politiques que l'on retrouve dans *Esthétique relationnelle* : la dichotomie entre l'auteur·trice engagé·e et l'auteur·trice impliqué·e, la posture de surplomb et la posture d'immersion, la volonté de soulèvement et celle d'intervention localisée imitent l'opposition entre l'anti-politique et l'alter-politique.

Délaissant ainsi le modèle de l'écrivain·e engagé·e, la littérature se conçoit comme une « expérience » (Gefen, 2018, p.10) qui s'ancre dans la réalité, qui s'envisage comme « un moyen pour l'éprouver, l'étudier, voire l'expérimenter » (Viart, 2018) plutôt que de la raconter et la représenter. Gefen, de son côté, remplace la mimésis par la « tractation avec le monde - avec les autres » en évoquant le concept de somaesthétique, une manière de faire saillir l'esthétique comme « un processus expérientiel » ancré dans les sens et dans le corps (Gefen, 2021, p.218). Cela a pour conséquence d'inclure dans le champ littéraire de nouvelles formes et de nouvelles approches qui ne s'incarnent pas toujours sous la forme d'objet-livre; dans cette perspective expérientielle, le processus et la démarche créative collective auraient plus de valeur que le produit fini. Mathilde Roussigné (2020), par exemple, se penche sur l'action politique en littérature et affirme que l'engagement se rattache à cette « littérature exposée » (Rosenthal et Ruffel, 2010), pour reprendre le titre de l'ouvrage consacrée à l'éclatement de la littérature hors du livre, à travers des pratiques intermédiaires et inter-artistiques comme l'exposition, la musique, l'installation, le slam, et plus encore. Cet imaginaire de la « sortie » nous invite à réfléchir à l'engagement politique non plus comme traitement *thématique* des réalités sociales marginalisées, mais *comme forme et comme méthode* ou, pour reprendre l'expression de Bourriaud, comme moment de socialité.

Dans la même lignée, Gefen cartographie deux médiums par lesquelles s'activent la littérature : le premier relève de diverses « pratiques sociales interactionnelles » (Gefen, 2021, p.217) comme les ateliers de lecture ou d'écriture créative, menés par exemple dans des prisons, des hôpitaux, des écoles, et qui misent sur le « transfert des expériences [et la] réflexivité collective » (Gefen, 2021, p.217); le deuxième relève à proprement parler du terrain, que Viart définit comme une pratique de recherche dont les méthodes sont similaires à celles des sciences sociales, où les chercheur·euse·s font l'expérience prolongée d'un terrain, « qu'il soit social, géographique ou historique » (Viart, 2019a, §29). Cette immersion entraîne un processus collaboratif à travers l'enquête, la récolte de témoignages et de documents et la co-construction du récit avec des participant·es. Ces oeuvres utilisent ainsi la littérature « comme moyen [d']éprouver et [d']expérimenter [le réel] » (Viart, 2018). Le

terrain devient un outil pour tester le réel ainsi que l'objet du récit, car les textes littéraires « se rassemblent tous autour de l'expérience qu'ils font du terrain » (Viart, 2018). Le point commun qui relie ces deux pratiques est d'inscrire la littérature dans la société elle-même, au cœur des institutions ou dans l'espace public. Pour reprendre une phrase de Viart, « si tu ne vas pas à la littérature, la littérature ira à toi » (Viart, 2019a, §15) L'art relationnel amène à lui son public par le biais d'un carton d'invitation; les oeuvres littéraires, elles, semblent plutôt *aller vers* le public en proposant des expériences que pareillement l'on vit et l'on traverse.

Là où le projet politique de la littérature relationnelle diverge de celui décrit par Nicolas Bourriaud, c'est dans la capacité de l'écriture à transformer le monde en créant « de nouvelles formes de relation » (Gefen, 2021, p.36). On pourrait croire, à première vue, que cette citation répond à ce que Bourriaud écrivait à propos de l'invention d'assemblages nouveaux et de la création de communautés temporaires, mais la relation théorisée dans les textes de Viart diffère de celle que l'on retrouve dans *Esthétique relationnelle*. En effet, Viart explicite la fonction métalittéraire que l'on retrouve dans les œuvres montrant non seulement les résultats de la recherche, mais également « le processus d'élaboration de la connaissance » (Viart, 2018, p.31). Cette narration, qu'il nomme « heuristique », parce qu'elle révèle les conditions de possibilité épistémologiques qui dictent le rapport entre les sujets et le monde, invite le lectorat à réviser sa « propre relation au monde » (Viart, 2018, p.31). La fonction métalittéraire renvoie aussi à la manière dont les auteur·trice·s se positionnent face à leur terrain et aux communautés avec lesquelles iels travaillent, mettant « ainsi l'accent sur la manière avec laquelle les littératures de terrain abordent leur terrain [...] élabor[ant] une conception de la littérature comme relation » (Viart, 2018, §32). En d'autres mots, l'*ethos* de l'écrivain·e fait surface et l'éthique de ce dernier ou cette dernière occupe une part non négligeable de la narration. La relation ici n'est donc pas réfléchie en termes de création de communauté et de facilitation de rencontres intersubjectives, mais comme posture située, ce qui s'articule toutefois très bien avec l'idée de réalité mineure telle que définie par Hage. Plus que la fabrication de contextes immersifs, la littérature se perçoit comme construction d'un rapport au monde et comme visibilisation de réalités minorées à travers la reconfiguration de la relationnalité au monde.

Ces deux interprétations ne sont cependant pas exclusives. La littérature de terrain et ses pratiques interactionnelles construisent des communautés, rassemblent des individus autour d'une démarche littéraire *et* rendent visible la construction des réalités multiples décrites par les mouvements alter-politiques. Jusqu'à maintenant, nous avons vu la manière dont un courant de la littérature contemporaine prolonge le projet théorisé par Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* en faisant primer l'expérience et la proximité avec

les publics, réitérant la désillusion face aux grands récits de transformation politique. Si la littérature relationnelle traite, certes, d'enjeux sociaux par la représentation diégétique et par la fiction, la réalité sociale devient une forme et une méthode lorsqu'elle déborde du livre pour aller sur le terrain. Dans une perspective alter-politique, cette présence *in situ* met en pratique des politiques qui croissent au contact des communautés concernées. Toutefois, la littérature relationnelle intègre à son vocabulaire politique une inflexion que l'on ne retrouve pas dans les années 1990 : l'empathie est devenue au 21^e siècle une catégorie incontournable, de même que les éthiques du care comme cadre théorique.

La littérature relationnelle et les éthiques du care

En plus de référer à des pratiques collective et à l'intersubjectivité, la relationnalité en littérature renvoie à un « imaginaire de la consolation, de la réparation », participant au « tournant dit empathique » (Kieffer, 2022, p.7) dans lequel l'influence des théoriciennes comme Joan Tronto, Carol Gilligan et Martha Nussbaum se substituent aux modèles existentialistes ou formalistes que je décrivais plus haut. La littérature contemporaine cherche désormais à « remédier » à des situations, notamment à travers l'empathie littéraire et la compréhension de l'autre, que Gefen définit comme « la capacité du récit de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques, ainsi que le prescrit [...] l'éthique du care » (Gefen, 2018, p.12). L'influence des éthiques du care comme cadre théorique n'est pas propre à la « littérature relationnelle », mais participe d'une tendance plus large, comme en témoigne la publication du dossier de la revue *Temps zéro*, « Poétiques et imaginaires du care », dirigé par Dominique Héту et Maïté Snauwaert en 2018, le projet de recherche-crédation sur *La littérature comme espace paradoxal du care : représentations de la criminelle* de Catherine Mavrikakis, subventionné par le FRQSC pour les années 2021 et 2022 (FRQSC, 2020, « La littérature comme espace paradoxal du care ») ou le colloque « Caring Lit' / Pour une littérature du care » organisé par Alexandre Gefen, Sandra Laugier et Andrea Oberhuber en 2021 (Gefen, Laugier, Oberhuber, 2021).

L'éthique du care a d'abord été définie par Carol Gilligan dans *In a Different Voice* (1982), pour ensuite être développée par Joan Tronto dans *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (1993). Chez Gilligan, l'éthique du care avait pour objectif de « réhabiliter la voix des femmes en tant que moralement valides » (Héту et Snauwaert, 2018) parce que celles-ci prennent en considération l'ensemble des relations sociales impliquées par une décision éthique ou politique, plutôt que d'appliquer une règle universelle

désincarnée. En d'autres mots, les participantes de l'étude de Gilligan se « souciaient » des autres et des répercussions sociales lorsqu'elles avaient à résoudre des dilemmes moraux. Si *In a Different Voice* appartient plutôt au domaine de la psychologie morale, l'approche de Tronto est résolument politique. Elle propose une extension de la notion de *care* à toute « activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible » (Tronto, citée dans Gefen, 2018, p.157). On retrouve, par exemple, du *care* dans l'éducation des enfants, dans le soin dévoué aux personnes âgées, aux personnes atteintes de maladies ou celles vivant avec des handicaps, ou encore dans les tâches domestiques comme se nourrir, se laver, et nettoyer son environnement. Contrairement aux « oeuvres » dont les projets sont marqués par un début, un milieu et un fin (Arendt, 1958), les activités de *care* sont des pratiques récurrentes, routinières et irrémédiables : à l'échelle individuelle, le corps humain nécessitera toujours de la nourriture pour survivre; à l'échelle sociale, il faudra toujours des personnes pour s'occuper des nouveaux-nés et des personnes en fin de vie. Pour Marie Garrau et Alice Le Goff, le *care* est une notion double, dont la polarité

oscille entre la *disposition* – une attention particulière à l'autre qui se développe dans la conscience d'une responsabilité à son égard, d'un souci de son bien-être - et *l'activité* - l'ensemble des tâches individuelles et collectives visant à favoriser ce bien-être (Garrau et Le Goff, 2010, p.5; je souligne).

Plus qu'un simple appel à l'empathie, les éthiques du *care* théorisées par Gilligan et Tronto mettent de l'avant l'interdépendance des personnes et leur inscription dans un réseau de relations, de même que la dimension pratique de cette activité de maintenance et de réparation. Pour lire la littérature contemporaine et relationnelle, les critiques littéraires se sont donc munies d'un cadre théorique qui s'appuie sur une éthique relationnelle, et par extension, la dimension politique de la littérature relationnelle s'en trouve affectée.

Poursuivant l'opposition aux mouvements anti-politiques et révolutionnaires, les récits littéraires du *care*, selon Gefen, substituent l'émancipation sociale par la réparation. En effet, les écrivain·e·s revendiquent une littérature « qui guérit, qui soigne, qui aide » (Gefen, 2018, p.9), dont la dimension politique se manifeste par une « attention aux formes de vie » (Gefen, 2021, p.16). Ainsi, nous avons vu plus tôt que la pratique du terrain de la littérature relationnelle concorde avec la resocialisation des auteur·trice·s; ceux-ci instiguent des interventions ciblées auprès des communautés dans lesquelles ils « s'impliquent ». Ici, le « mode d'action » de la littérature s'actualise à travers une sémantique du *care*, à travers un paradigme thérapeutique. Encore une fois, le rôle de l'écriture et de la lecture est « de réparer, de renouer, de ressouder, de combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle » (Gefen,

2018, p.11). Ce faisant, Gefen a entrepris d'esquisser des liens entre la typologie de Tronto et l'engagement de la littérature contemporaine, reprenant les quatre étapes par lesquelles on arrive à pratiquer le *care* :

caring out (« se soucier de » : c'est l'exigence propre à la parole littéraire, qui doit se tourner vers le monde),

taking care of (« prendre en charge »: c'est la nécessité de prendre en charge la parole balbutiante d'autrui en en faisant trace),

care giving (« prendre soin »: c'est l'éthique du récit qui s'attache à témoigner pour le témoin avec toute la délicatesse nécessaire, en obtenant au préalable son assentiment),

care receiving («recevoir le soin» : c'est la manière dont l'auteur accepte de voir ses propres angoisses apaisées et sa propre relation amoureuse guérie par l'exemple que les êtres dont il a croisé le chemin lui donnent. (Gefen, 2021, p.160)

Ainsi, le récit littéraire se tourne d'abord vers le monde, pour ensuite se mettre à la disposition de l'autre – individu ou communauté – et témoigner en son nom. Je crois ici que l'interprétation du « *care receiving* » ne représente pas tout à fait la quatrième étape décrite par Tronto car pour elle, « the final phase of caring recognizes that the object of care will respond to the care it receives » (Tronto, 1993, p.107). Elle donne l'exemple d'un patient rétabli, d'un piano accordé à nouveau. Pour Tronto, recevoir le *care* serait ainsi l'évaluation des effets du soin par la littérature sur les sujets concernés, ce qui requiert l'appui de disciplines connexes comme la psychologie, la sociologie ou l'anthropologie. La dernière étape décrite par Gefen met plutôt de l'avant la *rétroactivité* du soin sur le soignant : l'écrivain·e est à son tour apaisé·e, guéri·e « par l'exemple » de ceux qu'il soigne. Néanmoins, que l'on adopte ou non la typologie de Gefen, il n'en demeure pas moins que celle-ci témoigne du recours à l'éthique du *care* dans la façon dont la littérature comprend son propre potentiel de transformation politique, même s'il est évident, enfin, que le *care* en littérature s'attaque à des enjeux moins matérialistes que l'insécurité alimentaire et la réduction du carbone.

Le tournant empathique de la littérature fait appel aux « identités narratives » de Paul Ricoeur (1983) et aux « politiques de la reconnaissance » décrites par Charles Taylor (1994), Axel Honneth (1995) ou Glen Sean Coulthard (2014). Ce premier concept consiste en « la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence » (Michel, 2003); le récit devient ainsi la clé de voûte pour se comprendre et pour comprendre les autres. Ces récits relèvent moins de l'argumentation, de la description et de l'information que du fait de « mettre en partage une sensibilité aux précaires, aux victimes » (Gefen, 2018, p.13). Parce qu'elle permet de saisir les individus et

les sociétés dans leur altérité, la littérature permet aussi de passer du « penser par soi-même » au « penser du point de vue de n'importe qui » (Gefen, 2018, p.13). Plutôt que d'informer le lectorat, cette littérature met de l'avant le point de vue des personnes vulnérables en produisant des récits empathiques. Quant aux politiques de la reconnaissance, selon Coulthard, elles s'attaquent à la sous-représentation par l'intermédiaire de stratégies de revisibilisation :

This could involve 'affirmative' approaches, such as the recognition of reaffirmation of previously disparaged identities, or those strategies could adopt a more 'transformative' form, such as the 'deconstruction' of dominant 'patterns of representation' in ways that would 'change everyone's social identities' (voir note 49 dans Coulthard, 2014, p.34).

Dans cette perspective, le récit des identités narratives multiples devient par conséquent un outil servant à désinvisibiliser les existences marginalisées par la société qui ne prend pour interlocuteurs que les groupes sociaux dominants et hégémoniques. En ce sens, les oeuvres littéraires s'intéressent aux sans-voix, aux personnes marginalisées par les discours hégémoniques ou encore à ceux qui n'ont pas accès aux moyens de production du discours : « À la différence de la préoccupation traditionnelle du roman pour les "minuscules" ou les pauvres, c'est une infériorité communicationnelle à laquelle s'attaque l'écrivain » (Gefen, 2018, p.157). Schématiquement, on pourrait dire que du côté de la production littéraire, les écrivain·e·s ont pour objectif de donner la parole aux personnes marginalisées et de rendre visible leurs témoignages à travers des formes littéraires, tandis que du côté de la réception, les auteur·trice·s ont pour but d'éduquer le lectorat par rapport à ces mêmes inégalités sociales, de lui donner des outils pour lire le monde en se servant de l'empathie plutôt que de la théorisation universalisante (Gefen, 2021, p.216). Le recours au *care* comme cadre théorique et pratique réfère donc à la fabrication de récits empathiques qui ont pour mission de rendre audibles des groupes marginalisés dans le discours social à travers la mise de l'avant de leur parole et une approche heuristique et pédagogique.

Conclusion

En somme, l'engagement politique de la littérature « relationnelle » s'articule à la réalité sociale selon trois fronts. Dans un premier temps, nous avons vu qu'elle traite les enjeux de justice, de discrimination et d'inégalité comme un thème qui se manifeste à travers la trame narrative, les personnages et l'univers de la fiction. Dans un deuxième temps, la politisation de la relation en littérature peut être comprise dans une perspective alter-politique, en ce que les écrivain·e·s considèrent le monde social comme une forme :

iels se servent de la rencontre avec des communautés comme moteur de création à travers une pratique du terrain qui accentue le volet expérientiel, processuel et collaboratif de l'oeuvre, par opposition à la représentation mimétique. Une fois sur le terrain, la littérature relationnelle engendre des communautés temporaires, resserre les liens sociaux et rend visible l'existence de groupes marginalisés par l'explicitation des mécanismes de production des réalités multiples et hégémoniques. Dans un troisième temps, l'éthique du *care* mise sur le développement de l'empathie comme fondement politique : les récits portant sur des communautés opprimées ou invisibilisées permettent au lectorat de se projeter et de comprendre les autres; les écrivain·e·s participent à la transformation politique du monde en prenant soin des voix, en prenant en charge le silence qui résulte de l'oppression sociale. Serait-il possible, toutefois, de concilier une pratique du terrain alter-politique, visant à *reconfigurer* des relations, et la pratique de *care* de la littérature relationnelle, visant à *soigner* la société?

C'est précisément par l'intervention alter-politique sur le terrain que la littérature exerce sa vocation réparatrice. L'éthique du *care* se manifeste plus amplement, plus profondément, à travers l'immersion des écrivain·e·s auprès des communautés concernées. En effet, pour Gefen, le *care* en littérature invente de nouvelles formes, voire de « nouvelles procédures » (Gefen, 2018, p. 208) comme le recours aux témoignages et à l'atelier littéraire. De même, les écrivain·e·s utilisent des méthodes issues des sciences sociales, comme l'enquête et l'entretien qualitatif, comme autant de ressort pour instituer la « clinique énonciative » – syntagme connoté par le registre du soin – visant à « parler de, parler pour, parler avec, faire parler pour recréer une communauté » (Gefen, 2018, p. 209). En d'autres mots, pour Gefen, la volonté de prendre soin passe par le recours à des méthodes participatives et collaboratives telle que celles décrites plus haut en référence aux pratiques de terrain et aux démarches interactives. Cette approche du *care* pointe donc vers une « poétique matérialiste et documentaire » (Gefen, 2018, p.207), voire une « poétique des immersions documentaires » (Gefen, 2018, p.213), soulignant ici l'interdépendance du terrain alter-politique et du *care*.

Ce contexte où les écrivain·e·s s'allient à des individus et des communautés en s'impliquant et en étant présent·e·s à même leurs lieux de vie en vue de prendre soin de leurs récits entraîne une reconfiguration de l'auctorialité, du rôle des écrivain·e·s. Dans le régime moderne, ceux-ci étaient perçu·e·s comme des génies parce qu'ils réalisaient des créations originales, inouïes, et expressivistes, c'est-à-dire capable d'exprimer l'intériorité même du sujet, de suivre sa propre nature, d'entendre sa voix et de suivre de sa voie (Taylor, 2003). Dans la perspective relationnelle, les écrivain·e·s apparaissent davantage comme des « passeurs de mots » et des « recueilleur[s] de vie » (Gefen, 2021,

p.247). Les ateliers littéraires, le recours aux verbatims, aux documents, aux archives ont pour effet de conjuguer l'engagement politique à une « poétique de la désappropriation énonciative » (Gefen, 2018, p.208) par laquelle les auteur·trice·s ne demeurent pas le centre de l'énonciation, mais se décentrent au profit d'autres voix, d'autres matériaux que les leurs. Plutôt que de produire *ex nihilo* du contenu original, les écrivain·e·s endossent l'auctorialité relationnelle qui repose sur des « procédures de relais et de dérivations » (Gefen, 2018, p.207) : les auteur·trice·s fonctionnent par assemblage, par montage, par traduction, par la facilitation de la parole. La littérature du soin et de la *remédiation* passe par la *médiation* de la voix d'autrui.

MÉTHODOLOGIE ET POÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE RELATIONNELLE

Introduction

Dans son ouvrage *Listening, Thinking, Being. Towards an Ethics of Attunement*, Lisbeth Lipari défend la centralité du rôle de l'écoute au sein de la rencontre avec l'Autre : « The answer to the call of conscience is not a speaking, but a listening. It is, moreover, a *listening otherwise* that suspends the willfulness of self and foreknowledge in order to receive the singularities of the alterity of the other » (Lipari, 2014, p. 185). Pour cette philosophe américaine, la capacité de l'écoute à suspendre, même temporairement, la volonté du sujet rend possible une rencontre où l'Autre n'est pas intégré puis absorbé dans des catégories sociales et épistémiques antérieures, comme celles imposées par l'hégémonie de la pensée occidentale (entendre ici : colonialisme, patriarcat, capitalisme). Cette suspension crée plutôt un espace où l'altérité peut être reçue comme telle : comme singularité, comme étrangeté, comme différence.

De par ces caractéristiques, l'écoute est devenue une méthode et une modalité de création de plus en plus fréquente dans le monde des arts, allant de paire avec la « désappropriation énonciative » et « l'auctorialité relationnelle » que j'évoquais dans le chapitre précédent. La critique d'art Suzi Gablik défend une critique du modernisme en art similaire à celle que nous avons déjà vue, mais fait place à la notion d'écoute. Affirmant d'abord que les arts contemporains s'éloignent d'une conception expressiviste au profit de la créativité sociale (« social creativity »), elle écrit qu'une écoute empathique permet de décentrer le sujet : « Empathic listening makes room for the Other and decentralizes the ego-self. Giving each person a voice is what builds community and makes art socially responsive » (Gablik, 1992, p. 82). De même, dans l'article « The Art of Listening », l'artiste et chorégraphe Guy Cools analyse la démarche de création artistique en deux parties : la réception et la production. Comme l'axe de la production a été privilégié dans l'histoire de l'art, il décide de réinvestir le volet opposé et d'investiguer l'écoute comme modalité de création, ouvrant la voie à une philosophie solidaire, capable de créer de nouvelles relations, de nouvelles modalités de coexistence entre les humains : « We might perhaps promote a different sort of coexistence among humans » (Cools, 2014, p.47). Ces réflexions évoquent en filigrane des thèmes abordés dans le premier chapitre : la création d'une communauté et le décentrement du rôle de l'artiste professionnel au nom de la collaboration.

Mettre de l'avant la réceptivité dans la création artistique entraîne un rapprochement avec les sciences sociales, avec l'art comme recherche. Suzi Gablik compare le travail de l'artiste qui écoute à celui de l'anthropologue : « Like a subjective anthropologist, [the artist enters] the territory of the other » (Gablik, 1992). Cette analogie n'est pas candide lorsque l'on prend en compte le portrait de l'art contemporain dressé par Pascal Mougin (2017) :

celui-ci affirme qu'un paradigme de l'enquête est en train d'émerger, faisant place à des artistes qui se considèrent « comme des chercheurs » et « s'instituent artistes-ethnographes [...], artistes-scientifiques [...], artistes-anthropologues [...], artistes-historiens » (Mougin, 2017). Ce faisant, les artistes ont recours à des matériaux similaires, voire aux mêmes matériaux que les équipes de recherche, à savoir le verbatim, la transcription d'entrevue, ou autrement dit, les traces matérielles produites par la faculté d'écouter les communautés participantes. Combinée avec des approches méthodologiques comme l'histoire orale, l'écoute révèle des histoires invisibilisées, des voix inaccessibles, des expériences cachées ou marginalisées, contrairement aux archives, qui ne laissent pas entendre l'expérience vécue et subjective, et contrairement aux grands récits historiques, qui oblitèrent souvent les personnes marginalisées. Selon Cándida Smith, le rôle de l'écoute en art serait incontournable : « Interviews [...] have become a primary, perhaps obligatory resource on the visual and performing arts » (Smith, 2006, citée dans Sandino, Lina & Partington, 2013, p.1).

Par extension, nous pouvons nous demander si la transition d'une littérature fondée sur l'originalité et l'expressivité à une littérature fondée sur la collaboration et le recours à la participation ne passerait pas, comme en arts visuels, par le recours à l'écoute et aux entrevues. Et si c'est le cas, comment cette médiation des voix fonctionne-t-elle au sein des textes? Comment s'incarne-t-elle dans les formes littéraires? Quel impact ce processus a-t-il sur la conception de l'œuvre littéraire? Les trois ouvrages de notre corpus peuvent nous permettre de répondre à ces interrogations : ces œuvres ont en effet recours à un processus de création similaire, employant les méthodes de collaboration, d'écoute et d'entrevue décrites ci-dessus.

Pour bien comprendre comment fonctionnent ces textes et pour évaluer l'impact formel de la collaboration sur les œuvres, je vais employer la perspective théorique de la narratologie, telle que définie par Gérard Genette : « une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit » (Guillemette et Lévesque, 2016). Plus précisément, je vais observer comment fonctionne l'instance narrative, à savoir « l'articulation entre (1) la voix narrative [...], (2) le temps de la narration [...][et] (3) la perspective narrative » (Guillemette et Lévesque, 2016), mais je me pencherai aussi sur la division chapitrée, les niveaux de langue et la matérialité de l'objet-livre. En analysant ces différents éléments formels, je soutiendrai que l'arsenal littéraire déployé par *Le cœur au beurre noir* mise sur l'accessibilité sociale du texte, que la construction protéiforme de *Rebâtir le ciel* cherche à commémoraliser les témoignages et qu'enfin, *La patience du lichen* articule la dimension subjective de l'enquête à la dimension objective des récits, entraînant une œuvre destinée à la fois au sujet poétique, à la communauté participante et au lectorat.

Le coeur au beurre noir

Le coeur au beurre noir (2021) est le produit d'une collaboration entre l'Université Laval, l'organisme RÉZO et quatre écrivains issus de la diversité sexuelle (Jean-Paul Daoust, Pierre-Luc Landry, Daoud Najm, Olivier Sylvestre). Ces derniers se sont « inspirés librement des résultats d'une étude québécoise réalisée auprès de 23 hommes qui [...] ont été victimes [de violence] » (*Le coeur au beurre noir*, « À propos ») intitulée *Comprendre la violence conjugale dans un contexte de séparation pour mieux intervenir : le cas des couples d'hommes*, dont la chercheuse principale est Valérie Roy, de l'Université Laval. L'équipe de recherche a eu recours à une méthodologie qualitative, c'est-à-dire que les participants « ont partagé leurs expériences dans le cadre d'un entretien » (Valéry Roy, 2020). Dans ce cas de figure, les écrivains n'ont pas mené l'étude eux-même, et l'écoute de la communauté concernée passe par une chaîne collaborative, des 23 participants à l'équipe de recherche, en passant par les écrivains. *Le coeur au beurre noir* a été publié sous plusieurs formats : quatre zines imprimés contenant des extraits des nouvelles écrites par les quatre auteurs; un site web affichant les versions complètes et plusieurs autres ressources; et une version audio des textes, également disponible sur le site web.



Le coeur au beurre noir, format zine

(Source : <https://www.fss.ulaval.ca/actualites/le-coeur-au-beurre-noir>)

La première similarité entre les quatre nouvelles du *Coeur au beurre noir* est l'adresse directe à la seconde personne du singulier (« tu »). Elle peut provenir d'un narrateur intradiégétique, c'est-à-dire d'un personnage à l'intérieur de la narration, comme dans « Avant nous » d'Olivier Sylvestre ou dans « 40 altérations » de Daoud Najm : « C'est ça que tu me racontes / la première fois qu'on se voit / toi pis moi / c'est comme ça que je t'attrape / petit oiseau à l'aile cassée » (Sylvestre, 2021, « Avant nous »). Le personnage narrateur (« je ») et le personnage destinataire (« tu ») habitent le même univers fictionnel, la même diégèse. Dans d'autres cas, le narrateur apparaît comme extradiégétique, comme dans « Une Range Rover comme Kim Kardashian » de Pierre-Luc Landry et « Spirale » de Jean-Paul Daoust : « Tu as voulu te venger tu es descendu tout en bas quinze étages par les escaliers pour éviter de le croiser dans l'ascenseur » (Landry, 2021, « Une Range Rover comme Kim Kardashian »). Malgré cette différence dans la voix narrative, le destinataire est toujours un homme homosexuel victime de violence dans un contexte de relation intime avec un autre homme. Cela entraîne plusieurs postures de la part de la voix narrative, qu'elle soit interne ou externe à la diégèse; celle-ci peut adopter la posture de l'allié, comme dans « Avant nous » : « Faudra recoudre ton coeur avec de l'or / MAIS ON VA Y ARRIVER » (Sylvestre, 2021, « Avant nous »); elle peut également adopter la posture inverse, représentant la personne qui inflige la violence : « I'm sorry I told you things that don't make you feel special. I'm sorry I lied. I'm sorry for everything. » (Najm, 2021, « 40 altérations »). Ainsi, *Le coeur au beurre noir* multiplie les points de vue sur la question de la violence dans les relations intimes entre hommes, tout en gardant comme constante narrative l'adresse directe à la seconde personne, renvoyant aux hommes victimes de violence, permettant d'explorer autant les mécanismes d'agression (Najm, 2021, « 40 altérations ») que la possibilité de *care* et d'empathie entre les personnages (Sylvestre, 2021, « Avant nous »). L'adresse directe a également pour fonction de renvoyer directement au lectorat du *Coeur au beurre noir*, à savoir la communauté gay, qui pourrait ainsi se sentir davantage interpellée par l'adresse et s'identifier au récit. La mise à distance de l'expérience de violence par l'adresse directe peut aussi renvoyer au fait que les situations n'ont pas nécessairement été vécues par les auteurs eux-mêmes, mais par les hommes qui ont participé aux entrevues avec le groupe de recherche : l'adresse permet de raconter l'histoire des autres sans s'appropriier la trame narrative, sans réclamer le récit comme le leur.

Cette diversité de points de vue, autant alliés que bourreaux, ouvre la voie à une conception polyphonique de l'œuvre littéraire. Reprenant les théories de Bakhtine et de Rancière, Natalia Lorena Ferreri, dans *La polyphonie pour dire la violence dans la littérature contemporaine francophone*, définit l'un des aspects de la polyphonie comme « les formes d'interaction de plusieurs voix, autrement dit, la présence de l'altérité dans un même énoncé et dont le discours est signalé par des formes linguistiques différentes » (Ferreri,

2021, p.450). L'hétérogénéité du texte se construit autour de plusieurs voix narratives, mais se déploie dans la diversité des langues et des niveaux de langue du *Coeur au beurre noir*. En effet, certains textes partagent une écriture dans un français marqué par l'oralité et la simplicité : « Avant lui, t'étais pas très bottom » (Sylvestre, « Avant nous »), « c'était québécois à dire / MAIS / c'est pas juste ton cul que tu lui avais ouvert » (Sylvestre, 2021, « Avant nous »). D'autres textes ont recours à un niveau de langage plus soutenu et plus imagé, comme en témoigne l'incipit de « Spirale » : « Tu rêvais de soleils ardents dans ses yeux / Et non d'orages brutaux sur ta peau » (Daoust, 2021, « Spirale »). Enfin, le texte « 40 altérations » alterne entre un français oralisant et une forte présence de l'anglais : « I want you to demand my attention / I want to give it to you / Don't go » (Najm, 2021, « 40 altérations »). Ce plurilinguisme s'explique évidemment par la dimension collective du *Coeur au beurre noir*, mais contribue au projet relationnel de l'oeuvre : la multiplication des langages a pour fonction d'atteindre la communauté homosexuelle à la fois francophone et anglophone, à la fois friande de poésie plus traditionnelle (Daoust, 2021, « Spirale ») et d'une poésie plus accessible grâce à la simplicité et à l'oralité de l'écriture (Sylvestre, 2021, « Avant nous »).

À la diversité des langues, des niveaux de langage et des voix narratives correspond une hétérogénéité thématique : les quatre textes traitent la violence de manière à en illuminer une dynamique ou un mécanisme spécifique. Dans « Avant nous », Olivier Sylvestre montre que la violence peut être fondée sur le développement d'un ressentiment et que les attaques peuvent être bilatérales. Le personnage principal, incapable de contenir sa jalousie, frappe son partenaire : « la crise / les larmes / le coup est parti tout seul / dans la face dans le ventre de ton homme » (Sylvestre, 2021, « Avant nous »). Un peu plus loin cependant, c'est le personnage principal qui se retrouve en situation de victime, lorsqu'il demande à son partenaire d'arrêter la pénétration anale mais que ce dernier persiste : « "j'ai mal" pis lui il t'a dit "chut" » (Sylvestre, 2021, « Avant nous »). Dans « 40 altérations », l'auteur montre une stratégie de manipulation qui consiste à repousser puis à se rapprocher de l'autre. Ces deux passages illustrent bien, dans un premier temps, le repoussoir, et puis, dans un second temps, la tentative de renouer : « Fuck you bitch / No / I don't take it back / Fuck you »; « Et puis quoi? C'est tout? C'est fini ? » (Najm, 2021, « 40 altérations »). Pierre-Luc Landry, dans « Une Range Rover comme Kim Kardashian », travaille la violence à partir de ses liens avec la classe sociale et le statut économique, violence qui passe par le contrôle et la surveillance des dépenses du personnage principal : « Un taxi payé avec sa carte de crédit dont il surveille le relevé des activités au moins une fois par jour le soir comme s'il cherchait à s'assurer qu'il détient toujours le pouvoir sur toi » (Landry, 2021, « Une Range Rover comme Kim Kardashian »). Dans *Le coeur au beurre noir*, les auteurs

montrent que la violence s'exerce autant de manière physique, sexuelle, que psychologique, révélant ainsi sa diversité, son amplitude et sa complexité.

Malgré la représentation de la violence et de ses mécanismes, une autre caractéristique narratologique se dégage de la lecture du *Coeur au beurre noir* : les textes mettent en place un arc narratif optimiste, qui culmine avec la fin de la relation oppressive : les personnages réussissent à s'échapper, ils rompent, prennent de la distance, trouvent de l'aide. Dans « Avant nous », la narration ultérieure permet de montrer que la relation est chose du passé; dans « Spirale », le personnage se tourne vers les ressources appropriées : « La seule issue fut d'appeler / À L'AIDE / Et de l'aide il y en avait / Toi qui / te pensais / si seul / dans ton cas » (Daoust, 2021, « Spirale »). Dans « Une Range Rover comme Kim Kardashian », le personnage principal fuit avec la voiture éponyme, tandis que dans « 40 altérations », il quitte la ville et se réfugie chez ses parents. Comme *Le coeur au beurre noir* a été écrit par quatre écrivains différents, avec comme nous l'avons vu des styles différents, la systématité d'un dénouement marqué par l'optimisme, l'espoir et le succès n'est pas anodin. Faisons une expérience de pensée littéraire : imaginons un instant qu'un organisme et une équipe de recherche spécialisés dans la violence dans les relations intimes entre hommes homosexuels produise des récits dont le sort des personnages est voué à l'échec : ne serait-il pas contreproductif, alors, de proposer, des ressources et de l'aide aux victimes? Ne penserait-on pas : « mais pourquoi faire? » En endossant cette expérience de pensée, la fonction du schéma narratif unique apparaît comme une stratégie rhétorique et narrative pour inciter le lectorat à profiter des ressources mises à sa disposition.

Cela est un point d'autant plus important si l'on prend en compte l'interaction entre la matérialité de l'oeuvre et sa diffusion dans l'espace public : comme mentionné plus haut, la première partie de chaque texte a été publiée au format zine, avec un lien vers le site web où se retrouvent les quatre récits en entier. Ne dépendant pas du tirage papier, le site web permet un accès permanent aux textes ainsi qu'une version audio pour les personnes qui vivent avec des problèmes de lecture ou d'analphabétisme, ou avec un déficit visuel. L'un des onglets du site web signale un bottin de ressources avec des informations sur plusieurs organismes communautaires dévoués à la santé et au bien-être des hommes homosexuels. Ainsi, la publication au format zine rend possible une distribution gratuite dans les milieux de vie ainsi qu'auprès des organismes communautaires, assurant une grande portée et une accessibilité aux textes.

L'ensemble du *Coeur au beurre noir* peut être lu en fonction d'enjeux d'accessibilité, de diffusion et d'intervention auprès de la communauté ciblée. Les différents éléments narratologiques et poétiques vus jusqu'à présent contribuent à fabriquer une oeuvre qui a pour tâche d'aller vers la communauté, plutôt que de créer sa propre communauté, comme peuvent le faire les oeuvres qui souscrivent au régime moderne de l'art. La narration, grâce à

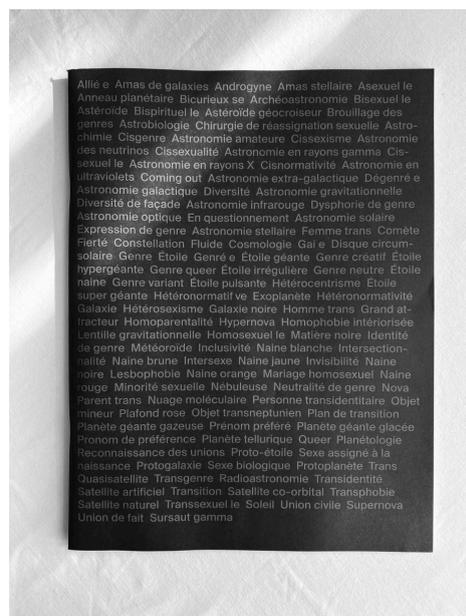
l'adresse directe à la seconde personne (« tu »), agit comme une apostrophe et comme une manière de tisser un lien de confiance et d'intimité entre le lectorat et l'œuvre. Le plurilinguisme – que l'on pense aux niveaux de langage ainsi qu'aux langues naturelles utilisées – renforce l'idée que l'œuvre cherche à ratisser un public plus large. Il s'agit moins de lire l'oeuvre littéraire dans sa totalité comme un·e critique littéraire peut le faire, mais de créer suffisamment de portes d'entrée pour que le plus grand nombre possible de personnes puisse avoir accès aux récits et aux ressources, et pour les mettre en contact avec une variété de formes de violence et avec une narration optimiste qui soit à même d'instiguer ou de renforcer le sentiment que la violence est remédiable.

Le processus relationnel du *Coeur au beurre noir* a été construit sur la collaboration entre plusieurs groupes : le groupe de recherche et leurs participants, les quatre écrivains ainsi que les organismes communautaires. Si ce volet participatif met l'accent sur la dimension interdisciplinaire de la littérature relationnelle telle que décrite par Dominique Viart, il n'en demeure pas moins que ce sont les relations humaines et une réalité sociale marginalisée – la violence dans les relations intimes entre hommes – qui est le coeur de la démarche de ce recueil. Le communiqué de presse affirme en ce sens que ces « récits de sensibilisation » ont pour mission de lever « le voile sur une réalité trop souvent occultée » et « à contrer cette croyance qui veut qu'un homme ne puisse pas être victime de violence de la part de son ou de ses partenaires » (*Le coeur au beurre noir*, « Communiqué de presse »). Daoust, Najm, Landry et Sylvestre, en fondant leur récit sur les données de la recherche qualitative, prennent le rôle de relais littéraires, transmettant l'expérience vécue des uns vers la communauté, aidant les hommes « à nommer ce qu'ils vivent [...] à ne pas avoir honte et à aller chercher de l'aide » (*Le coeur au beurre noir*, « Communiqué de presse »). Ce faisant, la relationalité apparaît dans ce texte comme une démarche intracommunautaire, créée à l'aide de la communauté participante (les données qualitatives), écrite par une équipe d'écrivains issus de la diversité sexuelle, adressée directement aux hommes homosexuels vivant des enjeux de violence similaire, et distribuée à même la communauté gay. Par une série de stratégies poétiques, *Le coeur au beurre noir* émerge de la communauté et y retourne, faisant oeuvre utile grâce à l'accessibilité de la littérature.

Rebâtir le ciel

Rebâtir le ciel (2020) de l'auteurice Michel Lemelin et de la photographe Simon Émond approche la collecte des données d'entrevues de façon différente au *Coeur au beurre noir*, en ce sens où les auteurices sont elleux-mêmes au coeur du processus

d'entrevue. Simon Émond est allé-e ellui-même à la rencontre d'une trentaine de personnes queers habitant la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Lae photographe a ensuite demandé à Michel Lemelin de se joindre à ellui et de transformer les entrevues en matière littéraire. À mi-chemin entre le documentaire sur les personnes LGBTQIA2S+ en région et l'œuvre d'art adjoignant photographie et récit littéraire, cette « création protéiforme » est le « fruit de l'écoute patiente et transformatrice de ses deux créateurices » (*Rebâtir le ciel*, « À propos »). De cette démarche résulte l'auto-publication d'un livre d'art de grande taille, où l'on retrouve des photographies en noir et blanc ainsi qu'une série de courts textes qui, chacun, dressent le portrait d'une des personnes interviewées.



Rebâtir le ciel, livre autopublié grand format

(Source : Leslibraires.ca)

Composé ainsi d'une quinzaine de textes, d'une quinzaine de portraits, ce recueil, à l'instar du *Coeur au beurre noir*, est également marqué par la polyphonie. Une première plongée dans l'analyse de l'instance narrative nous permet de comprendre les différentes parties constitutives de *Rebâtir le ciel* et d'introduire les différents procédés formels qui traduisent l'hétérogénéité du texte. En effet, contrairement au *Coeur au beurre noir*, Michel Lemelin a opté pour plusieurs voix narratives : à la première personne, à la deuxième personne et à la troisième personne du singulier. Lorsque les courts récits sont narrés à la première personne, la voix narrative est prise en charge par un personnage queer : on entend la voix d'un ouvrier homosexuel, d'un jeune homme gay qui se réveille après une soirée arrosée, d'une personne autochtone bispirituelle, d'une mère qui découvre son homosexualité plus tard dans la vie, d'une femme asexuelle. Au lieu de parler des témoignages avec la distance qu'entraîne la deuxième personne du singulier, on assiste, ici,

à une véritable appropriation des témoignages : « Pourquoi je ne suis pas resté à Montréal? Je suis tellement un gars de ville » (Émond et Lemelin, 2020, « *Dans la chambre...* »⁴). En entrant dans la perspective des narrateur·trice·s, on accède au flux de conscience des personnages, ouvrant la possibilité pour une plus grande identification, une plus grande empathie. La seconde instance narrative présente dans *Rebâtir le ciel* est plus rare et marque un changement de registre. En effet, lorsque Lemelin fait usage de la deuxième personne du singulier, les textes demeurent plutôt abstraits, flottant dans l'universalité, sans être ancrés dans une perspective singulière. Ici a tantôt recours à la mythologie et aux grands récits scientifiques, tantôt à une critique de la binarité du genre, produit des legs familiaux et des héritages du passé :

Quand dans la nuit noire tu plonges les yeux dans la voûte céleste, ce que tu regardes et ce qui te fascine, tu le partages depuis le commencement avec l'ensemble de ton espèce (Émond et Lemelin, 2020, « *Quand dans la nuit noire...* »).

Pourtant, cet axe binaire du masculin et du féminin, nombre de disciplines l'ont jeté en bas de son trône, et depuis des années (Émond et Lemelin, 2020, « *À l'instant de ta naissance...* »).

D'autres textes sont construits autour d'une adresse directe à la seconde personne, mais il s'agit moins d'une voix narrative et d'une focalisation narrative que d'une apostrophe envers des personnes qui ont une signification importante pour les personnages principaux. Par exemple, dans « J'ai vécu toute ma vie en sentinelle... », une mère de famille fait son coming-out, s'adressant à son mari. Dans « On vient de passer le Lac... », le destinataire du texte est la nouvelle partenaire du personnage principal. Les textes s'adressent ainsi à des personnes importantes dans le récit et celles-ci peuvent jouer des rôles différents auprès des personnages principaux : oppresseur.e, allié.e, amoureux.euse, etc. On assiste à une inversion de ce que nous avons vu avec *Le cœur au beurre noir*, où le narrateur emprunte différentes postures et apostrophe le destinataire, le personnage queer. Avec *Rebâtir le ciel*, l'instance narrative est le personnage LGBTQIA2S+ et c'est le destinataire qui remplit plusieurs fonctions narratives (allié.e.s, oppresseur.e.s, etc.) . Enfin, pour distinguer un autre régime narratif, Michel Lemelin adopte une narration hétérodiégétique, c'est-à-dire que le narrateur existe en dehors de l'univers raconté et que le texte est écrit à la troisième personne du singulier, par exemple dans l'introduction d'un récit historique sur la Seconde Guerre mondiale, où on assiste à l'oppression de la communauté LGBTQIA2S+ par le régime nazi. Cette première incursion dans *Rebâtir le ciel* nous permet d'ores et déjà de voir comment se constitue la polyphonie de recueil : une pluralité d'instances narratives entraîne le marquage de plusieurs genres narratifs (le portrait, le discours, le récit historique) ainsi

⁴ En l'absence de numéro de page, j'ai utilisé les premiers mots de chaque texte pour citer les différentes sections de *Rebâtir le ciel*.

que la multiplication des perspectives sur la vie queer dans la région du Lac-Saint-Jean, dont l'objectif est, à tour de rôle, de travailler l'identification et l'empathie entre les personnages et le lectorat.

Évidemment, la plurivocalité du recueil entraîne, comme dans *Le coeur au beurre noir*, un foisonnement thématique : Michel Lemelin se penche sur une pléthore de thèmes et d'enjeux liés aux communautés LGBTQIA2S+, incluant les communautés autochtones, le milieu ouvrier, l'asexualité, le viol, le travail du sexe, le coming-out, les histoires locales des luttes queers... Par exemple, dans « Elles passent leur temps... », le texte relate l'histoire d'un jeune homme trans de Mashteuiatsh, en attente d'une hystérectomie, opération visant l'ablation de l'utérus : « Mais là, si on m'appelle par mon vrai nom, les madames vont pas comprendre pourquoi c'est moi qui suis ici. C'est gênant. Je suis assis dans la même salle qu'elles avec ma belle barbe. Elles ne peuvent pas comprendre que je suis ici pour une hystérectomie » (Émond et Lemelin, 2020, « Elles passent leur temps... »). Cependant, la polyphonie de *Rebâtir le ciel* se manifeste aussi par l'intégration de ce que j'appellerais des passages « polémiques », à savoir l'adoption, par les personnages, de certaines idées plus ou moins violentes, plus ou moins stéréotypées, à l'égard de la communauté LGBTQIA2S+. Alors que la violence était mise à distance dans *Le coeur au beurre noir*, Michel Lemelin brosse le portrait de personnages plus complexes. Dans le texte « Dans une chambre climatisée... », un ouvrier d'usine homosexuel évoque la lourdeur de l'homophobie dans son milieu de travail, mais termine son récit en évoquant la diversité sexuelle : « Mais je peux quand même vous comprendre, parce qu'il y en a qui exagèrent, celles et ceux qui s'inventent de nouvelles catégories, genre sapiosexuel ou non binaire, là. » (Émond et Lemelin, 2020, « Dans une chambre climatisée... »). L'homme ne « comprend » pas les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre, appose un jugement de valeur en affirmant que celles-ci « exagèrent », s'alliant ainsi avec les ouvriers cishétérosexuels, maintenant la norme de genre, où l'homosexualité masculine demeure, de façon générale, la forme de queerness la plus acceptée socialement. Cette idée se poursuit dans « Quatre heures... », où un autre homme gay se réveille, le lendemain d'une soirée festive, et évoque sa vie amoureuse et son rapport aux applications de rencontre : « C'est comme ça que je les aime, les hommes, masculins, hétéros, dans leur corps, pas dans leur tête. C'est pour ça que j'aime pas tellement être sur les applis au Saguenay. Y a pas de gars comme moi, là-dessus. Y a juste des fofolles qui aiment le cinéma. Les vrais gars masculins sont pas là. » (Émond et Lemelin, 2020, « Quatre heures... ») Ce passage met encore en scène une construction stéréotypée de la masculinité, enlevant la possibilité d'une identité de genre masculine à l'individu « fofolle », « aimant le cinéma » et ne ressemblant pas à un « gars de construction ». Ainsi, la polyphonie peut se transformer en polémique, montrant que la multiplicité de points de vue sur la communauté queer implique également un dissensus

intérieur, des rapports de pouvoir internes, et que les traces du système d'oppression patriarcal peuvent survivre à même les communautés marginalisées.

On pourrait également soutenir que la polyphonie polémique de *Rebâtir le ciel* apparaît aussi dans la construction narrative de chaque nouvelle. Au lieu de respecter un schéma narratif structuré par l'optimisme (comme dans *Le cœur au beurre noir*), les textes de ce recueil se concluent de manière plus complexe. Avec « J'ai vécu ma vie en sentinelle... », le personnage principal gagne un espace pour explorer son désir. Dans « C'était quand... » sont évoqués les lieux de rassemblement de la communauté queer au Saguenay-Lac-Saint-Jean et comment un bistro LGBTQIA2S+ a fermé ses portes pour laisser place, bon gré mal gré, aux applications de rencontre. Ces deux exemples mettent en lumière un dénouement marqué à la fois par des affects positifs et des affects négatifs. En me penchant davantage sur l'organisation interne des récits, j'ai remarqué que la grande majorité d'entre eux débutent avec une scène *in media res*, dans l'action, suivi par un retour sur l'histoire du personnage principal, brossant un portrait du passé et du présent. Reprenons l'exemple du jeune homme trans de Mashteuiatsh de la nouvelle « Elles passent leur temps à me regarder... ». Pendant qu'il attend, stressé, à la clinique, des dames l'observent : « Elles passent leur temps à me regarder. Est-ce à cause de mes yeux en amande? Les yeux moqueurs de la mère de mon père, ma grand-mère ilnu de Mashteuiatsh, que je n'ai jamais rencontrée? » (Émond et Lemelin, 2020, « Elles passent leur temps à me regarder... »). Durant cette période d'attente, on entre dans l'intériorité du personnage, qui nous révèle son parcours comme homme trans en région : ses pensées suicidaires, sa rencontre avec un allié trans, son changement de nom, sa prise d'hormones, son orientation sexuelle et son désir, sa relation avec ses parents. « Mais mon père... Quel âge j'avais quand je lui ai dit, la première fois? 16 ans? Moi, ça faisait déjà dix ans que je le savais » (Émond et Lemelin, 2020, « Elles passent leur temps à me regarder »). Cette nouvelle est représentative de l'organisation narrative de plusieurs nouvelles : on immerge le lectorat dans une scène *in media res* marquée par une forme d'attente où la suspension temporelle entraîne un repli de la pensée sur elle-même, et l'on pénètre ainsi, durant cet entre-deux, dans la conscience et la mémoire du personnage principal. Il en est de même pour « Peach m'avait pourtant dit... », où le personnage attend que les effets paralysants de la drogue se dissipent, et pour « On vient de passer le Lac... », où la protagoniste est au volant d'une voiture durant un voyage vers un chalet en location. Ainsi, les textes ne culminent pas avec la résolution d'une tension, mais par un retour au présent, donc par un retour à la situation initiale du récit. Cette construction narrative a pour effet de prioriser la perspective interne des personnages et d'amener le lectorat à développer une plus grande compréhension des enjeux des personnages, renforçant la plurivocalité du recueil. Il s'agit donc davantage de brosser le portrait d'une communauté sous toutes ses coutures, incluant

ses dimensions polarisantes, stéréotypées, voire oppressives, que de fabriquer un récit optimiste.

Cette alternance entre l'empathie pour les personnages et la discordance qu'entraînent les passages polémiques préfigure une autre dialectique, celle entre la localité et l'universalité. Celle-ci se matérialise à travers les multiples formes de langage (qui font, elles aussi, partie de l'hétérogénéité du texte) : Michel Lemelin alterne entre un niveau de langage élevé et un niveau plus populaire. Dès la première ligne, on en constate les effets : « Dans la chambre climatisée et insonorisée où les ouvriers de l'usine se réfugient quand les assauts du plan de coulée deviennent insupportables, tu me toises. » (Émond et Lemelin, 2020, « Dans la chambre climatisée... »). L'usage de la métaphore de l'attaque (« assaut », « se réfugient »), et le vocabulaire plus recherché (« tu me toises ») contraste avec les sacres, les insultes, les élisions et les marqueurs d'oralité des premières lignes de « Peach m'avait pourtant dit... » : « Peach m'avait pourtant dit de pas partir avec c'te gars-là. Elle me connaît assez, la bitch, pour savoir que si tu m'interdis de quoi, je vais le faire. Esti. » (Émond et Lemelin, 2020, « Peach m'avait pourtant dit »). Cette non-uniformité du ton s'explique notamment par la préséance de la narration à la première personne : dans un geste mimétique, le niveau de langue suit l'identité sociale du ou de la narrateurice du récit qui à son tour, peut-on postuler, imite le type de langage que l'on peut retrouver dans les verbatims, bien que cela soit impossible à défendre sans avoir recours aux archives. Enfin, on retrouve également un texte en atikamekw, ce qui rend justice à la diversité linguistique du Saguenay-Lac-Saint-Jean et aux participant·e·s autochtones. Cet usage du plurilinguisme – langue populaire, langue soutenue, français, atikamekw – renvoie à une dynamique où les langues et les parlars locaux côtoient un français « non-marqué » par une spécificité locale, c'est-à-dire visant une certaine universalité.

On retrouve d'autres traces de cette dialectique dans les références topographiques et dans la description de la réalité sociale du Saguenay-Lac-Saint-Jean. En effet, Michel Lemelin réfère explicitement à la géographie et à l'histoire de la région (« je serai sur la Racine. La rue principale de Chicoutimi », « dans le bois, à Rivière-du-Moulin », « pas longtemps après le déluge », la communauté ilnue de Mashteuiatsh, etc.) ainsi qu'à la dynamique entre les villes de Montréal, de Québec et de Saguenay. Certains personnages ont quitté Montréal pour habiter au Saguenay, tout en regrettant ce choix (« je suis tellement un gars de ville » [Émond et Lemelin, 2020, « Dans la chambre climatisée... »]), tandis que d'autres se remémorent leur relation à distance (« Tout ce que je faisais pour aller te voir à Québec » [Émond et Lemelin, 2020, « Quatre heure... »]). Michel Lemelin met aussi de l'avant la différence entre la ville et la région en ce qui à trait à la défense des droits LGBTQIA2S+ : « C'est là qu'on a décidé que c'était assez, qu'on a décidé d'organiser une marche pour dénoncer les violences qui nous étaient faites pis réclamer des services pour

notre communauté, parce que, dans ce temps-là, il y en avait seulement à Montréal et à Québec » (Émond et Lemelin, 2020, « C'était quand... »). En relatant le récit d'une mobilisation communautaire, le texte rend visible le manque de ressources comme réalité sociale propre aux régions ainsi que les besoins défendus par les luttes locales. Ainsi, à la différence du *Coeur au beurre noir*, les récits de *Rebâtir le ciel*, écrits à partir de témoignages, sont inscrits dans un espace social et géographique particulier, tout en faisant référence, par moments, aux récits qui transcendent la localité.

Rebâtir le ciel a recours à de grands récits historiques, comme celui de la Seconde Guerre mondiale et de la révolution copernicienne. Dans « Quand dans la nuit noire... », l'instance narrative (« tu ») observe la constellation Cassiopée. Ces observations laissent ensuite place à une description des mythologies expliquant la relation entre la Terre et le Soleil, description renversée par la révolution copernicienne, où la Terre a cessé d'être le centre du modèle astronomique :

La terre, par des savants, fut jetée au bas de son trône : nous n'étions plus le centre du monde, mais simple sujet gravitant autour du Soleil, et les gardiens du temple eurent beau partir en guerre contre ces nouvelles idées, les mots de Galilée, de Kepler et de Copernic soufflèrent nos ténèbres et nous ouvrirent les yeux. Il fallait dire adieu aux idées ancestrales et plonger vers l'inconnu (Émond et Lemelin, 2020, « Quand dans la nuit noire »).

Ce passage devient la métaphore de la révolution qui est attendue dans le domaine de l'identité de genre et de la diversité sexuelle. Le texte de Lemelin laisse présager un renversement tout aussi colossal que le décentrement de la Terre, à savoir le décentrement de la binarité sexuelle et de genre. Sur leur site web, Lemelin et Émond écrivent que « nous devons aujourd'hui reconstruire notre façon de lire, d'entendre, de voir et d'accepter l'identité, le genre et les désirs humains » (*Rebâtir le ciel*, « À propos »). Dans le dernier texte du recueil, « Dans la lumière d'un matin du mois de mai », Michel Lemelin remonte le temps dans un récit historique qui narre la répression des communautés queers durant la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, il met en scène les Nazis qui s'infiltrèrent dans « les bureaux de la Ligue mondiale pour la réforme de la sexualité », qui empoignent « ces grands tableaux où avaient été peints vingt ans plus tôt avec gravité des cas intersexués que le docteur Magnus Hirschfeld allait présenter au musée Kensington de Londres », qui s'assurent que « chaque rayon chaque armoire chaque table d'études est définitivement dégarinée et que la somme de toutes ces connaissances réunies pour flamber trois jours plus tard au milieu de l'Opernplatz » (Émond et Lemelin, 2020, « Dans la lumière d'un matin du mois de mai... »). Ce passage montre l'autodafé scientifique qui a eu lieu durant la guerre, destruction des savoirs scientifiques en parallèle de la destruction des corps et des vies des membres de la communauté LGBTQIA2S+. Le texte se conclut avec la construction d'une image qui renvoie au champ lexical de l'astronomie dont nous discutons précédemment :

« ils prient invoquent le ciel une dernière fois avant de mourir sans raison pour que les étoiles n'aient plus jamais à éclairer pareille scène » (Émond et Lemelin, 2020, « Dans la lumière d'un matin du mois de mai...»). Cette nouvelle a pour effet de révéler la violence historique envers les personnes LGBTQIA2S+, qui ont fait partie intégrante des victimes du génocide de la Seconde Guerre mondiale, ouvrant les récits sur la réalité du Saguenay-Lac-Saint-Jean à un contexte plus large où les personnes queers ont fait et continuent de faire l'objet d'attaques violentes. À la page suivant le récit historique, on retrouve en effet, des remerciements qui souhaitent rendre « hommage à ces millions de personnes issues de la diversité identitaire qui, pour cette raison, sont mortes ou mourront encore du dehors et du dedans » (Émond et Lemelin, 2020, « Remerciements... »). C'est ainsi que s'articule la dialectique entre la localité et les grands récits : d'un point de vue de la langue, Lemelin fait côtoyer les expressions locales avec un parler poétique plus désincarné; d'un point de vue géographique, iel dresse un portrait de la réalité sociale du Saguenay-Lac-Saint-Jean auquel sont superposés de grands récits comme la révolution copernicienne et la Seconde guerre mondiale, ancrant *Rebâtir le ciel* dans un contexte social, historique et culturel précis, mais dont les frontières sont poreuses et dépassent largement la réalité locale.

J'évoquais à l'instant les remerciements dans lesquels Lemelin et Émond écrivent que *Rebâtir le ciel* est un hommage aux membres de la communauté LGBTQIA2S+. Je crois que cela nous permet de donner sens à l'objet-livre, à la matérialité du recueil. En effet, contrairement au *Coeur au beurre noir* qui a été fabriqué pour sa diffusion rapide et pour son accessibilité, ce deuxième ouvrage est loin de partager les mêmes caractéristiques : son coût s'élève à une trentaine de dollars et son format est gigantesque (12 pouces par 16 pouces), réduisant significativement la possibilité d'être transporté de mains en mains dans les communautés; cette taille a aussi pour effet de conférer une place centrale aux photographies de Simon Émond. Bien qu'il reprenne en partie le mode de publication du zine du *Coeur au beurre noir* (l'autopublication, la portée politique), ce projet s'approprie plutôt les codes du « beau-livre », avec le grand format et l'interdisciplinarité entre visuel et textuel. Il s'agit davantage d'un objet de collection, ce qui a pour effet d'élever le statut des témoignages, de conférer aux récits une aura plus grande que nature, bref, de rendre hommages aux participant·e·s par un objet-livre qui transfigure et esthétise les récits de la communauté.

En résumé, *Rebâtir le ciel* est construit à partir d'une polyphonie narrative qui permet d'entrer dans la perspective de plusieurs personnages issus de la diversité sexuelle et de genre, grâce à une narration à la première personne du singulier et à une temporalité marquée par le suspense, entraînant un repli vers le courant de conscience et un portrait des

personnages dans la longitude. Ces récits dressent un éventail de la diversité de la communauté queer dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean, tout en tenant en compte des dissensus, des stéréotypes, et de l'hétérogénéité que l'on retrouve au sein même de la communauté. Cet ancrage dans des perspectives singulières se traduit également au niveau de la langue et des références aux dynamiques locales entre les villes et la région. À cette dimension plutôt singulière et locale s'opposent des formes littéraires plus soutenues, comme le recours à un langage poétique, à des grands récits et à la matérialité du beau-livre. En tirant le local vers l'universel, *Rebâtir le ciel* participe à une monumentalisation de la mémoire et de la communauté queer en région, cherchant à rendre hommage et à assurer une certaine pérennité aux récits. Bien que la polyphonie soit une stratégie formelle employée par *Le cœur au beurre noir* et *Rebâtir le ciel*, les deux projets divergent en ce qu'ils ne partagent pas le même sens de l'utilité : le premier instiguit l'espoir, amène le lectorat à se questionner sur ses propres relations intimes et fournit des ressources concrètes, tandis que le deuxième ne vise pas l'accessibilité, mais la commémoration, tout en participant à une mission commune, qui est la désinvisibilisation des communautés queers : « Faire un journal de 32 pages à édition unique qui va servir à on l'espère faire de l'intervention pour démystifier tout ça, pour que les gens soient plus inclusifs » (La fabrique culturelle, « Rebâtir le ciel - journal de bord »). De façon schématique, l'on pourrait dire que la dimension polyphonique de ces deux ouvrages participe au projet alter-politique décrit en introduction : les auteures font advenir la communauté à travers leur processus de recherche, iels la traduisent par une pluralisation des voix narratives qui se matérialisent dans les textes par le recours à plusieurs langues naturelles et sociolectes. La volonté de la littérature à prendre soin, à participer au *care*, se manifeste, quant à elle, dans l'objet-livre, dans la matérialité de l'oeuvre : en confectionnant un beau-livre, en produisant des zines mobiles, gratuits, ces deux projets littéraires contribuent au *care* en fournissant des ressources matérielles et symboliques aux communautés LGBTQIA2S+. On remarquera cependant qu'aucune de ces deux œuvres ne laisse une place textuelle aux voix des participant.e.s : aucune citation, aucune référence textuelle aux entrevues. S'agit-il d'une clause liée au protocole d'éthique? D'un choix littéraire? La prochaine œuvre à l'étude – *La patience du lichen* de Noémie Pomerleau-Cloutier – emprunte une stratégie différente pour transcrire l'enquête à même le texte et pour faire résonner les voix des *Coasters*.

La patience du lichen

Comme les deux autres oeuvres, *La patience du lichen* (2021) de Noémie Pomerleau-Cloutier est remarquable par son hybridité, non pas parce que l'autrice travaille plusieurs médiums, mais parce que le texte est identifié à la fois comme « un témoignage poétique » (Pomerleau-Cloutier, 2021, « Quatrième de couverture »), « un reportage au grand coeur » (Pomerleau-Cloutier, 2021, « Quatrième de couverture ») ainsi que comme « une poésie anthropologique » (Pomerleau-Cloutier, 2019, « Lettre aux femmes de Pakua Shipi »). Chacune de ces trois expressions renvoie à la fois au registre du poétique et à celui de la recherche, que cette dernière soit affiliée à une discipline universitaire ou au journalisme. Et en effet, pour Noémie Pomerleau-Cloutier, l'écoute est véritablement au centre de la création littéraire. En 2018, au printemps, la poétesse obtient deux bourses d'écriture finançant son projet d'aller à la rencontre des gens de la Basse-Côte-Nord, un voyage dont elle fera la narration au sein de *La patience du lichen*. De prime abord, sa mission n'est pas, écrit-elle, la création artistique : « Je ne suis pas là pour écrire des poèmes, là, maintenant, je suis là pour rencontrer, pour cueillir [...]. J'apprends donc à attendre, à laisser les rencontres s'écrire » (Pomerleau-Cloutier, 2018, « Écrire ailleurs »). Pour reprendre les mots de Guy Cools, Pomerleau-Cloutier met l'accent sur la dimension réceptive : elle tend d'abord l'oreille, parce que cela demeure une manière de toucher « à quelque chose d'unique, à l'essence d'une personne à travers un bout de son histoire », dont après coup « on conserve quelque chose, à l'intérieur d'un poème » (Pomerleau-Cloutier, 2018, « Écrire ailleurs »). Contrairement aux auteurs du *Coeur au beurre noir*, Noémie Pomerleau-Cloutier a mené elle-même les entrevues avec les participant-e-s de sa communauté, mais contrairement à *Rebâtir le ciel*, une partie substantielle du recueil de poèmes est consacrée au processus derrière les rencontres, à la présence de l'autrice sur le terrain, ce qui en fait un objet d'étude propice à la comparaison. Je soutiendrai que la spécificité du texte de Pomerleau-Cloutier relève précisément de cet alliage de la voix de la poétesse et de la voix des autres, du sujet et du monde. Pour le dire autrement, *La patience du lichen* emploie des stratégies narratives qui mettent de l'avant la dimension dite « objective » de l'enquête, tout en rendant visible la part dite « subjective » propre à une pareille démarche.

Pour pénétrer plus en avant dans le texte, nous pouvons commencer par nous attarder sur son niveau le plus superficiel, le plus apparent : la division chapitrale. Celle-ci organise, à l'interne, la disposition, la séparation et l'assemblage des poèmes en une unité cohérente. Si l'on suit l'ordre des chapitres, on voit s'y dessiner une ligne directrice : « Ici » laisse sa place à « Kegaska », à « La Romaine / Unamen Shipu », à « Chevery », puis à « Harrington Harbour » et ainsi de suite. Le recueil est donc découpé selon les villages que

traverse la poétesse, et chaque chapitre contient les histoires des personnes habitant les lieux. En bref, le village sert de principe fédérateur aux récits, et par-delà ces récits, aux communautés elles-mêmes. Il est toutefois intéressant de remarquer que l'ordre des chapitres pointe vers un voyage linéaire imaginaire, d'Ouest en Est, partant là où la route 138 s'interrompt et se concluant à la frontière entre le Québec et Terre-Neuve-et-Labrador. J'insiste sur le caractère « imaginaire » parce que les entrevues de Noémie Pomerleau-Cloutier ont été menées en « trois phases » et que la poétesse n'a visité les communautés autochtones de Pakua Shipi et d'Unamen Shipu qu'en février 2019, un an après sa première visite sur la Côte-Nord. L'organisation interne ne reproduit pas le travail de terrain tel quel, mais représente, pour le lectorat, un voyage qui l'éloigne progressivement du centre du Québec et des régions touristiques.

Cette division chapitrale convoque par intertexte les codes littéraires du reportage, code que l'on peut voir à l'oeuvre dans d'autres livres comme *Soeurs volées : Enquête sur un féminicide au Canada* d'Emmanuelle Walter et de Widia Larivière (2014) ou *Réchauffement planétaire et douceur de vivre* d'An Johal et de Matt Hern (2020). Ceux-ci segmentent aussi l'enquête selon l'espace, mais à plusieurs échelles : une métropole, un magasin, une ruelle. Cette articulation entre les lieux et l'enquête renvoie à la définition du « terrain » donnée par Jean-Pierre Olivier de Sardan :

[L'enquête a lieu] au plus près des situations naturelles des sujets – vie quotidienne, conversations –, dans une situation d'interaction entre le chercheur en personne et les populations locales, afin de produire des connaissances *in situ*, contextualisées, transversales, visant à rendre compte du « point de vue de l'acteur ». (Sardan, cité dans Viart, 2018)

En plus de produire des récits locaux, la division chapitrale a aussi pour effet de montrer la pluralité géographique et sociale de la Côte-Nord, de l'histoire des Innu·e·s de Pakua Shipi, déporté·e·s vers la Romaine puis retourné·e·s à la marche dans leur village ancestral, à l'ambivalence politique de Blanc-Sablon, un pied au Québec, au pied au Labrador. Noémie Pomerleau-Cloutier évite de plaquer une vision universalisante de ce que serait la réalité sociale et géographique du terrain qu'elle explore. On pourrait, en ce sens, imaginer ce même recueil mais divisé selon les communautés culturelles présentes, à savoir francophone, anglophone et innue, plutôt que par village, mais l'intrication du territoire et des communautés est si forte qu'elle écrit : « je ne comprendrai jamais la frontière entre le territoire et l'humain » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.124). Le terrain n'est pas considéré que dans ses attributs géo-physiques, mais comme matière vivante et relationnelle. Pour reprendre les mots de Suzi Gablik dans *Reenchantment of Art*, le site peut être perçu « as a living, socially responsive field » (Gablik, 1991, p.65); le village devient la métaphore de la communauté, et la communauté, la racine même du lieu.

À l'intérieur de ces chapitres, Noémie Pomerleau-Cloutier brosse le portrait des personnes qu'elle rencontre, en empruntant une voix narrative similaire à celle de *Rebâtir le ciel*, c'est-à-dire en alternant entre différentes adresses (*tu, vous, il, elle*), mais s'en distingue en ce que le portrait n'est pas un récit de vie. Elle se différencie aussi du *Coeur au beurre noir* par l'absence d'un arc narratif positif. Dans *La patience du lichen*, le lectorat a plutôt sous les yeux une série de fragments. Par exemple, dans le chapitre sur la Romaine, un poème décrit le travail d'un pêcheur de saumon et aucun autre aspect de la vie du personnage : « à quatorze ans / il guidait au saumon / des riches de partout / le long de la Washicoutai / qu'il pompait le soir / à la force de ses biceps / pour que le privilège puisse se laver » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.41). Mais la spécificité narrative de *La patience du lichen* réside moins dans la manière de construire la voix narrative et les aperçus de la vie sur la Basse-Côte-Nord que dans l'usage de citations. On retrouve, dans le premier chapitre intitulé « Ici », l'introduction de paroles rapportées : « pourtant / *home is where the heart is* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.16). Si on remarque d'abord certaines caractéristiques servant à démarquer la citation du reste du poème – l'italique, l'anglais, la séparation par un saut de ligne – la continuation syntaxique et la préservation de la dimension poétique du texte assure la fluide apposition du morceau hétérogène. Ces passages semblent importés de ce que l'on suppose être les verbatims d'entrevues, ou du moins c'est ce que le texte cherche à nous faire croire. Tout comme la division chapitrée révélait la diversité sociale de la Côte-Nord, les paroles rapportées montrent la diversité linguistique de cet espace géographique. On retrouve de l'anglais (« *I call them toys / you know / ski-dooos / four-wheelers / trucks* » [Pomerleau-Cloutier, 2021, p.25]), du français (« *dans c'temps-là / j'avais des bons bras* » [Pomerleau-Cloutier, 2021, p.41]), de l'innu-aimun (« *la rivière regorge d'enfants / mitshetuut auassat nte shipit* » [Pomerleau-Cloutier, 2021, p.50]), la seule langue d'ailleurs comportant une traduction. Les citations sont souvent marquées par l'oralité, comme en témoignent les élisions dans l'extrait en français ci-dessus (« *dans c'temps-là* ») ou les onomatopées dans un passage plus loin (« *je parlais au télégraphe / tap pause tap pause tap tap* » [Pomerleau-Cloutier, 2021, p.43]). Noémie Pomerleau-Cloutier marque certes une distinction entre les vers et les citations, mais s'assure de respecter une certaine intégration syntaxique, comme dans l'exemple cité plus haut (« *pourtant / home is where the heart is* ») ou comme dans ces autres passages où elle utilise sciemment le vocabulaire local à même un vers : « *marcher un mois jusqu'à Goose Bay / pour le makushma* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.55), « *c'est le new guy / il vient des vagues de blé* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.25), « *des colliers de cabins* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.191). Dans le contexte de *La patience du lichen*, l'utilisation de citations peut occuper plusieurs fonctions dont, dans un premier temps, celle de transformer la parole ordinaire en parole poétique, un procédé que l'on retrouve dans le phénomène de la poésie trouvée, tel

que défini par Kenneth Goldsmith dans *Uncreative Writing* : « the rearrangement of found language [...] that can be alchemized into art » (Goldsmith, 2011, p.186). En d'autres mots, des auteur·trice·s récoltent des mots ou des phrases au sein de textes ordinaires et les transforment, par appropriation et recontextualiation, en poésie. Pour reprendre la terminologie de Goldsmith, la démarche de Noémie Pomerleau-Cloutier est moins trouvée (« found ») que recherchée (« sought ») : « its makers are actively and constantly engaged in the act of text mining » (Goldsmith, 2011, p.187). Nous reviendrons sur cette dimension un peu plus loin, lorsque j'aborderai la représentation de l'enquête comme telle au sein de *La patience du lichen*. Dans ce contexte-ci, la poésie trouvée confère un caractère documentaire et « réel » au recueil. Dans un geste de réciprocité, les entrevues élèvent la poésie au niveau du document, et les poèmes haussent la parole ordinaire au niveau de la poésie.

Ce recueil de terrain voit sa matière linguistique infléchi par l'adoption des sociolectes locaux, et Noémie Pomerleau-Cloutier réfléchit aussi, à l'intérieur du texte, à l'hybridité langagière. Lors d'une entrevue avec un habitant de Blanc-Sablon, à la frontière du Labrador, l'autrice écrit :

why are you speaking to him in English
quand vous parlez tous les deux français
you keep on switching
ça dépend à qui tu parles

on n'appelle pas ça un mélange
quand on se rejoint (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.225)

Dans ce passage, l'autrice alterne habilement entre l'anglais et le français pour évoquer l'hybridité linguistique de la région, mais termine en insistant sur la vocation médiatrice du plurilinguisme : utiliser plusieurs langues n'est pas « un mélange » qui serait susceptible d'être taxé d'impureté, mais une manière de faire communauté, de créer et de maintenir des relations, de se « rejoindre ». Les citations, dans *La patience du lichen* comme dans ce passage, ne sont pas que des traces hétérogènes de la diversité linguistique de la Côte-Nord, mais une véritable tentative d'aller à la rencontre de l'autre par le fait littéraire.

Ces trois éléments de poétique – la division chapitrale, la scène et la citation – représentent ce que je décrivais plus haut comme le volet « objectif » de l'enquête : c'est le monde qui transcende le sujet lyrique, c'est ce qui confère une parure de réel aux pages du recueil. La division chapitrale et la citation renvoient à un « ailleurs » de la fiction (le monde réel?). Cependant, dans *La patience du lichen*, l'enquête elle-même fait partie de l'œuvre. Le processus y est exposé : le lectorat découvre le voyage de la poétesse, sa présence sur les lieux, ses affects. Pour reprendre le concept de Dominique Viart, Pomerleau-Cloutier construit son recueil sur les bases d'une narration heuristique, « dans [laquelle] la recherche

de documents, la rencontre d'objets, le recueil de récits, la visite d'archives, la découverte de correspondances oubliées, la description [...] fournissent [...] le matériau même du livre » (Viart, 2018). Les histoires des *Coasters*, pour le dire autrement, n'ont pas été extraites *ex nihilo*. Elles ont elles-mêmes une origine, une source, une trajectoire. J'observerai ainsi les représentations de l'enquête à travers la présence de l'enregistreuse, le corps des participant.e.s, les paysages que traversent Noémie Pomerleau-Cloutier, les rencontres et les interactions avec les communautés, puis la représentation de la mobilité et des déplacements sur le territoire.

Pour commencer, certains poèmes quittent complètement les récits de la communauté pour se concentrer uniquement sur le voyage et la perception du territoire par la narratrice. En effet, la présence de Pomerleau-Cloutier sur le terrain n'est pas désincarnée : « ma fenêtre donne / sur des roulottes de forestiers / coiffées d'antennes satellites » (Noémie Pomerleau-Cloutier, 2021, p.40). La poétesse doit y dormir et habiter, même temporairement, une résidence située à proximité. D'autres passages proposent des représentations des paysages de la Côte-Nord à partir de la perspective de la narratrice, comme cette fois où elle dût emprunter l'hélicoptère comme mode de déplacement « entre Harrington Harbor / et Chevery », ce qui lui a offert une vue aérienne de la région côtière : « l'hélicoptère / pour la première fois // je regarde / l'ampleur du golfe / se déplier sous la cabine » (Noémie Pomerleau-Cloutier, 2021, p.70). Cela permet au récit d'alterner entre l'histoire des *Coasters* et l'enquête en tant que telle, où Noémie Pomerleau-Cloutier voit de ses propres yeux les paysages défiler.

Ensuite, l'outil par lequel les récits ont été recueillis apparaît comme représentation à même le texte : « ils ont oublié le roulis de l'enregistreuse » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.186). L'enregistreuse est ce que l'on pourrait appeler une technologie de l'écoute, en ce qu'elle est l'instance médiatrice entre le sujet et les communautés. Ici, elle n'apparaît que pour mieux disparaître. Un peu plus loin, Pomerleau-Cloutier rend visite à une femme, et au centre de la table se dissimule l'appareil :

elle a dressé une table
assez grande
pour un *tea party*

entre la chicoutai la graine rouge
les souvenirs les potins les rires
les belles assiettes d'un autre siècle
mon enregistreuse (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.216)

Dans cette strophe, la poétesse ne se contente pas seulement de narrer l'histoire des *Coasters* : elle montre dans quel contexte, dans quel cadre spatio-temporel, dans quel décor

ont lieu les entrevues. Ici, l'instrument vient à la fin de la strophe, dérangeant la scène par la présence de l'autrice au cœur d'un tableau champêtre.

Dans ces passages où est décrite l'enquête, l'enregistreuse n'est pas la seule manière de capter et de créer du récit. En effet, les corps des *Coasters* se dévoilent sous l'œil scrutateur de la poétesse. Elle rencontre un homme, par exemple, et relate que « quand il parle / ses mains veinées d'écorce / sur la table / battent la mesure / d'une onde lointaine » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.26). De même, son entrevue avec deux sœurs est interrompue par une interaction physique entre les participantes : « elles se regardent / en parlant / leurs mots reprisés » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.34). Enfin, dans le chapitre consacré à Kegaska, Pomerleau-Cloutier écrit : « ses yeux phares / me racontent / un endroit / où on prendrait soin des anciens / jusqu'à la fin » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.25). Dans ce passage, la femme de Kegaska exprime l'ébauche d'un rêve dont son regard complète la narration. Derrière l'enregistreuse se trouvent des personnes en chair et en os, avec des corps qui parfois prennent la parole et produisent du récit autant que la voix.

Ces scènes de rencontres apparaissent à de nombreuses autres reprises sans que le corps ne devienne un objet herméneutique : c'est plutôt le contact entre la poétesse et les participant·e·s qui se présente comme matière littéraire. Cette dimension heuristique, voire métatextuelle, où l'enquête en soi apparaît dans le texte, se révèle au sein de passages comme ceux-ci : « *I saw you at the crab party / what are you doing here* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.69), « *no one ever comes here / thank you for being here* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.83). Ici, les *Coasters* remarquent la présence de la poétesse, insistent sur son caractère inhabituel. La poétesse participe à des festivités locales et assure ainsi une fréquentation constante et prolongée des habitant·e·s du lieu. À Old Fort, un homme « [l']a emmenée sur son terrain / pêcher la truite / puis [l']a invitée / à [s']asseoir dans son *shack* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.185). À Harrington Harbour, elle fait la connaissance d'un barman. « *You want a story* », lui demande l'homme, « *what do you want to drink* ». Cette invitation s'avère être un « test », puisqu'il s'agit du « gin tonic / le plus fort de [sa] vie », mais elle demeure impassible, elle passe l'épreuve : « parce que j'ai fini mon verre / il m'ouvrira les portes de l'école / où il est également concierge » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.94). Cet extrait illustre non seulement le contact avec les participant·e·s, mais aussi la manière dont une histoire vient à être partagée avec le monde : la co-présence n'a pas suffi, il a aussi fallu une confiance acquise à travers un rite de passage. Plus encore, la rencontre avec les participant·e·s permet de mettre en scène la compréhension de la poétesse, c'est-à-dire de révéler de façon ostensible les mécanismes de l'herméneutique des autres. À Unamen Shipu, elle se promène tout près d'une chapelle et rencontre des femmes innues « de tous âges / assises / sur un tapis / de mousse / *massemushkumuk* ». « Que font-elles là » se demande Pomerleau-Cloutier, pour réaliser

après un instant que « [son] ignorance lui sourit // elles jouent au bingo » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.53). Ainsi, la connaissance des communautés avec lesquelles la poétesse travaille n'est pas donnée : elle est acquise à travers une présence sur le terrain, l'observation participative et des épreuves, visibilisant les processus, les stratégies et les mécanismes grâce auxquels *La patience du lichen* est en venu à exister comme recueil.

Enfin, la dernière représentation littéraire de l'enquête prend appui sur la mobilité et le déplacement sur le territoire nordique. Si j'ai évoqué plus haut la division chapitrée du recueil – à partir des lieux –, d'autres sections de *La patience du lichen* se démarquent de par le recours à la prose : dix chapitres se concluent avec un bloc prosaïque qui dans la grande majorité des cas se rapporte au *Bella Desgagnés*, un cargo-passager qui assure le relais entre les villages côtiers. La disposition de ces blocs suit d'ailleurs la plupart des villages desservis par le bateau : Kegaska, La Romaine, La Tabatière, Saint-Augustin... S'ils forment un intermède entre les poèmes, similaire au moment d'attente que l'on peut vivre durant un déplacement, ils ont aussi pour fonction de montrer le rôle social et symbolique du bateau. Par exemple, pendant qu'une amie en répare le lettrage, Pomerleau-Cloutier émet le commentaire suivant :

Tout au long des voyages, ce seront presque toujours les femmes qui me guideront, me nourriront, m'hébergeront. [...] Deux mains qui se joignent pour offrir, c'est une coque. / Deux bras bienveillants qui s'ouvrent, c'est un port. [...] C'est étrange, en anglais, les bateaux sont à peu près les seules choses inanimées qui ont un genre, le féminin. Je parlerai maintenant de *Bella* comme d'une femme pour le reste de ma vie. (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.35)

Grâce à cet extrait, nous pouvons observer le caractère genré de l'enquête : les femmes de la Côte-Nord, plus que les hommes, accueillent la poétesse. Par extension, Pomerleau-Cloutier confère une vie au cargo-passager, elle le personnifie d'une identité féminine, dont le champ lexical (coque, port) devient les fondements métaphoriques du soin et du *care* (« pour offrir », « bienveillants »). En somme, la représentation du *Bella Desgagnés* pointe vers la mobilité et le déplacement sur le territoire de la Côte-Nord, renvoyant à la dimension géographique de l'enquête, tout comme la représentation des corps faisait référence à la corporalité des entrevues, l'enregistreuse à sa dimension technologique, les paysages à sa portée perceptive, et les contacts avec la communauté à sa portée sociale. En d'autres mots, l'ensemble de ces éléments a rendu possible une narration heuristique, où l'on alterne en deux niveaux du récit : celui des histoires recueillies et celui de l'enquête comme telle.

Mais que la présence de la poétesse soit révélée à même le texte n'est que l'introduction d'un vaste courant subjectif qui traverse le recueil, c'est-à-dire que le documentaire laisse place à l'examen de la dynamique entre le sujet lyrique et la communauté participante, que je vais maintenant illustrer en trois grands moments : la différence, la relation, l'inclusion. En effet, la poétesse entretient dans un premier temps un rapport dichotomique entre les *Coasters* et elle. Cela est visible dès l'introduction, où elle explicite les origines du projet, racontant son enfance « ballotée d'une région à l'autre, d'un pays à l'autre » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.5). Face à ces multiples migrations, la poétesse a dû apprendre à « chercher l'ancrage dans diverses migrations » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.5). Vers ses 12 ans, elle déménage sur la Côte-Nord, un lieu qui exerce « une fascination sur [son] être, faisant écho au roulis secret qu[']elle portai[t] et qu[']elle porte encore » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.5), une fascination qui déclenche en elle un lot de questionnements :

Comment vit-on quand on voit large, quand on voit toujours plus loin devant soi, jusqu'à ne plus voir d'humains? Où se trouve cet espace personnel dans lequel l'humain sait vivre intimement avec le lieu qu'il tient pour sien? Doit-on se fixer en un point ou doit-on toujours se mouvoir? Le voyage est-il une demeure? (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.5)

Ces réflexions sur la question du territoire, de la migration et de l'habiter traversent le recueil, mais dès les premiers poèmes, Pomerleau-Cloutier contraste sa position et celles des *Coasters* : « je n'ai jamais réussi / à poser mes pieds » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.13), écrit-elle; « je voudrais pouvoir comme eux / rester » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.13). Les *Coasters* possèdent une qualité qui lui fait défaut, cette capacité d'être sédentaire, de prendre racine dans le territoire. On voit ainsi, dès les premières pages, se dessiner un contraste entre le mouvement et la fixité, entre la sédentarité et le nomadisme, entre le fait d'habiter et celui de voyager, entre la poétesse et les communautés du nord. Cette distinction se poursuit au contact des peuples autochtones, où « des rires francs / montent des ventres » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.56), laissant place à un pan plus obscur de l'histoire coloniale : « pourtant / j'entends / les crevasses / qu'on ne me dira pas // je ne pourrai jamais / comprendre le poids exact / du déchirement du tissu » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.56). Ce passage montre que derrière l'apparence de l'humour se cache une somme de violences coloniales à laquelle la poétesse, au cours de son enquête, n'aura pas accès. Elle montre que l'herméneutique de l'enquête consiste aussi à lire entre les lignes, à prendre en considération le contexte social, historique et colonial du Canada, ainsi que sa propre positionnalité comme femme, poète et blanche, qui entraîne une limite et des biais face à la compréhension des enjeux autochtones. Ainsi, elle trace une ligne entre ses participant·e·s

et elle : Noémie Pomerleau-Cloutier ne maîtrise pas, comme les *Coasters*, l'art d'habiter le territoire de façon permanente, ni celui, comme les peuples autochtones, de comprendre intimement les enjeux inhérent à la colonisation.

Cependant, au fil du recueil, la poétesse tisse des liens et se rapproche des communautés : une relation se construit. Cela se manifeste d'abord par un acte d'identification, comme en témoigne le passage suivant : « Je me vois encore / à dix-sept hivers / comme les jeunes d'ici / partir // mais moi / prenant l'aval / j'ai laissé tomber le cap / je ne retrouve pas l'amont » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.74). Si la deuxième strophe renforce la différence entre elle et eux en ce qui concerne un certain sens de la directionnalité (« j'ai laissé tomber le cap »), la première affirme cependant une identification entre son parcours à elle et celui des jeunes *Coasters*, qui à l'âge d'aller aux études supérieures, quittent le nid familial. Un peu plus loin dans le recueil se manifeste une autre forme de réciprocité entre la poétesse et sa communauté : « pas besoin de croire aux fantômes / ni de lire l'avenir dans le fond des tasses / elle avait besoin de cette visite / autant que moi » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.216). Commentant de nouveau l'herméneutique de l'enquête, qui ne nécessite ni les stratégies interprétatives de la tasséomancie ni la foi envers le surnaturel, elle termine le poème en montrant que la rencontre répond à un « besoin », c'est-à-dire, pour parler dans les termes des éthiques du care, que la rencontre *prend soin* autant de la participante que de la poétesse. En laissant les mots *autant que moi* résonner à la toute fin du poème, Noémie Pomerleau-Cloutier accentue la place qu'elle accorde à sa subjectivité et à la réciprocité entre les autres et elle.

Cela culmine, à la toute fin de *La patience du lichen*, dans le développement d'une nouvelle relationnalité entre la poétesse et les communautés de la Côte-Nord. En effet, dans le dernier poème du recueil, la poétesse retranscrit les paroles invitantes de ses participant.e.s : « *you have a home here anytime you want / tu es chez toi ici / miam tshitshua tuta* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.249). Le texte se clôture donc avec une invitation des trois communautés culturelles, francophone, anglophone et innue, une invitation à habiter le territoire, à faire partie de la communauté des *Coasters*. Après un face-à-face, en ouverture, avec ses interrogations existentielles concernant la migration et le fait d'habiter le monde, Pomerleau-Cloutier conclut *La patience du lichen*, à la suite de la traversée de tous les villages, de Kegaska à Blanc-Sablon, par une affirmation de l'hospitalité et de l'accueil des *Coasters* et du territoire nordique sur lequel ils ont le pied ferme.

Ce mouvement narratif de lente intégration à la communauté doit cependant être lu en regard de cette autre ligne transversale que j'ai introduite plus haut en évoquant le rapport entre la poétesse et les Innus, à savoir les limites de la compréhension ou encore, pour reprendre le concept de Julietta Singh, la non-maîtrise d'une lecture vulnérable :

« Vulnerable readings resist disciplinary enclosure, refusing to restrict in advance how and where one might wander through textual engagement » (Singh, 2018, p.22). Dans cette même lignée, Pomerleau-Cloutier débute *La patience du lichen* par le constat d'une ouverture. « J'ignore / ce que je viens chercher » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.13), écrit-elle dans le premier poème, ce à quoi renvoient, dans le dernier poème, les vers suivants : « et arrivé au bout / il n'y aura rien d'autre / que tout ce qu'il me reste à comprendre » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.249). Le premier et le dernier poème du recueil se rapportent donc à l'un et à l'autre, donnant au texte une forme circulaire, où le concept de non-maîtrise est actualisé à travers l'absence, d'abord, d'une question de recherche globale et ensuite, de la reconnaissance qu'aucun sujet, aucun territoire, aucune communauté ne peut être *absolument* comprise. En ce sens, l'appartenance de la poétesse à la Côte-Nord doit se lire, à mon sens, sur ce fond qui limite et déjoue les pièges coloniaux de la maîtrise.

Cela m'amène à réfléchir à *La patience du lichen* en regard de la réflexion que j'ai eue concernant le *Coeur au beurre noir*, une oeuvre par et pour la communauté. Je crois que ce recueil de poèmes, en vertu du jeu dialectique entre l'appartenance et la non-appartenance à la communauté d'accueil, apparaît à la fois comme une oeuvre intra- et extra-communautaire. La dimension *par* et *pour* est évidemment lisible à travers la démarche d'enquête et les procédés scripturaux examinés plus haut, à l'instar de la citation de paroles rapportées. Elle est aussi claire lorsqu'on lit, dans les remerciements, comment l'autrice redonne à la communauté : « Tout ce que je peux faire pour tenter d'égaliser votre générosité est de partager avec respect vos histoires et de redonner à ma façon. Les droits d'autrice de ce livre iront donc à parts égales aux communautés via la Fondation Docteur Camille-Marcoux, l'école Pakuashipu et l'école Olamen. Merci, thank you, tshinashkumitinau. » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.255). Que ce soit à travers les ressources symboliques ou financières à sa disposition, Noémie Pomerleau-Cloutier s'assure que le profit de la récolte des récits retombe sur les communautés participantes. Cependant, comment *La patience du lichen* apparaît-elle aussi, en même temps, comme une oeuvre extra-communautaire, c'est-à-dire pour un lectorat qui dépasse celui de la Côte-Nord? La figure du touriste, récurrente au fil des chapitres, me permet de lire cette articulation avec l'extérieur de la communauté.

Le premier chapitre consacré à un village – Kegaska – débute en abordant la question de la fin de la route 138 : « il y a toujours quelqu'un pour faire une photo / de la pancarte 138 FIN // peu de gens touchent à l'immensité / derrière ce qui commence » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.22). À travers le trope de la photographie touristique, Pomerleau-Cloutier montre à quel point il est rare d'aller à la rencontre des *Coasters*, que la plupart des touristes s'arrêtent là où la route s'interrompt, sans imaginer que tout un monde se déploie au-delà de cette frontière. Cette image renvoie aussi, grâce à une mise en

abyrne, au portrait du lectorat en tant que tel : rares seraient les lecteur·trice·s qui, comme la poétesse, ont dépassé la fin de la route 138. Mais *La patience du lichen*, en prenant ce lectorat comme destinataire, permet de combler les lacunes du tourisme et de rendre visibles des communautés éloignées. Si certains touristes empruntent finalement le *Bella Desgagnés* et vont à la découverte du territoire de la Côte-Nord, l'autrice note toutefois que ceux-ci « ont tout leur temps pour commenter une réalité qui n'est pas la leur » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.107), ce à quoi s'oppose le projet participatif de *La patience du lichen* : en entendant les voix des communautés, le lectorat apprend, depuis une perspective intérieure, comment s'organise la vie des *Coasters*. Ce projet est d'autant plus visible lorsque la poétesse écrit : « Je voudrais pouvoir leur dire la force qui soude ces femmes et ces hommes à cette terre frangée de centaines d'îlots, de plages et de passages » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.123). Ainsi, la poésie devient-elle une manière de contrer les représentations de la Côte-Nord que machine l'industrie du tourisme, en proposant une médiation des témoignages des francophones, anglophones et innus résidant sur le territoire. Les poèmes de Noémie Pomerleau-Cloutier vont au-delà de cette limite tracée par la route 138, au-delà même des commentaires de surface lancés par les touristes : ils abordent, en toute sensibilité, en scène et en citation, le vécu des *Coasters*.

En plus de cette figure du touriste qui renvoie, par une mise en abyme, au projet de *La patience du lichen*, Noémie Pomerleau-Cloutier multiplie les images et les références à la poésie, dévoilant sa conception du travail poétique. Nous l'avons vu plus tôt, l'autrice travaille le divorce entre la parole littéraire et la parole ordinaire, grâce à l'intégration de citations tirées de verbatims d'entrevues, suppose-t-on. Dans la même lignée, elle affirme que le poétique peut se retrouver en fait partout, en tout lieu, à tout moment : à Unamen Shipu, par exemple, « préparer la bannique / *ka tutuat innu-pakueshikan* / un long poème / *minakash minuenimitishu* / en soi / *n te ust uin* » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.50). Ou encore, dans le vol d'hélicoptère en direction de Chevery, Pomerleau-Cloutier rencontre deux dames qui vont chez la coiffeuse, et elle dit de celles-ci qu'« elles sont un poème » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.69). Que ce soit à travers la préparation d'un pain traditionnel ou une rencontre inopinée, le monde dans son ensemble peut devenir matière à poésie. Mais si le poétique se caractérise par son ubiquité, *La patience du lichen* montre toutefois que ces histoires apparaissent et prennent forme à la suite d'un *travail poétique*, ce qui est explicite lorsque Pomerleau-Cloutier compare son appel de la poésie à l'archéologie :

le territoire fouillé
par les lignes hydroélectriques
à venir
les archéologues
sauvent quatre-mille ans

de pointes taillées

les truelles
qui se battent
contre des pelles mécaniques
m'émeuvent

petite
je voulais exercer ce métier
je perçois
dans l'appel du sol
ce qu'il me reste de l'enfant (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.23)

L'archéologie est cette discipline qui « fouille » le territoire, qui « sauve » les histoires des peuples autochtones d'avant la colonisation. Le contraste entre les « truelles » et les « pelles mécaniques » dévoile à la fois une différence dans l'échelle (petit / grand), mais aussi entre deux régimes de relation au territoire (manuel / mécanique). Enfin, la dernière strophe dévoile l'attraction de la poétesse pour cette capacité qu'a l'archéologie de produire des récits à partir d'artéfacts du sol, ce qui attire l'attention sur la démarche de Noémie Pomerleau-Cloutier : comme poétesse, elle ratisse le sol de la Côte-Nord, de village en village, à la recherche de petits récits qui à l'instar de la truelle, s'opposent aux grands discours sociaux et coloniaux invisibilisant le vécu des *Coasters* et des Innus. Plus encore, j'ai explicité plus haut l'indistinction entre les communautés et l'espace que propose Pomerleau-Cloutier au fil de *La patience du lichen*. « Je ne comprendrai jamais », écrit-elle, « la frontière entre le territoire et l'humain » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.124). Elle continue de développer cette idée dans un autre passage, où elle entend « dans la voix des gens la mélodie de l'écume, le grondement de la déferlante » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.187) et, poursuivant la métaphore aquatique, elle affirme qu'« en [elle], les flots qu'on épanche trouvent un espace où les cordages sont au diapason » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.188). En d'autres mots, les voix-flots des *Coasters* sont accueillies par la poétesse; le rôle du travail poétique, dans *La patience du lichen*, est de donner une place aux communautés, de les écouter, de les transporter. *Transporter*. Ce mot n'est pas choisi au hasard : les bateaux comme le *Bella Desgagnés* ont plusieurs coeurs, « le leur et ceux de toutes ces vies qu'ils transportent » (Pomerleau-Cloutier, 2021, p.241), tissant un lien avec le travail poétique : *La patience du lichen* contient plusieurs vies, celles des trois communautés de la Côte-Nord.

Nous avons vu, dans *La patience du lichen*, comment la relationnalité de l'œuvre s'incarne autour de l'axe subjectif-objectif, de l'individuel et du communautaire. D'un point de vue poétique, je me suis penché sur la manière dont le texte peut se rattacher aux formes documentaires, que ce soit en proposant une chapitration proche du reportage ou en intégrant au fil des vers des paroles rapportées, de la poésie trouvée au sein des verbatims d'entrevues, pour ensuite montrer comment le processus d'enquête comme tel apparaît au

fil du texte, reprenant ce que Dominique Viart appelait une narration heuristique, où l'auteurice manifeste sa présence et sa perspective. Le lectorat peut remarquer les outils techniques servant à l'enquête, les rencontres avec les participant·e·s, les méthodes herméneutiques, la mobilité requise pour traverser cette vaste région géographique. L'ancrage affectif et les réflexions personnelles de Noémie Pomerleau-Cloutier sur l'habiter, sur son appartenance ou non à la communauté des *Coasters*, construit également la présence de l'enquêtrice dans *La patience du lichen*, depuis sa distinction jusqu'à son inclusion dans la communauté à force de co-présence et à force d'exercer une généreuse sollicitude pour ces gens. Cette alternative entre le courant « subjectif » et le courant « objectif » du recueil de poèmes m'a amené à réfléchir au destinataire du texte, montrant que ce dernier peut à la fois être lu comme œuvre intracommunautaire ou extracommunautaire. Enfin, ces aspects ont convergé vers la représentation de la poésie et du poétique au sein du recueil : contre le tourisme mais comme l'archéologie, la poésie de Noémie Pomerleau-Cloutier rend visible le vécu et les histoires des trois communautés nordiques au-delà des frontières sociales tracées à l'avance, et creuse le territoire pour laisser résonner les voix. À travers une comparaison avec le *Bella Desgagnés* et la pratique d'écriture de Noémie Pomerleau-Cloutier, j'ai montré que la poésie peut, à l'instar d'un cargo-passager, contenir la vie des autres et la transporter ailleurs, vers une audience plus large.

Conclusion

Fondés sur des démarches d'écoute et de collaboration, le collectif *Le coeur au beurre noir*, le beau-livre *Rebâtir le ciel* de Michel Lemelin et Simon Émond et le recueil de poésie *La patience du lichen* de Noémie Pomerleau-Cloutier ont servi d'exemples pour comprendre comment pouvait s'incarner la désappropriation énonciative de l'écoute et l'auctorialité relationnelle qui en découlent. La relationnalité avec les participant·e·s s'est manifestée de façon parallèle sans pourtant s'équivaloir dans les trois ouvrages. En effet, la posture d'auteurice dans *Le coeur au beurre noir* est plutôt abstraite, sans pour autant être détachée de la réalité sociale : une narration à la seconde personne (« tu ») complétée par une écriture qui ne fait pas référence à un espace social particulier (outre implicitement le Québec). Ce procédé où la subjectivité des écrivain·e·s du collectif n'est pas mise de l'avant permet, dans ce cas-ci, d'accentuer l'adresse au lectorat et de renforcer la dimension interventionnelle de l'oeuvre : *Le coeur au beurre noir* est d'abord et avant tout un collectif visant à répondre de façon utile et efficace aux besoins de la communauté. Dans *Rebâtir le ciel*, la poétique relationnelle s'exprime autrement : Michel Lemelin et Simon Émond poursuivent certes l'entreprise polyphonique et plurielle du *Coeur au beurre noir*, mais

l'ancrent dans une réalité sociale précise, celle du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Les portraits qui y sont peints, dans toute leur complexité, parfois sympathiques, parfois polarisants, se rattachent aussi à une forme d'universalité lorsque Michel Lemelin les relie à de grands discours comme la Deuxième Guerre mondiale ou la révolution copernicienne. La matérialité imprimée de *Rebâtir le ciel* traduit également cette volonté de s'articuler à des formes plus élevées : plutôt que d'être accessible et facilement transportable, cette oeuvre est le genre de livre que l'on dépose sur une table de salon et qu'on lit à la lumière d'une bougie – et non pas dans le transport en commun. *Rebâtir le ciel* cherche moins à outiller la communauté LGBTQIA2S+ avec des ressources professionnelles et communautaires qu'à répondre à un besoin symbolique : celui d'inscrire dans la permanence d'un beau-livre la mémoire queer du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Dans *La patience du lichen*, la relationnalité avec les participant·e·s se démarque par l'intégration visible autant de la communauté que de l'écrivaine. Alors que *Le coeur au beurre noir* et *Rebâtir le ciel* se contentaient surtout de présenter l'adaptation des résultats de l'enquête, le recueil de Noémie Pomerleau-Cloutier rend visible les traces de la participation grâce à des citations de paroles rapportées et au dévoilement du processus d'enquête comme tel, où la subjectivité de la narratrice prend par moment l'avant de la scène. Cette plus grande visibilité des participant·e·s et de l'écrivaine fait de *La patience du lichen* une oeuvre à la fois destinée aux *Coasters*, à l'approfondissement de certains thèmes propres à l'autrice, ainsi qu'au grand public : dans ce texte, la relationnalité n'est plus seulement prise comme forme ou comme démarche, mais comme thème. Que ce soit à travers la polyphonie, la matérialité de l'objet-livre ou d'une enquête mêlant l'intime et politique, ces oeuvres ont montré comment leur poétique a été marquée par le processus de collaboration, le langage des entretiens et le récit des participant·e·s. En favorisant des stratégies narratives qui créent de l'espace pour les autres, ces auteur·trice·s ont mis au premier plan des formes de créativité sociales, collaboratives, empathiques et résolument politiques.

CONCLUSION

Lorsque Fred Roger affirmait qu'une scène où deux hommes travaillant leurs émotions possède plus de potentiel dramatique et narratif qu'une fusillade, il faisait implicitement référence au concept de déconnexion masculine que développe bell hooks, dans *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, qu'elle emprunte à l'écrivain et thérapeute américain Terrence Real. Ce dernier affirme que la socialisation des garçons passe par une répression des émotions et de la sensibilité, instiguant un sentiment d'écart entre la vie intérieure et émotionnelle des garçons et leur masque social. Cet écart, cette déconnexion, n'est pas seulement, selon Real, une conséquence de la masculinité traditionnelle, mais aussi de la masculinité elle-même : « Disconnection is not fallout from traditional masculinity. Disconnection is masculinity » (Real, cité dans hooks, 2004, p.54). En ce sens, l'autrice Liz Plank soutient que la honte est au cœur de la déconnexion masculine, car ce sentiment présuppose que les hommes doivent dissimuler certaines parties de leur vie pour créer des relations intimes ou pour se faire accepter au sein d'un groupe social. La honte apparaît donc comme une stratégie pour éviter l'abandon et le rejet, stratégie paradoxale parce qu'elle entraîne en parallèle plus de déconnexion et plus d'isolement : « Shame convinces us that we need to hide certain parts of ourselves to preserve connection and avoid rejection » (Plank, 2019). S'il s'agit d'abord d'une déconnexion des hommes par rapport à leur propre paysage émotionnel, on voit que la répression émotionnelle des hommes a aussi des répercussions sociales.

La difficulté d'être vulnérable et l'évitement de l'intimité émotionnelle entre hommes ne facilite en rien la création de relations solides et profondes. « Everything that boys are taught », écrit Plank, « creates an environment that would make male-on-male friendship almost impossible » (Plank, 2019). Ce constat est partagé par Real et hooks, pour lesquels l'empathie pour autrui ne se fortifie que lorsqu'elle s'allie à la compréhension de soi : « A man cannot connect with others and remain cut off from his own heart [...]. Yet the stoicism of disconnection, the strategy of avoiding one's feelings, is precisely the value in which boys are schooled » (Real, cité dans hooks, p.102). Dans l'article « Masculinité et intimité », le sociologue québécois Germain Dulac défend une position similaire : « Toutes les marques externes d'affection et d'intimité entre hommes adultes sont supprimées » (Dulac, 2004, p.3). Il historicise cependant ce phénomène en remontant aux changements sociaux qui ont été opérés à partir du 19^e siècle : l'avènement du mariage hétérosexuel a entraîné la montée de l'homophobie et le développement d'une plus grande « dépendance affective envers les femmes ». Les espaces d'intimité entre hommes ont ainsi décliné, voire été entièrement abolis des sociétés occidentales. Les amitiés masculines ont été dépouillées de la proximité, maintenant « associé[e] à des comportements suspects » (Dulac, 2004, p.4).

C'est pourquoi bell hooks fait appel à une autre vision de la masculinité, une masculinité féministe par opposition à la masculinité patriarcale : « Patriarchal masculinity

insists that real men must prove their manhood by idealizing aloneness and disconnection. Feminist masculinity tells men that they become more real through the act of connecting with others, through building community » (hooks, 2004, p.94). La distinction entre les deux types de masculinité définies par hooks se fonde sur la manière dont les hommes entrent en relations avec les autres : privilégient-ils la solitude ou, au contraire, construisent-ils des liens solides? Privilégient-ils l'autonomie ou bien contribuent-ils à la construction de leurs communautés? Le lien social – la relationalité – est véritablement ce qui distingue, dans l'oeuvre de hooks, la masculinité féministe de la masculinité patriarcale.

Une question demeure : comment arrive-t-on à déconstruire la masculinité hégémonique au profit d'une approche plus relationnelle du genre? Il me semble que les esthétiques que nous avons étudiées au cours de cet essai, de même que les réflexions politiques et éthiques qui en ont émergé, proposent des avenues pratiques plus qu'intéressantes pour les artistes. En art ou en littérature relationnelle, les oeuvres sont le résultat d'une collaboration et de la participation de personnes ne s'identifiant pas nécessairement comme des artistes. Qu'elles soient issues des communautés queers, comme nous l'avons vu dans *Le coeur au beurre noir* et *Rebâtir le ciel*, ou des communautés culturelles ou linguistique, comme dans *La patience du lichen*, des personnes en dehors du milieu artistique sont invitées à participer selon des méthodes propre à chaque projet. J'ai proposé, dans la section théorique, que cette présence des artistes et des écrivain·e·s à même le terrain a pour effet de fonder des communautés, temporaires ou non, et de tisser des liens nouveaux entre les membres d'un groupe. Cette manière d'investir l'ici et le maintenant du monde social grâce au contact et à la rencontre intersubjective ou interculturelle s'inscrit dans ce que j'ai présenté comme le paradigme alterpolitique, c'est-à-dire une façon de déloger la confrontation et l'opposition de leur piédestal politique pour laisser place à des formes mineures de l'engagement social. L'art et la littérature contemporaines, en s'insérant dans la société, construisent des espaces concrets où les relations opèrent selon de nouveaux codes, des espaces de micro-utopie et d'immersion au sein de monde alternatif. Présentée ainsi, la politique de la littérature résiderait autant dans son contenu thématique que dans sa forme, dans sa méthode – relationnelle, collaborative, immersive, expérientielle.

Cela m'amène à penser les liens entre la déconstruction de la masculinité hégémonique et la littérature relationnelle. Je crois que cette dernière a la possibilité d'offrir aux hommes un contexte et un environnement pour remettre en question la déconnexion masculine, et ce, par la rencontre intersubjective, le dialogue vulnérable et la construction de communautés. Les éthiques du *care*, d'ailleurs, introduites par les théoricien·e·s de la littérature contemporaine, mobilisent une posture où les écrivain·e·s prennent soin de communautés marginalisées qui souffriraient d'un déficit communicationnel. Les artistes

témoignent pour et en collaboration avec les « sans-voix ». Loin de moi l'idée de croire que les hommes occupent une position marginale dans la société et qu'ils ne bénéficient pas de privilèges systémiques (dont celui d'être écoutés sans être interrompus), mais la déconnexion masculine contribue, elle aussi, au grand système d'oppression, comme l'indique Plank : « Men may either isolate (withdrawal, avoidance) [...] or act out in a masculine way that include compulsive work, substance abuse or aggression » (Plank, 2019). La violence interpersonnelle aurait, à la lumière de ce passage, l'une de ses racines dans la déconnexion et dans les normes hégémoniques de la masculinité. Ainsi, je ne soutiens pas que les hommes occupent une position marginale, mais je revendique, au regard des théories sur le genre, que les hommes sont aussi aux prises avec des difficultés communicationnelles, dont la honte entourant le fait de ressentir des émotions. La méthode de l'art relationnel pourrait donc, selon cette théorie, contribuer à déstigmatiser la honte, la vulnérabilité et l'intimité entre hommes. Ces processus relationnels peuvent ouvrir les hommes qui souscrivent aux normes de la masculinité patriarcale ou qui ont été éduqués selon ces normes à leur propre paysage émotionnel et les inviter à accueillir la vulnérabilité des autres participant.e.s.

C'est le pari que j'ai fait avec le recueil de poèmes *La saison des pneus*, écrit en collaboration avec mon père. Le processus créatif a été segmenté en trois phases. La première consistait en une série d'entretiens au cours desquels je l'ai interrogé sur ses problèmes de surdité, sur son acouphène et sur les changements que ces handicaps ont engendrés dans sa vie. Pour la deuxième phase de travail, nous avons étudié les transcriptions de nos entretiens et je lui ai demandé de sélectionner, de modifier et de prioriser les passages qu'il souhaitait. Ensuite, pour la troisième phase, j'ai rédigé un recueil de poèmes d'une centaine de pages. La quatrième et dernière phase de travail était une lecture éditoriale : mon père et moi lisons les poèmes ensemble, et je les modifiais au fur et à mesure, selon ses commentaires. Le résultat final est un recueil de poésie narrative où l'on retrouve le récit de mon père – de l'accident qui a déclenché l'acouphène au processus de guérison et de reconnaissance institutionnelle – et le récit de nos rencontres, où je retrace et mets en scène les transformations qui ont eu lieu au sein de notre relation. *La saison des pneus* ne représente évidemment pas un parcours parfait ni même la panacée contre la masculinité hégémonique, mais est une tentative, une exploration à deux de ce que la littérature relationnelle peut produire comme forme et comme méthode.

Bibliographie

CORPUS PRINCIPAL

Daoust, Jean-Paul. « Spirale » dans *Le coeur au beurre noir*, 2021. [En ligne] <https://lecoeurabeurrenoir.com/> (Page consultée le 5 janvier 2024)

Sylvestre, Olivier. « Avant nous », dans *Le coeur au beurre noir*, 2021. [En ligne] <https://lecoeurabeurrenoir.com/> (Page consultée le 5 janvier 2024)

Landry, Pierre-Luc. « Une Range Rover comme Kim Kardashian », dans *Le coeur au beurre noir*, 2021. [En ligne] <https://lecoeurabeurrenoir.com/> (Page consultée le 5 janvier 2024)

Najm, Daoud. « 40 altérations » dans *Le coeur au beurre noir*, 2021. [En ligne] <https://lecoeurabeurrenoir.com/> (Page consultée le 5 janvier 2024)

Émond, Simon, et Michel Lemelin. *Rebâtir le ciel*. 2020.

Pomerleau-Cloutier, Noémie. *La patience du lichen*. Chicoutimi: La Peuplade, 2021.

CORPUS THÉORIQUE

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Livre de poche, 2020.

Bishop, Claire. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October* 110 (octobre 2004): 51-79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les éditions du réel, 2002.

Butler, Judith. « Values of Difficulty ». Dans *Just Being Difficult?*, par Jonathan Culler et Kevin Lamb, 199-216. Stanford University Press, 2003. <https://doi.org/10.1515/9781503624009-014>.

Coeur au beurre noir. « À propos ». [En ligne] <https://lecoeurabeurrenoir.com/> (Page consultée le 5 janvier 2024).

Cools, Guy. « The Art of Listening ». Dans *The Ethics of Art : Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2014.

Coulthard, Glen Sean, et Alfred Taiaiake. *Red Skin, White Masks : Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Dohmen, Renate. « Towards a Cosmopolitan Criticality: Relational Aesthetics, Rirkrit Tiravanija and Transnational Encounters with Pad Thai ». *Open Arts Journal*, n° 1 (2013). <https://doi.org/10.5456/issn.5050-3679/2013s05rd>.

Dulac, Germain. « Masculinité et intimité ». *Sociologie et sociétés* 35, n° 2 (13 juillet 2004): 9-34. <https://doi.org/10.7202/007918ar>.

Ferreri, Natalia Lorena. « La polyphonie dans la littérature contemporaine francophone » *Revell*, vol. 2, n° 29 (2021).

Gablik, Suzi. « Connective Aesthetic : Art after Individualism ». *American Art*, vol. 6, n° 2 (1992).

———. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson, 1991.

Garrau, Maria, et Alice Le Goff. *Care, dépendance et justice : Introduction aux théories du care*. Paris: Presses Université de France, 2010.

Gefen, Alexandre. *L’idée de la littérature*. Paris: Éditions Corti, 2021.

———. *Réparer le monde : la littérature française du XXIe siècle*. Les essais. Paris: Éditions Corti, 2018.

Gefen, Alexandre, Sandra Laugier, et Andrea Oberhuber. « Caring lit’ / Pour une littérature du care », 2021.

<https://www.fabula.org/actualites/102883/caring-lit-pour-une-litterature-du-care.html> (Page consultée le 5 janvier 2024).

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

Guggenheim, « Rirkrit Tiravanija ». [En ligne] <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rirkrit-tiravanija>. (Page consultée le 6 janvier 2024).

Guillemette, Lucie, et Cynthia Lévesque. « La narratologie ». *Signo*, 2016. [En ligne] <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>. (Page consultée le 6 janvier 2024)

Hage, Ghassan. *Alter-politics : Critical anthropology and the radical imagination*. Australia: Melbourne University Press, 2015.

Hern, Matt, et Ann Johal. *Réchauffement planétaire et douceur de vivre : roadtrip en territoire pétrolier*. Montréal: Lux, 2020.

hooks, bell. *The Will to Change : Men, Masculinity and Love*. New York : Washington Square Press, 2004.

Honneth, Axel. *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Jana, Reena. « Tiravanija, Rirkrit », 2011. [En ligne]
<https://www-oxfordreference-com.ezproxy.library.uvic.ca/display/10.1093/acref/9780195335798.001.0001/acref-9780195335798-e-2069;jsessionid=F45A50D31E5D66AE5B0A0B5D8B826B72>. (Page consultée le 6 janvier 2024)

Kieffer, Morgane. « Redevenons sérieux: L'ironie comme « moment » de la littérature française (1980-2000) ». *Carnets*, Deuxième série-23 (2022).
<https://doi.org/10.4000/carnets.13394>.

Kohn, Eduardo. *How Forests Think. Towards an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013.

Lipari, Lisbeth. *Listening, Thinking, Being*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2014.

Mavrikakis, Catherine. « La littérature comme espace paradoxal du care : représentations de la criminelle ». Fonds de recherche du Québec Société et Culture, 2020. [En ligne]
<https://frq.gouv.qc.ca/projet/la-litterature-comme-espace-paradoxal-du-care-representations-de-la-criminelle/> (Page consultée le 6 janvier 2024)

Mengual, Estelle Zhong, et Xavier Douroux (dir.). *Reclaiming Art, Reshaping Democracy*. Dijon: Les presses du réel, 2017.

Michel, Johann. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », 2003.
<https://journals-openedition-org.ezproxy.library.uvic.ca/ress/562?lang=en#tocto1n1>.

Mougin, Pascal, (dir.). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Dijon: Les presses du réel, 2017.

Plank, Liz. *For the Love of Men : A New Vision for Mindfull Masculinity*. New York: St. Martin's Publishing Group, 2019.

Pomerleau-Cloutier, Noémie. « Écrire ailleurs. Au large, on a le temps ». *Lettres québécoises*, 2018, p.3.

———. « Lettre aux femmes de Pakua Shipi ». *Nuit blanche, magazine littéraire*, 2019, p.48.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.

Rosenthal, Olivia, et Lionel Ruffel. « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ». *Littérature*, n° 160, Armand Colin, 2010.

Roussigné, Mathilde. « Le terrain : une affaire de discipline? Généalogie d'une pratique et confluences interdisciplinaire ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18 (2019).

Roy, Valérie. « Comprendre la violence conjugale dans un contexte de séparation pour mieux intervenir : le cas des couples d'homme (Rapport de recherche) ». Fonds de recherche du Québec Société et Culture, 2020. [En ligne] https://frq.gouv.qc.ca/app/uploads/2021/04/valerie-roy_violence-couples-hommes_rapport.pdf (Page consultée le 6 janvier 2024)

Sandino, Linda, et Matthew Partington (dir.). *Oral History in the Visual Arts*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

Singh, Julietta. *Unthinking Mastery: Dehumanism and Decolonial Entanglements*. Durham: Duke University Press, 2018.

Spettel, Elisabeth. « Esthétique relationnelle: Réorientation du manifeste dans l'art contemporain ». *Études littéraires* 44, n° 3 (2014): p.47-59. <https://doi.org/10.7202/1025480ar>.

Taylor, Charles. *Les sources du moi*. Montréal: Boréal, 2003.

———. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Trahan, Cédric. « Cicatrices ». *Moebius*, n° 165 (2020).

———. « L'acouphène de mon père n'est pas un tuyau d'échappement ». Radio-Canada, 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1743957/acouphene-de-mon-pere-nest-pas-un-tuyau-ec-happement-cedric-trahan>.

Tronto, Joan C. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge, 1993.

Viart, Dominique. « Comment nommer la littérature contemporaine ». *Fabula* (2019) [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine. (Page consultée le 6 janvier 2024)

———. « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine ». *Cahier Remix*, n° 87 (2018). <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>.

———. « Terrains de la littérature ». *ELFe XX-XXI*, n° 8 (2019). <https://doi.org/10.4000/elfe.1136>.

Walter, Emmanuelle, et Widia Larivière. *Soeurs volées : Enquête sur un féminicide au Canada*. Montréal: Lux, 2014.

LA SAISON DES PNEUS

La saison des pneus a été écrit en collaboration avec mon père. Les passages en italiques sont des citations tirées de nos entretiens. Toutes les ratures sont l'œuvre de sa main.

OUVERTURE

Le grondement des moteurs résonne contre les parois grises du garage, les guns à air et le sandblast s'activent en de sporadiques pulsions, le ventilateur de la fournaise au gaz vrombit tandis que le ratchet pneumatique fait vriller les vannes, la hose barbouille le plancher d'une eau pressurisée qui gicle en de fines écailles tranchantes, les bruits métalliques, secs, brefs, des wrenchs, des tournevis, des clés claquent dans le tiroir du coffre à outils, et je te vois, juste là, sous le capot d'une voiture.

Tu es penché par-dessus un moteur.

Je viens te recueillir à la fin d'un shift, mes mots fondant dans le capharnaïm de la shop. Une fois parvenu aux côtés du lift, je dénote ma présence par un signe — ou par un simple toucher à l'épaule.

I.

Notre histoire recommence ainsi : de mon ventre en caisse de résonance.

Les échos de notre rencontre prochaine, à Laval, s'y répercutent : une tension musculaire et artérielle, une augmentation de la fréquence cardiaque à 100 BPM, une contraction à la hauteur du sternum, symptômes communément appelés – la peur. Ce qui se trame au-dessous de l'anxiété? La négociation avec une série d'images. Confiné dans ma chambre, je revois des hommes, à la fin des années 90, s'échapper des repas en famille pour, disaient-ils, aller gossier du bois dans cours avec la hache. Au début du siècle, je te vois toi, papa, aller et venir entre le cabanon et le stationnement, les mains graisseuses et pleines d'huile, en train de *patenter* – c'est le mot – quelque chose sur la Toyota Corolla. Je connais ces absences masculines par cœur : les hommes recherchent l'anesthésie de la télévision ou de la sieste parce qu'ils sont tués par une fatigue qui exige le repos immédiat.

Pendant que le reste de la famille s'abîme dans le langage, les hommes ont les lèvres cousues, l'attente qui crève à la surface de leur corps. Là, mais pas là.

À toutes les fois que je dirai le mot « homme », il faudra deviner la présence des femmes de la famille, dont la santé flanche à force de charge mentale, de travail domestique et d'exténuation. J'ai peur d'absorber comme une éponge la filiation d'un flambeau viril tandis que je revois, en boucle, cette lignée d'hommes solitaires, pourvoyeurs, déconnectés.

le check ~~engin~~ engine clignote :
c'est l'heure du test routier

chaque jour les garagistes
posent l'oreille contre les moteurs
alertes aux claquements
aux *pets dans l'exhaust*

en docteurs de la mécanique
ils diagnostiquent
la ferraille

avec un vacarme industriel
une chaîne en alliage d'acier
attachée à un moteur rotatif
ouvre la double porte

la lumière naturelle
s'y infiltre d'abord
dessinant une diagonale
sur le mur en béton

les bolides à réparer
franchissent ensuite le seuil
dans la blancheur terne
des feux de recul

temps morts
le garage se transforme
en terrain de jeu

paris
gageures
joutes de force
et autres niaiseries

tu gagnes une brûlure d'orgueil
à la suite d'un concours de corne

la médaille d'or décernée
à celui qui a les doigt les plus résistants
au métal chauffé

les mécaniciens accumulent
des trophées d'épiderme
comme une question d'honneur

ici : ~~la dépigmentation de la peau~~ une bosse
là : une cicatrice
là encore : une peur sournoise

comme la fois où on avait agrippé
le zipgun hors de son holster
surprenant « l'ennemi »
le tenant en joue
– fusil sur la tempe

un pneu explose
éclats de rire

mais la jante est tranchante :
sur le ciment dégoulinent
lave-glace, huile et sang

pour écraser l'ennui
les garagistes avaient inventé
une course à obstacles

retour du travail

une autre brûlure bouille
sous les poils de ~~ta jambe~~ ton bras

(à *maman*)
surexposition
de l'exhaust au soleil

(à *moi*)
juste une connerie
avec les gars

électricien en automobile

cette faculté magique
de réparer les objets
grâce à ses mains

de remettre le monde
à l'endroit

une douceur
une forge éteinte
durant la saison des pneus

on fesse sur du carton
avec un X-Acto
aweye esti

une pluie de sacres
dans la plaie ouverte

l'un suggère la clinique
des points de suture

l'autre
une cicatrisation rapide
avec ~~du vinaigre~~ du poivre

Nous avons une mémoire en nid de poule.

L'histoire de tes tympans n'est que l'un des secrets qui se perpétuent entre nous, et un récit sans jalon ni point de repère est difficile à transcrire. Ce que j'en sais se limite à quelques signes : l'acouphène, les appareils auditifs et l'Institut Raymond-Dewar (le nom). Quel est l'envers de ton histoire? Quelle est la nature de l'accident? L'intime demeure inimaginable, de même que la trame de la guérison et ce que j'apprendrai plus tard: l'inclinaison d'une moto, lors d'une nuit liquide, sur l'autoroute 15.

Je nous imagine mal avoir ces conversations difficiles, la mâchoire serrée, le ton sec, évoquer la santé en des termes détachés, désincarnés, comme si les hommes n'avaient pas véritablement ça – un corps.

Ces images de la masculinité, vues, lues, m'obsèdent, se cristallisent en mémoire et justifient en circuit fermé les obstacles que je monte contre la possibilité d'une rencontre vulnérable entre toi et moi, entre un père et un fils. Qui croirait qu'il y aurait là tout un monde?

Acculé au pied des sensations, je traverse les pincements nerveux qui m'obligent à endosser notre point de départ : une rumination paralysante qu'on aura, je l'espère, l'empathie de lire comme poésie. Je reçois un texto. Esquissant un mouvement gluant pour m'extirper de moi-même, je lis les mots *fiston, j'ai hâte, gros câlin*. Soudainement, je ressens l'urgence – en tant que fils, en tant que poète – de sortir de la chambre.

II.

« Autoroute 40 ou autoroute 15? », demandes-tu dans la Toyota Corolla en me tendant un sac de réglisses rouges. C'est là qu'auront lieu nos entretiens – sur la route. L'habitacle se rabat sur nous, on retient notre souffle, nos dos plaqués en militaire contre le dossier, les sourcils froncés fixant la ligne jaune. En d'autres occasions, tu m'aurais expliqué la construction d'un deck de patio – il faut de bon poteaux de fondation, à quatre pieds de distance, creuser la terre à douze pouces de profondeurs, compacter de la poussière de roche, et je me serais égaré dans le langage, étourdi d'étrangeté.

à l'école de mécanique
le ~~syndicat~~ CPA⁵ force les étudiant.e.s
à combattre les étincelles
et les copeaux de métal

lunettes
gants de protection
bottes à cap d'acier
protocoles de sécurité

cependant
au garage
– c'est la course

pis le temps
il faut que tu le surveilles

⁵ Le Comité paritaire de l'industrie des services automobiles de la région de Montréal (CPA).

85 dB

autant d'animosité
contre un nombre

c'est qu'au-delà
l'ouïe s'érode
comme la rouille
creuse le fer

vous vous dites

pas besoin de protection
pour une job de bras

on est jeunes

on est forts

on est capables

– on est des gars

à l'exception des visières
rien

l'idée même
d'une douche oculaire
vous tenait loin des vapeurs chimiques
des *chips* métalliques

*on savait que nos yeux
étaient importants*

les oreilles elles par exemple

tu retires ~~quatre~~ cinq écrous
enlèves la roue du moyeu
y montes la nouvelle
et recommences

avant et après la neige
s'enchaînent sur les lifts
des centaines de chars

*c'est le temps le plus bruyant
le temps que j'ai toujours haï
– la saison des pneus*

deux fois l'année

je te perds de vue
derrière une digue
de caoutchouc

nos matins

les bottes
l'uniforme bleu marin
l'odeur du café mêlée
à celle de l'after shave

tes doigts rugueux dans mon dos

Ce jour-là, dans le calme inconfortable de la fin d'un album de ~~David Bowie~~-Pink Floyd, je profite des premières brèches dans nos armures pour débiter l'enregistrement, pour faire le saut. Tu dis être un homme de peu de mots, mais aujourd'hui j'atteste avec stupeur d'une langue qui se délie. Je n'ai pas préparé de questions, je n'ai pas établi de lignes directrices, j'ai préféré adopter le savoir-être de l'écoute et prendre au sérieux tes images, tes idées, tes tics de langage. Je t'écoute, papa, non pour suivre tes ordres ou tes conseils, mais pour avoir accès, tout simplement, à la manière dont tu construis ton propre monde. (Pourquoi est-ce si intimidant?)

La voiture devient cet espace confiné où nous pouvons être côte à côte sans devoir maintenir de contact visuel, un espace duquel il est impossible de fuir, où nous ne prenons aucune autre direction que celle d'être ensemble.

III.

au croisement de la 15
et du boulevard Saint-Martin
– le Skyventure⁶

la crise de la cinquantaine
éclate comme l'indépendance
d'un enfant qui n'en est plus un

à nouveau retrouver
la liberté du risque

celle d'obtenir un brevet
prouvant que tu peux boire
de l'adrénaline en fût
sans péter la balloune

⁶ Un simulateur de chute libre.

je ne parviens pas
à séparer les souvenirs

au cours de quel entraînement
a eu lieu l'accident

est-ce qu'on le sait ça

tu me décris le Skyventure
sans respirer entre les phrases

un tube transparent
large comme ~~6 par 3~~ pieds 18 pieds
projette une quantité phénoménale d'air
– un moteur d'avion à la verticale

le vent arrive du plénum
un coffre-fort souterrain
où des milliers de molécules
traversent des conduites de dérivation
et entrent dans un concentrateur

la molécule se transforme en tempête
de 300 km/h

cette fois-ci
je te perds de vue

emporté par une tornade
de sensations fortes

dans le silo d'air
la pression fait onduler
ta peau de rides

ton corps flotte
s'élève à 5 pieds
au-dessus du sol

écrire ce poème:
les yeux d'un cerf
avant le grand crash

tes exercices de parachutisme
ont la beauté d'un yoga aérien

tu prends des poses
sculptes l'espace

ça y est

tu maîtrises
la chorégraphie du ciel

tu m'envoies
un joyeux signe du pouce

oiseau ivre
dans une cathédrale de vent

avec le recul
je vois cette main tendue
avec amertume

en posant le pied
en dehors du sas
ça a fait un petit déchirement
un petit craquement
dans mes oreilles

la ligne de départ
de l'acouphène

Au fil des entretiens, je m'aperçois que t'écouter est loin d'être un geste passif, malgré le temps d'arrêt requis pour tendre l'oreille : quand je laisse ton récit me traverser, je ne suis pas une page blanche sur laquelle écrire à partir de rien. Une lutte silencieuse contre des pensées automatiques a lieu pendant que je t'écoute – garagistes machos, environnement toxique – et ça m'inquiète : comment créer un safe space pour ta parole quand, derrière la façade de l'écoute, une voix terrible juge et critique? Je suis obstrué par un ramassis de oui-dire, par un tympan chargé d'une électricité à diffuser sans prendre de chocs, par les mythes qui entourent nos masculinités. C'est pourquoi je construis moins ton récit que je ne le reconstruis, déplaçant les morceaux en ma possession selon un ordre nouveau.

Malgré tout ce qui se joue en moi, mon attention a la régularité d'une méditation : elle se tourne constamment vers toi, avec une curiosité studieuse. Ta voix roule sans arrêt et je comprends soudainement que je t'ai invité sur mon terrain de jeu – le langage. À défaut de pouvoir réparer ton corps, je désire prendre soin de ton récit.

IV.

Autoroute 13, direction Laval. J'avais l'intention de traverser les villes en autobus, mais tu as insisté, insisté pour me donner un lift, et maintenant on tire à profit le temps de route pour improviser, dans la procession du trafic, une rencontre.

Tu me confies que tu hésites à partager des parties de ton histoire, que l'existence de certains individus devrait rester secrète, par respect ou par peur des représailles, qu'il faudrait, en d'autres mots, *se garder une petite gêne*... Je te rassure, papa, ton histoire t'appartient : il sera possible d'ajuster, de supprimer, de reconstituer, d'adapter le récit. La vulnérabilité et la sensibilité de notre expérience, celle d'être ensemble, n'auront nul besoin du réel pour insuffler la vérité. C'est toi, dans tous les cas, qui auras le dernier mot.

l'acouphène apparaît
comme le lendemain de veille
d'un concert rock

une expérience intense
en échange d'une oreille raquée
pendant un jour ou deux

pas de quoi s'inquiéter non

tu rumines l'optimisme
ça va partir il suffit
d'attendre

le quotidien roule
sur une lumière rouge infinie
qui se moque des voitures

de miles en miles cependant s'insinue
un soupçon
une pensée en embuscade
radar à la main

tout d'un coup
qu'une *bouilloire de 5000 hz*
deviendrait la note de référence

c'est la saison des pneus et

la shop se métamorphose
en une métropole qui grouille
à 100 km/h

les guns à air tambourinent
dévisser des roues
enlèvent des écrous
~~installent des douilles~~

les sandblasts mitraillent
des granules de sable
qui récurrent la rouille

la bouteille d'acétaminophène
se vide

attendre
et puis attendre encore

c'est la saison des pneus et

la fournaise au gaz
crache des flammes bleues
près d'un ventilateur de 3 pieds

la pompe hydraulique
pousse avec pression
les cylindres du lift électrique

l'intensité sonore devient insupportable
comme si la pression
d'un décollage perdurait
dans le creux de l'oreille

tu reviens de la *shop*
avec le regard las d'un homme
à la station d'essence

pompe à la main
tympan à ras bord

et le matin
tes doigts en papier sablé
adoptent le tracé errant
de la distraction

15 %

tant d'amertume
pour une statistique

*celle de gagner un bruit indésirable
après avoir perdu une partie
de son ouïe*

tant d'amertume
pour une probabilité aussi mince
que l'épée de Damoclès

attendre
et puis attendre encore

jusqu'à ce que l'espoir pull-over

*j'ai constaté
que le silence
n'existait plus*

Je te raconte que j'ai déjà écrit des passages fictifs pour contribuer à l'ambiance, comme cette fois où j'ai imaginé tes collègues qui tirent le zipgun hors de son holster, surprennent l'ennemi, fusil sur la tempe. Tu ris : *on a fait bien pire*.

Après avoir punché le matin, un de tes collègues s'embarre dans les toilettes. Il y passe, aux yeux des garagistes, un temps demesuré. Quand vous vous êtes rendus compte de son petit manège, vous avez trouvé ça *louche*, vous avez décidé de *prendre les choses en main*. Bonbonne de nettoyeur à frein dans une main, brique dans l'autre, vous avez dessiné une ligne de feu sous l'embrasure de la porte, épuisant la salle de bain de ses réserves d'oxygène. Ton collègue se rue à l'extérieur, les culottes à peine ceinturées. Vous êtes fiers de votre torche bricolée.

C'est à mon tour d'être étonné. Cette anecdote (et tant d'autres) sont trop ahurissantes. Ton ingéniosité maligne m'épate; elle déconstruit l'image du père sage et sans animosité que je croyais connaître. Peu importe ce que j'arriverai à capturer de toi, de notre relation, tu déborderas toujours d'existence.

V.

Le statu quo de notre relation : la déconnexion. Sans effort, notre proximité s'effilochera et perdra de son emprise. Sans flexibilité, nos rencontres s'entrechoqueront comme un carambolage, un père et un fils voués à la fourrière. J'abandonne l'idée de meubler notre relation de toute pièce : notre héritage nous dépasse dans la filiation masculine qui s'étend derrière nous. Je dois abandonner mon imprécation contre la masculinité, qui s'avère trop rigide, trop intransigeante, pour espérer céder une place à l'autre, une vraie place, papa. Si notre relation était une ville, je ne voudrais pas la mettre à sac, mais planifier de petites restructurations. Programmer de petites déchirures, de petites coutures. De petits poèmes.

Plus nous avançons dans cette expérience d'écoute et d'être ensemble, plus je réalise que je ne possède pas, ne maîtrise pas ton histoire. Je me trompe plus souvent que je ne vise juste, et malgré ces erreurs, nos trajectoires se croisent. La poésie devient la médiatrice d'une écoute qui nous transforme.

Je m'immerge dans ton monde d'électricité et ~~d'aluminium~~ d'acier pendant que toi, tu empruntes mes concepts comme des outils de cabanon.

c'est la saison des pneus et

les docteurs de la mécanique
embarquent sur la chaîne de montage

deux pneus en avant
deux pneus en arrière

les guns à air
couvrent les stéthoscopes
que l'on appose sur les moteurs

ils camouflent
les claquements de l'exhaust

et deviennent ton dernier refuge
contre l'acouphène

l'accalmie ne se transporte pas
jusque dans ton lit

par la craque de la fenêtre
bourdonne l'autoroute 13

dans l'oreiller
t'as une bouilloire
qui te siffle dans la tête

faque t'as de la misère
un petit peu à

[soupire]

t'endormir

chaque nuit
l'acouphène triomphe

ton esprit s'y butte
pare-choc à pare-choc

comment s'endormir
dans la cacophonie
d'un orchestre qui s'accorde

c'est la saison des pneus et

la Toyota Corolla endosse
son armure hivernale

le cabanon croule d'objets
comme un trou noir bordélique

la pile de devoirs des enfants
a le désespoir de la bordée de neige
après le passage de la charrue

les soupers de famille
celui d'un show de télé
qui roule en arrière-plan

pendant que les invité.e.s
s'abîment dans le langage

l'attente abcès crève
à la surface de ton corps

les lèvres cousues
tu es là et tu n'es pas là

dans le brouhaha

un mot sur deux
se fraie un chemin

jusqu'à tes tympanes
en cônes orange

tu étouffes la radio
débranches le ventilateur

quand le plancher grince
tu t'immobilises
submergé

la vaisselle sale
reste sale

le monde abrite trop d'interférences
pour une simple conversation

*j'essayais d'éviter
les endroits bruyants*

*travail
party
souper*

*je m'isolais
ça c'est sûr
et certain*

je reconstitue en rétrospective
tes stratégies de replis

à force de faire répéter
tu bats en retraite

(aux autres)
parfait mon chum

(à moi)
t'as compris quoi toi

interférences
linguistiques

un rideau en velours
déforme les ondes

phonèmes atténués
phonèmes perdus

– un labyrinthe
à même la langue

le garage qui éclate
grenade assourdissante
ta communauté s'étiole
d'amitiés en amitiés

l'insomnie paralyse
les nuits qui ruinent les jours

inimaginable monde
aux parois feutrées

*me suis senti
diminué
handicapé*

*commençais à être
un peu distant*

Parfois, durant la transcription de nos entretiens, j'arrive à lire entre les lignes, à déceler dans la suspension de ta voix une intonation, une hésitation, un accent qui attire mon attention, comme si le fait de recopier tes mots en renouvelait le sens – une écoute au-delà de l'écoute.

Tu évoques la période la plus sombre, celle où les nuits liquides ne sont plus assez pluvieuses pour cacher le tremblement d'une main sur le guidon de la moto. Au moment de l'enregistrement, tes mots m'ont traversé sans effet, corps en mailles, corps diaphane : nous parlions avec le détachement du reportage factuel, avec la minimisation propre à la masculinité.

Mais dans la solitude de la transcription j'ai senti, avec la profondeur charnelle des basses fréquences, la détresse d'un homme seul, indépendant et fort. Écrire ton histoire me bouleverse, papa; je suis submergé de tristesse et d'empathie. Je dois taire comme convenu certains aspects de ta vie, mais je suis reconnaissant d'avoir pu être le dépositaire de pensées et d'émotions aussi compliquées, contradictoires et en apparence innommables.

Ces témoignages, ces images – une main tremblante sur la poignée d'une moto, lors d'une nuit liquide, un dix-huit roues en sens inverse, un saut en parachute, la lassitude d'une fièvre, l'annulation d'un roadtrip jugé dangereux –, je dois maintenant les intégrer au récit collectif de la famille, de notre relation en kaléidoscope : une petite rotation du poignet provoque la reconfiguration de la totalité de la figure. J'imagine, dans l'isolement du travail créateur, un monde alternatif où le père devient un personnage contingent. De grands mots pour dissimuler une grande douleur, une grande disparition qui creuse une béance dans ce qu'elle déserte. J'aimerais te dire que je suis là, papa, pour faire équipe contre toutes les formes d'effacement. Si la fuite, n'importe quelle fuite, réitère son urgence, je veux que tu saches que je suis là, dans la douceur de ton sillage.

VI.

Autoroute 640, longeant un champ de pylônes électriques. Tes interrogations persistent en flux et reflux d'inquiétude, et je prends le temps d'y répondre, de propager le calme, de nuancer ce que je veux dire par *masculinité toxique*, comment elle s'injecte à même nos relations et comment les hommes consolident leurs liens à travers l'ingurgitation de litres d'alcool ou l'immersion dans des univers ludiques. Quand les barrières sociales s'abaissent enfin, le substrat qui demeure est non pas l'intimité, mais l'agression tapageuse d'une énergie virile, compétitive.

Nos relations de surface méritent que l'on taille une brèche dans l'invulnérabilité, que l'on prenne le temps et l'espace d'avoir des conversations sensibles, entre hommes, ce qui s'avère un défi d'envergure quand ceux-là mêmes ont instillé en moi la peur des autres hommes, des autres garçons.

Quand je t'avoue qu'il n'est pas anodin que j'aie trouvé refuge auprès de femmes et du féminin, tu me demandes timidement, maladroitement, mais avec affection, si cela signifie que je veux changer de sexe, et je secoue la tête, non, rêver d'approfondir mes relations avec des hommes n'a pas d'impact sur mon identité de genre – mais dans la Toyota Corolla je tais et garde enfouie la perception de mon corps qui change, qui a emprunté l'allure inexorable d'un homme, et de ces expérimentations à travers le vernis à ongle, le maquillage, les robes, les rasoirs et les crèmes dépilatoires.

Tu réfléchis tout haut : c'est possiblement la masculinité toxique qui t'a incité à tout accomplir par toi-même, à pousser l'autonomie jusqu'au survivalisme, même dans la guérison. Et dans cette phrase je prends le pouls de notre dialogue : tu parles de plus en plus ma langue, un phénomène inévitable à force d'être ensemble et qui ressemble, dis-tu, au travail avec ton audiologiste : celui-ci t'a enseigné de nouveaux concepts pour comprendre l'acouphène et vous vous entendiez bien, malgré sa drôle de voix. Je me tourne vers toi, inquisiteur, et tu lâches en haussant les épaules : *y'était probablement gay*.

après vingt ans à prendre soin
des courants électriques
la matière vivante de ton corps
exige la sollicitude

un graphique sur l'établis
tu suis du doigt la courbe de ton ouïe
qui culbute vers les 5000 hz

l'audiologiste a détecté la signature typique
d'une perte auditive professionnelle
dans les hautes fréquences

Hey! les oreilles!

l'image la plus perturbante
de cette époque :

un homme seul
sous la douche

j'imagine l'audiologiste dire

il faut mouler des bouchons
aux canaux de tes oreilles

lutter par la force par des murs
à la machinerie écrasante

il faut compléter le dossier CSST⁷
forcer l'industrie à s'adapter
à l'être humain

sans régulation
le capitalisme coule comme l'eau
arrache et érode la grève

⁷ Commission de la santé et de la sécurité au travail (CSST), maintenant remplacée par la Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail (CNESST).

les bouchons absorbent le vacarme
comme un banc de neige arrête
un dérapage sur glace

ils avalent autant la fournaise
le zipgun le sandblast
que le rire des ouvriers

les mauvais coups se font rares
tes collègues s'amuse sans toi

et comme ça d'un seul coup

tu saisis l'ampleur sourde de la solitude
du silence acouphénique

Hey! les oreilles!

j'imagine des bouches
pleines de dents
gorgées de langues

qui se meuvent
désarticulées
sans voix
muettes

tu apprendras à la dure
à faire sens des lèvres

un homme seul

recroquevillé

trempe

nu

en larmes

la soif de profit du garage
te traîne par les pieds
jusqu'au cul-de-sac

il n'y a pas de sang mais presque

80 \$ de l'heure

tant de poids
pour une poignée de billets

ils disent que la fatigue a un prix
et que quelqu'un doit payer
– ou couper

la saison shift
en quatrième vitesse

tu manipules
quelques branchements
vérifies le signalement
des ordinateurs centraux

avec l'effroi tremblant d'un virage
sur une route sans parapet

quand j'écris *sans parapet*

c'est que l'équipe de gestionnaires
te convoque dans la blancheur hygiénique
du bureau

je crache sur leur indignation de petits cadres
face aux performances en baisse

qu'ils ravalent leurs évaluations stratégiques
leurs statistiques de production
qu'ils s'étouffent avec leurs mises en garde

tu leur confies
le timbre hésitant
l'innommable

les ravages de la surdité
les bruyantes insomnies
l'isolement
la CSST

c'est le mot de trop
mêler le garage aux blessures
– ils refusent

devant la résistance soudaine des patrons
tu te braques

l'angoisse engourdit tes bras
se propage jusqu'à ton cœur
qui pulse d'horreur sous la chemise bleue
où brille le glorieux logo du garage

*j'étais rendu
assez à boutte*

*je me cachais dans la douche
pour pleurer*

la dégénérescence de l'empathie
du corps patronal achève
l'homme derrière l'ouvrier

la rigidité de la masculinité
atrophie et s'attaque à
l'homme derrière le père

après toute cette violence
que reste-t-il de toi

VII.

Je veux que l'espace qui se dessine entre nous, l'espace du poème, soit un environnement où l'on puisse être, se rassembler, dialoguer et tisser des liens, sans que le tracé de notre relation ne soit entièrement circonscrit par les armures du genre. Ce ne serait pas un lieu propre ni intouchable : on y verrait nos boursoufflures, nos pansements sales, nos cicatrices. Des poèmes moins objets que traces, moins monuments que routes.

Rien ne serait étanche à ton monde, je ne parviendrais plus à séparer les entretiens, notre relation et le texte littéraire; nous incarnerions une expérience immersive de nous-mêmes. Nous l'aurons vécue côte à côte, avec les secousses hésitantes d'un commencement et l'appréhension inquiète d'une fin.

Je voudrais que l'écriture soit moins exigeante et plus flexible, qu'elle plie, qu'elle s'aiguise au contact de l'autre, à ton contact, papa, qu'elle témoigne du monde, et que dans ce témoignage elle s'avoue à elle-même qu'elle n'est pas, qu'elle n'est plus intacte.

je peine à lire entre les lignes
à inférer la force
qui a favorisé
ta lutte administrative

pour les formulaires de la CSST
tu dessines en catimini
une carte sonore

avec un tape à mesurer
tu calcules la distance
entre le rugissement des outils
et ton poste de travail

tu inscris sur la carte
les données récoltées
l'acouphène fait de toi
un géographe du son

dans l'atelier
à côté de ma chambre
le sonomètre suscite
des questions

(à *maman*)
c'est pour la job

(à *moi*)
une petite jobine

d'un coup d'oeil

on repère sur la carte
les forces audibles

les zones de tempérance
et de saturation

les lignes dynamiques
où se chevauchent les ondes

dans ton angle mort
un gestionnaire lorgne
la précision de ton geste

Tu te pratiques pas au parachute, toi?

j'aurais voulu te défendre
désarmer la violence narrative
de ce deuxième récit

histoire alternative au capitalisme
qui gruge le corps des ouvriers

histoire alternative à l'absence de care
comme si une oreille ne craquait pas
sans usure

j'aurais voulu être là papa
parce que c'est ce dans quoi je suis habile
– faire et défaire les récits

pourquoi joues-tu
du Led Zeppelin si fort
quand la maison se vide

quel message secret
indique le sonomètre

au centre d'un cercle
des histoires compliquées
fragiles

des patient·e·s se partagent
la douleur acouphénique
tendent l'oreille
à la tonalité des autres

tu les rejoindras bientôt

la guérison sera l'affaire
de toute une communauté

pourquoi ton visage
est-il écarlate

à quels exercices
associe-t-on la sueur

questions cul-de-sac

comme un moteur dans une carcasse
le corps patronal résiste à la défaite

il pose des obstacles
au montage de la carte sonore

injections routinières
de découragement

comportements passifs-agressifs
contre ta version des faits

mais sonomètre à la main
la rhétorique des chiffres
vient combattre
le récit des patrons

dans l'intimité
de la maison

le bois craque
sous tes pieds

tes membres
se désarticulent

tu te défoules
au rythme du rock

ingurgiter un peu de vie
avant d'affronter le monde
du travail

un père qui en même temps
danse et pleure

la bonne nouvelle
arrive par téléphone :
la CSST reconnaît à vie
ta surdité professionnelle

triomphe

le sonomètre tord
le bras du garage
forçant les gestionnaires
à adopter le langage de la sollicitude

Le jour de ton anniversaire, je t'offre une carte de souhaits à la place d'un présent, parce que pour moi, ce sont d'abord les mots qui comptent. J'ai rédigé une lettre simple, sans fioritures, qui évoque à quel point je suis heureux de te découvrir, papa, au-delà de l'image du père; je te dis combien je suis ému et impressionné par ta sensibilité, ta douceur et ta générosité, que l'honneur de garder l'oreille ouverte sera toujours mien. Je t'invite à te célébrer, toi, être humain, père de famille, électricien en automobile, gardien des chats, avec toute la complexité que l'on prend le temps de coucher sur papier, noir sur blanc. Je pense, papa, qu'écrire est mon langage d'amour.

Tu décachettes l'enveloppe devant moi. Je t'adresse un regard empreint de tendresse. Tu commences la lecture pour aussitôt t'interrompre, et reprendre depuis le début. Tu déchiffres mon écriture, décortiques les phrases, un mot à la fois. Tu récites lentement, certains passages te font hésiter, occasionnent un enrayage dans la prononciation. Je ne me questionne pas sur l'origine de ces accrochages : je reste à tes côtés, l'amour dans les cils, et j'accueille, avec chaleur et bienveillance, ce ralentissement.

VIII.

Pour notre dernière rencontre, tu m'invites à faire un tour de moto, invitation qui a pour effet de déclencher en moi des sensations que je connais par cœur : contraction du sternum, tension musculaire, battements rapides du cœur. À l'approche de la moto, il n'y a pas que mon sourire jaune qui te communique mon anxiété : je te confie de front que je ne sais pas comment m'y prendre et d'un geste patient, tu m'apaises, décris avec les termes techniques le fonctionnement d'une moto, l'équilibre des poids, la dynamique d'accélération, de décélération ainsi que les endroits où je dois me cramponner. Nous enfilons nos manteaux rembourrés, nos casques à visière, et voilà que je grimpe derrière toi, tu dis que je dois passer mes mains autour de ton torse, bien agripper tes *poignées d'amour*, serrer les genoux : c'est par la compression que nos corps se développent l'harmonie nécessaire aux virages. Notre interdépendance empêche, dis-tu, le risque de chute. Avec le vent qui vrombit, les casques et ton ouïe ébréchée, il faut crier ou attendre une lumière rouge pour s'entendre, alors nous cessons progressivement de parler. Aujourd'hui, c'est le toucher qui prend la relève.

*t'es un homme
tu travailles 40 heures
tu rapportes de l'argent*

*c'est de même que ça se passe
pis c'est de même que ça va se passer*

(à moi)
je sors avec les gars

(à maman)
je vais à l'Institut Raymond-Dewar

disparaître du quotidien :
la scénographie masculine
de la guérison

un secret
couvert par la CSST

à tout prix
maintenir l'image du père

au centre d'un cercle
lenteur du dévoilement

balbutiement laborieux
d'une parole qui reconnaît
la puissance soudaine de l'écoute

dans la voix des patient·e·s
la crainte se délie
comme shifter
du neutre au drive

tu dis *le premier tour*
je n'ai pas parlé

à l'Institut Raymond-Dewar
tendre l'oreille fabrique de l'espace

et quand tu seras prêt
on t'accueillera aussi
à bras ouverts

toi et tes décibels

du jour au lendemain
la marque visible
de la perte auditive

les appareils
à la canopée de ton ouïe
magnifient le monde audible

ce qui ne se fera pas
sans l'intensité d'un cri
distorsion électrique

*j'ai évacué toutes mes frustrations
en sanglotant pis en pleurant*

*le fait d'entendre les autres ~~avant~~
ça m'a comme permis de dire
que j'étais pas tout seul*

le monde vivait plein d'affaires

*ça a libéré
un petit peu
mon trop-plein*

tu avais sous-estimé
l'ampleur du travail

raconter à l'aveugle
exige une confiance

il faut se lancer
faire un saut

prendre le risque
de transformer ton récit
en histoire collective

aucune opération chirurgicale
ne peut remédier à l'acouphène

l'audiologiste t'explique
les strates de l'écoute
un avant-plan

et un arrière-plan
où notre cerveau relègue
en ruse les bruits inutiles
d'un frigo qui bavarde

malgré les microajustements
sur la courbe de ton ouïe
tu ne guériras jamais

on ne peut enterrer l'acouphène
sous le roulement des machines
ou d'une voix radiophonique

lutter contre elle
la renforce

coupe une fréquence
et trois autres la remplacent

la confronter c'est
lui arranger une place de choix
à l'orée de l'attention

il faudra mobiliser
des stratégies autres
que la rupture

que la déconnexion

les appareils auditifs
soulagent les hautes fréquences
corrigent les basses

mais ce cri électrique
est celui de la stridence
de la vie sociale

tu remontes à la surface de l'audible

on retire l'étai
qui entravait
ta tête aquarium

pour contrer la pollution sonore
tu te places devant nous

face-à-face

avec la concentration froncée
d'un homme qui lit
sur les lèvres

la monotonie du micro-onde
retrouve sa juste place
– celle d'en n'avoir aucune

tu te permets d'imaginer
une conversation sans douane
de faire répéter faire chemin
entre les interférences

et quand la famille
s'abîme dans le langage
tu éprouves le soulagement
d'enfin revenir au monde

après avoir perdu
le bras de fer avec la CSST

les patrons ont déboursé
du cash pour de *nouvelles bébelles*
sous le seuil des 85 dB

le chignement
des formations obligatoires
ne durera qu'un instant

à défaut d'avoir peur
les autres mécaniciens
se sont mis à poser des questions

ton corps fait apparaître
par échos le corps des autres

Hey! les oreilles!

du terrain de jeu
au terrain miné
les ouvriers dérivent
l'entraide de l'insulte

malgré leurs maladresses
leurs préoccupations bourruées

l'effort collectif
autour du vacarme
te touche

une pensée qui apparaît
dans l'interstice du cercle :
ne pas mesurer la force
d'un homme en kilowatts

la guérison s'amorce
dans l'élasticité des câbles
qui tiennent les liens
ensemble

pour ramener à l'arrière-plan
l'obsession tonitruante
il faut *devenir ami*
avec l'acouphène

devenir ami comme

la déflagration de confiance
qui naît après un conflit
où l'on tient tête à l'impulsion
de tout foutre en l'air

je te demande s'il y a
de la beauté dans les sons
électroniques

le ronron d'un chat
que j'imagine dormir
sur le stationnement
de tes genoux

un animal qui marche
petites empreintes dans la neige
tu dis *oh! ça marche fort!*

le monde sous microphone
retrouve sa brillance

Une moto rouge file et serpente entre les camions lourds et les vieilles berlines. Manteau noir, casque noir, je m'aggripe à ton corps avec l'adrénaline des 130 km/h. Nous nous inclinons en contre-braquage sur les bretelles de sortie, geste tacite, complices dans la vitesse. Sans destination, nous voyageons dans l'errance des routes qui se ramifient et qui préservent le vertige de notre proximité. L'impossibilité d'arriver à bout du réseau routier nous reconforte : il restera toujours des espaces libres pour nous, là-bas.

Quand, après la ride de moto, nous nous retrouvons face-à-face, yeux dans les yeux, je commence à me réjouir de te savoir tangible, de n'avoir aucun deuil à affronter. Je m'imprègne de ta présence en chair et en os, en poignées d'amour, en larmes salées, en oreille dysfonctionnelle, et ce sera à l'extérieur de l'habitacle de la Toyota Corolla, derrière les boucliers du genre, au-delà même des poèmes, que nous ferons le dernier saut vers nous-même – vers la douceur.