

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRÉER EN COMMUN ET TRAVAILLER ENSEMBLE : ÉTUDE SÉMIOLOGIQUE DE LA FORME DE VIE DU
CONTEMPORAIN À LA TOURNURE, LA JACHÈRE ET LA PASSE

THÈSE
PRÉSENTÉ(E)
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
JOSÉANE BEAULIEU-APRIL

NOVEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Au long de cet interminable parcours, leur soutien et leur amour ont pris toutes les formes possibles. Pour mes parents, Dany April et Danielle Beaulieu, les mots ne suffiront jamais. Tout de même, je les remercie.

J'aime croire que nous sommes nombreux-ses à pouvoir nommer un professeur de Cégep particulièrement marquant, que nous tenons un peu pour responsable du parcours que nous avons choisi. Le mien, c'est Paul Fortier. Il m'a initiée à la sémiologie et à la publication. Je le remercie.

Pendant mon parcours au baccalauréat, j'ai admiré sa lumière, sa sensibilité, son balancement, son tremblement. L'enseignement Shawn Huffman m'a tant inspirée. Brillant vulgarisateur de la sémiotique, il m'a initiée à plusieurs grands noms, dont Fontanille. Je le remercie. Repose en paix.

À ces côtés, j'ai choisi de rêver et de me lancer dans l'aventure des études supérieures. Devenir adulte auprès de Gabriel Beaulieu était un privilège. Je le remercie.

J'ai traversé mon cycle de formation avec son soutien enthousiasme. Pouvoir apprendre auprès de Victor Hacala était extraordinaire. Je le remercie. Repose en paix.

Il m'a soutenu à travers les désespoirs variés et quelques joies. J'aimerais avoir l'occasion de lui montrer le meilleur de moi, également. La vie qui vient, la vie d'après, j'ai envie de la passer avec Blaise Borboën-Léonard. Je le remercie.

Il y a trois ans, Sylvano Santini s'est officiellement joint à la codirection de ma thèse et en a pris (officiellement) la direction complète depuis quelques mois seulement. Cela dit, il ne fait aucun doute pour moi qu'il est le principal accompagnateur de ce projet depuis une décennie. Il m'a enseigné l'histoire, puis l'actualité de la recherche sémiotique. Si vous avez été témoin de mes phases « j'ai lu du romantisme allemand et à partir de maintenant je n'écrirai qu'en fragments » en 2013, « je lis Baudrillard toute la nuit et je ne crois plus à la vérité » en 2014 et « j'ai autant de plaisir à lire Deleuze que de la poésie » en 2016, sachez qu'il en est directement responsable. Je le remercie.

Pendant un parcours aussi long, recevoir des commentaires décourageants laisse aussi des traces. Je me suis donc fait tache tenace parce que, comme le dit Mariette Bujold : « On dit que pour écrire une thèse, il faut une tête. En fait, il faut surtout une tête de cochon. »

Heureusement, une autre tête veillait sur moi : Stéphanie Roussel, l'esprit critique le plus brillant de notre génération. Stéphanie, qui voyait au premier plan les dégâts étranges de mon écriture, mes débordements émotifs et mes bien plus faibles faiblesses, continuait de considérer que je n'étais pas le problème. Humblement, j'ai essayé de la croire. En parallèle de cette thèse, nous avons organisé un colloque, nous nous sommes impliquées dans l'Asso sémio, nous avons codirigé un livre qui a gagné le Prix Gabrielle-Roy en 2022. Elle a aussi révisé cette thèse avec sa rigueur légendaire. Je la remercie.

Aux ami-es qui ont cru en moi, qui ont refusé de voir que je n'avais pas ce qu'il fallait pour terminer ce projet et qui seront tout aussi soulagé-es par la fin de ce processus, j'aimerais ajouter un remerciement dans ma langue maternelle : Groin-groin, roiiiiirk.

What kind of life could they believe in?
What kind of life could they afford?

Chris Kraus, *I love dick*

La question politique n'est plus ici « Que faire (dans l'avenir ?) », mais « Que faisons-nous ? Qu'est-ce qui est déjà en train de se faire ? »

Yves Citton, *Renverser l'insoutenable*

It's inconceivable, yet fungi do it all the time.

Merlin Sheldrake, *Entangled Life*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	ix
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA FORME DE VIE DU CONTEMPORAIN.....	14
1.1 Les formes de vie selon Jacques Fontanille	14
1.1.1 L'école de Paris	15
1.1.2 <i>Formes de vie</i>	17
1.1.3 La forme de vie comme sémiotique-objet.....	24
1.1.4 Événements sémiotiques.....	28
1.1.4.1 Le beau geste.....	28
1.1.4.2 La compétitivité	30
1.1.4.3 La transparence comme schème sémiotique	32
1.1.5 Formes et plans de pertinence	33
1.2 Le contemporain	39
1.2.1 Le contemporain comme identité historique	39
1.2.2 Le contemporain comme forme de vie.....	44
CHAPITRE 2 LES STRATÉGIES	48
2.1 Les stratégies	49
2.1.1 La démocratisation	49
2.1.2 L'horizontalité	50
2.1.3 L'indistinction	52
2.1.4 La multitude.....	52
2.1.5 La coterporalité.....	54
2.2 Les conditions d'engendrement	55
2.2.1 Le milieu littéraire.....	55
2.2.2 Le milieu DIY et le zine	58
2.2.3 La Tournure, La Jachère et La Passe	61
2.3 La coopérative.....	62
2.4 La Tournure, coopérative de solidarité.....	65
2.4.1 Les membres : démocratisation, horizontalité et multitude	66
2.4.2 Le noyau du collectif : horizontalité, indistinction.....	68
2.5 La Jachère, coopérative de production.....	73
2.5.1 Présentation des membres de La Jachère	74

2.5.2	La recherche d'une expérience.....	79
2.6	La Passe et son espace.....	82
2.6.1	La Médiathèque.....	82
2.6.2	L'arrivée de La Passe à la Médiathèque.....	84
2.6.3	Invisibilité et flou des membres : indistinction, multitude.....	86
2.6.4	L'habitation et l'éviction.....	87
2.6.5	L'Impasse.....	91
CHAPITRE 3 LES PRATIQUES.....		95
3.1	L'édition littéraire déhiérarchisée.....	99
3.1.1	Références éditoriales.....	99
3.1.2	L'accompagnement littéraire de La Tournure.....	102
3.1.3	L'édition à deux vitesses de La Jachère.....	107
3.1.4	L'édition littéraire évacuée à La Passe.....	108
3.2	La mise en livre artisanale.....	110
3.2.1	Références artisanales.....	112
3.2.2	Enjeux politique de la crise du livre.....	116
3.2.3	La sensibilité à l'artisanat de La Tournure.....	118
3.2.4	La responsabilité de l'artisanat de La Jachère.....	120
3.2.5	La résistance par l'artisanat de La Passe.....	123
3.2.6	L'influences des avant-gardes.....	130
3.3	La lecture publique.....	132
3.3.1	Notes sur la publication contemporaine.....	132
3.3.2	Les lancements des projets et des livres.....	134
3.3.2.1	Lancer son projet.....	134
3.3.2.2	Les lancements festifs des livres de La Tournure.....	136
3.3.2.3	Les explorations de La Tournure.....	139
3.3.2.3.1	<i>Les cloches sonnent sans raisons et nous aussi</i>	140
3.3.2.3.2	Je vous répondrai par la bouche/Just watch me.....	142
3.3.2.3.3	Reparlez-moi de votre brève maison.....	144
3.3.2.4	Les soirées Vendencres à La Passe.....	148
3.4	La médiation culturelle.....	154
3.4.1	Références de la médiation.....	154
3.4.2	Les prescriptions poétiques de La Tournure.....	158
3.4.3	Les ateliers d'écritures de La Tournure.....	161
3.4.3.1	Les premiers ateliers d'écriture.....	161
3.4.3.2	L'atelier du livre de La Tournure.....	164
3.4.4	Les ateliers techniques de La Passe.....	168
3.5	La distributions et la diffusion alternative.....	171
3.5.1	Références de distribution-diffusion.....	171
3.5.2	La distribution en librairies.....	173
3.5.3	La distribution indépendante à La Tournure.....	174
3.5.4	La distribution lente à La Jachère.....	176
3.5.5	La distribution interne de La Passe.....	178

3.5.6	Les foires et les marchés.....	180
3.5.6.1	Les petites foires.....	180
3.5.7	L'Expozine.....	183
3.5.8	La distribution numérique.....	186
3.6	L'archivage d'Anarchives.....	188
3.7	Les stratégies dans les pratiques.....	191
CHAPITRE 4 LES OBJETS.....		193
4.1	Le livre et le zine.....	195
4.2	Les objets-livres exploratoires de la Tournure.....	197
4.2.1	Le plan de l'expression, le style de la Tournure.....	198
4.2.1.1	L'évolution du style selon les responsables de la mise en livre.....	199
4.2.1.2	Zines collectifs vs zines individuels.....	203
4.2.2	Son corps parlait pour ne pas mourir.....	207
4.2.2.1	La partition graphique.....	208
4.2.2.2	Inspiration et indistinction.....	210
4.2.3	Livre-exploratoire.....	212
4.3	Les objets livres-potential de la Jachère.....	213
4.3.1	Le plan de l'expression, le style de La Jachère.....	214
4.3.2	Exemple d'un objet : <i>Pavé et mémoire</i>	218
4.3.3	L'influence de l'Œuf.....	221
4.3.4	Livre-potential.....	222
4.4	Les livres « témoins » de la Passe.....	223
4.4.1	Le plan de l'expression, le style de la Passe.....	224
4.4.2	De la Passe à Aura.....	227
4.4.3	Omuz Omuza.....	228
4.5	Un retour aux stratégies.....	232
CHAPITRE 5 LES TEXTES.....		234
5.1	Les genres des textes.....	235
5.1.1	La poésie et le contemporain.....	235
5.1.2	L'essai et le contemporain.....	241
5.2	Les thèmes du contemporain.....	247
5.2.1	L'horizontalité.....	248
5.2.2	La démocratisation.....	250
5.2.3	La multitude.....	252
5.2.4	Le coteremporain.....	254
5.2.5	L'indistinction.....	258
5.3	Jeux et explorations de la propriété intellectuelle.....	262
5.3.1	Exploration de la forme dans les zines de La Tournure.....	262
5.3.2	La Jachère et la fusion par le plagiat.....	266
5.3.3	Le pseudonymat à La Passe.....	268

CHAPITRE 6 LES SIGNES.....	275
6.1 Resémiotisation à la Jachère et La Passe	276
6.1.1 Une connaissance du vertige	276
6.1.2 Politique de l’hypersensibilité	278
6.2 L’êtreinte de la Tournure	282
6.2.1 Les textes de présentations	283
6.2.2 Les rapports d’activités.....	284
6.2.3 Les êtreintes de la Tournure.....	289
6.2.4 Les êtreintes quemandées au corps du texte.....	296
6.2.4.1 Premières êtreintes	297
6.2.4.2 L’êtreinte d’un « nous ».....	300
6.2.4.3 L’êtreinte sans l’êtreinte.....	304
6.2.4.4 Ce que l’êtreinte est devenue.....	305
6.2.4.5 L’êtreinte collective	309
CONCLUSION.....	315
BIBLIOGRAPHIE	338

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1	103
Figure 3.2	141
Figure 3.3	142
Figure 4.1	199
Figure 4.2	200
Figure 4.3	201
Figure 4.4	202
Figure 4.5	204
Figure 4.6	207
Figure 4.7	208
Figure 4.8	209
Figure 4.9	210
Figure 4.10	214
Figure 4.11	216
Figure 4.12	217
Figure 4.13	219
Figure 4.14	223
Figure 4.15	225
Figure 4.16	227
Figure 4.17	229
Figure 4.18	231
Figure 5.1	263

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la forme de vie des Éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, de La coopérative d'éditions en Jachère et de La Passe. Ces trois collectifs, qui publient de la poésie et de l'essai, explorent différentes modalités du travail en commun. La Tournure est une coopérative de solidarité qui valorise le travail des poètes émergent-es, les événements de lecture innovants et la médiation culturelle. La Jachère est une coopérative de travail d'une douzaine de membres qui écrivent et participent à l'édition, à la production et à la diffusion de publications artisanales. La Passe, quant à elle, est un espace investi par une variété de collectifs, dont des artisan-es du livre, et qui contient à la fois une collection de manuscrits québécois, un atelier d'impression, une librairie et une salle pour accueillir des divers événements. La thèse se divise en 6 chapitres, chacun consacré à un plan de pertinence de l'analyse sémiotique : forme de vie, stratégies, pratiques, objets, textes, signes. Le premier chapitre explore le concept d'une forme de vie du contemporain à la jonction du travail de Jacques Fontanille et des recherches de Lionel Ruffel. Le deuxième chapitre montre comment l'organisation de La Tournure, La Jachère et La Passe régularise les stratégies de cette forme de vie : la démocratisation, l'horizontalité, l'indistinction, la multitude et la coterporalité. Le troisième chapitre présente les pratiques singulières des groupes : l'édition littéraire déhiérarchisée, la mise en livre artisanale, les événements publics innovants, la médiation culturelle et la distribution alternative. Le quatrième chapitre fait voir la matérialité de leurs publications ; par exemple, un livre qui mélange les disciplines, un livre-objet à lancer sur l'oppresseur et un livre qui se réapproprie la maquette d'une collection du siècle dernier. Le cinquième chapitre s'intéresse aux particularités des textes : les genres littéraires du poème et de l'essai, l'écriture collective, l'intertextualité, les pseudonymes et les mentions des enjeux du contemporain. Finalement, le sixième chapitre est l'occasion d'observer les signes, particulièrement les mots que les groupes resémiotisent pour mieux exprimer leur forme de vie. Ni La Tournure, ni La Jachère, ni La Passe ne possède la recette parfaite de la persistance, mais les manifestations de leur forme de vie font preuve de cohésion (congruence entre les différents plans de pertinence) et de continuité (persistance dans le temps), et elles peuvent inspirer d'autres collectifs dans l'organisation de leur travail en commun.

Mots clés : Forme de vie, édition, poésie, artisanat, impression, contemporain, amitié, médiation culturelle, DIY, objet-livre, zine, La Tournure, La Jachère, La Passe, démocratisation, horizontalité, indistinction, multitude, coterporalité, être-ensemble, travail en commun.

ABSTRACT

This thesis examines the form of life of Éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, La coopérative d'éditions en Jachère and La Passe. These three collectives, which publish poetry and essays, explore different ways of working together. La Tournure is a solidarity cooperative that promotes the work of emerging poets, innovative reading events and cultural mediation. La Jachère is a work cooperative of a dozen members who write and participate in the editing, production and distribution of hand-crafted publications. La Passe is a space occupied by a variety of collectives, including book artisans, and containing a collection of Quebec manuscripts, a printing workshop, a bookshop and a venue for various events. The thesis is divided into 6 chapters, each devoted to a relevant aspect of semiotic analysis: life form, strategies, practices, objects, texts, signs. The first chapter explores the concept of a contemporary form of life, at the junction of Jacques Fontanille's work and Lionel Ruffel's research. The second chapter shows how the organization of La Tournure, La Jachère and La Passe regularizes the strategies of this form of life: democratization, horizontality, indistinction, multitude and cotemporality. The third chapter presents the groups' singular practices: de-hierarchical literary publishing, artisanal book production, innovative public events, cultural mediation and alternative distribution. The fourth chapter examines the materiality of their publications; for example, a book that mixes disciplines, a book-object to be thrown at the oppressor and a book that reappropriates the layout of a collection from the last century. The fifth chapter looks at the particularities of the texts: the literary genres of poem and essay, collective writing, intertextuality, pseudonyms and references to the contemporaneity. Finally, the sixth chapter studies at the signs, particularly the words that these groups resemiotize to better express their form of life. Neither La Tournure, La Jachère nor La Passe has the perfect recipe for persistence, but the manifestations of their form of life demonstrate cohesion (congruence between different planes of relevance) and continuity (persistence over time), and can inspire other collectives in the organization of their work together.

Key words: Form of life, publishing, poetry, crafts, printing, contemporary, friendship, cultural mediation, DIY, book-object, zine, La Tournure, La Jachère, La Passe, democratization, horizontality, indistinction, multitude, cotemporality, being-together, working together.

INTRODUCTION

L'histoire de l'édition de la poésie au Québec est marquée par des maisons telles que l'Hexagone, les Herbes rouges, le Noroît qui, depuis des décennies, offrent une tribune aux nouvelles générations d'auteur-ices. Les maisons d'édition qui traversent les époques sont rares. Il faut dire toutefois que la signification historique d'un projet littéraire ne réside pas nécessairement dans sa pérennité. Bien au contraire, la simple naissance d'une nouvelle maison, sa genèse, est le signe d'un mouvement qui agite le paysage littéraire. La création d'une nouvelle maison d'édition ne résulte pas du hasard, mais de la perception d'une lacune dans le panorama littéraire, combinée à la conviction de pouvoir la combler. Sa naissance peut ainsi révéler ce qui était jusque-là latent. Pascal Nicolas-Le Strat dirait qu'elle crée une rupture, mais que « cette rupture est créative, instituante, constructive », qu'elle conjugue « une puissance antagonique (disjonctive) et une puissance constituante (affirmative) ¹. » En un même mouvement, le nouveau projet critique les formes majoritaires tout en créant une structure conforme à ses propres valeurs.

Alex Noël observe justement un renouvellement significatif du milieu de l'édition de poésie au début des années 2010 : « Le nombre de maisons d'édition qui accueillent de la poésie passe de 14, en 2000, à 23 en 2015, sans compter celles qui n'en publient qu'occasionnellement². » Parmi celles créées à cette époque figurent les Éditions de la Tournure, coopérative de solidarité³, La coopérative d'éditions en Jachère et La Passe⁴. Les cas de La Tournure, La Jachère et La Passe ont plus en commun que la poésie, et c'est en cela qu'ils m'intéressent particulièrement. Traversés par le désir de faire ensemble et de manière autonome, les trois groupes se démarquent aussi par leurs réflexions approfondies sur la structure de leur organisation,

¹ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, Saint Germain sur Ille, Éditions du commun, 2016, p. 179.

² Alex Noël, « Portrait de la diversité dans la poésie québécoise », dans Joséane Beaulieu-April et Stéphanie Roussel (dir.), *Enjeux du contemporain en poésie au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, p. 142.

³ Ma propre expérience m'a conduit à rejoindre les rangs de La Tournure peu après le lancement de leur premier livre en 2013, ouvrant ainsi la voie à des rencontres avec La Jachère et La Passe. La Tournure comptait sur moi pour la conceptualisation et l'organisation d'événement de poésie, la participation aux activités d'édition littéraire et la création de zines. En 2015, j'y ai publié mon premier recueil de poésie, *Goulka*, puis, en 2017, j'ai décidé de prendre mes distances avec La Tournure, principalement pour me consacrer sérieusement à l'élaboration de ce projet de thèse. À cette époque, La Jachère et La Passe avaient déjà mis un terme à leurs activités, mais j'avais l'intuition profonde que ces trois projets partageaient une mission similaire, marquant ainsi l'émergence d'un nouveau courant dans le milieu littéraire. Je m'efforcerai de traduire cette intuition en une démonstration solide.

⁴ Dans cette thèse, je les nommerai, plus simplement ; La Tournure, La Jachère et La Passe.

subvertissant la dynamique hiérarchique à laquelle le milieu est traditionnellement accoutumé. Ils se trouvent résolument en marge des logiques capitalistes et explorent les possibilités de la coopération. Ces maisons se distinguent des autres en mettant en œuvre les lignes de force du travail de commun de Pascal Nicolas-Le Stat : rupture créative, instituante et constructive.

La Tournure est une coopérative de solidarité gérée par huit membres actif-ves qui intègre la médiation culturelle à son agenda. Plaçant l'accessibilité au cœur de ses préoccupations, elle s'efforce de valoriser le travail des nouveaux poètes et aspire à atteindre un lectorat au-delà des cercles littéraires conventionnels. Depuis sa naissance, le 22 février 2013, l'organisation a attiré plus de 200 membres de soutien. Elle s'est donné trois champs d'action : l'édition de zines et de livres, l'organisation « d'événements littéraires innovants » et la « réalisation de projets communautaires⁵ ». À ce jour, La Tournure a lancé une quinzaine de livres et autant de zines. Elle est toujours active : en 2019, elle a modernisé son site web et sa mise en page pour les livres, et sa dernière publication, *L'inverse du sang* de Rachel Bergeron, est parue en 2022.

En tant que coopérative de producteur-trices, la Jachère comporte une douzaine de membres qui publient et participent à l'édition, à la production et à la diffusion. Ce collectif met toute son énergie dans la création d'objets artisanaux et fait de l'amitié un enjeu politique. La première assemblée générale de la Jachère s'est tenue le 12 octobre 2011. L'invitation, lancée par courriel par Ève B. et Geoffroy D., s'adressait à quelques ancien·nes collègues cégépien·nes : « *Nous vous invitons à participer à la naissance d'une maison d'édition coopérative spécialisée en recueils, revues, collectifs et autres livres artisanaux ainsi qu'en lancements hors du commun*⁶ ». La coopérative a été très dynamique jusqu'en 2013 en produisant une vingtaine de publications, et son approche radicalement artisanale a marqué le milieu littéraire. Elle s'est éteinte doucement par la suite, mais plusieurs de ses membres demeurent actif-ves et publient dans d'autres maisons d'édition.

La Passe, quant à elle, est un espace investi par des travailleur-euses du livre, de la production (atelier) à la diffusion (librairie et expositions). Ce lieu sert à la fois à l'archivage d'une collection de manuscrits de poésie québécoise, à l'entreposage des machines d'un atelier d'impression, à l'entretien d'une petite librairie et à la tenue d'évènements divers. Elle publie une dizaine de titres, mais la manière la plus efficace de saisir La Passe est de la penser à partir de son lieu de rassemblement. Dès 2012, d'abord située à la

⁵ La Tournure, « À propos », La Tournure, en ligne, <<https://latournure.org/a-propos>> consulté le 18 novembre 2022.

⁶ Corine Lajoie, *Mes amis écrivent la plus belle poésie*, Montréal, Coopérative en Jachère, 2013, p. 7.

Médiathèque Littéraire Gaëtan Dostie au 1214 de la Montagne, elle se présente comme un « atelier typographique et une librairie, un lieu de rassemblement et d'échange, un pôle de réflexion et d'action, un cri de ralliement, un tumulte qui s'organise⁷ ». Après avoir quitté ses premiers locaux à la Médiathèque Littéraire Gaëtan Dostie en juin 2015, elle renaît à l'Église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, avant de devoir à nouveau changer de locaux et de nom en 2018, devenant l'Impasse. Bien que l'Impasse ait progressivement cessé ses activités, certains collectifs qui occupaient ses locaux continuent d'œuvrer, souvent sous d'autres noms.

Quelle pertinence y a-t-il à croiser le travail de trois groupes dont les activités et la production et le type d'organisation sont si distincts ? Cette distinction est d'autant plus évidente si l'on considère que l'élément qui pourrait les rapprocher, le travail collectif, s'incarne de manière unique dans chaque groupe. Malgré leurs différences, ces trois collectifs émergent dans un même contexte, qui voit arriver une nouvelle génération de créateur-ices. À cette époque, les médias spécialisés dans la littérature s'interrogent sur l'avenir du livre imprimé. Certaines personnes se réjouissent des particularités du livre numérique⁸, d'autres annoncent déjà la mort du livre⁹. Parallèlement, la scène du zine connaît un essor notable, entre autres grâce aux marchés indépendants comme Expozine¹⁰. Le début de la décennie est aussi marqué par la grève étudiante de 2012, pendant laquelle plusieurs poètes expérimentent l'écriture engagée et goûtent pour la première fois aux plaisirs que procure le pouvoir du travail collectif¹¹. Puisqu'elles ont les pieds à la fois dans les réseaux traditionnels et ceux indépendants, qu'elles sont influencées par le discours ambiant et qu'elles souhaitent prendre en main leur avenir, La Tournure, La Jachère et La Passe sont au cœur de plusieurs enjeux du milieu littéraire contemporain. J'ai eu envie d'en faire mon objet d'étude pour me plonger dans l'analyse de leurs structures et de leurs pratiques, étant persuadée que non seulement elles avaient une pertinence du point de vue de l'histoire littéraire, mais également qu'il y avait là des leçons à tirer pour penser nos manières de travailler ensemble.

⁷ La Passe, « La Passe », La Passe, en ligne <<http://lapasse.org>>, consulté le 20 mars 2023.

⁸ Par exemple : Charles Dionne, « Dématérialisation de l'objet livre », Spirale, n° 239, 2012, p. 10-11.

⁹ Par exemple : François Bon, *Après le livre*, Paris, édition du Seuil, 2011, 288 p.

¹⁰ Voir à ce sujet : Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal*, Montréal, Aura éditions, 2022, 225 p.

¹¹ Voir à ce sujet : Mélissa Labonté, *Faire Maille, L'engagement poétique de la revue Fermaille au printemps 2012*, Montréal, L'instant même, 2017, 110 p.

Choisir ces groupes comme objets de recherche est aussi l'occasion d'en révéler la pertinence. Dans *Bibliodiversité, Manifeste pour une édition indépendante*, Susan Hawthorne compare les petites maisons d'édition indépendantes à « ces plantes rares qui surgissent au milieu de pousses plus imposantes, mais apportent quelque chose de différent : elles nourrissent le sol et enrichissent le monde environnant de leurs couleurs et de leurs senteurs¹² ». Étudier La Tournure, La Jachère et La Passe se rapproche en ce sens de l'étude d'une espèce fragile. Si l'espèce est fragile, elle n'en demeure pas moins essentielle à l'écosystème : pour Hawthorne, les maisons indépendantes, qui publient des livres contenant des formes et des savoirs non homogénéisés, participeraient à « une culture littéraire durable¹³ ». Elles seraient « la source même de la diversité culturelle¹⁴ », celle-ci n'advenant que si « les profondeurs du sous-sol culturel sont riches et qu'une multiplicité de positions épistémologiques est encouragée¹⁵ ».

En somme, en étudiant La Tournure, La Jachère et La Passe, je me donne comme objectifs : 1) d'illustrer un moment clé de l'histoire littéraire, car la simple émergence de nouveaux projets représente un événement important en soi ; 2) de réfléchir aux manières de s'organiser et de travailler ensemble en examinant des exemples aux structures très différentes ; 3) de mettre en lumière les relations entre les acteur·ices qui rendent possible la publication en offrant, ce faisant, une analyse approfondie de la chaîne du livre ; 4) de participer à une écologie du milieu littéraire en valorisant des travailleur·euses indépendant·es.

Une des difficultés que j'ai rencontrées a été de ne pas réduire leurs activités à leurs publications littéraires. Je devais trouver des moyens pour faire voir la pluralité, la variété et la diversité de pratiques créatives qui suivent des principes de mixité et d'hybridation, qu'il s'agisse de donner des ateliers, d'organiser des événements multidisciplinaires ou de collaborer avec des organismes communautaires, etc. Je base ma recherche sur les activités concrètes de ces trois groupes, mais aussi sur les discours qu'ils ont laissés et qui décrivent leurs intentions, rendant possible la comparaison entre leurs pratiques et la manière dont ils

¹² Susan Hawthorne, *Bibliodiversité, Manifeste pour une édition indépendante*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2016, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

les envisagent. Ces projets collaboratifs existent à la fois dans leur actualité et leur idéalité, dans leurs opérations et leurs aspirations, dans leur être et leurs rêves.

L'un des rêves partagés par La Tournure, La Jachère et La Passe est celui du travail en commun. Elles aspirent à créer des espaces qui permettent d'œuvrer ensemble, de collaborer, véritablement. Leurs membres doivent donc arriver à des consensus quant à la création de nouvelles façons de travailler, déterminer leurs objectifs et les manières de les atteindre. Mon défi consistait alors à trouver une approche pour étudier cette riche dynamique du travail collectif. Mes premières recherches m'ont conduite vers les théories de la communauté. Inspirée par les travaux de Giorgio Agamben, de Maurice Blanchot et de Jean-Luc Nancy, j'ai d'abord cru que le concept serait pertinent. Je me suis toutefois rendu compte qu'il ne me permettait pas de saisir mon champ d'observation avec clarté et exactitude : le concept de communauté se rapporte davantage aux modes d'être des relations (qui sont les personnes impliquées ? Comment se rassemblent-elles ? Que partagent-elles ?), et je m'intéresse plutôt aux activités et aux pratiques concrètes qui déterminent les actions, les relations, les comportements et les manières d'agir et de coopérer. Or, j'étais résolue à comprendre la dynamique interne de chaque groupe et la dynamique des groupes entre eux.

C'est en explorant la revue *Multitudes* que j'ai découvert toute une communauté de chercheur·euses partageant des intérêts similaires aux miens. Les thèmes abordés dans les articles s'inscrivent dans la filiation des travaux d'Antonio Negri et de Michael Hardt, et les sujets portent sur les formes les plus contemporaines des mouvements sociaux. Je trouvais dans ces textes des affinités avec ma volonté de réfléchir aux idéologies, aux pratiques de création et à l'être-ensemble en analysant les activités contemporaines de La Tournure, La Jachère et La Passe. Ainsi, la pensée politique derrière ce projet prend racine dans la trilogie de Michael Hardt et Toni Negri (*Empire, Multitude, Commonwealth*) et dans la revue *Multitudes* dont l'objectif est de passer d'une pensée du *comme-Un* à une pensée du *commun*.

La Tournure, La Jachère et La Passe font partie de ce mouvement multidinaire qui nous permet de repenser l'être et l'agir collectif à partir de leurs associations, leurs organisations et leurs agencements singuliers. Leur défense du travail collectif s'accompagne d'une critique des formes aliénantes à l'ère du capitalisme avancé. Pour les penseur·euses de la multitude comme pour les membres des trois groupes de mon corpus, le commun est une forme qui se fabrique. L'être-à-plusieurs et l'agir-ensemble se pratiquent, et cela dans

un esprit insoumis à l'ordre hiérarchique et aux formes de pouvoir autoritaires. Ils naissent d'une diversité inaliénable de gestes, d'actions, de textes et de la mise en place de dispositifs organisationnels.

J'ai compris sous quel angle aborder le travail de La Tournure, La Jachère et La Passe grâce au concept de « forme de vie » qui revenait souvent dans les textes qui m'intéressaient. Comme le résume bien Valérie Savard dans son article sur le sujet¹⁶, le concept de forme de vie, qui apparaît d'abord dans les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, refait surface chez Giorgio Agamben :

Influencée par les thèses de Foucault sur la biopolitique et le biopouvoir, la forme-de-vie agambenienne modifiait la conception sociologique traditionnelle du déterminisme social. Ce concept, élaboré autour de la possibilité d'agencement des manières de vivre et de l'impossible disjonction entre individualité et politique, inscrit dès lors l'être dans la sphère d'une résistance possible¹⁷.

La notion est ensuite récupérée et réinterprétée par plusieurs auteur·ices, parmi lesquel·les figurent Yves Citton et Marielle Macé, dont les réflexions sur le style ont captivé mon attention. Cependant, en tant que sémioticienne, c'est chez Jacques Fontanille que j'ai puisé une conceptualisation de la forme de vie, à partir de laquelle je pouvais décrire et synthétiser le concept et qui avait l'avantage de proposer une méthodologie d'analyse.

La vision de Fontanille évolue au fil de ses ouvrages et de ses collaborations. Dans *Pratiques sémiotiques*¹⁸, publié en 2008, il mentionne différents niveaux d'analyses de l'expérience sémiotique qu'il appelle les niveaux de pertinence : la forme de vie, les stratégies, les pratiques, les objets, les textes et les signes. Comme le titre le suggère, il y explore principalement les pratiques. Sept ans plus tard, dans l'essai *Formes de vie*¹⁹, Fontanille poursuit l'exploration des plans, cette fois en s'intéressant plus particulièrement aux études sur les formes de vie, comme le titre de l'ouvrage l'indique. Pour mieux définir ce qu'il entend par ce concept et la manière dont il peut servir la sémiotique, il brosse un portrait des concepts similaires (des formes de vie de Wittgenstein à la sémiosphère de Lotman), en abordant les aspects qui l'intéressent, mais

¹⁶ Valérie Savard, « Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire », *Posture*, Actes du colloque « Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire », n°24, en ligne, <<http://revuepostures.com/fr/articles/savard-24>>, consulté le 15 janvier 2023, s. p.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presse Universitaire de France, 2008, 320 p.

¹⁹ *Id.*, *Formes de vie*, Liège, Presse Universitaire de Liège, 2015, 274 p.

aussi leurs limites. L'argumentaire de Fontanille est non seulement convainquant d'un point de vue théorique, mais il défend aussi une méthodologie sémiotique pour l'étude des formes de vie qui est particulièrement pertinente pour mon sujet d'étude. Pour ces raisons, j'y reviendrai en détail dans mon premier chapitre.

Fontanille continue de revisiter et d'explorer les plans de pertinence dans *Terre de sens, Essai d'anthroposémiotique*, cette fois en collaboration avec Nicolas Couégnas. Publié en 2018, l'essai interroge les rapports entre la sémiotique et les propositions de l'anthropologie contemporaine en s'appuyant sur une étude de terrain dans le territoire français rural du Limousin. Je trouve intéressant de constater que Fontanille explore désormais le sujet des coopératives et d'autres formes d'économie sociale et solidaire, puisque j'aborde justement les particularités des coopératives dans mon deuxième chapitre ainsi qu'en conclusion. J'ai pu ajouter quelques notes en lien avec cet essai.

Pendant que Fontanille se penchait sur les principes régulateurs et les formes transversales des formes de vie coopératives, Alain Perusset s'efforçait de revisiter et d'améliorer l'appareil théorique de la sémiotique des formes de vie. Son ouvrage *Sémiotique des formes de vie. Monde de sens, manière d'être*²⁰, publié en 2020, dresse un bon portrait des études sur les formes de vie. Perusset est sans doute plus près d'Éric Landowski que de Fontanille même s'il s'inscrit tout de même dans sa lignée. Il s'agit d'un autre bon exemple d'une discussion entre la sémiotique et les sciences sociales, ce qui montre que ma démarche s'inscrit dans un courant significatif de la recherche actuelle. Cela dit, *Sémiotique des formes de vie* m'a surtout servi à constater que la méthodologie que j'avais bâtie à partir de Fontanille était la plus adaptée à mon sujet et à m'y tenir. Si je fais quelquefois appel à Perusset, c'est surtout pour venir préciser certains éléments des plans de pertinence de Fontanille que Perusset explore dans le premier volet de son ouvrage.

Comme le soulignent Fontanille et Couégnas, les chercheurs peuvent choisir plusieurs formes de sémiotiques, plus formalistes, plus naturalistes ou plus critiques. Toutefois, « la sémiotique n'étant pas une planète intellectuelle entièrement dissociée et protégée des mondes où nous vivons, ces alternatives théoriques peuvent également étayer des choix de société²¹ ». Les théories que nous privilégions participent « à modifier, infléchir ou instaurer la réalité des mondes où notre vie trouve son sens, et il en

²⁰ Alain Perusset, *Sémiotique des formes de vie*, Bruxelles, Deboeck supérieur, 2020, 304 p.

²¹ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *Terre de sens, Essai d'anthroposémiotique*, Limoges, Presse Universitaire de Limoges, 2018, p. 154.

résulte que tout choix théorique [...] est aussi un choix éthique, politique et social²² ». L'anthroposémiotique, défendue par Fontanille et Couégnas, « implique, à la suite de l'anthropologie de la nature, tous les existants dans les mêmes organisations collectives²³ », ce qui suppose un monde sémiotique propre à rendre compte des organisations sociales et solidaires.

Lionel Ruffel, un chercheur dont l'influence sur l'orientation de ma thèse est indéniable, a introduit un éclairage essentiel à ma réflexion. Le concept de contemporain, tel qu'il le développe, a été un outil précieux pour analyser les liens entre les formes de vie de La Tournure, La Jachère et La Passe, et les tendances de l'identité historique qu'elles construisent. Dans le livre *Brouhaha. Les mondes du contemporain*²⁴, publié en 2016, Ruffel explore les caractéristiques singulières de cette manière de s'identifier à son époque²⁵. Bien que le concept de contemporain ne soit pas une création de Ruffel, celui-ci, en examinant les diverses définitions existantes, construit une représentation précise de son utilisation, que j'exposerai dans mon premier chapitre. Plusieurs des aspects qu'il soulève viendront éclairer le plan de pertinence des stratégies de mon corpus.

L'hypothèse théorique sur laquelle repose ma recherche est que La Tournure, La Jachère et La Passe, chacune à sa manière, tentent, grâce à leur travail, de persister dans une forme de vie du contemporain. À ce stade, il est évident que mon intention n'est pas de présenter une analyse littéraire des publications de ces maisons d'édition. Mon angle théorique et méthodologique sera de saisir une forme de vie à travers la congruence entre les signes, les discours, les objets, les pratiques et les stratégies. Cela signifie que les textes publiés n'auront pas une importance supérieure à la matérialité des publications, au style de travail accompli avec les acteur·ices ou encore au choix de structure organisationnelle que fait chaque équipe. Si je relèverai ce qui se dégage à la lecture de ces textes, ce sera pour rendre visible les manières de s'organiser, d'éditer, de fabriquer des livres, de les lancer, de les distribuer, etc. qu'investissent les trois groupes.

L'ancrage dans les concepts des formes de vie et du contemporain a également laissé une empreinte significative sur ma méthodologie de recherche et sur l'appareil d'investigation que j'ai adoptés. Ruffel

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 156.

²⁴ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016, 217 p.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

préconise « l'étude des processus²⁶ » et une « approche anthropologique²⁷ des pratiques culturelles et des formes de vie²⁸ ». Cette méthodologie reconnaît que les pratiques culturelles « excèdent largement les textes et les artefacts artistiques²⁹ ». Ruffel suggère de se méfier des objets consacrés si chers aux théoricien-nes de la littérature et de l'approche matérialiste de l'histoire : « Renoncer à la continuité historique, favoriser les effets de discontinuité, les connexions intempestives, pratiquer la connaissance par le montage³⁰. » Il faudrait en finir avec l'habitude de penser *un* objet, « il y a des réalités multiples à exposer³¹ ». Il propose donc d'être « attentif aux processus, aux matérialités, aux formes de vie³² ».

Alors que les études littéraires m'avaient davantage habituée à l'analyse de texte, j'ai découvert les défis que représente l'examen d'un corpus dont la constitution renvoie à différents modes sémiotiques (documents écrits, photographies, vidéos, objets, etc.), et dont les archives doivent être reconstituée. Une grande partie de mon travail aura été de parvenir à dénicher des preuves du travail des groupes. Car lorsqu'on a affaire à des maisons d'édition qui disparaissent ou qui ne souhaitent pas laisser de traces, il est ardu d'effectuer l'archivage nécessaire à son étude. Les livres ne sont plus disponibles en librairie et n'ont parfois pas été déposés à la bibliothèque nationale ; les traces en ligne s'effacent dès que le financement pour maintenir un site web est interrompu ; les archives disparaissent, et ainsi de suite. Ma motivation à poursuivre cette thèse venait aussi du sentiment qu'il importe de garder des traces de La Tournure, La Jachère et La Passe.

Il m'a d'abord fallu colliger les publications imprimées, une tâche plus difficile qu'il n'y paraît, car les trois groupes n'ont pas conservé avec le même soin les traces de leurs publications. En tentant de les classer par maison d'édition, j'ai constaté qu'une même publication peut être l'œuvre de plusieurs collectifs, qui en partagent l'édition ou la production. Cela se répertorie encore aisément, mais il arrive qu'une même publication change de collectif d'une édition à l'autre, parce que l'auteur change d'appartenance, passant

²⁶ *Ibid.*, p. 189.

²⁷ Il y a une affinité indéniable entre l'intérêt de Ruffel pour les formes de vie, l'anthropologie et la déhiérarchisation des sources et celui de Fontanille pour l'anthroposémiotique et les objets plus directement politiques.

²⁸ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les monde du contemporain*, *op.cit.*, p. 189.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 182.

³¹ *Ibid.*, p. 206.

³² *Ibid.*, p. 190.

de La Jachère à La Passe. La saisie de ce corpus implique un certain degré d'indistinction. Comparer le contenu éditorial des maisons d'édition demande de tenir compte du fait qu'elles ne sont pas imperméables aux échanges. Si la tentation d'étudier un corpus facilement identifiable est réelle, l'effort qu'exige la recension d'un corpus comme le mien est récompensé l'intérêt de sa singularité.

Mon effort de documentation ne se limite pas aux livres de La Tournure, La Jachère et La Passe. Je me penche également sur leurs activités parallèles, telles que les soirées de lecture, les ateliers d'écriture ou de fabrication de livres, la pratique de l'archivage et la gestion d'une librairie indépendante. Pour comprendre le fonctionnement interne de ces groupes, il est essentiel de retrouver des traces de ces activités. Ainsi, j'ai constitué un fonds d'archives et une revue de presse. Le fonds se compose des textes produits par les groupes (site internet, rapports d'activités, publications sur les réseaux sociaux), et il fournit des indices sur la perception que les membres ont d'eux-mêmes et de leur travail³³. La revue de presse, en plus de révéler la perception médiatique de ces collectifs, se révèle parfois être la seule trace de certaines de leurs activités. Cette revue de presse contient, par exemple, une entrevue de l'équipe de La Tournure avec le magazine *L'Actualité*, le commentaire du jury de l'Académie de la vie littéraire sur le livre *Pavé et mémoire* publié à La Jachère, ainsi que le court documentaire *De plomb et d'encre* réalisé par Sandrine Corbeil sur le travail de Manuel Mineau-Vézina (fondateur de La Passe).

La documentation diversifiée révèle des contradictions, susceptibles de mener à des impasses, à des idées inclassables, à des gestes et des actions qui n'entrent pas dans une configuration harmonieuse de la forme de vie des groupes. Il est crucial d'accepter que l'objectif n'est pas de construire un récit homogène puisqu'en effet, les sources montrent leur forme de vie ne correspond pas à une histoire cohérente. L'esprit du contemporain tel que l'entend Ruffel exige de renoncer « au modèle linéaire et séquentialiste de l'historisme au profit d'un modèle archéologique et contemporanéiste », « à la continuité pour privilégier la discontinuité, la superposition, le montage³⁴ ». Le contemporain met en crise le récit linéaire, cohérent, harmonieux. Il est futile de tenter d'unifier ce qui ne peut l'être, la multitude ne se réduit pas à l'unité. Ce qui est documenté, ce sont *des* histoires, et l'archive demeure toujours ouverte. Dans l'esprit du contemporain, je ne cherche pas à intégrer mes objets d'étude dans une « continuité historique idéalisée »

³³ C'est dans cet ensemble qu'on aurait pu trouver le « livre de la Jachère », un cahier dans lequel les membres prenaient des notes manuscrites lors des réunions et dont il existe naturellement une seule copie que je n'ai jamais eu entre les mains.

³⁴ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, *op.cit.*, p. 205.

ni à les présenter comme de « simples reflets de contextes historiques et politiques³⁵ ». J'interroge plutôt « leurs conditions matérielles de production (y compris technique et institutionnelles) et leurs usages sociaux¹⁰ ». Cela me demande d'accepter leurs contradictions de mon corpus, ses incohérences, ses paradoxes et ses conflits internes. Parce que les trois groupes partagent la même forme de vie, une sorte de cohérence et de continuité s'établit de fait ; mais leurs pratiques, qui relèvent de ces formes de vie, se situe du côté de la diversité, de la variété et du multiple irréductible.

D'ailleurs, parmi toutes ces voix qui ne s'accordent pas toujours se trouve la mienne, à laquelle je ne souhaite donner ni plus ni moins d'importance. Pour m'écarter de mon point de vue comme actrice au sein de La Tournure, j'ai appuyé la très grande majorité de mes observations sur les traces matérielles que les groupes ont laissées. Toutefois, il serait naïf de croire que cette étude est parfaitement complète ou que mon expérience ne teinte pas mes interprétations. Justement, pour Ruffel, l'étude du contemporain demande de se « situer au cœur de la machine et non de l'observer de l'extérieur ; de l'expérimenter pour pouvoir la penser³⁶ ».

Avant d'être observatrice de 2017 à 2024, j'ai été impliquée activement dans leur réseau de 2013 à 2017. J'ai perçu de l'intérieur quelque chose de singulier, qui m'a incitée à consigner des archives et des traces de ce que l'on savait éphémères. Mon contact privilégié avec les membres de ces collectifs facilite le travail d'archivage nécessaire à cette thèse. En élargissant mon fonds, j'ai sollicité des prêts auprès de quelques membres. Toutefois, il est important de noter que je ne détiens pas tous les secrets de ces groupes. Je ne connais pas l'ensemble des participant-es, et certain-es, méfiant-es envers le milieu universitaire, ont préféré conserver le mystère sur certains points qu'ils souhaitaient protéger. De plus, à l'exception de Jules Gagnon-Hamelin, l'équipe de La Tournure a complètement changé, me plaçant actuellement dans une position d'étrangère. Bien que je n'aie pas accès à tout, j'admets bénéficier d'une position privilégiée, surtout en considérant les expériences partagées avec ces groupes au début des années 2010. Je connais leurs intentions, car elles étaient miennes. Cette thèse est l'occasion pour moi de donner suite à ces expériences, motivée, comme le dirait René Audet, par « un socratique “connais-toi toi-même”, retour sur soi non tant comme individu, mais comme collectivité³⁷ ».

³⁵ *Ibid.*, p. 188.

³⁶ *Ibid.*, p. 206.

³⁷ René Audet, *Enjeux du contemporain*, Montréal, Édition Nota Bene, 2009, p. 7.

Cette recherche a nécessité que je m'appuie sur mes propres connaissances, intégrant une dimension d'observation participante. Mon engagement m'a offert une expérience différente de celle d'une simple observatrice sociologique, se manifestant plutôt par une implication active. Cette méthode « embarquée » est « compositionniste, matérialiste, égalitaire » et accepte aussi « le risque de l'aveuglement³⁸ ». Puis, à un certain point, suspendre mon engagement m'a semblé nécessaire pour la rédaction de ma thèse. Cette distance m'a offert un point de vue différent en plus de me rendre sensible à d'autres interprétations. Elle m'a aussi permis d'éviter de guider les activités des collectifs à mon avantage. Tout bien considéré, l'énergie que j'ai mise à m'impliquer dans ces groupes et dans cette recherche a la même origine : le désir de collaborer au soutien de cette communauté solidaire.

Les outils conceptuels de Jacques Fontanille inspirent également ma méthodologie d'analyse. Les plans de pertinence m'ont appris à plonger dans l'analyse graduellement, étape par étape, en respectant la logique d'analyse de chaque plan. Ainsi, chaque chapitre de cette thèse se penche sur un plan de pertinence, du plus extensif au plus concentré : la forme de vie, les stratégies, les pratiques, les objets, les textes et les signes.

Le chapitre 1 poursuit mon introduction avec une explication approfondie de ce qu'est la forme de vie pour Jacques Fontanille. J'en profite pour relever ce que j'en retiens spécifiquement pour cette thèse. J'enchaîne avec la présentation du concept du contemporain de Lionel Ruffel. C'est aussi à ce stade que j'indiquerai comment je compte lier la pensée des deux chercheurs pour présenter la forme de vie que j'ai pu retracer dans ces groupes. L'objectif est alors de définir une fois pour toutes ce que j'entends par « forme de vie du contemporain ». Dans le chapitre 2, je débiterai l'analyse des différents plans de pertinence de la forme de vie des trois groupes par celui qui correspond aux stratégies. Après un retour sur la conception et la fonction de ces dernières chez Fontanille, je reviendrai à Ruffel pour relever celles qui sont propres au contemporain. L'objectif de ce chapitre consiste à analyser les répercussions de ces stratégies sur les structures organisationnelles singulières de La Tournure, La Jachère et La Passe qui coordonnent la pluralité des individus qui y œuvrent. C'est à ce moment que nous verrons ce que signifie l'organisation sous la forme d'une coopérative pour La Tournure et La Jachère ainsi que l'importance d'un espace à habiter pour La Passe. Le chapitre 3 consacré à la présentation et à l'analyse des pratiques des trois groupes est particulièrement imposant en volume comparativement aux autres chapitres de la thèse.

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

Cette disproportion s'explique par le fait que je ne voulais pas réduire la riche exploration des manières de faire-ensemble dans les trois groupes simplement pour harmoniser la longueur de mes chapitres. En cherchant à réinventer ce que signifie travailler pour une maison d'édition, tous·tes leurs membres contribuent à imaginer, créer et réaliser des pratiques comme l'édition littéraire déhiérarchisée, la mise en livre artisanale, les événements publics innovants, la médiation culturelle, ainsi que la distribution et la diffusion alternative. Je ne voyais pas comment j'aurais pu artificiellement en limiter l'analyse sans perdre l'essentiel de leurs projets. Il va sans dire que ce troisième chapitre est le cœur vibrant de la thèse. J'ai profité ensuite du chapitre 4, qui porte sur le plan de pertinence de l'objet, pour plonger dans l'analyse matérielle des publications de La Tournure, La Jachère et La Passe. Une analyse de l'ensemble du corpus permettra de relever les grandes tendances pour chaque ensemble de publications et les distinctions entre les trois groupes. J'ai sélectionné trois objet-livres ayant à la fois l'avantage de bien représenter les enjeux particuliers de chaque groupe et d'intégrer des stratégies différentes de leur forme de vie. Contrairement aux pratiques, dont la variété et l'inventivité m'ont incitée à en décrire le plus possible pour bien saisir l'effort de création des groupes, un regard général et l'analyse en profondeur d'un livre-objet par groupe est suffisant pour présenter ce plan sans trop me répéter. Le chapitre 5 demandait aussi que je sois sélective, cette fois car il s'agit du plan des textes. Puisque la plupart de leurs publications sont des recueils de poésie et des essais littéraires, j'ai d'abord choisi de parler du genre littéraire des textes et des liens entre ces genres et les enjeux du contemporain. Puis, j'ai relevé la présence des stratégies à même les thématiques des textes. À force de fouiller le corpus, j'ai remarqué qu'on jouait souvent avec le statut d'auteur·ice et j'ai cru bon d'aborder cette spécificité à ce moment. Finalement, pour le chapitre 6, le plan des signes, il me fallait trouver une tactique, car le nombre de signes utilisés par les collectifs est considérable. La présence des stratégies dans les textes ayant été abordée au chapitre précédent, le phénomène le plus notable sur le plan des signes est la tendance des groupes à resémiotiser certains concepts pour décrire une réalité qui leur semble neuve. Je me suis donc penchée sur la manière dont La Tournure, La Jachère et La Passe parlent de leur travail, car les trois groupes ont en commun de le faire en utilisant des signes existants dont ils font dévier le sens pour l'adapter à leurs besoins.

CHAPITRE 1

LA FORME DE VIE DU CONTEMPORAIN

Ce premier chapitre s'engage dans l'exploration de la notion de forme de vie de Jacques Fontanille et du concept de contemporain de Lionel Ruffel. Mon objectif est d'abord de mettre en lumière la contribution originale de ces deux chercheurs à travers la présentation de leurs recherches, puis de présenter ce que je reprends (très librement) de leurs concepts pour enrichir mes analyses de *La Tournure*, *La Jachère* et *La Passe*. La première section de ce chapitre se concentre sur l'œuvre de Fontanille, en particulier sur son ouvrage intitulé *Formes de vie*, qui constitue le fondement méthodologique et sémiotique de mon approche. La deuxième section est réservée à l'exploration du concept du contemporain tel qu'il est développé dans l'essai de Ruffel, intitulé *Brouhaha, les mondes du contemporain*. Ce concept théorique qui définit les principes qui règlent le vivre, le penser et l'agir ensemble me servira à poser les fondements de mon discours analytique.

1.1 Les formes de vie selon Jacques Fontanille

*Formes de vie*³⁹ de Jacques Fontanille, édité en 2015 par les Presses Universitaires de Liège, constitue une extension de ses travaux amorcés dans *Pratiques sémiotiques*⁴⁰, où il propose des modèles pour analyser les pratiques quotidiennes. Fontanille souligne l'importance pour les sémioticien·nes d'explorer, avec une rigueur théorique et méthodologique, des domaines autres que les signes ou le texte. Dans *Formes de vie*, l'auteur avance que le concept éponyme peut être abordé également en tant qu'objet sémiotique, présentant divers angles d'étude : l'importance de la persévérance dans l'être, les limites du geste en relation avec la forme, les dispositifs motivant la forme, l'exemplification d'une éthique de la transparence, et enfin, la division des plans de pertinence. Les recherches de Fontanille s'inscrivent dans la lignée des travaux d'Algirdas Julien Greimas et de l'École de Paris.

³⁹ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, op. cit.

⁴⁰ Id., *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

1.1.1 L'école de Paris

Comme le montre Sylvano Santini dans son article « La sémiologie à l'époque tardive : lectures rétrospectives et actualisantes des formes de vie de Greimas et de l'École de Paris⁴¹ », l'histoire de l'École de Paris (ÉP) est étroitement liée à celle d'Algirdas Julien Greimas. Cette école aurait pris forme entre 1966 et 1979, marquée par les publications clés de Greimas : *Sémantique structurale*, qui expose les aspirations d'une sémiotique, et le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, où Greimas et Courtès préconisent une standardisation terminologique visant à instaurer l'homogénéité nécessaire pour faire de la sémiotique une discipline uniforme. Ce dictionnaire illustre de manière probante le projet de Greimas consistant à établir une science autonome, dotée de son propre objet de recherche et de ses outils conceptuels spécifiques⁴². Le projet de l'ÉP est de mettre en place une recherche articulée autour « d'enjeux et d'objectifs précis et cohérents⁴³ » ainsi que d'une pratique collective (même si certains collègues de Greimas ne semblent pas le considérer comme un modèle exemplaire à cet égard). Jacques Fontanille, quant à lui, valorise particulièrement la démarche collective.

Dans *Vocabulaire des études sémiotiques de sémiologiques*, dirigé par Driss Ablali et Dominique Ducard en 2009, l'ÉP se distingue par sa défense du principe de « sémiotique "générative" » et son intérêt marqué pour le parcours génératif du sens, allant « des articulations les plus simples et les plus abstraites jusqu'aux organisations concrètes et complexes du discours⁴⁴. » Fondée sur les développements issus de la phénoménologie, cette école embrasse la sémiotique des passions et déplace l'analyse « du texte-objet à l'acte pratique⁴⁵ », libérant ainsi de l'obligation d'interpréter tout objet comme s'il était un texte.

La socio-sémiotique, une branche de l'ÉP, se profile comme « une théorie des interactions sensibles, des émotions individuelles et collectives, et une exploration des pratiques sociales en situation concrète⁴⁶ ». La nouvelle « *ligne de fuite* » mise en place par les différents courants de l'ÉP permet de s'intéresser

⁴¹ Sylvano Santini, « La sémiologie à l'époque tardive : lectures rétrospectives et actualisantes des formes de vie de Greimas et de l'École de Paris », *Cygne noir*, n° 6, 2018, en ligne, <www.revuecygnoir.org/numero/article/santini-semiologie-tardive>, consulté le 1 avril 2022, s. p.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Driss Ablali, et Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion éditeur et Presse universitaires de Franche-comté, 2009, p. 44.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶ *Ibid.*

à l'actant et à son acte, plutôt qu'au seul texte ou signe. Ainsi, le pivot de cette sémiotique réside dans « l'actant, ses actes, son corps, sa sensibilité, ses motions et ses émotions ; et ses relations avec les autres actants, leurs actes, leur corps et leur sensibilité⁴⁷ ». On assisterait à un recentrement « sur la sémiose en tant que pratique signifiante, accomplie, voire assumée, par des actants incarnés qui, en même temps qu'ils règlent leurs rapports entre eux, prennent position dans le monde sensible⁴⁸ ».

Le travail de Fontanille incarne ce que Santini qualifie de « sémiologie tardive ». Cette expression trouve son inspiration dans le concept de capitalisme tardif de Fredric Jameson et d'Ernest Mandel, où le qualificatif « tardif » désigne toute « période au cours de laquelle les fondements qui garantissaient la stabilité et la reconnaissance du système dominant dans la période précédente sont ébranlés⁴⁹ ». Ce bouleversement peut être interprété comme une décadence, un temps chaotique, mais également perçu comme une exaltation, un renouveau positif. L'adjectif marque une période de perturbation, suivant une phase caractérisée par « un recentrement des intérêts et des manières de faire autour d'un pôle dominant⁵⁰ ». Santini avance l'hypothèse que les recherches contemporaines, prolongeant les théories de l'ÉP, sont arrivées à ce stade « d'agitation qui trouble les dispositions de la période antérieure⁵¹ ». Ce qui est remis en question, selon lui, c'est précisément la conception de la sémiologie en tant que « projet scientifique autonome et unificateur⁵² ». Cette remise en question transparaît le plus clairement dans les travaux des sémiologues qui définissent leurs méthodes de recherche en relation avec les formes de vie, à la suite du « projet scientifique de l'ÉP et les travaux de Greimas⁵³ ». En s'éloignant de la vision de l'ÉP, ces chercheur-euses accordent davantage d'importance à la dimension connotative et orientent leurs investigations vers des objets volatils tels que les idéologies. Les sémiologues tardif-ves pratiquent également la recherche collective, mais de manière moins « sectaire et impériale⁵⁴ » que ce que préconisait Greimas, en plus de favoriser le dialogue avec d'autres domaines.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sylvano Santini, *op.cit.*, p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

Fontanille ne cherche pas à perpétuer sans altération le programme de Greimas, il veut plutôt se le réapproprier, en retrouvant « les indices de son avenir⁵⁵ » annoncés dans l'ouvrage inaugural de l'ÉP. Son œuvre agit ainsi comme un garde-fou « au moment où les recherches sémiologiques abordent des thèmes aussi divers que les affects, le corps et la subjectivité, bref des phénomènes sensibles qui peuvent apparaître nettement plus réfractaires à la schématisation que l'esprit⁵⁶ ».

1.1.2 *Formes de vie*

En 2015, Fontanille publie l'essai *Formes de vie*, dans lequel il s'efforce de démontrer le potentiel analytique inhérent à ce concept. La sémiotique a déjà élaboré des procédures efficaces pour analyser les systèmes de signes ou les ensembles signifiants tels que les textes, les images et les interactions sociales, tout en tirant profit de collaborations fructueuses avec les autres sciences humaines et sociales. Cependant, afin de mieux appréhender le monde contemporain et ses choix politiques, Fontanille propose de se pencher sur les formes de vie, des ensembles signifiants composites et cohérents résultant de la « sémiose entre la forme syntagmatique d'un cours d'existence (au plan de l'expression) et l'ensemble des sélections congruentes opérées sur les configurations axiologiques, modales, passionnelles et figuratives (au plan du contenu⁵⁷) ». Composées de signes, de textes, d'objets, de pratiques et de stratégies, les formes de vie sous-tendent « des valeurs et des principes directeurs⁵⁸ », se manifestent « par des attitudes et des expressions symboliques », influent sur « notre sensibilité, nos états affectifs et nos positions d'énonciation », indiquent « le sens de la vie que nous menons et des conduites que nous adoptons » et fournissent « des identités et des raisons d'exister et d'agir en ce monde⁵⁹ ». Fontanille cherche à accorder aux formes de vie leur propre plan de l'expression et du contenu, afin d'examiner « l'agencement syntagmatique cohérent du cours de vie », ainsi que « la sélection congruente des catégories constitutives du sens de la vie⁶⁰ ». En fin de compte, les formes de vie représentent le dernier niveau des plans d'analyse, le moins précis mais le plus englobant, délimitant ainsi ce qui constitue « l'existence sémiotique⁶¹ ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, *op.cit.*, p. 260.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

Dans l'optique de démontrer la pertinence et la complexité de son concept, Fontanille explore des notions similaires, expliquant leurs différences et similitudes par rapport à la notion de formes de vie. Naturellement, il aborde le concept de *formes de vie* de Wittgenstein, mais également celui des « modes d'identification » de l'anthropologue Philippe Descola, des « modes d'existence » du sociologue Bruno Latour (formes d'existence sociales), des « styles de vie » du sociosémioticien Éric Landowski et de « sémiosphère » de Iuri Lotman. Fontanille s'efforce de démontrer comment les formes de vie peuvent être envisagées en tant que « sémiotiques-objets⁶² », c'est-à-dire en tant que phénomènes dont la signification prend forme au point de rencontre des plans de l'expression et de contenu. Pour constituer une forme de vie, il est nécessaire de prendre en considération les régimes de croyance spécifiques à ces formes (c'est-à-dire les « *croyances d'identification* ») ainsi que les « modes d'existence sociaux considérés comme des *manières de persister socialement*⁶³ ».

Pour cadrer, dans un plan général, le concept de forme de vie, Fontanille se tourne principalement vers Iuri Lotman et son concept de « sémiosphère⁶⁴ ». Chez Lotman, la sémiosphère est un concept englobant qui définit la signification en regard d'un territoire délimité par une frontière d'ordre social. Le concept est si étendu qu'il englobe celui de culture qui se définit, lui, comme « l'ensemble des produits concrets et observables de la sémiosphère⁶⁵ ». La sémiosphère se présente comme la condition de possibilité des cultures, mais aussi, par conséquent, de la communication et des langages. Mais bien qu'elle soit la « condition de possibilité » de l'expérience globale de la signification, la sémiosphère est elle-même le résultat, la somme, des langages qui ont cours sur son territoire. La sémiosphère est en quelque sorte à la fois cause et effet de la signification dans une culture : elle en est la condition de production et le résultat. Pour élaborer son concept, Lotman s'est inspiré de celui de biosphère. Mais ce dernier n'est pas qu'un type à imiter, car il forme, avec la sémiosphère, deux modèles scientifiques en miroir, représentant « la condition d'existence et d'explication de ce qu'ils modélisent : *biosphère* pour tout ce qui concerne les organismes vivants et leur évolution, la *sémiosphère* pour tout ce qui concerne les langages⁶⁶ ». Les deux propriétés fondamentales de la sémiosphère sont « l'activité sémiotique consciente d'elle-même » qui

⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

répond à la menace d'une trop grande diversité en son sein et « la frontière entre "nous" et "eux"⁶⁷ », frontière dont la porosité assure la survie de la sémiosphère en lui permettant de renouveler ses réserves d'énergie sémiotique en se laissant contaminer par les langages autres plutôt qu'en perfectionnant et purifiant une seule langue. Selon Fontanille, bien que la sémiosphère ne puisse être assimilée à une sémiotique-objet (sa portée étant trop générale et vaste pour expliquer comment les plans de l'expression et du contenu se rencontrent dans un phénomène particulier), elle détermine néanmoins « les conditions pour que des sémioses diverses et multiples adviennent en son sein⁶⁸ ». En définitive, la forme de vie se situe sur le même plan hiérarchique que la sémiosphère, constituant ainsi la forme la plus vaste de sémiose.

Pour élaborer son concept de forme de vie, Fontanille recourt aussi à l'anthropologie de Philippe Descola et ses quatre « modes d'identification⁶⁹ » : le totémisme, l'animisme, l'analogisme et le naturalisme. Selon Descola, pour les animismes, « les non-humains ont les mêmes attributs d'intériorité que les humains, mais se distinguent par leurs caractères physiques » ; le totémisme « identifie les humains et les non-humains à la fois sur le plan physique et sur le plan de l'intériorité » tout en différenciant, « des groupes mixtes (clans humains + espèces non humaines) » ; dans l'analogisme, « la croyance d'identification repose sur des correspondances analogiques » ; quant au naturalisme, il établit « l'identité physique naturelle entre humains et non-humains⁷⁰ » tout en les distinguant par leur intériorité. Parmi ces quatre « régimes de croyance d'identification⁷¹ » susceptibles d'organiser les sociétés, seul le naturalisme nécessite la culture pour déterminer ce qui appartient spécifiquement à l'humain. Dans les sociétés naturalistes, les cultures sont diverses, permettant d'observer différentes formes de vie. Fontanille recourt au naturalisme tel que le définit Descola, car il propose une diversité de formes non permanentes qui se démarquent de la permanence de la nature. Cette diversité sied bien à son concept de forme de vie, qui ne saurait avoir la durée, l'homogénéité et la permanence des formes de la nature.

De Bruno Latour, Fontanille retient les « modes d'existence » et les « régimes d'énonciation⁷² ». Le concept d'*existence*, qui reflète le principe spinoziste de l'existence qui est la persistance dans l'être,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

suscite un intérêt particulier chez Fontanille, car il soulève des questions fondamentales : « À quoi tenons-nous plus qu'à notre vie ? » et « Qu'est-ce qui nous maintient collectivement dans l'existence⁷³ ? » Fontanille perçoit dans cette expérience de la persistance et de la persévérance, une caractéristique fondamentale des formes de vie : malgré la diversité et le renouvellement qui les caractérisent, les formes de vie luttent, chacune, pour survivre dans la durée. Cependant, si la sémiosphère de Lotman, les modes d'identification de Descola et les modes d'existence de Latour rendent les sémioses possibles, ils n'offrent pas les conditions nécessaires à la formation d'une sémiotique⁷⁴. Le concept de forme de vie le fait, et c'est pourquoi il devient indispensable pour Fontanille.

Fontanille en vient alors à l'approche sociosémiotique des phénomènes de significations d'Éric Landowski. Les « styles de vie » qui intéressent ce dernier, sont définis comme des « configurations passionnelles et existentielles – des manières d'être et de sentir⁷⁵ ». Ils ne sont toutefois pas explicitement liés à « une stratification des “modes de significations” et de leurs plans d'analyse⁷⁶ ». Les styles de vie constituent une typologie des différents comportements sociaux, étant « constitués par des agrégats cohérents d'attitudes, d'actes, de points de vue, et d'énoncés, qui permettent de prévoir, sous certaines conditions, les choix et les décisions des individus qui relèvent de chacun de ces “styles⁷⁷” ». En détaillant les caractéristiques des acteur-ices engagés dans des interactions, ils offrent une description des interactions sociales « et des phénomènes de signification saisis dans la perspective de ces interactions⁷⁸ ». Les formes de vie sont complémentaires des styles, car elles sont conçues dans une « représentation ordonnée des plans d'analyse sémiotique⁷⁹ ». Les « styles » et les « formes » de vie ont en commun leurs « déterminants passionnels, éthiques et esthétiques⁸⁰ ». Cependant, la comparaison s'arrête à ce niveau, car les formes de vie « constituent de véritables sémiotiques-objets, dotées d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu⁸¹ ». Elles ont aussi pour particularité de faire chanceler « la frontière entre culture et nature, et

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

offrent de singulières parentés avec des fonctionnements sociaux observés par l'éthologie animale, et plus généralement avec les formes d'existence naturelles⁸² ». En tant qu'organisations sémiotiques, elles peuvent être comparées aux « autres plans d'analyse sémiotiques de la sémiosphère : par exemple, les textes, les objets, ou les pratiques⁸³ ».

En élaborant une définition de ce concept, Fontanille ne peut éluder l'importance de Wittgenstein, puisqu'il est le premier à l'avoir proposé pour appréhender la signification. Dans les travaux de Wittgenstein, la forme de vie représente le niveau ultime de la « stratification des plans d'analyse des langages⁸⁴ ». Le sens des expressions émerge des procédures « de *condensation* et d'*expansion* » lorsqu'on migre « des figures locales aux formes de vie plus générales qui les englobent et leur donnent sens⁸⁵ ». Une forme de vie se manifeste en se *condensant* dans une expression à chacun des plans de l'analyse. Les différents plans ne sont pas indépendants toutefois, et l'analyse d'une forme de vie condensée sur un plan restera toujours insatisfaisante si on la considère de manière isolée, sans tenir compte des autres plans où elle se condense. En somme, l'analyse d'une forme de vie nécessite de prendre en considération tous les plans où elle se condense ou s'expand.

Fontanille adopte l'idée selon laquelle toute manifestation sensible se présente comme le condensé d'une forme de vie. Cependant, il considère que l'approche pragmatique, à l'instar de celle de Wittgenstein, présente des limites, car l'analyse y est continue, évoluant sur un « plan d'immanence homogène, sans rupture de constitution, sans changement de sémiotique-objet⁸⁶ ». Bien qu'il reconnaisse la coexistence d'une signification constante et de niveaux d'articulation multiples, Fontanille conçoit une forme de vie selon un « parcours génératif » où « les différents niveaux sont considérés comme homotopiques (au sens où ils conservent la signification en la réarticulant) mais hétéromorphes (chaque niveau procurant une forme différente à cette signification constante⁸⁷) ».

⁸² *Ibid.*, p. 164.

⁸³ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*

L'approche sémiotique de Fontanille se distingue donc de celle de Wittgenstein en ce qu'elle caractérise chaque niveau d'analyse comme un plan d'immanence qui définit une sémiotique-objet distincte, tout en rendant compte des procédures d'intégration des niveaux entre eux. Il s'ensuit que chaque niveau nécessite ses propres méthodes d'analyse et correspond à un type de sémiose caractérisé par ses propres « *propriétés syntagmatiques*⁸⁸ » (spatiale, temporelle, séquentielle). Pour examiner la manière dont une sémiotique-objet s'intègre dans un niveau supérieur ou inférieur, Fontanille emprunte la notion « d'intégration » à Benveniste dans *Éléments de linguistique générale*. L'analyse est discontinue entre les différents niveaux, « chaque type de sémioses, à chaque niveau d'analyse, est soumis à un régime de croyance spécifique, fondé sur la consistance et la congruence des différentes propriétés de son mode d'expression⁸⁹ ». Par exemple, lorsqu'il examine le travail du créateur de mode français Julien Fournier, Fontanille considère l'ensemble du défilé en tant que sémiotique-objet en intégrant différents niveaux d'analyse, des stratégies aux gestes en passant par les pratiques : « Le spectacle est une sémiotique-objet de l'ordre des stratégies, en ce sens qu'il a pour principal ressort l'agencement entre plusieurs pratiques⁹⁰ ». Ainsi, il analyse « l'essentiel des vêtements-objets et des corps, des éléments de plastique visuelle (par exemple le maquillage et les effets de lumière) et de disposition spatiale (les coulisses, le public et le podium), des déplacements et des expressions mimo-gestuelles, de la musique, etc.⁹¹ ».

Dans la perspective de Wittgenstein, les formes de vie représentent aussi le niveau ultime de la signification, le plus général et englobant, et c'est pourquoi elles se retrouvent à tous les niveaux inférieurs. Le philosophe du langage applique sa perspective à toutes les cultures, ce qui lui permet de saisir des événements se déroulant dans des langues différentes à travers l'analyse du ton et de la posture de l'interlocuteur. Où les différences culturelles interviendraient, ce serait plutôt dans les *jeux de langage*, un plan de la signification moins étendu et englobant que celui des formes de vie. Cette perspective suggère ainsi que la compréhension des formes de vie requiert une connaissance des plans de la signification et de leur interaction qui sont communs à l'ensemble de l'humanité⁹². Les formes de vie produisent pareillement de la signification partout où il y a du vivant, mais elles se distinguent entre elles par leur capacité à

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 21.

englober « des jeux de langages (actes de langage, états passionnels, types d'interactions, etc.⁹³) » qui diffèrent largement d'une culture à l'autre.

Encore selon Fontanille, le concept de *vérité* ouvre également une réflexion sur la constitution des formes de vie. Si on admet que la vérité est essentiellement un accord, et que cet accord constitue le consensus de la forme de vie, on peut de là mesurer l'importance du « vivre ensemble ». Cette coexistence se définit par un ensemble d'expériences telles que « discuter, interagir, demander des informations, donner des informations, etc.⁹⁴ », lesquelles portent « des normes, des valeurs, des émotions, une manière de se respecter⁹⁵ ». Les interactions collectives (le vivre-ensemble) forment ainsi un ensemble de « “substances” d'expériences disponibles pour former des “sémiotiques-objet”⁹⁶ ». Ces substances reçoivent un ensemble de « formes (normes, valeurs, passions) qui en font une “forme de vie”⁹⁷ ». L'accord atteint quant à la vérité devient alors une forme de vie, car il englobe toutes les expériences alignées sur cet accord.

Le terme « vie » ne lui permettant pas de représenter l'existence de manière générique, Fontanille lui préfère le concept de « l'être ensemble ». Grâce à celui-ci, le sémioticien décrit ce qui engendre des interactions sociales pouvant être schématisées en « styles figuraux⁹⁸ ». Ce mode d'existence concerne aussi bien les êtres humains que les animaux, les technologies que les végétaux. Cependant, à l'intérieur de « l'être ensemble » se trouve la sous-catégorie de « vivants qui font l'expérience du “vivre ensemble” (vivre avec⁹⁹). » Dans ce contexte du « vivre avec », mettant en avant les questions d'action et d'interaction, le « avec » (faire avec) est primordial et peut se voir attribuer « une forme syntagmatique reconnaissable (le style figural du schème d'existence) », et le « vivre » est second, recevant les contenus spécifiques « à la vie humaine (modalités, émotions, passions, normes, etc.¹⁰⁰) ». Le style et le contenu

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

fournissent les clés pour interpréter et comprendre les formes de vie de manière syntagmatique et paradigmatique à la fois.

Cette exploration permet à Fontanille d'ancrer le concept de forme de vie dans le paysage intellectuel en le confrontant à d'autres concepts similaires. La sémiosphère élaborée par Lotman conserve sa pertinence, car elle englobe et permet toute sémiose sans être elle-même, contrairement à la forme de vie, une sémiotique-objet. Fontanille accorde à la forme de vie une position au sein de la société naturaliste de Descola. Il identifie aussi une similitude significative entre la forme de vie et les modes d'existence de Latour, notamment en termes de persévérance. Bien que Fontanille conserve l'idée des différents plans d'immanence de Wittgenstein, il fait appartenir à chaque plan sa propre sémiotique-objet. Enfin, les formes de vie se distinguent des styles de vie de Landowski par le fait qu'elles possèdent leur propre plan d'expression et de contenu. Justement, l'ouvrage *Formes de vie* se poursuit en détaillant comment aborder la forme de vie en tant que sémiotique-objet.

1.1.3 La forme de vie comme sémiotique-objet

Les éléments qui constituent les formes de vie s'organisent au sein de relations, de tempos et de rythmes qui donnent naissance à un schème reconnaissable. Ce schème, en intégrant « des contenus thématico-figuratifs, axiologiques et passionnels¹⁰¹ » atteint le statut de forme de vie. Fontanille s'inspire de la formule de Spinoza : *persévérer dans son être*. Le terme « être » est appréhendé de deux manières distinctes. En tant qu'« *existant* (prédication absolue) », il est un « agencement syntagmatique du cours de la vie » et demande de « continuer un cours de vie malgré X¹⁰² ». D'autre part, en tant qu'« *identité* (prédication attributive) » il implique de maintenir une certaine permanence et de « continuer à être ce qu'on est », ou, comme le formulerait Ricœur, de « *persister et persévérer dans son cours*¹⁰³ ». Une forme de vie possède un *schème syntagmatique* lorsqu'elle maintient sa continuité, résiste aux changements, évite ou surmonte les obstacles. Elle requiert une persévérance au niveau de ses « contenus thématiques et figuratifs », de ses « systèmes axiologiques », de son éthique, de son esthétique et de ses « états passionnels¹⁰⁴ ».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² *Ibid.*, p. 34.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Ainsi, la catégorie axiologique fondamentale sur laquelle Fontanille érige les « formes » qui permettent à « la vie » de persévérer, est celle d'une « continuation problématique¹⁰⁵ ». S'inspirant des travaux de Claude Zilberberg sur « la *continuation* et l'*arrêt*¹⁰⁶ », Fontanille en distingue différentes modalités : la « continuation de l'arrêt » représente « une *contention*, une résistance face au principe de persistance, une *contre-persévérance* » ; « l'arrêt de la continuation » équivaut à une « interruption, un *relâchement* de la persistance qui transforme un obstacle supposé provisoire en borne finale de ce qui est en cours » ; la « continuation de la continuation » exprime « la *persistance-persévérance* en tant que telle » ; enfin, « l'arrêt de l'arrêt » se présente comme « une autre forme de *relâchement*, qui transforme un obstacle en simple péripétie, emportée par la force de persévérance¹⁰⁷ ». Selon Fontanille, l'acceptation de l'existence de la contre-persévérance confère tout son sens aux initiatives et aux décisions¹⁰⁸. Cette dernière offre des perspectives alternatives sur le cours de la vie, transformant le « problème *de la vie* » (quel est son sens ?) » en une réponse, une « manière *de vivre* » qui s'explique par une « forme *du vivre*¹⁰⁹ ». La méthode d'analyse de cette démarche demeure fondamentalement sémiotique.

En scrutant le schéma narratif canonique, Fontanille remarque que la « forme » (narrative) exerce une influence sur la « substance » (vitale). La *substance*, représentant le cours de vie, s'étend de la naissance à la mort. La *forme* se présente comme une projection syntagmatique sur le cours de vie, avec une première étape de « qualification » (« les contenus sont des modalités de la compétence¹¹⁰ ») et une dernière de « sanction » (« les contenus sont des valeurs projetées¹¹¹ » sur le sujet ou un objet). Le cours d'une forme de vie détermine la nature, le nombre, la taille et la composition des « segments et des agencements » susceptibles d'accueillir le « sens de la vie¹¹² ». Cependant, la sémiotique du tournant modal et l'analyse des dimensions sensibles ont apporté une souplesse à la description narrative. Cette dernière s'adapte désormais « à la diversité des discours concrets¹¹³ » et, en lieu et place du schéma

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

narratif, elle propose des « affections successives du corps propre du sujet », « des micros-séquences de l'expérience sensible » qui par des « généralisations successives », peuvent « accéder au rang de forme de vie¹¹⁴ ».

Afin de forger « *une sémiotique à part entière* » et d'établir une forme de vie en tant que sémiotique-objet, la conjonction des deux plans d'un langage s'avère impérative : « un schème syntagmatique est choisi comme plan de l'expression¹¹⁵ » et « des configurations modales, passionnelles et thématiques lui sont associées comme plan du contenu¹¹⁶ ». Sur l'axe syntagmatique (et le plan de l'expression), la propriété de la cohérence se manifeste par un déploiement à l'horizontal « par récurrence et recouvrement des unités d'un parcours syntagmatique ». Quant à la *cohésion*, un autre propriété de cet axe, « elle procède par références¹¹⁷ ». Le schème syntagmatique résulte d'une persistance existentielle exigeant de l'actant de s'impliquer dans la continuité de son cours de vie. La gestion des obstacles ou des accidents de parcours ainsi que les variations de l'intensité de cet engagement laissent des traces. L'investissement requis pour la poursuite du cours de soi-même et la cohérence du schème syntagmatique du cours de vie revêtent « un rôle modal et passionnel global, celui de la persévérance¹¹⁸ ». Un cours de vie n'est jamais parfait ; donner une allure reconnaissable à son parcours exige de « réparer l'imperfection syntagmatique¹¹⁹ » et donner à voir cette réparation.

La forme de vie se distingue également par sa congruence, perceptible sur l'axe paradigmatique (le plan du contenu), à travers une diversité de paradigmes et de catégories hiérarchisées et organisées. Ces plans sont supposés « participer à un même processus de génération de la signification¹²⁰ », chacun « étant convertis d'un niveau à l'autre¹²¹ » (le parcours génératif). La transition d'une catégorie à une autre est censée préserver le contenu tout en enrichissant la signification : « les entités soumises à une conversion sont à la fois *isotopes* (elles conservent les mêmes substances de contenus) et *hétéromorphes* (ces

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹²¹ *Ibid.*

substances prennent des formes différentes¹²²). » Ainsi, ce qui se passe à un niveau influence les autres niveaux et « l'ensemble apparaît globalement comme congruent, *sous réserve qu'une forme de vie identifiable prenne en charge l'intentionnalité de cette commutation en chaîne*¹²³ ». Des choix sont effectués à chaque niveau, et la congruence des particularités manifeste un projet de vie¹²⁴. Fontanille exclut donc l'inconscient de la mise en place d'une forme de vie, car l'imputabilité de la responsabilité doit revenir à un actant qui agit intentionnellement pour que le sens en soit reconnu¹²⁵.

La « *cohérence* et la *congruence* sont les propriétés cardinales des formes de vie : une cohérence "horizontale", qui soutient la *persévérance*, et une congruence "verticale" entre des valeurs, des styles, des rôles, des qualités sensibles, des régimes temporels et des passions¹²⁶ ». La « *cohérence du plan de l'expression* et la *congruence du plan du contenu* se confortent l'une l'autre dans le processus d'individuation et de reconnaissance de la forme de vie [et convergent pour] *manifester l'existence d'un projet de vie*¹²⁷ ». La forme de vie doit être imputable à l'instance qui lui donne sens, c'est-à-dire à l'actant. Il s'agit d'un actant-corps « dont la sensibilité porte respectivement les variations de l'engagement dans le cours de vie, du côté de la cohérence syntagmatique, et les variations de la pondération axiologique, du côté de la congruence paradigmatique¹²⁸ ». Ces variations peuvent prendre, par exemple, la forme d'une intensification de l'engagement, d'une fréquence accrue de récurrence, d'une accentuation ou d'une atténuation, d'une pondération ou d'un excès, etc. Les formes de vie ont toujours un certain degré d'imperfection, car elles doivent exister malgré les autres formes. Une forme de vie bohème, à une époque matérialiste, par exemple, doit constamment réaffirmer sa marginalité. La confrontation d'une forme avec une autre demande parfois d'en forcer l'expression, ce qui est l'un des facteurs qui crée des variations d'intensités. Bien que les moments les plus intenses de la forme de vie la dévoilent dans un fort contraste par rapport aux autres formes, les moments plus ténus participent aussi à sa reconnaissance. Une forme n'a pas à chercher la perfection, mais elle vise une persévérance. Ses variations sont de nature « intensive (énergie, force, etc.) et extensive (nombre, déploiement temporel et spatial, etc.) [et constituent] des

¹²² *Ibid.*, p. 44.

¹²³ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 50.

déterminations prépondérantes dans l'orientation des formes de vie et dans l'instauration de leur signification¹²⁹ ».

Fontanille parvient ainsi à élaborer un schéma conceptuel englobant un plan de contenu et un plan de l'expression pour son concept de formes de vie. Sur le plan syntagmatique, émerge la notion de persistance d'un projet de vie, tandis que sur le plan paradigmatique, l'accent est mis sur la congruence du projet de vie à travers divers choix hiérarchisés.

1.1.4 Événements sémiotiques

Afin de clarifier sa conception des formes de vie, Fontanille se plonge dans des événements sémiotiques tel le geste, tout en explorant des phénomènes comme la compétitivité et la transparence. Son but est de mettre en lumière des exemples de ces croyances qui persistent malgré les pressions extérieures, montrant ainsi que l'analyse d'une forme de vie est éclairée par son contraire, c'est-à-dire la contre-persévérance.

1.1.4.1 Le beau geste¹³⁰

En premier lieu, Fontanille se penche sur le geste en tant qu'événement sémiotique, bien qu'il ne s'agisse pas une forme de vie en soi. Le « *beau geste* » serait un fragment de substance d'expression, un acte esthétique dont la « beauté » réside dans l'inventivité, l'étrangeté, la singularité et la nouveauté. Le « beau geste » adopte un style à travers des éléments tels que les répétitions, les ruptures de tempo, les ellipses, les litotes, les hyperboles, etc. Ce qui confère à l'acte sa qualité de geste, c'est précisément le « caractère sensible et perceptible de sa construction en procès, c'est-à-dire l'existence d'un plan de l'expression autonome, propre au déploiement de la séquence narrative et morale¹³¹ ». Le geste éthique, selon une autre formulation de Fontanille, se démarque en tant qu'« invention individuelle face aux référentiels collectifs¹³² », introduisant une nouvelle organisation sémiotique.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Pour une analyse bien plus intéressante du geste, je recommande toutefois la lecture de *Geste d'humanités*, publié en 2012, du professeur en littérature Yves Citton.

¹³¹ *Ibid.*, p. 77.

¹³² *Ibid.*, p. 75.

En reconstruisant la sémiologie fondamentale, le *beau geste* parvient à insuffler une nouvelle signification au quotidien, révélant des comportements qui échappaient autrement à l'attention du fait de leur caractère normatif. Sa dimension éthique individuelle se positionne en opposition à, ou en référence à, une moralité sociale, révélant qu'il est engendré par cette dernière. Du fait de sa singularité, il peut être interprété comme porteur d'une critique, remettant en question les axiologies sociales¹³³. En s'insérant dans le parcours syntagmatique, il crée une interférence qui propose « une alternative éthique », « une autre morale¹³⁴ ». Pour produire son impact, le beau geste nécessite d'être observé par un-e spectateur-ice. Il comporte une « part de théâtralisation », constituant un « spectacle intersubjectif¹³⁵ ». La personne qui l'observe doit attribuer du sens à cette expression et réaliser une évaluation éthique. Lorsque « l'énonciateur-metteur en scène donne à voir la rupture, la suspension de l'usage établi, la négation des valeurs et l'ouverture du devenir », l'énonciataire-spectateur, « sollicité par l'ouverture maximale des possibilités¹³⁶ », est appelé à choisir de nouvelles orientations parmi les possibilités offertes.

Fontanille explore, à travers le concept de « beau geste », les liens entre l'esthétique et l'éthique¹³⁷. La pratique sémiotique incarnée par le beau geste se présente comme une forme concise, mais puissante, de critique existentielle, remettant en question le sens de la vie. Il serait possible de généraliser une passion individuelle puisque l'invention des valeurs est un processus coopératif où le spectateur-ice est invité-e à participer en tant que co-énonciateur-ice d'un système de valeurs en devenir. Ainsi, le beau geste devient un événement en soi. Il est un événement sémiotique

- (i) qui affecte l'agencement syntagmatique des conduites et leur fondement axiologique,
- (ii) qui crée les conditions pour une nouvelle énonciation, de type individuel, grâce à la clôture inopinée de segments d'un processus en cours et à l'ouverture de nouveaux segments, et enfin (iii) qui sollicite vigoureusement la sensibilité des spectateurs grâce à la théâtralisation du quotidien¹³⁸.

Cependant, selon Fontanille, une masse de personnes ne peut engendrer de beaux gestes, car cela entraînerait une perte d'individualité et, par extension, de leur beauté intrinsèque. Même si les beaux

¹³³ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁸ *Ibid.*

gestes peuvent susciter « *l'émergence d'une forme de vie* », ils ne sont toutefois pas en mesure d'en assurer le déploiement¹³⁹. En fait, le beau geste critique une forme de vie, « *virtualise* une forme de vie existante, et en *actualise* une nouvelle¹⁴⁰ » sans pouvoir la *réaliser*. Il lui manque la récurrence, la permanence et la congruence inhérentes à une forme de vie.

Une exploration du beau geste met en lumière les limites d'une inventivité qui ne se traduit pas par une persistance ou qui demeure à l'échelle individuelle. Le défi pour La Tournure, La Jachère et La Passe consiste à métamorphoser leurs gestes en une forme de vie viable, puis à persévérer ensemble dans cette nouvelle configuration. En fin de compte, c'est la cohérence manifestée par une forme de vie novatrice qui lui confère la capacité de persister à son tour.

1.1.4.2 La compétitivité

Fontanille examine le phénomène de la compétitivité, car une forme de vie doit faire face à la concurrence et la compétition avec les autres formes. La compétitivité peut instaurer diverses formes de vie qui, étant « validées ou validables collectivement, portées par un groupe ou une société tout entière [ne] peuvent être manifestées que par le comportement des acteurs, individuels ou collectifs, en congruence ou en rupture avec la norme et l'usage¹⁴¹ ». L'effet de la compétition serait de stimuler les performances individuelles et collectives : « *Collective*, parce qu'à travers la participation à la compétition, chacun améliorant ainsi la performance collective, il contribuerait au bien commun. *Individuelle*, parce que la compétition obéissant à des règles, chacun aurait des chances égales d'exprimer ses talents et de gagner¹⁴² ».

Après avoir analysé divers comportements compétitifs, Fontanille identifie quatre formes de vie qui peuvent s'y rattacher : la *grâce*, la *persévérance*, le *mérite* et la *reconnaissance*. La *grâce compétitive* repose sur la « croyance en une certaine contingence », où la participation à la compétition devient le signe de cette conviction¹⁴³. La *grâce* se manifeste lorsque qu'on considère que le succès d'un projet est

¹³⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴² *Ibid.*, p. 82.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 99.

prédestiné, faisant de la compétition un ensemble « aux enjeux purement symboliques¹⁴⁴ ». La *persévérance compétitive* caractérise l'actant immergé dans l'action qui réduit et intègre « toutes les nécessités extérieures en une seule nécessité immanente¹⁴⁵ » : la persévérance. Croire en la valeur de la persévérance devient la raison de s'engager dans la compétition. La *persévérance* s'oppose à la prédestination, car « la compétition est une manifestation de la persévérance, et rend possible la poursuite de l'action¹⁴⁶ ». Le *mérite compétitif* émerge de la tentative de résistance aux déterminations et aux obstacles, bien que ces derniers puissent être utilisés comme excuses en cas d'échec. Fontanille le qualifie également de *compromis des lâches* : les individus s'engagent dans la compétition même lorsqu'elle semble injuste ou difficile à remporter. Le mérite n'apparaît que lorsque des déterminations « interfèrent avec la liberté du projet » et que celles-ci sont « ravalées » de sorte à « valoriser [...] l'effort compétitif accompli¹⁴⁷ ». Finalement, la *reconnaissance compétitive*, ou encore *le coup de force des salauds*, est la forme des gens qui n'agissent « qu'au nom d'une nécessité qu'ils s'approprient et à laquelle ils s'identifient¹⁴⁸ », croyant en un destin inaliénable. La compétition devient le moyen de revendiquer la nécessité de gagner comme un droit acquis, et la reconnaissance est le « signe qui doit être "rendu" à celui qui s'en arroe le droit, au nom d'une prétendue nécessité de la position revendiquée¹⁴⁹ ».

Les dispositions de mauvaise foi, que sont la *grâce*, la *persévérance*, le *mérite* et la *reconnaissance* « régissent globalement à la fois le sens et le cours de l'action, le type de valeurs qui la guide, l'éthique dont elle se réclame, et les gratifications qu'elle vise¹⁵⁰ ». Cette observation conduit Fontanille à formuler quatre modes tensifs potentiellement généralisables, à savoir l'advenir, le parvenir, le devenir et le survenir qui « pourraient rendre compte des formes de vie en confrontation, et du résultat de leurs interactions¹⁵¹ ». Le *survenir*, lié à la grâce, se manifeste « en irruption spectaculaire ou émergence éclatante¹⁵² ». Le *parvenir*, associé à la persévérance, représente « l'effort par lequel les différences et

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵² *Ibid.*

contradictions sont subies, internalisées et niées¹⁵³ ». Le *devenir*, en lien avec le mérite, « résulte de la recherche constante des compromis, des équilibres durables, et des concessions “constructives¹⁵⁴” ». Enfin, l'*advenir*, lié à la reconnaissance, « est la forme générale que prennent les formes de vie dominantes et qui s'imposent au détriment de la diversité de toutes les autres¹⁵⁵ ».

Bien que La Tournure, La Jachère et La Passe ne tiennent pas dans les limites d'un carré sémiotique, il est indéniable qu'elles adoptent des mécanismes de pensée favorisant leur persistance et un sentiment intrinsèque de persévérance. Il en va non seulement de leur cohérence, mais surtout de leur survie.

1.1.4.3 La transparence comme schème sémiotique

Fontanille aspire à construire une sémiose spécifique de la transparence. Selon lui, la demande de transparence émanerait de la nature opaque des choses ou de leur incompréhensibilité. Bien qu'il reconnaisse la possibilité d'une défense de la sphère privée résistante à la transparence, il est d'avis que cette opposition est formulée en termes de « non-transparence¹⁵⁶ » plutôt que d'opacité. Je revisiterai ces considérations lors de l'examen de l'importance de l'anonymat et du pseudonymat au sein des collectifs de mon corpus et des genres littéraires qu'ils favorisent.

La question de la transparence est intrinsèquement liée à celle de la persévérance, car la persévérance suggère la présence d'un obstacle que la transparence cherche à éliminer ou à contourner. Fontanille articule la transparence comme étant ancrée dans une « isotopie pratique¹⁵⁷ » touchant les domaines cognitif, perceptif, sensible, et interprétatif. Cette isotopie présuppose un obstacle tout en permettant de l'outrepasser, de voir, de savoir, de comprendre, etc., malgré lui. Pour lui, la transparence représente « une configuration sémiotique fondée sur *une prédication concessive*¹⁵⁸ », c'est-à-dire l'équivalent d'un « bien que ». Par exemple, on peut avoir accès aux anecdotes personnelles d'une personnalité publique, *bien que* l'on ne soit pas dans son entourage immédiat pour en être témoin. On peut considérer que l'obstacle potentiel, transformé en non-obstacle, relève de la virtualité. Ainsi, la transparence n'est pas un

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

état figé des choses, « mais un processus, ou à tout le moins une propriété dynamique portant sur la *modélisation existentielle de l'obstacle*¹⁵⁹ ». Fontanille note que la transparence neutralise une entrave, une dissimulation ou un secret, en introduisant deux opérations, à savoir la présupposition de l'obstacle et sa négation, qui forment le noyau conceptuel et phénoménal de diverses formes de transparence.

Sans explorer exhaustivement toutes les nuances de transparence qui captivent l'attention de Fontanille, je souhaite néanmoins souligner son rôle prépondérant au sein des institutions. De manière générale, une institution est tenue de « rendre compte », c'est-à-dire de générer des documents ou de rendre accessibles des données susceptibles d'inspirer la confiance¹⁶⁰. Les personnes en position d'autorité ont l'obligation d'adopter une transparence quant à la manière de prendre leurs décisions. Se soumettre uniquement à une vérification par des expert-es ne suffirait pas ; l'information doit être accessible à tout le monde. Dans une société démocratique, l'omission de montrer équivaldrait à dissimuler quelque chose.

L'idéal des systèmes démocratiques repose sur la notion de transparence radicale. Toutefois, même lorsque toutes les informations sont rendues *disponibles*, leur *accessibilité* universelle n'est pas garantie. En effet, la transparence se heurte souvent à la compétence des destinataires. Elle repose largement sur une confiance, sur le potentiel de « pouvoir-faire » plutôt que de « faire », de « pouvoir accéder » plus que d'« accéder¹⁶¹ ». La transparence, même dans sa forme la plus radicale, demeure essentiellement un compromis : « l'opacité est le fond sur lequel, grâce à un réglage adapté des interactions entre les propriétés de l'obstacle et celles de l'information qui le traversent, on peut obtenir une transparence négociée et localisée¹⁶². » Comme on le verra dans les chapitres subséquents, la stratégie de démocratisation de La Tournure, La Jachère et La Passe, opère dans un grand effort de transparence.

1.1.5 Formes et plans de pertinence

Chez Fontanille, les plans d'une forme de vie sont nommés : signes, textes, objets, pratiques, stratégies et formes de vie. Les mêmes termes sont utilisés, que l'on parle de plans d'immanence ou de plans de pertinence. La distinction entre le « plan d'immanence » et le « plan de pertinence » est que le plan d'immanence inclut, sur un même plan de pertinence, une relation entre l'expression et le contenu. Le

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶² *Ibid.*, p. 131.

plan d'immanence est donc lié à une sémiotique-objet ; tandis que le plan de pertinence n'est pas lié à une sémiotique-objet (il ne ressort pas de la relation entre l'expression et le contenu). Dans le cadre de cette thèse, mon étude ne porte pas sur l'analyse sémiotique détaillée de la distinction entre le plan de l'expression et le plan du contenu. D'ailleurs, le terme « immanence » peut porter à confusion en ce qu'il semble indiquer une production de signification dans un système qu'on isole de son contexte (ou de l'expérience), au moins le temps de l'analyse. Ça ne correspond pas à la manière dont je procède, et pour ne pas créer d'équivoque, j'éviterai d'utiliser le terme « plan d'immanence ». « Plan de pertinence » est certes plus vague et général, mais il dit bien ce qu'il veut dire : quand une chose est pertinente, elle compte dans la somme des éléments qui participent à la production du sens.

Fontanille identifie six plans de pertinence (ou niveaux de signification) qui condensent une forme de vie. Dans l'ordre du plus condensé au plus extensif, il s'agit des signes, des textes, des objets, des pratiques, des stratégies et des formes de vie¹⁶³. Ces plans, hiérarchisés et organisés, contribuent à un processus de génération de la signification appelé « parcours génératif ». Ce dernier est supposé produire, conserver et enrichir la signification, considérant que les plans qui le composent représentent les différents niveaux de l'axe paradigmatique de la forme de vie. Voyons-les maintenant un à un.

Les signes sont les « unités élémentaires de signification (un mot, un visage, un logo) qui forment chacune un bloc associant *a minima* une expression et un contenu¹⁶⁴ ». Ce minimum est défini par la possibilité d'isoler et de faire fonctionner « chaque signe dans de nombreux contextes différents¹⁶⁵ ». Fontanille donne en exemple un texte souligné, dans un site internet, qui est le signe d'un hyperlien annonçant qu'il est possible de cliquer dessus pour ouvrir une nouvelle page. Les noms choisis par les groupes (La Tournure, La Jachère et La Passe) sont des signes pertinents à l'analyse. La Tournure opte pour un terme qui exprime la façon dont une situation se manifeste. La Tournure sera-t-elle bonne ou mauvaise ? Ce terme englobe aussi la manière dont les mots sont agencés dans une phrase, ou encore une tournure d'esprit, une disposition. Quant à la direction spécifique qui sera privilégiée, il est difficile de la prédire, mais elle pourrait bien prendre une tournure inattendue. La Jachère esquisse, comme signe, les intentions du groupe qui en adopte le nom. Le mot renvoie à la terre en jachère, c'est-à-dire une terre qui est mise temporairement au repos. En ne la récoltant pas, on lui permet de se régénérer. En ce sens, la signification

¹⁶³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

du mot « Jachère » donne à penser que le groupe se présente en tant que terreau qui se prépare à recevoir les semilles des nouvelles générations. En ce qui concerne La Passe, le choix se porte sur un signe évoquant l'action, à l'instar d'une passe dans certains sports d'équipe. Est-ce une allusion à l'effort collectif, à un mouvement, ou s'agit-il plutôt d'évoquer une période, une phase positive ou négative qui ne perdurera pas (une bonne ou une mauvaise passe) ?

Les textes sont des « ensembles signifiants composites¹⁶⁶ » qui peuvent avoir une nature verbale, iconique, gestuelle ou autre. Ils sont caractérisés par leur « clôture (posée comme principe constitutif préalable à l'analyse)¹⁶⁷ », car cette dernière permet « d'y repérer des régularités, des récurrences, des contrastes, en somme des types de compositions qui portent la signification d'ensemble du texte¹⁶⁸ ». Un exemple concret serait la déduction de la signification d'un récit à partir de la différence entre ses situations initiale et finale. Les images, quant à elles, ont plutôt « une dimension plastique globale, une composition visuelle structurée qui est elle-même globalement signifiante¹⁶⁹ ». Fontanille illustre cette structuration en prenant l'exemple d'une maquette de la une d'un journal, où chaque nuance graphique, typographique, forme et couleur participe à une pré-codification de son contenu. La Tournure, La Jachère et La Passe éditent des livres, et le contenu de ceux-ci se trouve évidemment sur le plan de pertinence des textes. Se trouvent également sur ce plan, leurs rapports d'activités, les courriels envoyés, les invitations à des événements de lecture, les articles sur leur travail, etc.

Vient ensuite l'objet comme troisième niveau. Fontanille le conçoit comme une entité sémiotique « à trois dimensions¹⁷⁰ ». Celle-ci se caractérise par sa « structure matérielle », sa « morphologie extérieure », et « quelques propriétés dynamiques » qui lui confère « une "énergie"¹⁷¹ ». Un objet est signifiant, dépassant la simple qualité de « chose », lorsque « sa *structure matérielle*, sa *morphologie* et sa *dynamique* » sont interprétables en « termes fonctionnels¹⁷² ». Les textes sont nécessairement intégrés à des objets, faisant de ces derniers des supports « de leur inscription, de leur conservation matérielle et de leur

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

transmission¹⁷³ ». Chaque publication physique de La Tournure, La Jachère et La Passe s'inscrit inévitablement sur le troisième niveau qui correspond à celui des objets.

Les pratiques sont des « cours d'action ». Elles se caractérisent par leur « thème » ainsi que par « les différents rôles que ce thème exige pour que l'action ait lieu¹⁷⁴ ». Elles correspondent au quatrième niveau de signification défini par Fontanille. Un exemple concret de pratique serait la conversation, « qui a pour thème l'échange d'énoncés verbaux et mimo-gestuels, qui demande au moins deux interlocuteurs, et se déroule en suscitant des significations socio-pragmatiques, voire psycho-sociales et ethnologiques¹⁷⁵ ». La pratique se distingue par son incapacité à être close, car, en tant qu'action en cours, elle trouve « sa signification dans le détail de ses péripéties, dans son accommodation syntagmatique¹⁷⁶ ». Étant donné que les pratiques semblent constituer le terrain sur lequel La Tournure, La Jachère et La Passe se distinguent des autres maisons d'édition, plusieurs d'entre elles seront examinées au chapitre 3 : l'édition, l'artisanat, la lecture publique, la médiation culturelle, la diffusion et la distribution.

Une fois combinées, les pratiques évoluent en stratégies, intégrant l'horizon des valeurs dominantes, « au nom desquelles les pratiques sont ordonnées et agencées entre elles », ainsi qu'un style, « une certaine manière observable et caractérisable de traiter les relations entre les pratiques et de les ajuster les unes aux autres¹⁷⁷ ». Les stratégies forment le cinquième niveau pour analyser les formes de vie selon Fontanille. Elles sont en lien avec les pratiques, car ces dernières ne sont pas originales en elles-mêmes, elles trouvent leur ressort dans les stratégies qui les traversent. Une stratégie précise *la manière* dont une pratique est mise en action. C'est cette manière qui m'intéresse, car elle n'est ni plus ni moins qu'un mode d'action. Pour le dire avec Fontanille, les formes de vie sont constituées de « styles stratégiques cohérents, récurrents, relativement indépendants des situations thématiques, et suffisamment puissants pour influencer toutes les pratiques et toutes les manifestations sémiotiques d'un groupe ou d'un type social et culturel¹⁷⁸ ».

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

Chaque niveau possède ses propres modalités d'expression et, par conséquent, d'interprétation. Il correspond à un domaine spécifique de l'expérience, qu'elle soit corporelle, sensible ou cognitive : « Les modalités d'interprétation dépendent principalement de la manière dont chacun des types sémiotiques met en relation l'univers de sens et le type d'expression qu'il propose et l'expérience sensible et cognitive sur laquelle il se fonde¹⁷⁹ ». Néanmoins, les niveaux de signification ou plan de pertinence (forme de vie, stratégie, pratique, objet, texte, signe), bien que hiérarchiquement ordonnés, sont susceptibles d'accueillir d'autres niveaux qui leur sont propres :

une pratique sémiotique peut accueillir et reconfigurer ensemble des signes, des textes, des objets, et pour en faire des éléments et des instruments d'un cours d'action. Inversement, une pratique peut être convertie en un texte, ou intégrée dans un texte, sous forme de discours d'instruction, de mode d'emploi, ou de cahier des charges¹⁸⁰.

Ainsi, certains objets d'analyse ne se restreignent pas à un seul niveau, transcendant l'assignation stricte de texte, de stratégie ou de pratique. Fontanille nomme cette adaptation la « capacité d'intégration¹⁸¹ ». Elle opère aussi bien dans le sens ascendant que descendant, donnant lieu à des formes sémiotiques mixtes qui, loin d'être incohérentes et hétérogènes, reflètent les propriétés et les contraintes du niveau qui les accueille.

L'objet, en tant qu'entité tridimensionnelle, évoque une expérience à la fois, sensible et cognitive, résultant des interactions entre les corps, une expérience qui « laisse des empreintes et des souvenirs, procure des apprentissages, et [...] peut être réactualisée lors de l'interprétation d'un nouvel objet¹⁸² ». Il est possible d'explorer le design ou l'ergonomie d'un objet en interprétant sa forme à la lumière de « la mémoire des interactions passées avec des objets comparables¹⁸³ » et en anticipant le type d'interaction futur avec lui.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 143

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 146.

Un régime de croyance se forme « dans la confrontation entre ce que propose le nouvel objet à interpréter et les expériences accumulées en mémoire¹⁸⁴ ». Le régime de croyance a le statut, à la fois, de promesse portée par la forme sémiotique et de son acceptation découlant de la confrontation avec les empreintes de l'expérience. Cette promesse initie le dialogue entre deux corps, celui de l'interprète et « le corps-objet proposé¹⁸⁵ ». Fontanille propose un régime de croyance spécifique pour chaque plan de pertinence ou niveau de signification : la croyance *sémiologique* pour les signes, la croyance *représentationnelle-fictionnelle* pour les textes, la croyance *fonctionnelle* pour les objets, la croyance *pratique* pour les pratiques, et finalement la croyance *d'identification* pour les formes de vie¹⁸⁶. Lorsqu'il y a congruence entre ces niveaux, l'ensemble offre une promesse globale.

Fontanille tire profit d'une analyse des médias axée principalement sur la télévision pour explorer une éthique des régimes de croyance. À ses yeux, la pensée complexe n'est pas holistique, mais plutôt contrastée, elle donne naissance à une éthique de la connaissance. En fait, la diversité des croyances et la distinction claire entre elles seraient non seulement souhaitables mais essentielles pour Fontanille, qui va jusqu'à suggérer que les sémioticien·nes devraient « défendre *la diversité des régimes de croyance*¹⁸⁷ », comme d'autres militent pour la diversité biologique. Il affirme que la « *diversité des régimes de croyances est la garantie de la plénitude sémiotique de notre rapport au monde*¹⁸⁸ ». L'adoption d'une forme de vie est possible uniquement au sein de la diversité, car toutes les formes de vie n'acquièrent de signification que par contraste : « Notre vie n'a de sens que dans la contradiction et dans la possibilité du choix¹⁸⁹. »

En examinant les signes, les textes, les objets, les pratiques et les stratégies adoptés par La Tournure, La Jachère et La Passe (ce qui sera l'objet d'une exploration continue tout au long de ma thèse), il devient apparent qu'une forme de vie singulière est en jeu. Cette forme de vie incarne des valeurs et des principes, se manifeste à travers des attitudes et des expressions, confère une identité et offre une raison de persévérer dans le monde. Elle peut être analysée par l'agencement syntagmatique du cours de la vie et par la sélection congruente du sens de la vie. Chaque chapitre de la thèse suit donc un plan de pertinence

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 154.

de Fontanille, car cette structure permet l'articulation de l'analyse de tous les éléments que j'ai retenus pour expliciter la forme de vie mise en place par les trois groupes.

1.2 Le contemporain

Les stratégies de la forme de vie que j'étudie m'ont semblé appartenir à un mouvement contemporain plus large, que j'ai pu conceptualiser grâce au travail de Lionel Ruffel. Le travail de ce dernier complète donc mon cadre théorique. *Brouhaha, les mondes du contemporain*¹⁹⁰ paru en 2016 représente une contribution significative à la réflexion sur le contemporain. Précédemment, Ruffel avait dirigé un ouvrage collectif sur le sujet, publié en 2012¹⁹¹. Dans ses travaux, il explore le contemporain en tant qu'identité historique, une perspective que je reprendrai ultérieurement pour illustrer comment elle peut servir d'inspiration à une forme de vie.

1.2.1 Le contemporain comme identité historique

Dans son acception courante, l'adjectif « contemporain » renvoie à une notion d'actualité, à l'idée d'être de la même époque. Cependant, dans le cadre de cette thèse, c'est le contemporain tel qu'il est conceptualisé par Lionel Ruffel dans son essai *Brouhaha* qui est au centre de mes préoccupations. Après une vaste enquête exploratoire sur l'identité de ceux qui réfléchissent au contemporain depuis une décennie (2004-2014), Ruffel propose une relecture novatrice de ce concept en faisant converger une multitude de discours, passant d'un centre d'art contemporain à un lieu névralgique du monde académique, d'un zine à un colloque, de l'Argentine à Hong Kong. Il évite de commencer sa présentation du concept, comme on le voit souvent, à partir de ce qu'en a dit le philosophe Giorgio Agamben. Cela lui permet de faire entendre l'ensemble des discours au sujet du contemporain, sans primauté aucune. Ruffel s'intéresse à une diversité de penseur·euses tel·les Hans Robert Jauss, Vincent Descombes, Reinhardt Koselleck, François Hartog, Boris Groys, Emmanuelle Pireyre, Roberto Saviano, David Ruffel, Bruno Latour ou Dominique Quessada. Ses investigations mettent en lumière les réflexions de divers·es chercheur·euses, artistes, et étudiant·es, créant un dialogue avec Nancy Fraser, Donna Haraway, le collectif Raqs Media, Biran O'Doherty, Chika Okeke-Agulu, Manuel De Landa, Gayatri Chakravorty Spivak, Cuauhtémoc Médina, Jean-François Hamel, Philippe Vasset, Stuart Hall et, bien sûr, Giorgio Agamben. Ce choix méthodologique

¹⁹⁰ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les monde du contemporain*, op. cit.

¹⁹¹ Lionel Ruffel, « Introduction », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.

est inscrit dans le titre même de l'ouvrage : *Brouhaha*. L'auteur rend compte du vaste ensemble de communautés qui se reconnaissent et se réfèrent au concept de contemporain, partageant une préoccupation « commune et probablement conflictuelle sur le temps, l'histoire, l'espace, sur la manière de les habiter et de former des subjectivités et communautés, sur les représentations, les techniques et les imaginaires¹⁹² ».

Plus encore que ces « brillants devanciers » (le post-moderne en tête de liste), le concept de contemporain s'impose comme « catégorie auto-désignative dans tous les domaines de la vie commune, dans tous les univers de discours (médiatique, domestique, professionnel, disciplinaire, politique, artistique¹⁹³) ». Pour une première fois, comme le montrent les recherches de Ruffel, un même concept est adopté à travers le monde. Le contemporain dont il est question ne se contente plus de jouer le rôle d'adjectif décrivant des individus, des choses ou des temps ; « il est désormais un substantif dont on questionne précisément la substance¹⁹⁴ ». Le contemporain comme concept devient le signe d'une nouvelle identité historique.

En localisant et en analysant la série d'apparitions du terme « contemporain », Ruffel est frappé par la conjonction surprenante de l'unité et la diversité : « unité de la désignation, diversité de ses significations¹⁹⁵ ». Pour lui, le mot ne perd pas de sens malgré l'explosion de ses multiples interprétations. Au contraire, il en ressort une impression de consistance, comme si le terme « contemporain » gagnait sa signification la plus juste dans le dissensus. « Contemporain » implique un partage tant temporel que spatial, mais ce « partage » ne se traduit pas nécessairement par un accord ou un consensus, mais plutôt par l'action de « prendre part¹⁹⁶ ». Ruffel suggère que « contemporain » émerge comme un « métamot » de la relation et du partage, car « celles et ceux qui prennent part au même temps n'ont jamais été aussi nombreux et divers (et surtout conscients de l'être), et probablement jamais autant en désaccord¹⁹⁷. » Étant donné que chaque personne apporte sa propre conception du temps, ce « même temps » est « une synchronisation de temporalités multiples, une coterporalité¹⁹⁸ ». Cela marquerait une crise des temps

¹⁹² *Id.*, *Brouhaha. Les monde du contemporain*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

qui s'est « installée au cours du XX^e siècle et s'est radicalisée aux XXI^e nous faisant passer d'un régime plutôt futuriste à un régime plutôt présentiste, où le centre de gravité de notre être dans le temps est le présent¹⁹⁹ ». Cette nouvelle catégorie autodéfinitionnelle n'est pas revendiquée comme l'a été l'avant-garde ou claironnée comme le postmodernisme. Elle est simplement employée largement.

La postmodernité, comme l'hypermodernité ou l'altermodernité, sont des termes qui conservent « une fable renforçant l'euchronologie²⁰⁰ », « la séquentialité de la représentation temporelle propre à la modernité européenne²⁰¹ ». Si le qualificatif « contemporain » vient d'abord lui aussi marquer une époque, il gagne graduellement en substance pour devenir « le contemporain²⁰² ». À la différence de termes tels que « Renaissance », celui-ci n'a pas d'autre signification que « sa propre qualité relationnelle » : il est investi en tant que « métamot de la conscience historique » accueillant « des significations contradictoires » et permettant « un moment réflexif de grande ampleur²⁰³ ». À la manière du postmoderne, le contemporain présente un état neuf qui historiquement s'inscrirait à la suite de la modernité, selon une conception de la temporalité historique. Toutefois, le contemporain met en crise cet historicisme en proposant un autre « être au temps²⁰⁴ ». Selon Ruffel, ce renversement s'opère à la suite de la Seconde Guerre mondiale. L'occident, qui conserve l'emprise sur les « capitaux économiques et symboliques », subit une « mutation démographique » exceptionnelle, le fameux baby-boom. Trois transformations majeures en découlent. Tout d'abord, les pays dits développés connaissent une démocratisation massive de « l'accès au savoir, à la culture et à la création²⁰⁵ », modifiant les processus de transmission qui ne reposent plus sur des principes traditionnels et sur l'érudition, mais sur ce qui s'actualise au présent. Deuxièmement, la cartographie intellectuelle, artistique et culturelle mondiale se décentre, déstabilisant le milieu culturel qui, depuis deux siècles, faisait de Paris sa capitale mondiale. Ce décentrement s'accompagne de réflexions postcoloniales et d'une réévaluation de l'eurocentrisme. Enfin, la troisième transformation est marquée par « l'apparition d'esthétiques contestataires ne se réclamant

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 136.

²⁰² *Ibid.*, p. 9.

²⁰³ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁵ Lionel Ruffel, « Introduction », *op. cit.*, p. 22.

plus forcément du moderne²⁰⁶ ». Ruffel soutient que le cadre proposé par la modernité est débordé par une multiplicité qu'il ne parvient plus à contenir, le révélant pour ce qu'il est : « un imaginaire, une illusion ; imaginaire de la distinction, de la séparation²⁰⁷ ».

Le contemporain suggère « un imaginaire de l'indistinction²⁰⁸ » et invite à ne pas « rejouer la pensée moderne de la temporalité historique²⁰⁹ ». Ruffel propose de considérer le contemporain comme « la levée, la suspension, de la sensation du temps comme flèche²¹⁰ ». Le contemporain nous fait abandonner la « représentation linéaire, séquentielle, successive et euphonique de l'histoire, et [...] la démarcation entre le passé et le présent²¹¹ ». Le présent est valorisé du fait d'être perçu comme le seul temps historique, un temps qui contient tous les autres : « toute réalité, tout objet, est traversé de temps multiples²¹² ». Cette proposition fait écho à ce qu'avance Georges Didi-Hubermann dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* : « Il n'y a d'histoire que depuis l'actualité du présent²¹³. » S'opposant à l'historicisme qui sépare les temporalités les unes des autres, l'anachronisme serait un autre nom pour la contemporanéité, au sens de « coterporalité²¹⁴ ». Le contemporain explore une autre vision du temps (peut-être sa véritable nature) : « hétérogène, mélangée²¹⁵ ».

La contemporanéité n'est pas seulement un élément constitutif du sujet, elle serait également fondamentale pour le collectif ; « elle fonde le collectif par la relation qu'elle instaure²¹⁶ ». La constitution de communautés, de collectifs, de publics, de groupes, de masses, de classes, serait en lien avec « une certaine conception du partage du temps²¹⁷ », c'est-à-dire qu'elle dépendrait de la « concordance de

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁷ *Id.*, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 194.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 195.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 196.

²¹³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, « Critique », 2000, p. 103.

²¹⁴ Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 178.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

temps multiples²¹⁸ ». Partager le même temps signifie habiter un même espace, qu'il soit concret et physique ou conceptuel et dialogique, par exemple sous la forme d'une « sphère abstraite de débat et de communication²¹⁹ ». Ainsi, le contemporain serait une question d'espaces concrets et de sphères publiques nourries par le dialogue et le débat. Habiter le même espace au sens de partager une même contemporanéité est une affaire politique puisque cette expérience de cohabitation et de partage crée des relations et éventuellement des communautés.

Que l'on considère le contemporain « de manière énochale (comme notre époque), modale (comme un mode d'être historique) ou notionnelle (disciplinaire et institutionnelle) », il doit être compris comme « une construction collective, turbulente, fragmentée, parfois contradictoire²²⁰ ». Le contemporain valorise l'indistinction, « refuse les frontières²²¹ » et remet en question une certaine idée de l'autorité. Ce concept de *Brouhaha* proposé par Ruffel, qui dépasse la « convergence de luttes », vise « la non-reproduction des outils de domination engendrés par la modernité²²² ». L'indistinction des frontières ne s'applique pas seulement aux collectifs et aux œuvres, elle touche aussi « les territoires disciplinaires et les modes d'existence²²³ ». Il est caractéristique des groupes sensibles aux enjeux du contemporain de refuser la division entre la théorie et la pratique, entre l'action et la réflexion, entre la pensée et la création. Pour Ruffel, l'un des emblèmes du contemporain est précisément le pari selon lequel « les conversations entre pratiques et méthodes sont plus importantes que n'importe quel soliloque²²⁴ ». Ruffel suggère de concevoir l'articulation « contemporain-multitude » comme un nouveau « modernité-communauté²²⁵ ». Ainsi, les traits distinctifs du contemporain engloberaient la multiplicité signifiante, les groupements variables, la pluralisation des espaces publics, l'indistinction, l'inséparation, la coterporalité, l'horizontalité et la déhiérarchisation²²⁶.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

²²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²²¹ *Ibid.*, p. 155.

²²² *Ibid.*, p. 102.

²²³ *Ibid.*, p. 155.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 200.

²²⁶ *Ibid.*, p. 32.

1.2.2 Le contemporain comme forme de vie

Ruffel présente le contemporain comme une identité historique, mais il me semble que cette identité peut inspirer une forme de vie qui active, à l'échelle micro, les observations macro de l'auteur de *Brouhaha*. La démocratisation massive s'incarne dans la mise en place de dispositifs de partage du savoir, le décentrement du pouvoir se devine dans une organisation horizontale, l'imaginaire de l'indistinction s'observe dans le mélange des pratiques, etc. La forme de vie adoptée par La Tournure, La Jachère et La Passe soutient les valeurs, les principes et les caractéristiques du contemporain, les incarnant dans des styles stratégiques qui influent à leur tour les pratiques et les manifestations sémiotiques.

Ce que je m'efforce d'accomplir dans cette thèse est aussi fortement inspiré par plusieurs articles publiés dans la revue *Multitudes* qui font échos à la pensée de Ruffel en examinant et en valorisant les formes les plus contemporaines des mouvements sociaux, des mobilisations idéologiques, des pratiques, etc. Je souhaite m'en inspirer pour mieux comprendre et expliciter les enjeux du travail-ensemble, du faire-avec et de la création de la forme de vie qui engagent et mobilisent La Tournure, La Jachère et La Passe. Trois d'articles de *Multitudes* ont particulièrement retenu mon attention de par leur contribution à l'examen de formes de vie issues du contemporain.

Dans un article intitulé « Faire advenir des vies possibles²²⁷ », Frédéric Bisson montre comment la forme de vie est, d'abord, un potentiel, une *possibilité*. Alors que les vivants existent bien en chair dans un ici et maintenant, une forme de vie est, à l'inverse, uniquement « reconnaissable à travers la diversité de ses occurrences spatio-temporelles²²⁸ ». En tant que vivants, nous activons les formes que nous habitons, mais qui nous dépassent et qui existent en puissance même en dehors de notre expérience. Il s'agit de vivre *ainsi*, de cette manière. Les formes de vie, en tant que « possibles », constituent « des communs²²⁹ » : comme elles sont disponibles à tout le monde, elles ne peuvent jamais s'individualiser. Lorsque nous disons vivre *une* vie (une vie de chien, une vie d'errance, une vie propre aux enjeux du contemporain, une vie poétique, etc.), le « pronom indéfini n'exprime pas l'impersonnalité, mais l'alliance du commun et du singulier²³⁰ ».

²²⁷ Frédéric Bisson, « Faire advenir des vies possibles », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 210.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

Le plan de l'expression (le cours d'existence, l'axe syntagmatique) d'une pratique sémiotique s'observe lorsqu'une forme de vie garde son cours, surmonte les obstacles et parvient à se maintenir. La persévérance d'une forme de vie est une exigence fondamentale pour exister sur l'axe syntagmatique. Fontanille fait remarquer que toute existence coexiste avec d'autres existences, toujours susceptible d'interférences. Si la persévérance et la persistance sont des éléments essentiels de toutes formes de vie, elles revêtent une importance particulière pour les groupes marginaux. La prédominance d'une forme de vie dépend de qui l'habitent. Plus une forme est « dominante », plus elle est soutenue ou encouragée par des institutions, plus sa persévérance est facilitée. Bien que Ruffel observe une augmentation progressive de traces du contemporain, le contemporain continue de se situer en marge des discours des personnes qui possèdent le pouvoir, car nous évoluons encore dans un monde néolibéral qui justifie son existence à travers des idéologies modernes telles que la croissance, l'évolution, l'individualisme et la performance.

Pour Fontanille, la *persévérance* et la *persistance* permettent de maintenir une forme malgré les obstacles, offrant « une résistance aux aléas de l'existence²³¹ » et rendant perceptible, pour l'actant, l'expérience d'un engagement dans la forme. Fontanille aborde peu la question de l'engagement, alors que celle-ci est un enjeu central pour les formes de vie minoritaire ou marginales. Estelle Ferrarese s'y attarde dans un autre article paru dans *Multitudes*. Elle fait de l'engagement une idée centrale aux formes de vie : « réaliser une forme de vie, c'est se mettre en jeu soi-même²³² ». Cet accent mis sur l'importance de l'engagement révèle comment une forme, en l'occurrence le contemporain, s'approche d'une pratique de soi, d'un exercice, « voire de l'ascèse, d'une attitude générale consistant en une vigilance vis-à-vis de soi-même et d'autrui²³³ ». Au-delà d'une simple critique de la réalité sociale, la persistance existentielle pousse les actants à s'engager dans leur cours de vie en posant des actions en cohérence avec leurs idéaux de démocratisation, de multiplicité, horizontalité, etc. L'engagement, qui suppose une attention critique constante, se double de gestes, de formes de langage, d'organisations cohérentes.

Une forme de vie alternative, qui offre une autre perspective sur nos modes de vie, se présente rarement comme une formule simple. Elle laisse des traces d'expérimentations, de tentatives, d'explorations de cette manière de vivre. En observant les pratiques, les objets et les textes de La Tournure, La Jachère et La Passe, on doit donc s'attendre à voir des explorations variées des enjeux du contemporain. Malgré ces

²³¹ Jacques Fontanille, *Formes de vie, op. cit.*, p. 263.

²³² Estelle Ferrarese, « La critique comme forme de vie démocratique », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 190.

²³³ *Ibid.*

variations, l'axe syntagmatique devrait conserver une *cohérence* qui se déploie dans le temps, reflétant la cohésion de la forme de vie. Pour Estelle Ferrarese, la forme de vie n'est pas étrangère à la notion d'habitude ou d'habitus. Elle « ne s'entend pas comme fixation, mais comme "habitation"²³⁴ » au sens où elle implique toujours « une succession de *pratiques*, voire un *travail* de maintien²³⁵ ». La répétition crée une familiarité qui, comme le remarque Albert Ogien (toujours dans le même numéro de *Multitudes*²³⁶), se trouve déjà observée dans les travaux de Wittgenstein et de Goffman (dont le concept de « situation » est voisin). Cette régularité sert l'apprentissage d'une forme et sa « solidification », même si elle est toujours minoritaire et inchoative.

Le contemporain nécessite une incorporation des idées de démocratisation et d'horizontalité. Il suppose une forme de travail qui se traduit par des efforts visant à respecter la pluralité dans les interactions, tout en tentant de partager les savoirs, les pouvoirs et les privilèges. Ces efforts ne signifient pas qu'il n'y aura pas d'accidents de parcours, surtout dans une forme de vie expérimentale. Cependant, il y a une persévérance des valeurs malgré les diverses intensités ou les égarements. En revisitant les modes tensifs proposés par Fontanille – *advenir, parvenir, devenir et survenir* –, la forme de vie du contemporain s'alignerait du côté du parvenir et de la persévérance, qui rejoignent les idées de démocratisation et d'horizontalité. Pour faciliter le maintien des stratégies et des pratiques liées à la forme de vie du contemporain, les groupes s'organisent. En réalité, leur création même rend cette forme possible dans le travail. Les logiques inégalitaires établies par les institutions y trouvent un contrepoids. Les pratiques se répètent, activant ainsi les stratégies propres à la forme. Celles que j'observe à La Tournure, La Jachère et La Passe (éditions, artisanat, lectures publiques, médiation culturelle, diffusion et distribution) mettent toutes en place des manières de soutenir la forme de vie du contemporain.

Comprendre le contemporain en tant que forme de vie implique de reconnaître que certains individus font régulièrement l'expérience de pratiques organisées selon les valeurs et les stratégies du contemporain. Cela signifie également que ces expériences ont été délibérément provoquées, réfléchies et mises en place pour exprimer ces valeurs. Bien que La Tournure, La Jachère et La Passe ne se réclament pas d'une forme de vie du contemporain, elles s'admettent familières avec les concepts d'horizontalité, de démocratisation et même de multitude (ces termes apparaissent directement dans leurs textes, comme je le montrerai au

²³⁴ *Ibid.*, p. 192.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Albert Ogien, « La question démocratique. Politique et formes de vie », *Multitudes*, vol 5, n° 71, 2018, p. 192.

chapitre 5). Ce qu'elles produisent est délibérément pensé et élaboré en fonction de certaines valeurs du contemporain, qu'elles contribuent à enrichir. D'autres valeurs s'y expriment de manières plus involontaires, mais non moins ostentatoires. Les membres de ces groupes, qu'ils soient les fondateur·ices des projets ou simplement de passage, maîtrisent l'art de naviguer dans ces valeurs en les pensant, les conceptualisant, les stylisant. Lorsqu'ils le font, ils incarnent et engagent la forme de vie du contemporain.

Cette forme de vie s'exprime pleinement lorsque l'on reconnaît que le monde est plus accueillant dans sa multitude, que nos projets gagnent à être collectifs, que le réel s'exprime avec une part d'indistinction et qu'il est plus enrichissant de viser l'horizontalité et la démocratisation tout en acceptant les désaccords dans un présent qui rassemble des temporalités et des espaces différents. Elle incarne une croyance profonde en la valeur de l'être-ensemble car, si le travail collaboratif n'est pas nécessairement le plus aisé, il détient une valeur humaine intrinsèque basée sur une autre définition de la réussite, une réussite qui se comprend hors du prestige et des privilèges individuels. L'expérience de vivre ensemble devient la raison d'engager un travail, une approche diamétralement opposée au cynisme où, malgré un résultat incertain, l'expérience est valorisée pour elle-même.

Les acteur·ices au sein de ces groupes ne sont pas toujours aligné·es sur les principes du contemporain. Ils font face à divers obstacles et sont parfois pris·es dans des paramètres modernes. Cependant, le contemporain, en tant que forme de vie, existe préalablement à l'engagement des individus et des groupes. Naturellement, les formes de vie ne sont rien sans les stratégies qu'elles mettent en place, sans les pratiques qui les tissent et les objets et les textes qu'elles produisent. En examinant l'organisation de ces groupes, je pourrai discerner plus clairement les stratégies qui animent cette forme de vie.

Dans les prochains chapitres, j'étudierai la congruence de cette forme à travers les trois groupes. Chaque chapitre explorera un plan de pertinence différent : stratégies, pratiques, objets, textes et signes. Si nous avons réellement affaire à la forme de vie du contemporain, je devrais trouver sur chaque plan des valeurs communes ainsi qu'une esthétique et une éthique similaire. C'est en traversant l'ensemble des plans que je pourrai confirmer de manière certaine que j'ai identifié une forme de vie congruente, qui serait celle du contemporain.

CHAPITRE 2

LES STRATÉGIES

Ce chapitre vise à expliquer comment l'organisation de La Tournure, La Jachère et La Passe régularise les stratégies d'une forme de vie du contemporain. En rappel : les stratégies sont le deuxième plan de pertinence, intermédiaire entre la forme de vie et les pratiques. Les stratégies sont une combinaison de pratiques, au sens où les stratégies ordonnent et agencent les pratiques, qu'elles les caractérisent et les ajustent. Dans *Pratiques sémiotiques*, Fontanille définit la stratégie comme ce qui réunit des pratiques pour « en faire de nouveaux ensembles signifiants, plus ou moins prévisibles (des usages sociaux, des rites, des comportements complexes), que ce soit par programmation des parcours et de leurs intersections, ou par ajustement en temps réel²³⁷ ». Les deux faces du plan des stratégies comprennent, d'une part, « une face formelle tournée vers l'accueil des niveaux inférieurs », « notamment la *gestion et le contrôle* des processus d'accommodations pratique » et, d'autre part, « une face substantielle tournée vers le niveau supérieur », « formalisé grâce à la schématisation stylistique, et à l'ionisation *des comportements en formes de vie*²³⁸ ». Les stratégies sont révélatrices des *valeurs* qui soutiennent une forme de vie et des *manières* qui guident les pratiques des trois groupes.

Dans la première section de ce deuxième chapitre, je présenterai brièvement cinq stratégies partagées par les trois groupes : la démocratisation, l'horizontalité, l'indistinction, la multitude et la coterporalité. Dans une deuxième section, je me pencherai sur les conditions d'engendrement des groupes, ce qui me permettra de montrer le contexte spécifique dans lequel les stratégies qu'ils ont élaborées et qui guident leurs pratiques s'intègrent. Étant donné que leurs activités sont principalement centrées sur le milieu littéraire, y compris le réseau DIY (Do It Yourself), il est crucial de bien en saisir l'organisation si je veux être en mesure d'appréhender la singularité de leur travail.

Les sections suivantes du chapitre porteront sur l'examen de l'organisation stratégique de chaque groupe. Les cinq stratégies sont pertinentes pour tous les groupes, mais à des degrés divers. L'analyse de La Tournure apportera un éclairage en particulier sur la démocratisation et sur l'horizontalité, celle de La

²³⁷ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presse Universitaire de France, 2008, p. 28-29.

²³⁸ *Ibid.*, p. 31.

Jachère mettra l'accent sur l'indistinction et la multitude et, enfin, celle de La Passe donnera une place prédominante à la coterporalité.

2.1 Les stratégies

Les stratégies que j'étudie correspondent aux caractéristiques de l'identité historique du contemporain que j'ai établies à partir des recherches de Lionel Ruffel : la démocratisation, l'horizontalité, l'indistinction (que je conçois comme similaire à l'inséparation), la multitude et la coterporalité. J'ai délibérément omis de conserver les groupements variables en tant que stratégie, estimant qu'ils relèvent davantage d'un effet des diverses valeurs en question. Quant à la pluralisation des espaces publics, elle sera indirectement abordée dans le chapitre consacré aux pratiques. L'analyse de l'organisation de La Tournure, de La Jachère et de La Passe me permettra de mettre en lumière ces cinq valeurs et les différentes façons dont elles se matérialisent dans leur travail.

2.1.1 La démocratisation

Le terme « démocratie » est habituellement utilisé pour évoquer un idéal politique ou décrire une forme de gouvernement. Dans un article dédié à la question, Sandra Laugier explore la notion de démocratie au-delà de sa simple association avec un régime politique. Sa conception de la démocratie s'exprime à travers des principes tels que « le respect de la dignité des personnes, l'attention aux plus vulnérables, la transparence de l'action publique, la fin de l'impunité des dirigeants corrompus », ainsi que par des idéaux tels que « la liberté et l'égalité d'accès aux biens publics que sont l'école, les transports, l'énergie, l'eau, l'université²³⁹ ». Elle englobe également des aspects cruciaux tels que « l'indépendance de la presse et des médias » et « l'assurance d'un niveau de vie décent pour chacun²⁴⁰ ».

Le concept de démocratisation, quant à lui, se réfère à l'acte de démocratiser, à son résultat ou, au minimum, à un effort continu, une tendance, une série de gestes entrepris en vue d'atteindre cet idéal. Ruffel identifie la démocratisation de « l'accès au savoir, à la culture et à la création²⁴¹ » comme le premier mouvement du contemporain, celui qui a entraîné les autres. Cette transformation dans la relation à la culture implique un changement dans la manière dont elle est transmise, où l'accent serait moins mis « sur

²³⁹ Sandra Laugier, « La démocratie comme enquête et comme forme de vie. », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 162.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Lionel Ruffel, « Introduction », *op. cit.*, p. 22.

la tradition, l'érudition et la virtuosité, et beaucoup plus sur le présent²⁴² ». La démocratie et la démocratisation sont directement liées : dans *Terre de sens*, Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas notent que l'exercice d'une vraie démocratie doit libérer « chez tous les individus membres du collectif, les capacités d'interaction et de création de liens²⁴³ ». Ce n'est pas tout d'avoir des membres libres et positionné-es à égalité (vouloir-faire et pouvoir-faire), il faut que chacun puisse « mettre en œuvre des capacités communicationnelles et évaluatives (savoir-faire), pour pouvoir participer à la discussion, à la confrontation des points de vue et des valeurs, et à la gestion des conflits (d'où le besoin d'éducation et de formation²⁴⁴) ».

Pour les groupes culturels, la démocratisation exige des structures organisationnelles qu'elles distribuent équitablement le pouvoir, en diffusant activement les connaissances nécessaires pour prendre les décisions en commun. Elle est opposée à tout mouvement en faveur de l'aristocratie, de la monarchie, de l'oligarchie, de l'autoritarisme, du fascisme et du totalitarisme, aussi bien qu'elle dénie l'élitisme, à l'obscurantisme et toutes formes de société secrète. La démocratisation est une stratégie caractérisée par la main tendue, l'éducation et la pédagogie, et qui incite à la prise de décisions collectives et au partage des connaissances avec le plus grand nombre possible de personnes.

2.1.2 L'horizontalité

L'horizontalité, comme stratégie, exige d'« élever » ce qui serait considéré hiérarchiquement comme inférieur et de « rabaisser » ce qui serait considéré comme hiérarchiquement supérieur. On ressent déjà, dans le mouvement de démocratisation, l'importance de l'horizontalité. Cependant, l'horizontalisation ne concerne pas uniquement les actants, c'est-à-dire les différentes instances qui œuvrent pour la démocratie.

L'horizontalité promeut une égale valorisation des idées, qui résulte d'une émancipation de toutes les formes de hiérarchisation et de toute tendance à l'ordonnement. Sur le plan du discours, les idées sont exprimées et entendues dans une sorte de cacophonie, ce que Ruffel désigne comme le « brouhaha²⁴⁵ ». Ce brouhaha n'est pas considéré comme un problème. Au contraire, si une autorité tente d'imposer un

²⁴² *Ibid*, p. 23.

²⁴³ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *op. cit.*, p. 168.

²⁴⁴ *Ibid*.

²⁴⁵ Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 40.

ordre dans le discours et, par extension, dans les idées, elle suscitera la méfiance. Bien sûr, un espace de parole parfaitement lisse, sans position dominante ni exclusion, relève de l'utopie. C'est en cela que l'horizontalité n'est pas un état donné, mais une stratégie qui marque l'axe dans lequel s'inscrit l'effort persistant pour parvenir à un tel espace de paroles, sans que l'objectif n'ait à être parfaitement atteint. Les discours, tout comme les pratiques, sont influencés par cet effort d'horizontalité, perceptible dans le corpus de Ruffel qui navigue « d'un fanzine à une conférence fictive, d'un manifeste à un des ouvrages majeurs de la théorie de l'art de ces trente dernières années²⁴⁶ », sans se soucier de les distinguer de quelque manière que ce soit.

L'horizontalité s'étend également aux domaines culturels et politiques. Quand Stéphanie Roussel et moi en avons discuté avec Lionel Ruffel, celui-ci nous a appris qu'il ne croyait pas que l'horizontalité se soit exprimée dans les sociabilités du milieu littéraire. Il la plaçait plutôt du côté des « expériences politiques tentant de produire du commun à partir de différences et d'une opposition aux grandes logiques de distinction²⁴⁷. » Des exemples, selon lui, se trouveraient dans les zones à défendre (ZAD), qu'il considère comme « des lieux où les mondes du contemporain s'inventent », dans le phénomène des centres d'art, qui se situent, à la fois, dans la rue et dans la ville dont celui de Beaubourg à Paris qui héberge « une bibliothèque de recherche, un institut de musique contemporaine, un centre de création industrielle, un lieu de spectacles, un cinéma et un musée²⁴⁸ », ou encore, de manière plus générale, dans toute organisation considérant l'expérience de la Commune de Paris (1871) comme un héritage et faisant de la « déspecialisation [...] la condition première de la vie commune²⁴⁹ ».

Dans un groupe culturel, l'horizontalité est la stratégie de ceux qui ne hiérarchisent pas les pratiques, les rôles, les arts, les genres. Elle se manifeste comme un brouhaha, tant discursif que non discursif, s'opposant à l'ordre ainsi qu'à l'élitisme.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 56.

²⁴⁷ Lionel Ruffel, « Avant-propos », dans Beaulieu-April, Joséane et Stéphanie Roussel (dir.), *Enjeux du contemporain en poésie au Québec*, Montréal, PUM, 2022, p. 28.

²⁴⁸ *Id.*, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁹ *Id.*, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 28.

2.1.3 L'indistinction

L'indistinction, tout comme l'horizontalité, est une stratégie qui peut s'étendre aux pratiques et aux genres, refusant toute hiérarchisation. Cependant, au-delà de l'effort vers l'égalité, l'indistinction va jusqu'à brouiller les frontières entre les objets. Alors que l'horizontalisation cherche à abolir la hiérarchie sur le plan vertical, l'indistinction vise à éliminer les distinctions ou les séparations sur le plan horizontal. Elle concerne la frontière entre l'individu et le collectif, tout comme celle entre l'objet et le processus, ou encore entre les territoires disciplinaires et les modes d'existence. Ruffel remarque que les collectifs marqués par le contemporain rejettent la « rupture entre théorie et pratique, entre pensée, action, création et réflexion²⁵⁰ ». Ce qu'ils proposent prend plutôt la forme de « conversations entre pratiques et méthodes », partant du pari qu'elles sont « plus importantes que n'importe quel soliloque²⁵¹ ».

L'indistinction s'oppose à la division excessive et à la classification rigide. Elle nous invite à accepter le paradoxe selon lequel un fait peut être à la fois une chose et son contraire. Cette stratégie est adoptée par ceux qui estiment que la publication et la création peuvent coexister sur le même terrain. Pour eux, il n'y a aucun inconvénient à ce qu'un·e artiste partage sa démarche artistique avant de présenter sa performance, qu'une création ne cadre pas dans une catégorisation, qu'on écrive sous plusieurs pseudonymes ou que plusieurs écrivent sous un seul nom. L'indistinction réorganise les modes de travail et réimagine les procédures, les objets, les pratiques.

2.1.4 La multitude

Le concept de multitude, développé principalement par Paolo Virno, Antonio Negri et Michael Hardt, représente la quatrième stratégie. Virno considère la « multitude » comme « un outil décisif pour toute réflexion sur la sphère publique contemporaine²⁵² » : « Il faut avoir à l'esprit que l'alternative entre "peuple" et "multitude" a été au centre des controverses du XVII^e siècle [et c'est] la notion de "peuple" qui l'emporta²⁵³. » Le problème des concepts comme « peuple », « foule », « masse », « classe » est qu'ils engendrent des hiérarchies et, par conséquent, ils ne tiennent plus sous la poussée du monde

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Pablo Virno, *Grammaire de la multitude, pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Montréal, Éditions de l'éclat, 2002, p. 7.

²⁵³ *Ibid.*, p. 7.

« (dé)structuré²⁵⁴ » du contemporain. Pour Negri et Hardt, le concept de multitude se dévoile selon trois perspectives : premièrement, comme un champ d'immanence formant « un ensemble de singularités²⁵⁵ » ; deuxièmement, en tant que « concept de classe » perpétuellement productif et en perpétuel mouvement²⁵⁶ et, troisièmement, comme « une puissance » où « l'ensemble des singularités produit de l'oultre mesure²⁵⁷ ». La multitude est un réseau « ouvert et expansif dans lequel toutes les différences peuvent s'exprimer librement et au même titre, un réseau qui permet de travailler et de vivre en commun²⁵⁸ ». Au-delà de l'expression du désir d'un monde ouvert, égalitaire et libre, la multitude correspond à la stratégie de se doter des moyens nécessaires pour concrétiser ce désir. Elle ne s'oppose pas à « l'Un », mais reformule sa définition. L'unité n'est « plus l'État mais le langage, l'intelligence, les facultés communes du genre humain » ; elle « n'est plus une promesse, mais une prémisse²⁵⁹ ». L'Un n'est plus une destination vers laquelle converger (comme l'État), mais plutôt « quelque chose que l'on a derrière nous, comme un fond ou un présupposé²⁶⁰ ».

En tant que stratégie, la multitude se remarque lorsque la description d'un groupe échappe à la terminologie de l'unité et qu'elle passe plutôt par ce qu'il partage. La multitude invite à concevoir, à la fois, un commun conservant ses différences internes et des singularités agissant en commun. Cette stratégie nous pousse à appréhender la complexité interne d'une communauté, d'une pratique, voire d'un actant. À travers la multitude, s'exprime un mode d'existence qui ne requiert pas d'encadrement au nom d'un mouvement, d'une flexibilité et d'une pluralité d'expériences possibles. Il semble exister un lien intrinsèque entre le contemporain et la multitude. Ruffel reconnaît à la multitude « sa capacité d'auto-régulation, son hétérogénéité et sa multiplicité²⁶¹ ». C'est elle qui entraîne le processus de « déhiérarchisation, d'horizontalisation et de dés-autorisation²⁶² » propre au contemporain.

²⁵⁴ Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 200.

²⁵⁵ Antonio Negri, *Inventer le commun des hommes*, Montrouge, Bayard Editions, 2010, p. 225.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 226.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁵⁸ Antonio Negri et Michael Hardt, *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Montréal, Éditions Boréal, 2004, p. 7.

²⁵⁹ Paolo Virno, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 200.

²⁶² *Ibid.*

2.1.5 La coterporalité

Dans *Brouhaha*, Ruffel rappelle que la conception du temps dont nous avons héritée est celle d'une « suite d'ères²⁶³ », alors que le contemporain est associé à la suspension de l'impression que le temps avance linéairement comme une flèche. L'abandon d'une représentation linéaire de l'histoire, basée sur une démarcation entre passé et présent, correspond à la stratégie de la coterporalité. Cette stratégie fait du présent le seul temps historique, car toute réalité, tout objet et tout sujet est traversé par des temporalités multiples. Ainsi, la coterporalité elle est liée à l'archéologie qui « loin d'être une science du passé, est une étude du présent, ou plus exactement, l'archéologie, dans la matérialité du présent, permet de retrouver la mémoire du passé²⁶⁴ ». La coterporalité s'oppose à une conception linéaire et évolutive du temps, elle émerge du rejet de l'historicisme et elle s'inscrit en rupture avec l'eurochronie. C'est la stratégie de ceux qui inscrivent leur pratique dans une vision non évolutive ou en contradiction avec l'héritage du « père », préférant puiser leur inspiration dans diverses pratiques du passé. Elle implique de travailler avec les archives, d'explorer les possibilités de l'anachronisme et d'adopter un modèle archéologique de l'histoire. Cette stratégie est un abandon, car en la faisant nôtre, « on renonce à ce qui faisait notre mode d'interprétation et d'exposition ; on renonce à la continuité pour privilégier la discontinuité, la superposition, le montage²⁶⁵ ». La coterporalité, dans cette perspective, vise à horizontaliser les temporalités.

Les cinq stratégies (démocratisation, horizontalité, indistinction, multitude et coterporalité) sont essentielles pour instaurer une forme de vie du contemporain. Toutefois, s'ils désirent que cette forme puisse perdurer, les groupes doivent élaborer des structures organisationnelles favorisant la mise en place d'habitudes plus ou moins continues, stabilisées, sédimentées et coagulées qui garantissent le déploiement des stratégies. Établir un terreau fertile à la persistance de la forme de vie est une condition nécessaire pour être en mesure de surmonter les obstacles. La logique interne des collectifs propose un modèle et une orientation pour les interactions, ce qui conduit à la normalisation des stratégies.

²⁶³ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

2.2 Les conditions d'engendrement

Avant d'entamer l'analyse des structures mises en place par La Tournure, La Jachère et La Passe pour instaurer et maintenir leur forme de vie, il est crucial de présenter les conditions de leur émergence, c'est-à-dire le contexte dans lequel ces groupes se sont constitués. Les trois groupes se situent à la convergence du milieu littéraire subventionné et celui du Do It Yourself (DIY) : le premier se caractérise par des interdépendances, des influences et des connexions, tandis que le second, qui célèbre l'autodidactisme, s'identifie principalement par ses réseaux et son esprit communautaire. Une exploration approfondie du fonctionnement social de ces deux milieux s'avère indispensable pour appréhender le contexte qui donne un sens à leur organisation.

2.2.1 Le milieu littéraire

Le milieu littéraire est un espace fondamentalement social dont la dynamique et la complexité ont été mises en lumière par Bourdieu avec sa notion du champ littéraire. Jacques Dubois a conceptualisé, à sa suite, « l'institution de la littérature » et sa capacité d'influencer la reproduction de certains rapports sociaux²⁶⁶. Le concept d'institution expose les modes d'organisation qui assurent la socialisation des individus d'une collectivité en instaurant des systèmes de normes et de valeurs²⁶⁷, autrement dit : des formes. L'institution, en tant qu'instrument de pouvoir, impose ses idéologies²⁶⁸ et ses contraintes de manière symbolique²⁶⁹.

La chaîne du livre se compose de plusieurs entités différenciées, chacune se voyant attribuer un rôle par l'institution : création/production, édition, impression, diffusion, etc. Chaque rôle exerce son influence sur l'organisation du champ. La revue et la maison d'édition, par exemple, agissent en tant qu'agents centralisateurs par la création d'espaces de rencontres et d'échanges qui favorisent la formation de communautés de pensée²⁷⁰. Les instances de transmission (qui travaille comme critique, distributeur·rice, libraire ou bibliothécaire) agissent, quant à elles, sur le milieu par le recours à « des stratégies d'orientation

²⁶⁶ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, 2e éd., Bruxelles, Espace Nord, 2019, p. 53.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 144.

et de reconnaissance²⁷¹ », qui ont une influence sur le lectorat. Selon Dubois, chaque acteur-ice impliqué-e dans la publication d'un livre est, en quelque sorte, engagé dans une lutte pour le pouvoir²⁷². Le milieu littéraire s'organise donc généralement selon des enjeux de pression et d'influence. Il ne s'agit pas simplement de vendre des livres, mais de négocier, au sein de son milieu, la possibilité de le faire conformément à ses propres valeurs et objectifs, ce qui peut inclure des motivations financières, bien que cela soit moins fréquent. Les acteur-ices qui accèdent à une position hiérarchique privilégiée sont généralement ceux qui détiennent le plus de pouvoir économique ou symbolique, selon les instances en présence.

Logiquement, à mesure que le nombre d'acteur-ices impliqué-es s'amointrit, le nombre de personnes avec qui négocier et face à qui défendre ses intérêts diminue. Cette réalisation, Jacques Dubois la formule depuis l'observation de groupes indépendants et spécialisés, capables d'assumer les rôles de la création, de l'édition et de la distribution, qui, de fait, évoluent souvent selon leurs propres codes et règles de fonctionnement²⁷³. Ces groupes parviennent à s'organiser en marge des institutions existantes, créant ainsi des formes de vie qui ne répondent pas aux attentes générales du milieu. Cependant, en s'isolant, ces individus ou ces collectifs se privent de certaines ressources offertes par les institutions, comme une distribution plus étendue. Ainsi, les groupes indépendants, à l'image de La Tournure, La Jachère et La Passe, tendent à consommer eux-mêmes ce qu'ils produisent, préservant ainsi leur valeur de l'intérieur. Les groupes autonomes se forment souvent précisément parce que leurs valeurs ne sont pas reconnues par les institutions, ce qui explique la forte présence des communautés marginalisées sur la scène DIY, où la production, l'édition et la distribution sont, dans la plupart des cas, gérées par une même personne. En somme, plus on se conforme aux institutions, plus on bénéficie des avantages techniques et relationnels de la machine institutionnelle, et plus on tend vers l'autonomie, plus la liberté est acquise aux dépens de ces bénéfices.

Les acteur-ices ont à choisir entre se conformer aux attentes institutionnelles ou créer leurs propres règles, mais ces jeux de négociations ne sont pas les seules forces qui guident les interactions. L'ouvrage collectif *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*²⁷⁴ présente d'autres dynamiques qui animent le champ

²⁷¹ *Ibid.*, p. 189.

²⁷² *Ibid.*, p. 130.

²⁷³ *Ibid.*, p. 47.

²⁷⁴ Pierre Rajotte, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Montréal, Nota Bene, 2001.

littéraire, en mettant l'accent sur les réseaux. À l'instar de Dubois, Isabelle Boisclair²⁷⁵ décrit la maison d'édition comme un agent rassembleur qui facilite les rencontres et les échanges entre auteur·ices et éditeur·ices, ainsi qu'entre les auteur·ices elleux-mêmes. Toutefois, les réseaux ne se forment pas uniquement sous l'influence des institutions, mais émergent de l'ensemble des relations qui traversent milieu. La notion de réseau est difficile à cerner en raison de son « caractère instable », de ses « contours changeants et multiples²⁷⁶ » et de la circulation libre imprévisible de ses membres. Un réseau peut être éphémère et ne durer qu'un temps. Contrairement à un groupe défini et identifié, un réseau résulte de connexions parfois aléatoires entre ses membres et fonctionne grâce aux échanges entre ceux-ci. Un réseau peut être mis en évidence par la visibilité des dispositifs qui permettent son organisation et par la recherche des traces de connexions ou de rencontres entre différent·es acteur·ices.

Pour Boisclair, les types de réseaux que fréquentent les éditeur·ices sont nombreux ; tels que la communauté littéraire, le cercle idéologique où sont recruté·es ceux qui travailleront de près ou de loin pour la maison, ou encore l'ensemble des autres acteur·ices de la chaîne du livre comme les imprimeur·euses, les diffuseurs, les libraires, etc.²⁷⁷ Un exemple concret est le catalogue, qui fonctionne comme un signe de la communauté d'appartenance servant de point de départ aux échanges. Partager une même maison d'édition signifie, à un certain degré, qu'on a des valeurs similaires, « une même vision du littéraire – voire du social dans le cas des sciences humaines²⁷⁸ ». En formant leurs « écuries », les éditeur·ices tissent un réseau de noms qui seront reconnus comme étant de leur maison, de leur esthétique ou de leur idéologie. À travers ce réseau circule un certain capital symbolique « empruntant le prestige de l'un pour en revêtir l'autre et renforcer l'idée d'association, d'école²⁷⁹ ». La notion de réseau est également cruciale, car elle permet de repérer les points de connexion entre les différents agents ou institutions éditoriales, révélant ainsi la possibilité d'influence ou même d'inspiration.

²⁷⁵ Isabelle Boisclair, « La maison d'édition : Lieu(x) de rencontre, Échanges et réseaux autour du collectif féministe du Remue-Ménage » dans Pierre Rajotte, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Montréal, Nota Bene, « Séminaires », 2001, p. 157.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 160.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 162.

²⁷⁹ *Ibid.*

2.2.2 Le milieu DIY et le zine

Les événements de lectures publiques ou les ateliers organisés par La Tournure, La Jachère et La Passe, ainsi que les indices de leurs interactions dans la chaîne du livre, fournissent des informations sur leurs réseaux. Les groupes sont actifs non seulement dans un milieu littéraire fortement institutionnalisé, mais aussi au sein de la communauté du DIY et parmi les créateur·ices de zines (les zinesters). Sonja Commentz, dans *Behind the zines : Self-Publishing Culture*²⁸⁰, qualifie le réseau DIY comme étant flexible mais résilient, le comparant à la nature décentralisée du web. Contrairement au milieu littéraire subventionné, il ne possède pas d'agent centralisateur. Pour Commentz, il emprunte plutôt la forme d'un réseau de « nœuds » (« nodes²⁸¹ »), avec des acteur·ices, des lieux et des événements. Sa structure est plus horizontale, et y sont valorisés le bouche-à-oreille et le troc. Les festivals et les foires ont une importance centrale dans son fonctionnement, servant de principaux points de rassemblement et étant investis comme des espaces à la fois d'exposition, d'échanges et de rencontres.

Stephen Duncombe, dans *Notes From Underground*, souligne la particularité d'une production et d'une distribution assurées directement par l'auteurice qui suscite une forme d'« intimité éditoriale²⁸² ». Son analyse ne s'y arrête pas. Elle s'attarde surtout sur les dimensions politiques du réseau des zines. Duncombe établit des liens entre ce type d'association et l'anarchisme, les idéaux du multiculturalisme et les communautés virtuelles présentes sur internet²⁸³. La fréquentation ce type d'espace alternatif amène l'exploration d'une autre forme de vie, moins standardisée et moins conforme aux attentes et aux valeurs dominantes de la société. Elle peut nourrir une réflexion sur la reconnaissance individuelle, la construction d'une communauté solidaire et les stratégies pour mener une vie significative, c'est-à-dire dont la signification dépend de nous²⁸⁴. Le milieu du zine est un terrain d'essai, une zone d'exploration où La Tournure, La Jachère et La Passe accumulent des expériences qui sont potentiellement transférables dans un milieu littéraire plus traditionnel.

²⁸⁰ Sonja Commentz, *Behind the Zines: Self-Publishing Culture*, Berlin, Gestalten, 2011, 240 p.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

²⁸² Stephen Duncombe, *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing, 2008, p. 15.

²⁸³ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

Les trois groupes évoluent dans le milieu du zine montréalais, dont Izabeau Legendre a relevé les particularités dans un mémoire réalisé à l'Université du Québec à Montréal en 2020²⁸⁵. Son analyse est développée à partir du concept de « scène », qu'il emprunte à Will Straw et à Louis Jacob. Ce que Legendre désigne comme la « scène du zine » regroupe « l'ensemble des lieux et des modes de socialisation, les conventions esthétiques autant que les instances responsables de la distribution, de la production et de la réception des zines²⁸⁶ ». Lui aussi met en lumière la proximité entre la scène du zine et le milieu littéraire traditionnel. Il souligne que la scène n'a pas l'autonomie propre au champ, étant marquée par les « sphères de production culturelle plus légitimées²⁸⁷ » telles que le champ littéraire, artistique ou bédéistique.

Les trajectoires des zinesters observées par Legendre révèlent un attachement à des genres spécifiques (bande dessinée, poésie, art graphique, musique, politique, etc.) plutôt qu'à la scène du zine dans son ensemble. Pour Legendre, la pratique du zine littéraire est davantage inspirée par la production de zines d'autres disciplines que par les publications issues du milieu littéraire traditionnel. Il est tout à fait possible de s'engager dans la scène du zine sans investir le milieu littéraire traditionnel, et vice versa, mais il est indéniable que ces deux espaces s'influencent mutuellement. Contrairement à ce qu'affirme Legendre lorsqu'il prétend qu'« on retrouve plus d'écrivain·es “descendant” dans la scène du zine que de zinesters “montant” au champ littéraire²⁸⁸ », en réalité, il est fréquent que des auteur·ices²⁸⁹ commencent leur parcours sur la scène du zine avant de s'engager dans le milieu littéraire²⁹⁰. La scène du zine peut servir de tremplin ou agir comme une école pour les écrivain·es débutant·es, tout en étant investie en tant que laboratoire ou échappatoire pour qui fréquente déjà le milieu littéraire. La Tournure, La Jachère et La Passe occupent des espaces à mi-chemin entre ces deux univers.

La scène du zine connaît plusieurs vagues d'institutionnalisation. Celles-ci, selon Legendre, ont peu d'impact sur la production des zines, car la philosophie DIY requiert une « grande prise en charge des

²⁸⁵ Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal : Histoire, organisation et position dans le champ culturel*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2020, 210 p.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 161.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁸⁹ Stéfanie Tremblay, Daphné B. et Stéphanie Roussel en sont quelques exemples.

²⁹⁰ Les membres de la Jachère en sont également de bons exemples.

différentes étapes de la réalisation [...], de la conception à la publication, en passant par l'édition et la mise en page, l'impression, la reliure²⁹¹ ». Ce sont surtout la diffusion et la distribution qui se voient transformées. La première vague aurait eu lieu à Montréal autour des années 1990-2000. Elle concernerait principalement la distribution et la conservation des zines, et Archive Montréal, un organisme à but non lucratif fondé en 1998 avec le double mandat « de préserver et de promouvoir les productions culturelles de la contreculture au Québec²⁹² », y aurait joué un rôle significatif. L'intérêt d'Archive Montréal pour les productions de la période 1960-1970 s'étendant également à celles qui perpétuent l'héritage de la contreculture, en particulier les « productions contemporaines et éphémères » « publiées à petit tirage en marge des instances culturelles légitimes » et « ignorées des autres centres d'archive et de documentation²⁹³ », a mené à la constitution la première collection organisée de zines au Québec, qui puisait dans les fonds personnels des fondateur·ices²⁹⁴.

La deuxième vague se produit au début des années 2000. Le mandat d'Archive Montréal se précise, et deux projets sont initiés. En 2001, Distroboto voit le jour. Il s'agit d'un réseau de distribution de zines à faible coût. Des machines distributrices de cigarettes rendues désuètes depuis le changement dans la loi sur le tabac en 1998 sont réutilisées pour la vente de zines²⁹⁵. Un an plus tard, soit en 2002, la foire Expozine lance sa première édition, entièrement consacrée à promouvoir la scène du zine²⁹⁶. Ce faisant, Archive Montréal structure encore davantage la distribution des zines en réunissant un grand nombre d'artistes (dont La Tournure, La Jachère et La Passe, chaque année qu'elles sont actives) et leur lectorat. D'autres foires annuelles seront ensuite créées, qui attirent une « masse critique d'acheteurs et d'acheteuses potentielles²⁹⁷ », qui encouragent la publication d'un « nombre considérable de zines [qui paraissent] juste à temps pour l'évènement²⁹⁸ » et qui, souvent, sont lancés le soir même. Archive Montréal se distingue dans ses efforts d'archivage et de distribution, qui se renforcent mutuellement.

²⁹¹ Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal : Histoire, organisation et position dans le champ culturel, op. cit.*, p. 65.

²⁹² *Ibid.*, p. 56.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 72.

L'organisme profite d'Expozine pour acquérir plusieurs zines et ainsi augmenter sa collection. Participer à Expozine offre une diffusion sans précédent sur la scène ainsi que la possibilité de voir ses productions archivées.

Chaque dispositif requiert une forme d'ajustement : la distribution par Distroboto exige de se conformer à un certain format ; pour participer à Expozine, il est nécessaire d'adapter son calendrier de production en conséquence. Ces contraintes ne sont pas nécessairement dommageables, surtout lorsqu'elles répondent aux besoins des acteur·ices de la scène, mais elles influencent indéniablement leurs pratiques.

2.2.3 La Tournure, La Jachère et La Passe

La Tournure, La Jachère et La Passe sont façonnées autant par le milieu littéraire et les réseaux de la scène du zine, dans lesquels elles sont actives, que par leurs connexions avec d'autres domaines d'activités. Ils laissent des traces sur les productions des groupes, sur les formes, les contenus, la présentation et l'évaluation de leurs œuvres. Ils déterminent également leur mode d'organisation, les actions à entreprendre et les attentes en matière d'engagement dans le milieu littéraire. La Tournure, La Jachère et La Passe se distinguent par l'équilibre subtil qu'elles parviennent à établir entre différentes forces extérieures tout en s'efforçant de préserver la forme de vie qui les caractérise. Bien que les institutions n'imposent pas un modèle organisationnel particulier aux maisons d'édition, elles créent des structures que l'on pourrait être tenté·e de reproduire (par exemple, un poste de direction littéraire ou l'auto-édition solitaire). Elles exercent également des pressions qui favorisent certaines pratiques plutôt que d'autres (par exemple, le manque de financement incitant à réduire les équipes, au point où parfois il n'y a qu'une direction littéraire). Surtout, elles provoquent des tensions hiérarchiques au sein du milieu littéraire en valorisant certaines formes, certains individus et certaines manières de faire. Si ces groupes pensent en dehors des objectifs et des structures institutionnelles, c'est probablement parce que les approches plus traditionnelles de l'édition ne correspondent pas à leurs aspirations et qu'ils souhaitent établir une forme de travail qui leur ressemble et, par le fait même, leur semble plus viable.

L'établissement de structures alternatives revêt une dimension émancipatoire. À la fois affirmation positive et critique constructive, celles-ci remettent en question l'ordre établi. Lorsque des institutions exercent une pression sur les formes de vie alternatives, l'organisation en collectif offre une vacuole où il lui est possible de persister. Dans les sections suivantes, je mettrai en lumière les stratégies perceptibles dans des éléments cruciaux de l'organisation interne de La Tournure, La Jachère et La Passe qui s'éloignent

de ceux qui préservent les institutions traditionnelles. Ces éléments sont la coopérative, l'amitié et l'expérience d'occuper d'un espace.

2.3 La coopérative

La Tournure, La Jachère, et La Passe s'inscrivent dans une lignée de collectifs qui ont investi le milieu littéraire. Cependant, il est remarquable que deux des trois groupes optent pour l'organisation en coopérative, une approche relativement rare dans l'histoire littéraire du Québec (on peut mentionner Véhicule Press, qui, dès 1975, était une entreprise d'impression et de publication gérée par une coopérative). Quelque chose dans la structure de la coopérative correspond à la manière dont La Tournure et La Jachère envisagent leur implication dans le milieu littéraire. Sans nécessairement contrecarrer les institutions ou détourner les réseaux traditionnels, la coopérative est une manière d'activer plusieurs des stratégies de la forme de vie du contemporain.

Dans son article paru dans *L'Actualité économique* de l'été 1981, Roch Bastien démystifie, à partir d'une synthèse d'études antérieures, les caractéristiques de la coopérative. Il la définit comme « une organisation économique possédée par ses usagers, ménages ou firmes artisanales, et respectant dans son fonctionnement ce qu'on appelle les principes coopératifs²⁹⁹ ». Le scepticisme de Bastien est palpable lorsqu'il souligne que les partisan·nes de la coopération ont une propension à envisager « leur doctrine comme la formule idéale, la panacée à tous les maux sociaux, la base d'un nouveau contrat social³⁰⁰ », un genre d'idéalisme qui n'est pas étranger à La Tournure et à La Jachère. S'engager sous la forme d'une coopérative sert de moyen pour se distinguer et mettre de l'avant ses valeurs. Toutefois, la coopérative n'est pas un concept abstrait que l'on peut adopter de manière arbitraire, mais bel et bien une organisation économique fondée sur des principes coopératifs spécifiques, qui sont déterminés par « l'Alliance coopérative internationale, qui est l'organisation mondiale des coopératives³⁰¹ ». Ces principes, au nombre de six, comprennent : 1) *la porte ouverte*, offrant à tout individu la possibilité de devenir membre et à tout membre le droit de se retirer ; 2) *l'autorité démocratique*, basée sur le principe d'un vote par tête ; 3) *l'intérêt limité sur le capital social*, garantissant que les profits ne reviennent pas uniquement aux détenteur·ices de capitaux ; 4) *la ristourne*, le retour des bénéfices aux propriétaires-

²⁹⁹ Roch Bastien, « La coopérative : une zone grise, quelques explorations », dans *L'Actualité économique*, vol 57, n° 3, juillet-septembre, 1981, p. 325.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

usagers ; 5) *l'éducation coopérative*, visant à diffuser les principes et méthodes de la coopération ; 6) *l'intercoopération*, encourageant la collaboration entre les coopératives, créant ainsi un mécanisme en opposition à la compétition inhérente au modèle libéral³⁰². En 2017, dans un article de la *Revue internationale P.M.E.*, Luc K. Audebrand, Myriam Michaud et Myriam Lachapelle introduisent une septième dimension aux principes coopératifs, à savoir l'autonomie et l'indépendance³⁰³. Bien que ces principes puissent faire l'objet de débats parmi les économistes, ils reflètent des notions chères à La Tournure et à La Jachère. En officialisant leur statut de coopérative, ces deux entités s'engagent à respecter la totalité de ces principes, tant ceux édictés par l'Alliance que ceux présentés dans la revue P.M.E., et à les incarner pleinement.

Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas se penchent justement sur la structure de la coopérative dans *Terre de sens*, publié en 2018. Ils remarquent que « les valeurs et les processus qui soutiennent la production elle-même sont de nature éthico-politique³⁰⁴ ». Les personnes qui créent une coopérative ne peuvent pas seulement se concentrer sur le vouloir et le pouvoir autonomes, elles doivent s'assurer que leur dispositif augmente le savoir-faire : « il ne s'agit pas seulement de proposer une alternative à un modèle économique, mais de concevoir un autre modèle économique qui serait le moteur d'une autre manière d'agir politiquement³⁰⁵. » *La porte ouverte*, l'adhésion volontaire et ouverte à tous·tes, signifie que les coopératives sont fondées sur le volontariat (vouloir-faire & ne pas devoir-faire) et l'ouverture (pouvoir-faire & pouvoir-être³⁰⁶). Les principes de diversité et d'égalité signifient que « le collectif est défini par son altérité interne (et pas une altérité externe³⁰⁷) », que ce qui lie et égalise les membres est justement d'être animé par le même vouloir-faire. *L'autorité démocratique* permet « de prolonger l'égalité des vouloirs par

³⁰² *Ibid.*, p. 328.

³⁰³ Luc K. Audebrand, Myriam Michaud & Myriam Lachapelle, « Les coopératives de solidarité : un modèle unique de soutien à l'entrepreneuriat collectif », *Revue internationale P.M.E.*, vol. 30 n^{os} 3-4, 2017, p. 186.

³⁰⁴ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *op. cit.*, p. 168.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁰⁷ *Ibid.*

une égalité des pouvoirs³⁰⁸ » et *l'éducation coopérative* « complète le dispositif en prolongeant l'égalité des *vouloirs* et des *pouvoirs* par celle des *savoirs*³⁰⁹ ».

Ces principes s'alignent avec les stratégies du contemporain, en particulier celles de la démocratisation et de l'horizontalité. Certains guident l'organisation de manière juste et intègre. *L'autorité démocratique* formalise la gestion du pouvoir décisionnel à l'interne. Ni La Tournure ni La Jachère ne sont dotées d'une direction administrative ou littéraire, et les décisions sont prises collectivement, préservant ainsi l'horizontalité des groupes. *La porte ouverte* étend cette horizontalité au-delà des frontières du groupe. À tout moment, des membres peuvent s'ajouter, empêchant ainsi que le groupe se referme sur lui-même. Bien qu'il ne prévienne pas totalement la formation d'une « clique », ce principe assure une certaine perméabilité au groupe. Comme le souligne Régis Debray, la « maison qui nous réunit nous sépare³¹⁰ », mais la création d'une coopérative engage à maintenir la porte ouverte. Quant à *l'intérêt limité sur le capital social*, il garantit l'implication financière de tous-tes et favorise un retour équitable. L'objectif d'une maison d'édition indépendante, surtout axée sur la publication de poésie, ne peut évidemment pas être la rentabilité. Si la motivation n'est pas financière, elle trouve nécessairement sa source ailleurs. Le principe de *l'éducation coopérative* pointe l'importance mise sur l'accès aux connaissances. Ce partage d'informations s'opère, à la fois, au sein et à l'extérieur des groupes, dans une démarche de démocratisation des savoirs. L'engagement envers la communauté leur impose de faire preuve d'initiative et de développer des activités répondant à ce principe. *L'intercoopération* les encourage à s'entraider, à partager leurs ressources, instaurant ainsi une bienveillance mutuelle plutôt qu'un esprit de compétition. Ce principe a des répercussions sur l'ensemble de la chaîne du livre, puisque son champ d'action s'étend à d'autres organismes ayant opté pour la forme coopérative, tels qu'une librairie ou un centre d'impression.

L'article d'Audebrand, Michaud et Lachapelle présente la coopérative comme la concrétisation du désir d'égalité entre ses membres, incarnant un idéal où l'être humain occupe une place centrale, qui dépasse la primauté du capital³¹¹. Bien sûr, personne ne se lance dans la poésie pour amasser des richesses, mais l'enregistrement en tant que coopérative atteste d'autant plus du désintérêt financier qu'il empêche

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 161-162.

³¹⁰ Régis Debray, *Le feu sacré, fonctions du religieux*, Paris, Gallimard, 2005, p. 215.

³¹¹ *Ibid.*, p. 168.

l'accumulation de capital. Il montre bien que ce qui est privilégié par les membres, c'est l'expérience de travailler ensemble et le désir de redonner à la communauté. Dans son texte « Habiter le travail », Ada Reichhart pense la notion de forme de vie comme « un outil fertile³¹² » pour explorer l'expérience coopérative. Plus qu'une simple structure juridique, la coopérative a le potentiel de donner vie à « un projet de vie en constante construction autour des valeurs de coopération et de participation » et de permettre « l'expérience quotidienne d'une forme de vie ancrée dans le principe de démocratie au travail³¹³ ». Bien que considérer la coopérative comme une forme de vie soit intéressant, chez La Tournure et La Jachère, la coopérative semble plutôt être un dispositif doté de règles et de principes, qui favorise certaines stratégies de la forme de vie du contemporain. L'aspect coopératif de La Tournure et de La Jachère ne se confond pas parfaitement avec l'identité propre de ces groupes.

Les coopératives ne poursuivent pas toutes le même objectif ; elles s'orientent généralement vers un groupe d'utilisateur-ices, une association de personnes partageant un besoin commun. Ainsi, il existe plusieurs formes de coopérative : *la coopérative de travail* vise à créer et à maintenir des emplois, *la coopérative de consommateurs* facilite l'acquisition de biens ou de services tandis que *la coopérative de producteurs* se donne les moyens de produire et de distribuer des biens ou des services³¹⁴. Le rôle des propriétaires-usagers varie en fonction du type de coopérative. Bien que La Tournure et La Jachère soient toutes deux des coopératives, leur type d'association diffère. Je prendrai la mesure de cette distinction dans les deux prochaines sections.

2.4 La Tournure, coopérative de solidarité

La Tournure est une coopérative *de solidarité*³¹⁵, une forme qui a vu le jour au Québec à partir de 1997³¹⁶. De 2013 à 2017, elle se présentait ainsi : « La Tournure naît du désir de créer une communauté solidaire gravitant autour de la coopérative. Les membres lecteurs-lectrices, poètes, écrivain-e-s, travailleur-es-s et

³¹² Ada Reichhart, « Habiter le travail. La forme de vie coopérative », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 206.

³¹³ *Ibid.*, p. 199.

³¹⁴ Luc K. Audebrand, Myriam Michaud & Kyriam Lachapelle, *op. cit.*, p. 167.

³¹⁵ Aussi appelé coopérative multisociétaire (CMS).

³¹⁶ Collectif, « Qu'est-ce qu'une coopérative de solidarité ? », *Le Soleil*, 22 novembre 2019, en ligne, <<https://www.lesoleil.com/opinions/point-de-vue/quest-ce-quune-cooperative-de-solidarite--6d17c2f74835642590c8efc156a9f595>>, consulté le 30 mars 2021.

de soutien conçoivent ensemble des livres responsables³¹⁷. » S'éloignant du modèle unisociétaire, la coopérative de solidarité doit compter au moins deux catégories de membres parmi les « consommateurs, producteurs, travailleurs et "membres de soutien"³¹⁸ ». Ces derniers, qui sont caractéristiques d'une coopérative de solidarité, apportent un soutien financier au projet et reconnaissent son utilité sociale, même s'ils n'utilisent pas nécessairement ses services.

2.4.1 Les membres : démocratisation, horizontalité et multitude

Les membres de soutien sont des « organismes communautaires ou des personnes qui proviennent d'organismes du milieu » ou encore « de simples citoyens³¹⁹ ». Pour devenir membre de soutien à La Tournure, le coût est de 10 \$. En retour, les membres de soutien bénéficient d'un rabais sur les livres achetés directement à la maison d'édition, que ce soit lors d'un marché ou d'un lancement. Les membres de soutien financent donc les projets de La Tournure de deux manières : grâce au membership et à l'achat de livres. Leur influence s'étend au-delà du simple aspect financier. En tant que participant-es à « la gouvernance démocratique de l'organisation, tant au niveau de l'Assemblée générale annuelle (AGA) que du conseil d'administration (CA)³²⁰ », iels ont leur mot à dire dans la direction que prend La Tournure.

La présence de membres de soutien dans l'organisation concrétise la volonté de créer une coopérative qui accorde de l'importance « aux intérêts des parties prenantes "externes"³²¹ ». La structure d'une coopérative de solidarité formalise « l'internalisation de parties prenantes habituellement externes aux coopératives³²² ». Pour Audebrand, Michaud et Lachapelle, élargir la mission sociale de la coopérative au multisociétariat et à l'inclusion de membres non-usagers est une innovation qui rompt avec le modèle coopératif traditionnel³²³. En raison de sa composition multisociétaire, la coopérative de solidarité aurait une portée sociale plus étendue que les autres types de coopératives³²⁴. En effet, elle doit « répondre

³¹⁷ La Tournure, « À propos », *La Tournure*, en ligne, <<https://latournure.org/pages/a-propos.html>>, consulté le 13 novembre 2015.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Audebrand, Luc K., Myriam Michaud & Kyriam Lachapelle, *op. cit.*, p. 169.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 170.

³²² Collectif, « Qu'est-ce qu'une coopérative de solidarité ? », *op. cit.*

³²³ Luc K. Audebrand, Myriam Michaud & Kyriam Lachapelle, *op. cit.*, p. 170.

³²⁴ *Ibid.*, p. 168.

simultanément à divers types de besoins, portés par les différentes catégories de membres³²⁵ ». Autrement dit, elle doit avoir l'ouverture et la flexibilité nécessaire pour s'adapter à une multitude. En s'éloignant du modèle coopératif traditionnel, elle se décentre légèrement des besoins spécifiques des membres usagers pour répondre plus largement aux besoins de la communauté. Puisque La Tournure souhaite former une communauté inclusive, s'enregistrer comme coopérative de solidarité lui offre un moyen légal d'appuyer cette stratégie d'horizontalité. Cela lui permet d'habiter une forme de vie qui prend soin de l'être-ensemble, mais également de transcender le collectif de création traditionnel et célébrer l'effort de toutes les personnes qui contribuent à faire vivre le livre.

Les différents rôles au sein de La Tournure ne répondent pas à une hiérarchie préétablie. Dans son texte de présentation, La Tournure accorde aux lecteur·ices une place équivalente à celle des poètes, des écrivain·es, des travailleur·euses et des membres de soutien. Bien que le terme « lecteur·ice » remplace celui de « consommateur·ice » et que « poète » et « écrivain·e » remplacent « producteur·ice », les désignations des membres ne s'éloignent pas significativement des rôles traditionnels. La Tournure s'autorise à adapter les titres en fonction de ses besoins et de ses valeurs. En optant pour le terme « lecteur·ice » plutôt que « consommateur·ice », La Tournure se détourne du langage marchand. Le lecteur·ice n'est pas nécessairement celui qui achète le livre ; le terme met l'accent sur l'acte de lire plutôt que sur celui de consommer. Ce type de membre peut aussi inclure les personnes qui prennent part aux comités de lecture de chaque recueil. La substitution de « membre producteur » par « poètes » et « écrivain·es » a un effet similaire. Ce qui peut surprendre, c'est que La Tournure pose une distinction entre le travail du poète et celui de l'écrivain·e alors qu'elle explore pourtant de nombreuses zones d'indistinction entre les genres littéraires.

Cette division des membres, qui se trouve dans ses livres et sur son site web, sert davantage à la présentation du groupe qu'à une division officielle. L'« organigramme simpliste de La Tournure », présenté dans leur premier rapport d'activité³²⁶, identifie différents types de membres : les membres de soutien (composés des lecteur·ices, des librairies et des maisons d'édition), les membres utilisateur·ices (les auteur·ices publié·es) et les membres travailleur·euses (les administrateur·ices, les éditeur·ices et les organisateur·ices d'événement). Il est évident que l'ensemble des membres de La Tournure ne se limite pas à ses éditeur·ices et ses auteur·ices ; légalement, la coopérative englobe aussi ses lecteur·ices et ses

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Rapport d'activités 2012-2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 19 janvier 2014, p. 7.

supporteur-ices. En offrant aux librairies la possibilité d'être membres, elle leur tend la main pour dépasser la logique de la relation utilitaire qui caractérise généralement les interactions entre librairies et maisons d'édition. En invitant d'autres maisons d'édition, elle élargit sa communauté à celles qui pourraient être perçus comme des concurrentes. Ces actions ne suppriment pas les rivalités ou les exclusions, mais elles mettent en lumière un désir de coopération.

2.4.2 Le noyau du collectif : horizontalité, indistinction

Les membres travailleur-euses sont formé-es par le noyau du collectif de La Tournure. Dans l'organigramme, iels se subdivisent en administrateur-ices, éditeur-ices, et organisateur-ices d'événements (la distribution et la diffusion ne sont pas explicitement mentionnées). Si chaque membre ne bénéficie pas d'une description sur le site de la maison d'édition, des détails plus approfondis sur les responsabilités réelles des membres travailleur-euses se retrouvent dans les rapports d'activité, que les membres de soutien peuvent consulter.

Dans le *rapport d'activité 2013-2014*, les neuf membres actif-ves de La Tournure sont présenté-es avec une touche d'humour, un ton qui contribue à établir une connexion avec les membres de soutien, étant donné que ces rapports leur sont principalement adressés. Toutes les descriptions ont été rédigées par le directeur du CA, chargé de la préparation du document. Julien Fontaine-Binette se décrit donc lui-même comme

l'esprit platonicien qui s'est réconcilié avec les poètes. Il s'occupe des tâches administratives comme les finances, la gestion et autres « cossins » que les autres ne veulent pas faire. Il est aussi Président du conseil d'administration, même s'il désirerait mieux être pape ou encore maire³²⁷.

Son portrait dépeint un travailleur animé par un vif intérêt pour les rôles de leadership, prêt à se sacrifier pour le bien du groupe en accomplissant les tâches souvent délaissées : celles liées à l'administration et à la coordination.

À sa suite, est présenté Olyvier Leroux-Picard :

³²⁷ Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 19 janvier 2014, p. 4.

Poète qui porte comme étendard son nom à la manière d'une contrefaçon de Olivier, c'est l'homme à tout faire de la Tournure, il est aussi le lien avec les librairies indépendantes. Il publiera dans la Tournure en 2014. Il est aussi le vice-président du conseil d'administration³²⁸.

Cette description révèle la possibilité d'occuper simultanément plusieurs rôles, celui de membre travailleur et de membre auteur, Leroux-Picard préparant la publication d'un livre. Les membres sont versatiles dans leurs fonctions, mais orientés dans leur choix de relations. Qu'un membre prenne en charge la relation avec les libraires signifie que la Tournure ne recourt pas aux services d'un distributeur, ce qui lui permet de faire le choix politique de ne faire affaire qu'avec des librairies « indépendantes ».

Vient ensuite Daria Mailfait :

Poétesse et accompagnatrice littéraire de la Tournure (le mot directrice la répugne), elle est l'étreinte par excellence. Elle accompagna Charles Dionne dans l'écriture « D'espoir de mourir maigre », lancé le 31 mai 2013. Elle publiera chez la Tournure en 2014. Elle est aussi administratrice du conseil d'administration afin de mettre du beau et du plaisir dans le mot administration³²⁹.

On peut supposer que l'appellation « accompagnatrice littéraire » découle du désir de Mailfait de s'affranchir de toute connotation hiérarchique. Elle favorise l'horizontalité en plaçant la personne chargée de l'accompagnement sur un pied d'égalité avec celle qui écrit, plutôt qu'au-dessus. Il est important de noter que Mailfait est également autrice, et donc que son propre livre sera accompagné par un autre membre.

La quatrième membre travailleuse est Geneviève Gosselin :

Poète, cinéaste, musicienne, comédienne, fileuse de soie, acrobate, astronaute, et bientôt sans doute aux Oscars dans toutes les catégories, elle participe aux ateliers et aux prescriptions poétiques. Elle sera accompagnatrice littéraire pour le recueil d'Olivier Leroux-Picard qui sortira en 2014. Nous pensons que quelques fois, secrètement, elle dort³³⁰.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 5.

Geneviève est une de ces accompagnatrices littéraires. Il est aussi mentionné d'ateliers et de prescriptions poétiques, des pratiques qui seront explorées dans le chapitre suivant.

La cinquième membre est Stéphanie Séguin :

C'est de ses nuits blanches qu'elle munit la Tournure de beaux livres. Elle s'occupe de tout le visuel de la Tournure, autant du site internet que des publications. Elle a fait tout le graphisme et l'infographie du recueil de Charles Dionne *D'espoir de mourir maigre* sorti le 31 mai 2013. Elle travaille présentement à la confection d'un petit bijou qui sortira en 2014 sous la plume de Daria Mailfait³³¹.

La production visuelle des livres est également réalisée en interne. Parmi les autres rares cas de maisons d'édition qui ne recourent à des spécialistes externes pour cette tâche, il y a L'Écrou et Del Busso, dont le directeur éditorial Julien Del Busso est graphiste de formation.

Quant à Jules Gagnon-Hamelin, il est

le Super-Man de la Tournure. Il ne ressent ni la douleur, ni le froid, ni la fatigue ; il ne s'alimente que de poésie et de Pabst. En plus de cela, il anime les ateliers de la Tournure, et participe à tous les comités de lecture. Il sera l'accompagnateur littéraire du livre de Daria Mailfait qui sortira en 2014³³².

Étant accompagnateur littéraire et participant aux ateliers, il semble occuper une position similaire à celle de Gosselin. Il est aussi mentionné des comités de lecture, une pratique qui sera aussi abordée dans le chapitre suivant.

On a ensuite Xavier Vadeboncoeur :

Organisateur d'événements, musicien, et porteur de foi, il organise les lancements de la Tournure. Il a été le maître d'œuvre du lancement de la Tournure le 22 février 2013, et du lancement d'« *Espoir de mourir maigre* », le 31 mai 2013. Entre ses 27 projets, ses 43 jobs, et ses heures de bénévolats, il a quand même le temps d'être le secrétaire du conseil d'administration³³³.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 6.

Vadeboncoeur réinvestit ses compétences en organisation d'événements dans La Tournure, qu'il a développé dans sa profession. Dans le chapitre suivant, nous explorerons l'ampleur que peuvent atteindre les événements de La Tournure, que ce soit lors d'un lancement ou d'une soirée de lecture. L'organisation d'événements est une pratique centrale de La Tournure, au même titre que l'édition et la publication de livres.

Jacques Binette est, pour sa part, présenté comme

l'esprit rationnel et posé de la Tournure. Étant le trésorier de la Tournure, il s'occupe que le réel monétaire ne frappe pas de plein fouet les esprits enjoués du reste de la bande. Amateur de jeux de mots et de bonnes blagues, il est le doyen de la jeune Tournure³³⁴.

Le nom et la photographie figurant au rapport ne laisse aucun doute : Binette est en réalité le père de Julien Fontaine-Binette. La Tournure a cru utile de bénéficier du soutien d'un membre plus expérimenté, en mesure de lui fournir des conseils avisés sur la gestion du budget.

J'apparais à la toute fin, comme dernière arrivée, sous le nom de Zéa Beaulieu-April :

Future doctorante en sémiologie, on ne comprend toujours pas ce qu'elle fait... Entre naviguer dans les angoisses de la poésie, et tanguer dans les méandres de la musique, elle nous concocte des événements de lectures et de prestations poétiques différents et originaux. Elle publiera dans la Tournure en 2014, son recueil *Goulka*³³⁵.

Mon rôle consistait à concevoir et à coordonner d'autres manifestations littéraires que les lancements, dont les particularités seront détaillées dans le chapitre consacré aux pratiques.

Les membres travailleur-euses n'ont pas de titres officiels, mais leurs descriptions éclairent leurs responsabilités spécifiques : Fontaine-Binette s'occupe des tâches administratives, Leroux-Picard de la distribution, Mailfait de l'accompagnement littéraire en collaboration avec Gosselin-G. et Gagnon-Hamelin, ceux-ci étant également impliqués dans les ateliers. Séguin est responsable du graphisme, Binette de la trésorerie, et Vadeboncoeur et Beaulieu-April coordonnent l'organisation des événements. Certain-es membres mettent à profit leurs connaissances préalables au sein de La Tournure, tandis que d'autres en

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

développent de nouvelles selon les besoins du groupe, qu’iels soient motivé-es par des intérêts personnels ou un sens du sacrifice. L’évolution des activités de La Tournure suit le départ et l’arrivée de ses membres. Le rapport de 2018-2019 annonce l’implication de nouvelles personnes. Du côté du graphisme, s’ajoutent Jules Leloup Mayrand, un artiste visuel diplômé en arts visuels et médiatiques, et Vincent Potvin, en charge de la refonte de l’identité visuelle de La Tournure. Dès 2018, l’organisation effectue un virage visuel, avec la modification du site web, du logo et la création d’une maquette uniformisée pour les livres³³⁶. Pour ce qui est de la promotion, La Tournure se nourrit des connaissances et de l’expérience de Roxane Nadeau en communication. Celle-ci contribuera à l’élaboration de la présence de la maison d’édition sur les réseaux sociaux. Enfin, les tâches d’édition et d’administration recevront dorénavant le secours de Catherine Dupuis et de Jade Bergeron qui rejoignent également l’aventure de La Tournure.

Si les descriptions informent sur les tâches et les contributions des membres, leur ton empreint d’humour et d’ironie met en lumière de manière frappante leur implication humaine. Plusieurs ont de multiples talents, qu’iels investissent dans une diversité d’activités et disciplines, à l’instar de Gosselin-G., dépeinte comme « poète, cinéaste, musicienne, comédienne, fileuse de soie, acrobate, astronaute, et bientôt sans doute aux Oscars dans toutes les catégories³³⁷ ». C’est jusqu’à leur relation au travail qui est mis en scène. Alors que Séguin consacre à La Tournure « ses nuits blanches³³⁸ », Gagnon-Hamelin semble immunisé contre la douleur, le froid, la fatigue, se nourrissant uniquement « de poésie et de Pabst³³⁹ », et Vadeboncœur trouve encore le temps d’y contribuer malgré « ses 27 projets, ses 43 jobs, et ses heures de bénévolats³⁴⁰ ». La personne typique qui s’implique à La Tournure semble embrasser la polyvalence et ne pas craindre l’excès de travail. C’est à se demander s’iels ont le choix, car la nature même de leur organisation exige qu’iels couvrent autant d’aspects que possible de la production, de l’édition, de la diffusion et de la distribution.

La Tournure a intérêt à trouver des travailleur-euses aux compétences variées. En raison de la réalité financière de l’édition de poésie, où il est difficile de trouver les fonds pour offrir un seul salaire complet, les membres doivent consacrer bénévolement leur temps à leurs activités. Cette démarche s’avère

³³⁶ Rapport d’activités 2018-2019 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 2 novembre 2019, p. 2.

³³⁷ Rapport d’activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 4.

³³⁸ *Ibid.*, p. 5.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

formatrice, car les membres se spécialisent dans leurs compétences existantes tout en développant de nouvelles aptitudes au sein de La Tournure.

L'engagement au sein de la coopérative transforme la dynamique des institutions littéraires. Le travail coopératif et participatif s'aligne avec la forme de vie du contemporain, caractérisée par la pluralité des membres et la distribution équitable du pouvoir. Ces membres développent des compétences spécifiques les conduisant à se spécialiser organiquement sans passer par la nécessité d'un titre définissant leur rôle. Par ailleurs, l'intégration des membres de soutien joue un rôle crucial pour contrer l'isolement, en autorisant le plus grand nombre de personnes possible à agir au sein de La Tournure. Grâce à des dispositifs spécialement conçus pour le travail, l'objectif visé est celui de favoriser davantage de démocratie et d'horizontalité. De l'avis de Reichhart, le travail n'est pas prêt à être évacué de nos vies sociales, et il « constitue même la clef de voûte de la transformation sociale³⁴¹ », car une forme de vie doit d'abord se concrétiser dans cette sphère avant de se généraliser et s'étendre à tous les aspects de la vie sociale grâce à l'expérience. En fin de compte, le modèle coopératif instauré par La Tournure ne se réduit pas à une simple liste de principes à respecter ou à une participation financière et politique ; il illustre également l'expérience d'une vie qui s'efforce de concilier les stratégies d'une forme de vie du contemporain avec la sphère du travail.

2.5 La Jachère, coopérative de production

La Jachère adopte le modèle de coopérative de production, qui se distingue de la coopérative de solidarité en rassemblant des personnes qui souhaitent se procurer « auprès de leur coopérative des biens et des services nécessaires à l'exercice de leur profession³⁴² ». L'intérêt est avant tout de mettre en place une structure commune « pour l'achat du matériel, la transformation, la distribution ou la vente de produits³⁴³ ». Ces coopératives de travail sont fréquentes « dans des secteurs aussi variés que l'agriculture, l'industrie agroalimentaire, le regroupement d'achats, le taxi³⁴⁴ », etc. Comme les autres modèles de coopérative, la coopérative de travail doit respecter les principes coopératifs : l'adhésion volontaire et

³⁴¹ Ada Reichhart, *op. cit.*, p. 199.

³⁴² Coopérative de développement régional du Québec, « Coopérative de producteur-trice-s : Définition, fonctionnement et avantages », *Coopérative de développement régional du Québec*, en ligne, <<https://cdrq.coop/cooperative-de-producteur%c2%b7trice%c2%b7s-definition-fonctionnement-et-avantages/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

ouverte à tous·tes, le pouvoir démocratique exercé par les membres, la participation économique des membres, l'autonomie et l'indépendance, l'éducation, formation et information, la coopération entre les coopératives et l'engagement envers la communauté³⁴⁵.

La principale différence avec la coopérative de solidarité réside dans le fait que la coopérative de production ne compte qu'un type de membre, assurant ainsi la défense exclusive des intérêts de ce groupe spécifique. Contrairement à La Tournure, qui utilise la structure coopérative pour élargir sa communauté, La Jachère l'adopte pour enrichir la dynamique interne du groupe : « [La Jachère] lutte pour l'autonomie des créatrices et des créateurs par la réappropriation des moyens et méthodes de production artisanale³⁴⁶ ». Son objectif n'est pas nécessairement de développer un réseau, mais plutôt de garantir son indépendance et, par conséquent, la pérennité de sa forme.

2.5.1 Présentation des membres de La Jachère

Cette section se propose de présenter chacun des douze membres, selon la présentation qui en est faite sur le site web. Les descriptions, bien que variées dans leur longueur et leur précision (suggérant une rédaction individuelle plutôt qu'une approche collective), révèlent diverses tendances au sein du collectif. Les descriptions plus concises servent souvent à mettre de l'avant les publications des membres, mais elles nous révèlent aussi des indices sur la dynamique interne de La Jachère. On apprend au sujet d'Annabelle Aubin-Thuot qu'elle est l'autrice de *Tentative acharnée d'un manifeste de l'acharnement* (2012) et de *Politique de l'hypersensibilité* (2013) et qu'elle a quitté La Jachère le 25 juin 2013³⁴⁷. De manière similaire, la description de Virginie D'Amours-Licatèse indique sobrement qu'elle est l'autrice de *Duvet* et qu'elle « anime le comité de rédaction³⁴⁸ ». Il existerait donc un sous-groupe dédié à la lecture des textes, dont la procédure exacte est non spécifiée. Plus intime, la présentation de Laurence Lallier-Roussin indique qu'elle a écrit « Aanloop avec Jonas Fortier à Bruxelles lors de l'été 2012 et des poèmes-affiches en Acadie en mai 2013³⁴⁹ ». Elle renferme également une note curieuse : Lallier-Roussin conserve

³⁴⁵ Luc K. Audebrand, Myriam Michaud & Kyriam Lachapelle, *op. cit.*, p. 186.

³⁴⁶ La Jachère, « . », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com>>, consulté le 27 février 2021.

³⁴⁷ Annabelle Aubin-Thuot, « Annabelle Aubin-Thuot », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/annabelle-aubin-thuot/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁴⁸ Virginie D'Amours-Licatèse, « Virginie D'Amours-Licatèse », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/virginie-damours-licatese/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁴⁹ *Ibid.*

« des œuvres dans une boîte en carton³⁵⁰ ». C'est un élément anecdotique qui ouvre le portrait de Corine Lajoie : elle est « italienne aussi » et l'auteurice du *Sentiment d'aimer* (2013)³⁵¹.

Ces détails périphériques occupent une place plus importante dans la présentation de Geoffroy Delorey, qui est l'auteur « co-auteur des zines *Lux, Toccata et fugue en ré mineur, Pavé et mémoire* ou “La brique”, *Chien, Original*, ainsi que du poème-affiche *l'Avenir dégagé*³⁵² ». Celui-ci était supposément

destiné à une carrière de chimiste ou de gauchiste collabo' jusqu'à ce qu'il assiste aux soirées multidisciplinaires de poésie-danse-beuverie-théâtre-révolution-orgie-soupe-aux-poireaux dirigées par Louis Mauffette. Depuis, il a étudié et pratiqué toutes ces différentes disciplines. [...] Présentement, il coud des livres, fait les poubelles, tranche du papier, flatte des chats, dessine des affiches et prépare des mauvais coups³⁵³.

La dernière énumération des activités de Delorey évoque la matérialité des livres et les étapes de leur construction. Faire des livres s'insère dans la vie quotidienne. On tranche du papier, on flatte un chat, on dessine une affiche. Cette description rappelle également le style et l'humour des descriptions des membres de La Tournure qui célèbrent les multiples activités de ses travailleur·euses.

Je suppose que la plupart des membres de La Jachère sont auteur·rices, jouant probablement également les rôles d'éditeur·ices et de producteur·ices des publications. Les détails anecdotiques des présentations fournissent des indices susceptibles de révéler leurs responsabilités spécifiques : Laurence Lallier-Roussin pourrait être l'archiviste de La Jachère, Virginie D'Amours-Licatèse une éditrice, et Geoffroy Delorey un confectionneur des livres et des zines. Le caractère officieux et parfois fantaisiste des descriptions ne permet néanmoins pas de le confirmer. La Jachère se distingue ainsi des maisons d'édition aux rôles clairement définis, au sein desquelles les responsables de tâches spécifiques sont identifié·es par des titres spécifiques. Au Quartanier par exemple, les titres de direction générale, de direction administrative,

³⁵⁰ Laurence Lallier-Roussin, « Laurence Lallier-Roussin », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/laurence-lallier-roussin/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁵¹ Corine Lajoie, « Corine Lajoie », *En Jachère*, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/corinne-lajoie/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

d'équipe éditoriale, de relation de presse, droits, distribution et diffusion sont attribués aux différentes personnes assignées à ces tâches³⁵⁴.

Ce flou semble être intentionnel et sert la stratégie de l'indistinction, comme le suggère un autre style de descriptions qui tend résolument vers l'absurde. Alexei Menschen a l'une des descriptions les plus brèves et certainement la plus surréaliste : « Alexei est un pigeon mouillé ce matin³⁵⁵. » Cette poésie ludique rivalise avec celle de Jonas Fortier et les pseudonymes dont il fait son terrain de jeu :

Jonas Fortier a récemment remplacé la lasagne comme mon plat favori. / De plus, il est un lecteur. Il lit beaucoup, d'une voix haute, basse et tout à fait claire et trouble. Il peut lire jusqu'aux mots les plus compliqués. Il est très amical. On peut toucher³⁵⁶.

Il n'est question ni du travail du membre au sein de la coopérative ni de ses publications. Le seul indice d'activité littéraire réside dans la mention de la voix, susceptible de faire écho aux activités de lancement et aux soirées de poésie organisées ou habitées par La Jachère. L'accent étant mis sur la qualité de la voix plutôt que sur le contenu de la parole, ce qui se révèle comme étant au cœur des enjeux de La Jachère, c'est le corps – celui de Fortier en l'occurrence – et, par conséquent, la présence. Jonas Fortier apparaît ailleurs sous le pseudonyme de Jacque Brigitte-Custo. Celui-ci aurait été « librement formé à l'école française d'océanographie, Paris 283 ». Il se nourrirait « de mets succulents » et porterait « une chemise rouge, des bottes d'aspect conventionnel, ainsi qu'un bonnet orange de la plus haute importance³⁵⁷ », en plus de posséder un navire, l'Alcyone, qui serait « parké dans le Vieux-Port de Montréal ». Il investirait « son savoir aquatique à la confection de petits recueils de poésie au sein de la Jachère³⁵⁸ ». Dernier élément : « Il est l'ami des poissons. À la mémoire d'Ève Bossé. La pluie sèche en priant le seigneur pour les sirènes³⁵⁹. » Cette fois-ci, il est bien mention des recueils de poésie de La Jachère, mais sans précision. Le verbe « confection » évoque autant la fabrication physique du zine que l'écriture d'un manuscrit. Il

³⁵⁴ Toutefois, dans la revue *Le Quartanier*, les présentations des membres étaient relativement proches de ce style.

³⁵⁵ Alexei Menschen, « Alexei Menschen », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/alexei-menschen/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁵⁶ Jonas Fortier, « Jonas Fortier », *En Jachère*, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jonas-fortier/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁵⁷ Jacques-Brigitte Custo, « Jacques-Brigitte Custo », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jacques-brigitte-custo/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

convient de souligner que le personnage de Jacque Brigitte-Custo est fortement inspiré par Jacques-Yves Cousteau et le navire l'Alcyone (l'une des sept Pléiades, en union avec Poséidon) par la Calypso de Cousteau (nymphes des mers et demi-sœur d'Alcyone lorsqu'elle est donnée comme fille d'Atlas). Jonas Fortier développe en parallèle de la figure de ce grand explorateur, un océanographe qui plongerait dans les mots. Entre les poissons et les sirènes apparaît également un hommage à Ève Bossé, l'une des initiatrices du projet de La Jachère.

Finalement, jacquo ademas sein-entoiné, invite à considérer une autre piste de lecture :

entoiné a fait une meringue ce soir dans sa maison, à Ripon. demain soir, il pense faire une pizza ou simplement un pain au levain à manger avec du beurre salé. / tenez-vous au courant de tous ses projets, side-projets, post, pré-projets / ... à venir les méta-projets de jacquo ademas sain-entoiné / saint-entoiné@gmail.com³⁶⁰.

L'absurdité d'une telle description révèle l'esprit badin des membres de la Jachère : ils ne se prennent pas au sérieux, ce qui n'implique pas de ne pas prendre au sérieux ce qu'ils font. L'absence de prétention semble indiquer qu'ils ne sont pas animés par la vanité ni l'orgueil. Au contraire, c'est l'idée même de la présentation qui est tournée en dérision. Cette approche s'accompagne d'une touche de poésie : les membres qui optent pour ce style se dévoilent à travers une figure expressive et symbolique, échappant ainsi à une représentation trop réaliste et terre-à-terre.

Certaines présentations, plus pragmatiques, se contentent de renvoyer vers les sites internet des membres, comme c'est le cas pour Nicolas Lachapelle³⁶¹ et Xavier Neszvecsko³⁶². D'autres ne contiennent rien du tout, sauf un nom, comme celui de Coco-Simone Finken. Ces trois « présentations » incitent à explorer le travail individuel de ces membres en dehors du site de la Jachère. On pourrait en déduire qu'être membre de La Jachère n'est qu'un des aspects de leur pratique, qu'il y a une porosité entre leur travail personnel et les activités de la coopérative. En tant que coopérative de travailleur-euses, La Jachère réunit des individus sous une enseigne qui préserve leurs pratiques. Les présentations offrent un aperçu des projets

³⁶⁰ jacquo-ademas-sain-entoiné, « jacquo-ademas-sain-entoiné », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jacques-brigitte-custo/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁶¹ Nicolas Lachapelle, « Nicolas Lachapelle », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/nicolas-lachapelle/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁶² Xavier Neszvecsko, « Xavier Neszvecsko », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/xavier-neszvecsko/>>, consulté le 6 septembre 2021.

de La Jachère, mais aussi de la voix singulière de chaque membre puisqu'elles ne subissent pas le même procédé d'homogénéisation qu'à La Tournure, où toutes les descriptions sont rédigées par un seul membre. Elles ne répondent pas non plus aux mêmes impératifs de transparence, car elles ne s'adressent pas, à la manière de celles de La Tournure, à d'autres membres. La Tournure, qui est redevable au groupe qui la soutient, se doit intégrer les membres de soutien dans l'expérience de la coopérative d'édition. En explicitant les responsabilités de chacun-e, elle dévoile le déroulement de ses activités et les personnes en charge à chaque étape. La Jachère n'étant pas tenue de présenter ses membres avec la même transparence, elle peut se permettre des descriptions plus libres, reflétant ce que chacun-e souhaite divulguer de sa pratique.

Sur une autre page du site, intitulée « Historiquement membres », figure la liste des personnes qui ont quitté La Jachère (la dernière mise à jour de leur site semble remonter à novembre 2013³⁶³). La Jachère a pu bénéficier du travail de Sarah Guertin, de Samuel Long-Longpré, d'Ève Bossé, de Marie-Ève Groulx, d'Estelle Grenier, de Janie Jalbert-Senneville et de Valérie Grégoire³⁶⁴. En l'espace de deux années, elle a vu défiler plus de membres (19) que La Tournure en dix ans (si l'on se fie aux rapports d'activités, le nombre s'élèverait à 17). *L'adhésion volontaire et ouverte à tous* est un principe que le groupe prend au sérieux. Loin d'être une communauté exclusive, La Jachère est un espace protégé pour qui veut bien en profiter, et la procédure pour la rejoindre est divulguée sur son site internet (ce qui n'est pas le cas sur celui de La Tournure) : « Pour devenir membre, nous offrir des projets, solliciter des lectures ou la presse, contactez Virginie ou Jonas³⁶⁵. » Cette invitation est suivie de liens vers leurs adresses courriel. Il est demandé d'envoyer « un dossier de présentation » pouvant contenir « un portfolio » « (textes, bandes dessinées, dessins, œuvres artisanales, etc.) » ainsi que des indications sur ses « expériences pertinentes » et ses « motivations³⁶⁶ ». Il n'est pas permis de simplement proposer un manuscrit : « il faut être membre de la coopérative et s'y impliquer pour publier un texte. Il nous fera plaisir de recevoir et de lire les manuscrits envoyés avec une demande d'adhésion³⁶⁷. » Enfin, toujours sur le site de la coopérative, une note en

³⁶³ La Jachère, « Événements », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/evenements/passe/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁶⁴ La Jachère, « Membres », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁶⁵ La Jachère, « Contact », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/contact/>>, consulté le 6 septembre 2021.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

lettres majuscules prévient ceux qui souhaitent devenir membres : « AUSSI IL FAUT SAVOIR QUE LA JACHÈRE EST SOUVENT EN JACHÈRE / C'EST PAS PARCE QU'ON RÉPOND PAS QU'ON VOUS AIME PAS³⁶⁸. » Pour joindre La Jachère, il vaut mieux aller directement à sa rencontre et créer un premier contact face-à-face : « Nous sommes fait-e-s de chair, venez nous voir quand on sort pour mesurer les affinités³⁶⁹ ! » La valeur de la présence physique, le partage d'un espace et d'un temps, est mise en avant. La Jachère renverse le processus de sélection traditionnel. Le manuscrit n'est pas la porte d'entrée pour joindre la maison d'édition. Il semble même moins déterminant que les affinités issues de la rencontre. Les intentions de la personne, sa personnalité, apparaissent d'importance égale, voire supérieure, à ses capacités littéraires.

La Jachère défend l'horizontalité de ses membres et se dévoile peu en dehors de son cercle. La meilleure façon de comprendre son fonctionnement interne est probablement de la rejoindre, ce qui serait possible en soumettant une candidature. Que ce soit dans la description de ces membres ou du processus pour joindre le collectif, La Jachère place la démarche et l'individu avant la production littéraire. Elle protège une forme de vie caractérisée notamment par son horizontalité et une certaine indistinction.

2.5.2 La recherche d'une expérience

La question des affinités est loin d'être anodine pour La Jachère. Dès sa création, l'amitié revêt une importance cruciale tant d'un point de vue pratique que, plus fondamentalement, d'un point de vue idéologique. Cette dynamique se laisse entrevoir dans *Mes amis écrivent la plus belle poésie*³⁷⁰, un zine de 56 pages publiées en 2013. Sous-titré *Petites histoire de la Coopérative d'Édition en Jachère*, il est écrit par Corine Lajoie. S'appuyant sur sa propre expérience au sein du collectif et ses échanges avec les autres membres, Lajoie présente les activités de La Jachère et son caractère singulier dans le paysage du livre contemporain. Son récit débute avec son premier contact avec La Jachère : « le 6 octobre 2011, je reçois dans ma boîte de réception une convocation exaltée à me joindre au projet d'anciens collègues cégépiens qui souhaitent se lancer dans l'aventure de l'édition³⁷¹. » Au-delà de l'expérimentation de la forme

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Corine Lajoie, *Mes amis écrivent la plus belle poésie*, op. cit., p. 10.

³⁷¹ *Ibid.*

coopérative (horizontalité, redistribution égalitaire, délibération collective, démocratie, etc.), le collectif en devenir est motivé par le désir de créer ensemble :

Devant l'absence de lieu littéraire qui nous rassemble. Parce que nous aimons bricoler des livres et que nous aimerions le faire avec vous. Parce qu'on a envie de vous lire. Et qu'on a envie de vivre des événements de création/d'extase collective³⁷².

Comme La Tournure, La Jachère aspire à créer une forme habitable d'un être-ensemble, incarnée principalement à travers le travail créatif et la co-présence.

L'invitation n'est pas fortuite : l'intention de La Jachère est de reproduire une expérience antérieure de coopération. Lajoie relate qu'après leur parcours en création littéraire au Cégep du Vieux-Montréal, « plusieurs amitiés se dispersent », car certaines personnes « partent pour de longs voyages, d'autres s'inscrivent à l'université — et y restent ou pas — ou complètent leur formation collégiale ailleurs³⁷³ ». C'est une période floue, surtout pour Delorey, qui ressent qu'« aucun lieu rassembleur n'émerge pour accueillir des rencontres et une volonté de créer³⁷⁴ ». Avec Ève Bossé, elle aussi déçue de son expérience universitaire, Delorey éprouve « une grande volonté de réalisation, sans trop savoir quelle forme lui donner : “On ne savait pas ce qu'on voulait faire, mais on voulait faire de quoi³⁷⁵.” » Le désir d'une expérience collective prédomine ou, du moins, précède celui de mener une activité littéraire.

Les membres fondent La Jachère à partir des liens qu'ils ont établis à travers leur pratique de la création littéraire durant leur parcours collégial :

Certains s'engagent au sein de la revue littéraire *Tric-Trac* où, accompagnés de professeurs, ils touchent pour la première fois au travail éditorial, écrivent et publient régulièrement en plus d'avoir la possibilité d'organiser des soirées de lecture qu'ils investissent à leur manière³⁷⁶.

À la suite de cette expérience en revue, considérée comme une « première ébauche de communauté artistique », l'aspiration de La Jachère se tourne vers une « communauté de pensée et d'action » qui puisse

³⁷² *Ibid.*, p. 7.

³⁷³ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

s'épanouir de manière encore libre « au sein de la maison d'édition³⁷⁷ ». L'objectif est clairement de s'affranchir des structures institutionnelles pour cultiver une véritable autonomie. Corine Lajoie souligne que La Jachère ne cherchait pas à établir une nouvelle école, mais à « se réunir d'une nouvelle façon, selon de nouvelles modalités³⁷⁸ », faisant une fois de plus passer la forme de vie avant la littérature. La structure horizontale et démocratique était, pour La Jachère, une évidence : « Il importait à chacun que les décisions se prennent collectivement³⁷⁹. »

La naissance de La Jachère trouve son origine dans « son rejet des institutions académiques³⁸⁰ ». À la différence des membres de La Tournure, engagé-es dans des études universitaires, plusieurs membres de La Jachère ont choisi d'interrompre leurs études supérieures, « déçus par les bureaucraties universitaires, la rigidité et le corporatisme de ce lieu d'enseignement, son incapacité à répondre à leurs besoins fondamentaux, son rapport trop utilitaire au savoir, etc³⁸¹ ». Ces frustrations motivent la « dimension politique » de La Jachère et son intention « de créer un réseau artistique³⁸² ». Différentes justifications motivent la forme de vie coopérative. Ada Reichhart recense notamment la justification « économique (le fait de conserver son emploi) » et la justification « militante (prendre part à une expérience de démocratie participative au travail³⁸³) ». Pour La Jachère, cette militance est celle de l'indépendance. Mue par le désir de conserver une « autonomie intellectuelle et artistique à l'abri d'une ingérence extérieure³⁸⁴ », elle réalise intégralement les livres qu'elle publie dans « une perspective de réappropriation des moyens de production³⁸⁵ ».

L'invitation initiale annonce clairement les intentions de départ de La Jachère, qui persistent encore au moment où Lajoie rédige *Mes amis écrivent la plus belle poésie*. Tout en demeurant fidèle à son idéal d'horizontalité, le collectif se redéfinit au fur et à mesure que des membres s'ajoutent. Personne ne se

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*, p. 20.

³⁸³ Ada Reichhart, *op. cit.*, p. 200.

³⁸⁴ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 20.

³⁸⁵ *Ibid.*

contente de suivre aveuglément l'invitation : La Jachère se transforme d'un commun effort. En plus de devoir s'accorder sur les objectifs de La Jachère, les membres ont à s'entendre sur la description publique du projet. Contrairement aux présentations des membres, le mandat, affiché sur le site web, est écrit par l'ensemble du groupe. Il vise à propulser La Jachère dans l'espace public³⁸⁶. Si la description paraît concise, elle a exigé du collectif « de longues heures de discussions et d'interminables échanges de brouillons que chacun aura modifiés, commentés et investis de ses recommandations³⁸⁷ ». Les motivations profondes des membres sont investies pour devenir un acte tangible de démocratie en action. Cet effort laborieux concrétise l'idéal démocratique en le réalisant.

2.6 La Passe et son espace

La Tournure et La Jachère « habitent » une forme de vie par le travail. À La Passe, ce verbe prend une signification plus littérale. La Passe s'organise sous d'autres modalités que celles d'une coopérative. Le principe fondamental qui guide son organisation est l'espace concret qu'elle occupe. Contrairement à La Tournure et à La Jachère, dont les membres sont bien identifiés, La Passe n'est pas composée de membres officiel·les. Elle est un lieu de rassemblement formé par les collectifs qui l'occupent (dont les membres sont, le plus souvent, anonymes). Son identité est déterminée par son adresse, d'abord au 1214 rue de la Montagne, puis à l'Église Enfant-Jésus du Mile-End et, plus tard, par son absence d'ancrage même (elle changera de nom pour l'Impasse).

2.6.1 La Médiathèque

Le 1214 de la Montagne est d'abord l'adresse de la Médiathèque Gaëtan Dostie, un organisme sans but lucratif incorporé le 15 avril 2008³⁸⁸. Son objectif, tel qu'explicité sur le site de l'organisme, est de

sauvegarder et rendre accessible, par la création d'un centre de conservation et de recherche et d'une institution muséale, une collection qui présente une valeur patrimoniale indéniable pour la société québécoise et la présence française en Amérique³⁸⁹.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸⁸ Médiathèque Gaëtan Dostie, « présentation », *Médiathèque Gaëtan Dostie*, en ligne, <<http://mlgd.ca/>>, consulté le 16 février 2021.

³⁸⁹ *Ibid.*

La collection de la Médiathèque, dont la collecte aurait débuté en 1956, est constituée de quelque 20 000 imprimés, plus de 50 000 manuscrits³⁹⁰, photos et archives multimédias, notamment des vidéos captées depuis 1976 de plus de 500 écrivain-es et 400 œuvres exposées dans la section musée³⁹¹. La spécialité de la Médiathèque est la période qui s'étend de 1830 à 1980 au Québec³⁹². Dans le court vidéo de style documentaire titré *Les Passeurs* et publié sur YouTube le 9 juillet 2016, différents plans présentent les salles de la Médiathèque et leurs thèmes : l'entrée de la Médiathèque littéraire est baptisée le « Salon des Nuits de la poésie et du Solstice de la poésie québécoise (1970-1976-1980) » ; dans le corridor du premier étage, on peut voir des « œuvres de diverses époques » ; la pièce nommée le « Salon bleu » se concentre sur la « Naissance de l'école littéraire de Montréal 1895-1935 » et le « Salon du Harfang des neiges » à la « Naissance de la littérature québécoise 1830-1895³⁹³ ». La Médiathèque propose également, en collaboration avec le Musée de l'imprimerie du Québec, « un atelier d'imprimerie typographique, de reliure, de dorure ainsi que la reconstitution de la presse de Gutenberg réalisée par les étudiants de l'École technique de Montréal en 1940³⁹⁴ ». Dans une entrevue réalisée par Anne-Pascale Lizotte³⁹⁵, Mineau-Vézina partage une anecdote selon laquelle une presse était déjà exposée (et recouverte de poussière) à la Médiathèque avant son arrivée³⁹⁶.

Toutes les descriptions de la Médiathèque soulignent sa « valeur patrimoniale indéniable³⁹⁷ ». L'entreprise individuelle d'archivage menée par Gaëtan Dostie se distingue néanmoins par sa singularité. Dostie commence sa collection vers l'âge de dix ans (selon son propre récit). Motivé par la volonté de « sauver » des fragments de l'histoire littéraire, il se dédie à cette « passion qui [l'a] animé toute [sa] vie³⁹⁸ ». Il expose

³⁹⁰ Ariane Turmel-Chénard, *Les Passeurs*, [vidéo], 9 juillet 2016, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=qCjKMUKQK00&ab_channel=ManuelMineau>, consulté le 11 septembre 2021.

³⁹¹ Médiathèque Gaëtan Dostie, *op. cit.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Ariane Turmel-Chénard, *op. cit.*

³⁹⁴ Médiathèque Gaëtan Dostie, *op. cit.*

³⁹⁵ Cette entrevue a été réalisée dans le cadre de la série Airlibre.tv et diffusée le 6 octobre : Anne-Pascale Lizotte, « Manuel Mineau-Vézina », [vidéo], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=atI0EISW3sU&t=5s&ab_channel=SimonParadis>, consulté le 14 septembre 2021.

³⁹⁶ À l'époque, Manuel Mineau-Vézina est un membre de La Jachère.

³⁹⁷ Médiathèque Gaëtan Dostie, *op. cit.*

³⁹⁸ Ariane Turmel-Chénard, *op. cit.*

sa posture et sa démarche dans la vidéo *Les Passeurs* : « Je m'appelle Gaëtan Dostie. La Médiathèque littéraire porte mon nom, tout simplement parce que la totalité des pièces qui sont exposées dans cet endroit [...] m'appartiennent³⁹⁹. » Son travail en solitaire lui permet de bâtir le musée et une bibliothèque. La Médiathèque Gaëtan Dostie, par son nom, son histoire et son fondateur et animateur, est un projet fondamentalement individuel. Avec le sentiment d'être investi d'une mission de conservation, Dostie fonde et habite sa propre institution, longtemps restée à l'écart des réseaux d'archives traditionnels comme la Bibliothèque et Archives nationales du Québec⁴⁰⁰. En se spécialisant dans la période de 1830 à 1980, avec un intérêt marqué pour la contre-culture et pour les manuscrits et les méthodes artisanales, il s'associe aux créateur·ices dont la pratique littéraire était liée à un engagement politique.

2.6.2 L'arrivée de La Passe à la Médiathèque

Le titre évocateur de la vidéo, *Les Passeurs*, joue sur la question de la passation entre Gaëtan Dostie et le groupe de La Passe par l'entremise de son fondateur, Manuel Mineau-Vézina. Leur lien tire son origine d'une rencontre fortuite dans une librairie, qui a évolué vers une connexion profonde. Mineau-Vézina décrit cette expérience mémorable où huit heures d'échanges se sont conclues dans le salon bleu par un moment empreint d'émotions intenses. Il évoque le regard partagé, symbolisant la rencontre entre « l'homme qui avait tant vécu et le jeune homme qui voulait tant vivre⁴⁰¹ ». Pour Dostie, cette rencontre marque la fin d'une longue aventure solitaire et offre la perspective d'une relève. Il exprime l'écart des 46 ans qui séparent leur naissance, non seulement en termes d'âge, mais également comme la lueur d'espoir que Mineau-Vézina puisse porter son héritage pendant au moins autant d'années⁴⁰². Mineau-Vézina s'investit bénévolement à la Médiathèque, contribuant au classement, à l'archivage et à la préparation d'expositions. La transmission de départ se fait donc d'un individu à un autre, mais Manuel Mineau-Vézina ne reste pas seul longtemps. Deux ans après cette rencontre pivot, l'aventure de La Passe

³⁹⁹ Corriveau, Larissa, « La Médiathèque littéraire à l'Église du Mile-End », [vidéo], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=Uu5ShLaQIJ4&ab_channel=CollectifAnarchives>, consulté le 11 septembre 2021.

⁴⁰⁰ Depuis, le fond d'archives audio-visuelles a été numérisé par le Centre d'archives Gaston Miron (CAGM), dont la vocation est de contribuer à la mise en valeur des archives sur la littérature québécoise et le discours culturel conservé sur support audio ou vidéo. Le CAGM est rattaché au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il n'est pas possible de consulter les archives sans un code. Cette collaboration permettra certainement de faciliter la conservation des archives à long terme, mais elle demande de nuancer le rapport aux institutions et à l'accessibilité de la Médiathèque Gaëtan-Dostie.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

voit le jour. Mineau-Vézina explique : « Je cherchais un moyen de ramener des jeunes ici, des gens d'une autre génération que celle de Gaëtan⁴⁰³. » C'est dans la librairie-atelier qu'il trouve cette opportunité, car elle attire les personnes qui désirent s'y impliquer, tout en offrant un accès abordable à la littérature et à toute forme de livre⁴⁰⁴. » Leur quête d'accessibilité et leur engagement envers le partage culturel reflètent une stratégie de démocratisation.

Manuel Mineau-Vézina aspire à partager son accès à des outils de reliure et d'impression avec les personnes qui nourrissent l'envie de concrétiser leurs écrits en objets-livres. Dans une entrevue avec Anne-Pascale Lizotte, il souligne que son désir de créer cet espace n'est pas issu d'un rêve solitaire : « Il y avait une communauté d'écrivains, de jeunes écrivains et de jeunes écrivaines qui semblaient avoir envie que ça existe. Alors, on l'a fait et puis voilà. On est allé chercher des personnes pour animer⁴⁰⁵. » Forgeant une relation privilégiée avec Dostie, Mineau-Vézina aménage au sein de la Médiathèque un nouvel espace au service d'une communauté émergente. Cet espace devient le terreau fertile où s'épanouit La Passe. Cette collaboration se révèle tout aussi avantageuse pour la Médiathèque, qui voit affluer une nouvelle génération d'écrivain-es dans ses locaux. Les créations de La Passe viennent enrichir la collection de la Médiathèque. Gaëtan Dostie reconnaît, dans l'initiative de La Passe, des affinités avec les groupes dont il s'efforce de préserver la mémoire :

C'est une librairie [et des maisons d'édition qui] publient des textes de votre génération. Et chaque génération a un leitmotiv, à une vision qu'elle développe [...] vous savez, le Refus-Global, c'était édité à 400 exemplaires et il y en a 350 qui sont mis sur le marché. Ce n'est pas la quantité qui fait que ça change⁴⁰⁶.

Dostie observe en temps réel une nouvelle génération d'écrivain-es, la « génération du printemps érable », qui s'intéresse aux « autres luttes qui se sont passées à travers le monde⁴⁰⁷ » et qui consolide sa solidarité dans un espace propice à la planification et aux échanges collectifs. La Passe est un lieu où les créateur·ices envisagent des projets concrets, s'engagent dans des discussions collectives, tissant ainsi des liens forts.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

L'interaction entre La Passe et la Médiathèque constitue un exemple saisissant de coterporalité. Ces deux entités partagent un même espace et coexistent dans le même temps. Pour La Passe, cette cohabitation offre l'opportunité de revitaliser des pratiques artisanales en donnant vie à des presses jadis exposées comme des pièces de musée. Quant à la Médiathèque, elle se trouve en mesure d'archiver les créations de ce collectif contemporain au côté des manuscrits du 19^e et du 20^e siècle.

2.6.3 Invisibilité et flou des membres : indistinction, multitude

La fréquente sollicitation de Manuel Mineau-Vézina pour discuter du projet de La Passe en fait, peut-être malgré lui, un acteur central. Ce rôle découle d'une exigence externe, car les médias ont tendance à s'intéresser aux individus plutôt qu'aux groupes. Cependant, le concept même de La Passe invite à prendre du recul vis-à-vis de cette tendance médiatique et à embrasser la posture anonymisante du collectif. La Passe ne se résume pas à qui la compose, mais plutôt à l'esprit qui l'anime. Le collectif se distingue par l'absence de membres officiel·les. Toute personne franchissant les portes du 1214 rue de la Montagne et désirent s'impliquer le constitue. Qu'on entre à La Passe pour boire un café ou le temps d'une séance de lecture ou d'étude, chacun·e est également encouragé·e à proposer des projets pour cet espace dynamique. Le mot d'ordre qui prévaut : « Conjuguons nos efforts⁴⁰⁸. » Les ramifications de La Passe s'étendent de plus en plus, elles sont foisonnantes et diversifiées. De nombreuses personnes se réunissent pour organiser des événements, et plusieurs séries prennent forme, chacune organisée animée par un groupe et son réseau. Au fil du temps, La Passe évolue vers une agrégation de collectifs aux multiples spécialisations : archives militantes, documentaires engagés, musique expérimentale, photographie argentique, performances, etc. L'édition, qui m'intéresse plus spécifiquement ici, n'est qu'une face de La Passe.

La relative discrétion des traces laissées par les personnes ayant participé à La Passe revêt une signification particulière. Au cœur des valeurs partagées qui traversent ses diverses initiatives se manifeste un désir de maintenir le travail bénévole et anonyme, d'embrasser la fluidité des engagements et de célébrer la multitude à l'œuvre.

⁴⁰⁸ La Passe, « S'impliquer », la Passe, en ligne, < <http://lapasse.org/simpliquer>>, consulté le 10 août 2015.

2.6.4 L'habitation et l'éviction

La Passe est le foyer (la maison et l'espace du feu) d'une camaraderie. Dans cette dynamique, elle partage des similitudes avec le concept de la TAZ, la « zone autonome temporaire⁴⁰⁹ », tel que développé par Hakim Bey. Celui-ci la décrit comme « une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination), puis se dissout, *avant* que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace⁴¹⁰ ». Ce qui m'intéresse de cette notion est l'importance donnée à l'espace occupé, qu'il soit géographique ou imaginaire. Pour Bey, la TAZ est une utopie, non pas dans le sens conventionnel du terme ou étymologique d'un lieu situé *nulle part* puisque « *la TAZ est quelque part*⁴¹¹ », dans le sens d'une croyance en « une *intensification* du quotidien » (ce qui fait très situationniste) par « une pénétration du Merveilleux dans la vie » (ce qui n'est pas sans rappeler l'esprit des surréalistes⁴¹²). La Passe est, en quelque sorte, une TAZ en ce qu'elle réussit à occuper un espace, à enraciner ses réseaux en un lieu précis. Concrète et géolocalisable, elle se situe à la croisée des innombrables lignes de force des différents réseaux qui la fréquentent. À la manière d'une TAZ, La Passe fait de son adresse l'espace pour vivre autrement. Elle désire le « superflu⁴¹³ », le « trop », le « dépassement », les « vagues » : « nous croyons encore à la gloire, à la grâce, au ça se peut pas ces affaires-là⁴¹⁴. » Enfin, Bey soutient que la TAZ est une affirmation d'autonomie. Il souligne avec conviction : « nous nous reconnaissons déjà comme des êtres libres⁴¹⁵. » La libération, selon lui, ne découle pas du succès d'une bataille ou du résultat d'une guerre ; il trouve son essence dans la lutte même. Cette idée est bien incarnée par La Passe, qui souhaite

continuer à sinuer, à prendre des détours, à ne pas chercher le raccourci, mais la promenade, la déambulation. Tout cela, oui, sans oublier que ce sont des champs de bataille que nous parcourons, des eaux agitées, d'immenses prés où nombre d'entre nous tombent, se relèvent, périssent, mais enfantent également⁴¹⁶.

⁴⁰⁹ Hakim Bey, *TAZ, zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'éclat, 2011, p. 10.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*, p. 32.

⁴¹³ Aura Fallu, *Une connaissance du vertige*, Montréal, La Passe, 2015, p. 16.

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 22.

⁴¹⁵ Hakim Bey, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁶ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 24.

En juin 2016, La Passe reçoit un avis d'éviction de la part de la Commission scolaire de Montréal exigeant la libération du 1214 rue de la Montagne d'ici le 30 septembre 2016 pour des motifs de santé publique⁴¹⁷. L'annonce suscite une inquiétude palpable au sein du groupe, notamment en raison de sa nature vague qui « recommande » à La Passe de quitter les lieux pendant les vacances d'été, sans préciser de mesures spécifiques pour faciliter le déménagement de la collection. Plus préoccupant encore, une clause du bail autorise la CSDM à devenir propriétaire de tout ce qui subsisterait sur les lieux 11 jours après l'expulsion. En août, une rencontre est organisée par La Passe avec les responsables pour obtenir l'autorisation de maintenir leur occupation jusqu'en mars 2017, afin de stocker leur collection dans l'attente de préparer le déménagement. En contrepartie, La Passe consent, à contrecœur, à suspendre toutes les activités publiques, leur principale source de revenus, à partir du 30 septembre. Les responsables assurent que La Passe recevra une copie d'un rapport d'expertise de plus de 500 pages, mais le document n'arrive jamais. À la place, la CSDM propose une entente de principe pour officialiser « l'entente verbale donnant un sursis à l'éviction », intégrant également de nouvelles clauses, dont « l'interdiction de toute réunion “de quelque nature que ce soit” dans le bâtiment⁴¹⁸ ». Le groupe se voit aussi imposer la responsabilité financière d'une série de mesures sanitaires et sécuritaires, sans qu'aucune estimation ou limite des coûts à engager ne soit fournie. Face au refus de La Passe de signer le document sans renégociation des clauses, une nouvelle rencontre est organisée par la CSDM le 20 septembre 2016. La Passe se présente avec un architecte urbaniste et un biologiste spécialiste des champignons. Ceux-ci découvrent que le rapport d'expertise de la firme Casoni ne comprend aucune analyse de la qualité de l'air. La firme s'en tient à une inspection visuelle des lieux après qu'une « fuite d'eau provoquée par un bris de tuyau [ait] provoqué des infiltrations d'eau⁴¹⁹. » La Passe remet en question la validité de ce document, arguant que le tuyau a été réparé et qu'un séchoir a éliminé la moisissure. Le groupe est confiant que son expulsion sera annulée lors du prochain Conseil de Commissaires. Malheureusement, l'expulsion est réitérée.

Lors du dernier événement public à la Médiathèque, le 30 septembre 2016, un agent de sécurité fait une apparition inattendue et demeure sur les lieux jusqu'au lendemain. Le 4 octobre, la CSDM informe le groupe que si l'entente de principe n'est pas signée, les serrures de l'édifice seront changées dès le lendemain. Pour accéder à l'immeuble, La Passe devra soumettre une demande à la CSDM 24 heures à l'avance et être accompagnée d'un-e agent-e de sécurité. Refusant les conditions de l'entente, La Passe ne

⁴¹⁷ La Passe, « Sauvetage », La Passe, en ligne, <<http://lapasse.org/sauvetage>>, consulté le 16 novembre 2016.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

la signe pas. Prise au piège dans ce qu'elle perçoit être « un imbroglio juridique extrêmement complexe⁴²⁰ », elle se retrouve devant l'incertitude quant à l'endroit où elle pourra entreposer ses machines ainsi que la collection de la Médiathèque.

Cette situation incitera La Passe à promouvoir son travail et à dévoiler les visages variés qui se cachent derrière le groupe. Pour s'attirer des soutiens financiers et un appui plus large, elle se voit contrainte d'adapter sa présentation pour la rendre, non seulement acceptable, mais également séduisante. À partir de 2016, ses membres prennent parole dans plusieurs articles du *Devoir* et produisent des vidéos courtes en autoproduction, avec l'espoir de solliciter l'assistance financière et le soutien tant des citoyen·nes que d'autres organismes :

Nous aurons probablement besoin de sous pour pouvoir déménager, nous aurons peut-être besoin de sous pour avoir des avocats qui nous conseil adéquatement. Et nous avons besoin du soutien moral de tous les organismes, de tous les groupes qui peuvent dire librement leur indignation⁴²¹.

Sur la chaine YouTube d'Anarchives, dans le court métrage intitulé *Loi du cadenas – l'expulsion de la Passe et de la Médiathèque*⁴²², l'immeuble est filmé, et on voit une bannière qui affiche fièrement l'inscription « Lieu autonome à défendre », tandis que plusieurs graffitis ornent les murs, utilisant le nom du collectif de manière expressive : « L'expulsion ça passe pas », « La Passe is ours, dammit », « La fin est un sujet interminable », « qui passe, reste », « lieu à défendre ! ». Au cours du film, Gaëtan Dostie partage son témoignage sur la situation précaire dans laquelle se trouvent la Médiathèque et La Passe :

Nous sommes à quelques minutes de la dictature de la Commission scolaire de Montréal. Nous allons être expulsés définitivement des lieux. Nous sommes à l'improviste en train de sortir quelques pièces qui nous sont essentielles pour pouvoir fonctionner. Hier, la Commission scolaire nous a informés qu'ils venaient, ce matin, changer les serrures et, demain, changer le code d'entrée. Nous n'aurons plus accès au lieu à partir de midi. Messieurs les commissaires, madame la présidente, est-ce qu'il y a quelqu'un dans votre gagne qui a du

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Anarchives, « Loi du cadenas - l'expulsion de La Passe et de la Médiathèque », [vidéo], 5 octobre 2016, Collectif Anarchives, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=sy6fPIHf3g&ab_channel=CollectifAnarchives>, consulté le 26 septembre 2021.

⁴²² *Ibid.*

jugement? Êtes-vous seulement à la solde de gens qui ne sont même pas élus ? Nous avons besoin d'aide, c'est certain⁴²³.

Le ton adopté est empreint de drame et de désespoir. Pour le collectif Anarchives, documentant cet événement, la situation est qualifiée de « tragique », mais la vidéo porte en elle une promesse de résilience : « sachez que la Médiathèque littéraire et la Passe ne sont pas mortes. Nous allons revivre assez rapidement quelque part d'autre, nous vous le promettons⁴²⁴. »

En tête d'un article de Geneviève Tremblay, paru dans *Le Devoir* le 25 août 2017⁴²⁵, une photographie des organisateurs de la kermesse littéraire de La Passe attire le regard. Antoine Gautier (de la Coop Coup d'Griffe), Philippe Blouin, Gaëtan Dostie et Hubert Gendron-Blais sont capturés en contre-plongée, avançant avec détermination, érigés en conquérants. La chance semble effectivement tourner en faveur de La Passe qui, dès le jour de son expulsion, a été contactée par André Anctil de l'Église Saint-Enfant-Jésus-du-Mile-End⁴²⁶. Dans une vidéo courte réalisée par Anarchives, Anctil affirme que la Médiathèque a indubitablement sa place dans l'église, « qui est aussi rattaché à l'histoire, à l'histoire du Québec, mais particulièrement à de l'histoire de Montréal⁴²⁷ ». Gaëtan Dostie exprime son enthousiasme face à cette porte ouverte : « C'est une église où il y a des œuvres extraordinaires, il y a une chapelle peinte par Ozias Leduc qui est un joyau. Il y a des vitraux magnifiques. [...] Et surtout que cette église est située face à la rue Saint-Laurent entre la rue Saint-Joseph et Laurier⁴²⁸. » D'ailleurs, Hubert Gendron-Blais fait remarquer, dans l'article de Geneviève Tremblay, que la plupart des artistes de la collection de la Médiathèque ont vécu à proximité de l'église :

Pensons au square Saint-Louis d'Émile Nelligan, où Dany Laferrière écrira son premier roman [...] ou au Plateau de Michel Tremblay, ou même au presbytère de l'église Saint-Enfant-Jésus, où Lionel Groulx avait sa chambre au temps de la revue *L'Action française*⁴²⁹.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Anarchives, *op. cit.*

⁴²⁵ Geneviève Tremblay, « Une Kermesse et des mots pour une nouvelles maisons », *Le Devoir*, 2017, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/506509/des-mots-pour-une-nouvelle-maison>>, consulté le 2 novembre 2021.

⁴²⁶ Anarchives, *op. cit.*

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Geneviève Tremblay, *op. cit.*

Le déménagement, bien que nécessaire, ne résout pas tous les défis auxquels le groupe fait face. En effet, comme le souligne Gaëtan Dostie, le travail de restauration est encore loin d'être achevé : « Afin de construire un environnement de travail viable, il nous faut poser des planchers et des tuiles, peindre des murs, consolider des plafonds, sans parler des éventuels projets de café-librairie et de salles d'exposition⁴³⁰. » On sent tout de même que l'esprit du collectif a changé, le ton vindicatif s'est transformé en une excitation pleine d'espoir. Renato Rodriguez-Lefevbre, membre de La Passe, se réjouit de la possibilité pour le groupe de continuer ses activités. Pour lui, La Passe demeure un lieu d'expérimentation unique qu'il serait dommage de perdre :

C'est quelque chose d'assez essentiel à cette époque où on ne cesse de déclarer la mort des idéaux, dans laquelle on n'arrête pas de taxer ma génération d'être apolitique, paresseuse, sans rêve. Au contraire, justement, La Passe veut renverser tous ces lieux communs avec lesquels on essaye d'encadrer ma génération. Et justement, moi ça me permet, et c'est capital, ça me permet surtout d'espérer, de rêver à une autre forme de vivre-ensemble⁴³¹.

L'habitation d'un espace comme expérience d'une forme de vie est ici explicite. Ce qui rend l'Église particulièrement invitante, c'est qu'elle contribue, à travers son histoire et celle de son quartier, à cette cohabitation de multiples temporalités qui revêt une importance cruciale pour La Passe et la Médiathèque. Ce déménagement se révèle avoir le potentiel de renforcer encore davantage leur mission et leur identité, notamment en ce qui concerne la stratégie de coterporalité.

2.6.5 L'Impasse

Le 5 mars 2018, La Passe, désormais rebaptisée l'Impasse, rend publique une lettre explicative concernant son changement de nom. Il semble que la lune de miel avec l'église Saint-Enfant-Jésus ait été éphémère. Alors que le collectif clamait son intérêt pour cet espace historique au moment du déménagement, il confesse désormais que lorsqu'il a été contacté par le prêtre, ses membres étaient « à la fois curieux et dubitatifs⁴³² ». Après tout, l'institution catholique est, historiquement, « l'ennemie principale » de ce qui importe aux yeux du groupe :

⁴³⁰ Anarchives, *op. cit.*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Collectif de l'Impasse, « De la Passe à l'Impasse », 5 mars 2018, en ligne, <http://www.littor.al/2018/03/de-la-passe-a-limpasse/?fbclid=IwAR34jq9QM27Z-bb_sX1I6Tz6r1EybJoE7TfRMDn5WICr5gVK31OfEwwfjc>, consulté le 3 novembre 2021.

il y a 50 ans à peine, elle nous aurait mises à l'index. Mais voilà, elle est aujourd'hui décrépie et désertée, et en tant que vestige d'une forme de pouvoir archaïque, elle demeure l'une des seules poches institutionnelles – et propriétaire d'ô combien de bâtiments – où l'exigence de la valorisation capitaliste n'est pas surdéterminante. [...] Sans pour autant jouer aux enfants de chœur, nous avons tenté d'y aller « de bonne foi »⁴³³.

Après d'immenses efforts pour transférer la vaste collection de la Médiathèque, le groupe se retrouve à rénover un « sous-sol glauque », « offert à rabais⁴³⁴ », tout en devant se remettre rapidement à l'organisation de divers événements tels que des lancements de livres, des concerts, des spectacles de théâtre, des initiatives féministes, écologistes, militantes, trans/queer, et des festivités animées. Tout cela, selon La Passe, n'a rien de surprenant. Cependant, leurs hôtes semblent l'avoir accueillie avant de s'informer de sa mission. La Passe se voit reprocher exactement ce qu'elle s'efforce de réaliser : « il a vite fallu se rendre à l'évidence que le terrain était non seulement moisi, mais miné de toutes parts⁴³⁵. »

Après un concert-bénéfice pour le fonds légal de *Junexit*, l'Église réalise que La Passe ne fait pas que de la musique de chambre. Elle lui demande de justifier pourquoi son sous-sol est utilisé pour des activités politiques plutôt que strictement culturelles. Puis, elle lui en interdit l'accès. On reproche à La Passe de joindre la lutte politique à la création artistique, alors que c'est dans cette fusion que réside sa puissance : « Cette décompartmentation des catégories qui séparent l'action radicale des formes esthétiques, nous ne la lâcherons pas, n'en déplaise aux polices politiques de tout acabit, anarcho-puristes inclus⁴³⁶. » L'art et le politique ne seront pas dissociés, le groupe adoptant la stratégie d'indistinction. La Passe est de nouveau expulsée de l'espace qu'elle occupe. Elle conclut sa lettre en exprimant sa gratitude envers ceux qui ont soutenu le projet pendant sa transition. À travers deux édifices délabrés, « portés par des institutions en ruine⁴³⁷ », La Passe a mené ses activités, finissant par attirer l'attention des propriétaires de ses locaux qui ont préféré laisser ces lieux à l'abandon plutôt que de laisser La Passe y évoluer. Le destin de La Passe n'est pas un cas unique. Kabane77, un groupe qui occupait depuis 2012 un espace abandonné appartenant à la ville de Montréal et transformé, sous leur soin, en un « laboratoire de pratiques expérimentales à la fois artistiques et sociales⁴³⁸ » apprend en 2016 qu'un avis de démolition du bâtiment

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Kabane77, « Kabane77 », Kabane 77, en ligne, <<http://www.kabane77.org>>, consulté le 6 décembre 2021.

est déposé par la ville. La Passe marque son déracinement en changeant de nom, mais ce nom revendique aussi sa persistance : « Devant l'impasse à laquelle nous faisons face, nous avons décidé d'en faire notre nom, et de reprendre nos recherches pour ouvrir un nouvel espace autonome à Montréal. La Passe est morte, vive l'Impasse⁴³⁹ ! »

La structure de La Passe s'appuie sur l'espace qu'elle occupe. Les membres demeurent anonymes, mais tout groupe travaillant et organisant des activités au 1214 de la Montagne fait intrinsèquement partie de La Passe. Ainsi, la structure même de La Passe explore les stratégies de multitude et d'indistinction en imbriquant des expériences dynamiques dans l'espace qui les rend possibles. L'environnement de La Passe offre une souplesse, une vacuole propice à l'expérimentation d'un commun et à la promotion d'un esprit collectif. Tenter d'en identifier les membres reviendrait à contredire la nature même de l'indistinction qui la caractérise. En occupant un lieu qui abrite une Médiathèque et en entretenant des échanges réguliers avec son initiateur, Gaëtan Dostie, le groupe derrière La Passe peut non seulement explorer quotidiennement les archives de l'histoire littéraire du Québec, mais également exposer ses propres créations sur les mêmes murs. En cela, La Passe est une incarnation manifeste de la coterporalité.

La Tournure, La Jachère et La Passe adoptent chacune une approche singulière dans leur organisation. Bien que les principes de la coopérative encourage l'horizontalité et la démocratisation, ces principes ne suffisent pas à La Tournure et à La Jachère, qui préfèrent s'affranchir légèrement des règles. Elles laissent les rôles se définir en fonction des désirs des membres, accueillent volontiers le désordre de la multitude qui les caractérise et encouragent certaines indistinctions. La Tournure accorde une attention particulière à son potentiel de démocratisation, principalement exprimé sur le plan des pratiques immanentes (chapitre 3). La Jachère défend son autonomie, aspirant à profiter aussi longtemps que possible de la capacité de créer ensemble au sein d'une organisation horizontale. En revanche, La Passe se présente comme un espace à investir par une multitude, et cette multitude intègre également des archives, créant ainsi une forme de coterporalité.

Ces trois approches du travail-ensemble ont cependant en commun d'avoir une structure qui assure à leurs membres l'exploration d'une forme de vie du contemporain. Les cinq stratégies (démocratisation,

⁴³⁹ Collectif de l'Impasse, *op. cit.*

horizontalité, multitude, indistinction, coterporalité) devront également se retrouver dans leurs pratiques, le plan de pertinence qui sera analysé dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 3

LES PRATIQUES

Dans ce chapitre, j'explore ce par quoi ce distingue le plus La Tournure, La Jachère et La Passe : les diverses pratiques qui régularisent leurs stratégies. En rappel, les pratiques sont des « cours d'action » qui se définissent à partir de ce que Fontanille nomme un *prédicat thématique* et un *opérateur*, tous deux environnés d'au moins « un *objectif* et un *horizon stratégique*⁴⁴⁰ ». À titre d'exemple, la conférence constitue une pratique dont le thème est le partage d'énoncés verbaux ou mimo-gestuels. Ses opérateurs sont l'æ conférencière et son auditoire, son objectif est le partage de significations et d'affects avec le public et sa stratégie fondamentale réside dans la communication. La sémiotique ne se penche pas simplement sur les pratiques en général ; elle étudie aussi « la manière dont elles produisent leur propre sens⁴⁴¹ ». Dans *Pratiques sémiotiques*, Fontanille souligne que les stratégies sont les objectifs des pratiques, particulièrement « dans l'agencement syntagmatique du procès⁴⁴² ». Comme toujours chez lui, l'accent n'est pas mis sur ce que l'on fait, mais sur la manière dont on le fait. Une sémiotique des pratiques veille « à intégrer le contexte dans l'objet à analyser », car le contexte ne se situe « ni en amont ni en aval, mais au cœur du langage⁴⁴³ ».

Comme tout autre plan, les pratiques présentent deux faces : la première, la forme syntagmatique, est orientée vers les niveaux inférieurs et « permet d'accueillir ensemble et de manière congruente des signes, des textes et des objets, en même temps que les acteur-ices de la pratique elle-même : c'est la forme-scène associée au noyau prédicatif de la pratique, et qui fournit en effet des rôles congruents à l'ensemble de ces éléments » ; la deuxième, la substance d'expression, est orientée vers les niveaux supérieurs et elle est l'accommodation « avec les objectifs, les conséquences, les autres acteurs et les autres pratiques, c'est-à-dire la forme sur laquelle s'appuieront les stratégies⁴⁴⁴ ». Pour Fontanille, la pratique est intelligible comme un faire sémiotique, et c'est pourquoi nous l'interprétons en fonction de nos expériences passées et présentes. En assistant à une soirée de poésie, par exemple, nous interprétons son déroulement en le

⁴⁴⁰ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, op. cit., p. 264.

⁴⁴¹ *Id.*, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 3.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

comparant avec le souvenir de nos expériences antérieures et ce que nous imaginons qu'une lecture doit ou peut être.

La pratique peut être régulée par une forme de programmation spécifique qui définit son genre (praxis, procédure, conduite, protocole et rituel) et qui lui permet de persister malgré les pressions exercées par d'autres pratiques. Fontanille les présente en les associant aux différents éléments de la grammaire narrative.

- La praxis représente le mode générique minimal des pratiques, elle demande un *pouvoir-faire* : « Son évaluation est donc purement factuelle », la praxis « aboutit ou n'aboutit pas⁴⁴⁵ ». Sa régulation est « purement pragmatique, elle propose seulement un ordre, des successions et des transitions permettant d'aboutir au résultat attendu⁴⁴⁶ ».
- La procédure concerne le *savoir-faire*, présupposant « une programmation préalable, [un] bon ordonnancement des étapes de l'action⁴⁴⁷ ». Sa régulation repose sur la « "reconnaissance" partagée et réciproque du meilleur enchaînement possible⁴⁴⁸ ».
- La conduite dépend d'un *vouloir-faire*, étant imputable à « un actant responsable » et « manifestant des intentions, des tendances et des valeurs qui lui sont propres⁴⁴⁹ ». Sa régularisation consiste en une manifestation des motivations de l'actant, validant ou récusant non seulement son vouloir mais aussi une part de son identité (son ethos), du moins provisoirement. De par sa composante « volitive », la conduite comporte « un fort engagement auto-adoptif, [mais] modulable, plus ou moins intense et plus ou moins identifiable⁴⁵⁰ ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

- Le protocole suppose un *devoir-faire*, réglé « de l'extérieur de la praxis, par des règles et des normes qui s'imposent à tous les participants⁴⁵¹ ». Sa régularisation, sous la forme d'une « projection immédiate de ces rôles sur les aléas du parcours⁴⁵² », nécessite un savoir-faire « délégué à des acteurs spécialisés⁴⁵³ ». Le protocole vise à rendre « inapparente toute manifestation de vouloir ou de pouvoir des autres acteurs⁴⁵⁴ », les maintenant dans leur rôle. Pour Fontanille, tandis que la *procédure* permet de faire « pratiquement dans l'ignorance des circonstances », le *protocole*, au contraire, « est entièrement conçu pour les prévoir, les négocier, leur résister ou les intégrer⁴⁵⁵ ».

- Enfin, le rituel implique un *croire* chez ses participant·es qui est « nécessaire à la réussite de l'action⁴⁵⁶ ». Sa régulation repose « sur la gestion rythmique du parcours figuratif, temporel, mais aussi spatial et actoriel, de la séquence⁴⁵⁷ ». Ce rythme est « ressenti et partagé par les acteurs » et constitue « le véhicule figuratif de leur croyance, croyance en l'efficacité spécifique de ce type de régulation⁴⁵⁸ ». Le rituel traite les « problèmes posés à l'ensemble de vie » et répond « aux demandes des participants » ou « aux pressions et événements du monde extérieur⁴⁵⁹. » En raison de la nécessité d'une forte intensité de croyance pour être efficace et de l'organisation préalable requise, « le *rituel* est [...] placé dans la zone des valences intensives et extensives maximales⁴⁶⁰ ».

Les pratiques de La Tournure, La Jachère et La Passe sont du côté d'un *vouloir-faire*. Le milieu littéraire traditionnel en est généralement un de procédures et de protocoles, mais si les groupes souhaitent réinventer les manières de faire, ils doivent faire l'effort de manifester concrètement leurs valeurs dans de nouvelles pratiques. Ils doivent volontairement s'éloigner de ce qu'ils « devraient » faire, du rôle

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 135.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

traditionnel d'un-e éditeur-ice, par exemple, et des avantages que le respect des directions proposées par l'institution peut offrir. Ils doivent aussi ne pas trop s'appuyer sur leur savoir-faire, car puisque leurs pratiques sont à inventer, cela signifie le processus dépend d'une forme d'apprentissage. Le vouloir-faire exige un engagement, mais il en résulte des pratiques singulières participant de l'identité propre aux groupes. Ce que La Tournure, La Jachère et La Passe *devraient* faire, elles ne s'en occupent pas trop. Ce qu'elles ne *savent* pas faire, elles l'apprendront.

Une forme de vie ne peut s'actualiser sans ses pratiques, elle n'est « possible » que si celles-ci sont elles-mêmes possibles. Frédéric Brisson avance que les pratiques exigent une « invention » : « Une pratique s'invente dans et par des actes⁴⁶¹. » La vie serait confectionnée par les vivant-es à travers leurs échanges, leurs luttes, leur travail et leurs improvisations. En plus d'être inventive, une pratique serait identitaire, dans le sens où elle constitue une « pratique de soi, une subjectivation » : « on s'éprouve et se change soi-même dans le rapport aux contraintes auxquelles le possible soumet l'action⁴⁶². » Les pratiques sont ce qui permet la persistance d'une forme de vie. Elles accomplissent, comme le note Estelle Ferrarese, un « travail de maintien⁴⁶³ ». À la suite d'Agamben, Ferrarese observe que la pratique est une entité constamment engendrée « par sa propre *manière*⁴⁶⁴ ». Ainsi, l'idée d'habitude ou d'habitus est incontournable pour la comprendre. *Habitude* n'a pas une signification péjorative ici ; elle n'a pas le sens de quelque chose qui se serait figé, mais plutôt celui d'une « habitation » : « Cette force est puissance de répétition, de maintien, puissance qui, dans ce mouvement même, étire et agence autre chose qu'elle-même⁴⁶⁵. »

Étudier les pratiques engendre la question du « comment » (au sens *de quelle manière*) des choses, des événements, des êtres, etc. La pratique représente l'obstination d'un « comment », le choix persistant de faire les choses de la manière qui correspond le mieux aux habitudes qu'on habite et qui conditionnent nos stratégies.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Estelle Ferrarese, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 193

Bien que La Tournure, La Jachère et La Passe répondent aux attentes traditionnelles en matière de pratiques éditoriales (l'édition des textes, la mise en livre, l'organisation de lancements, la diffusion, la distribution, etc.), elles ajustent leurs méthodes en accord avec leurs valeurs et stratégies : démocratisation, horizontalité, multitude, indistinction et contemporanéité. Elles éditent de la poésie, certes, mais *comment* le font-elles ? Ce chapitre plongera en profondeur dans les pratiques de ces groupes en les analysant à tour de rôle : l'édition littéraire déhiérarchisée, la mise en livre artisanale, les événements publics innovants, la médiation culturelle ainsi que la distribution et diffusion alternative.

3.1 L'édition littéraire déhiérarchisée

Le métier d'éditeur-ice de poésie englobe des activités telles que la distribution, la diffusion et la mise en livre. Toutefois, ce que je définis comme « édition littéraire » est le processus qui assure la constitution du catalogue de la maison d'édition. Cela concerne, plus précisément, la sélection des manuscrits et le travail littéraire effectués avant la mise en livre. Ce catalogue, comme le souligne Gilles Colleu, est le reflet de l'essence d'une maison d'édition, de son identité. Il forme un ensemble porteur de sens, témoignant des errances, des recherches, des choix souverains de l'éditeur-ice, « mais aussi de ses compromis et compromissions, de ses partis pris et engagements politiques, de ses contradictions et faiblesses⁴⁶⁶ ». Le thème de cette pratique est la sélection et le travail des manuscrits, ses opérateurs sont, au minimum, une personne qui écrit et une qui édite. Son objectif est de compléter un texte qui viendra enrichir le catalogue de la maison et sa stratégie est l'échange et le travail de réécriture.

3.1.1 Références éditoriales

Il convient de rappeler que la pratique de l'édition de poésie au Québec a évolué au fil du temps, se modulant au gré des années. Richard Giguère observe qu'au cours des années 1940, les maisons d'édition accordaient à peine une place à la poésie⁴⁶⁷. La décennie suivante, les poètes, souvent aussi artisan-es du livre, ont pris en main l'édition de leurs ouvrages, donnant naissance à Erta, l'Hexagone, Nocturne, Quartz, Goglin et d'Atys. Giguère note que cette période se distingue par la présence de poète-éditeur-ices, formé-es en arts visuels ou en impression qui publient initialement leurs poèmes, puis ceux de leurs ami-es. La pratique éditoriale de l'époque mettait fortement l'accent sur la matérialité du livre et impliquait peu

⁴⁶⁶ Gilles Colleu, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive ?*, Paris, Alliance des éditeurs indépendants, « État des lieux de l'édition », 2006, p. 102.

⁴⁶⁷ Richard Giguère, « Un mouvement de prise de parole: les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix & images, littérature québécoise*, vol. 14, n° 2 (41), 1989, p. 223.

de travail éditorial sur les textes. Ces caractéristiques sont bien illustrées dans l'œuvre de Roland Giguère, où « le poème est construit comme un ensemble, écrit d'un seul jet et publié avec très peu de retouches si l'on compare la version finale avec le manuscrit original⁴⁶⁸ ». Dans certains recueils, émergent des préoccupations sociopolitiques, une tendance qui se poursuit dans les années soixante. Il y a, selon Pierre Nepveu une « liaison vitale entre le sens d'une part, la volonté et l'action d'autre part⁴⁶⁹ ». Les jeunes poètes qui peinent à être publiés se regroupent pour partager leurs idées poétiques ou politiques. Giguère identifie deux tendances majeures dans la pratique éditoriale de l'époque : d'un côté, des poètes-éditeur-ices engagé-es cherchant à « édifier une littérature nationale », militant au sein de groupes ou de partis politiques et n'hésitant pas à « afficher leurs couleurs, comme Hénault ou Goulet⁴⁷⁰ » ; de l'autre, des poètes-éditeur-ices tel·les que Giguère et Pelletier-Spiecker qui, sans être apolitiques, ne trouvent pas nécessaire « d'intégrer explicitement un "message" politique dans leur poésie ou dans leur activité éditoriale⁴⁷¹ ». Ces gens sont principalement des étudiant-es « en lettres nourris de structuralisme, de sémiotique et rompus à l'analyse systémique des textes » pour qui « le travail formel du poème est de première importance⁴⁷² ». Ainsi, le travail éditorial se trouve imprégné par ce nouveau regard sur la littérature, dépassant largement le simple acte de mise en livre par un·e artisan·e.

Ce courant né dans les années 1960 se prolonge également dans les années 70, où les comités de rédaction sont surtout composés d'étudiant-es « en philosophie (P. Chamberland, R. Duguay, G. Langevin) et en lettres (M. Beaulieu, C. Beausoleil, N. Brossard, J.-Y. Collette, N. De Bellefeuille, M. Gay, G. Saint-Pierre, R. Soublière, F. Théoret⁴⁷³) ». Maurice Lemire attribue au World Beat des années 70 le mérite d'avoir influencé « une jeunesse internationale qui réclame un affranchissement total de l'individu, le droit au sexe et à la drogue, quitte à se contenter de peu⁴⁷⁴ ». Selon lui, il va sans dire que la jeunesse québécoise est inspirée par l'idéal du *flower power* et de la contre-culture, en particulier Lucien Francœur, Plume

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1988, p. 44.

⁴⁷⁰ Richard Giguère, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 224.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁷⁴ Maurice Lemire, « La littérature québécoise de 1960 à 1990 » dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 23.

Latraverse, Claude Péloquin et Denis Vanier⁴⁷⁵. François Dumont, Denise Brassard et Evelyne Gagnon observent que les années 80 sont, pour leur part, marquées par l'essor de la poésie intimiste « qui s'exprime par l'affirmation d'un sujet singulier⁴⁷⁶ », « un retour au lyrisme⁴⁷⁷ », une exploration des « formes narratives proches de l'autobiographie⁴⁷⁸ » et une orientation vers « l'instant » qui cultive « les formes brèves et les impressions fugaces⁴⁷⁹ ». Le pluralisme des approches de la poésie a pour effet de créer des tendances plutôt que des mouvements, et « les écoles et les idéologies d'avant-garde se font de plus en plus timides et s'édulcorent finalement jusqu'à disparaître, jusqu'à être reniées parfois⁴⁸⁰ ». Les communautés se fragmentent, ce qui entraîne une société d'individus apparemment de plus en plus isolés.

Pendant les années 1990 et 2000, les poètes continuent d'explorer les diverses voies de la poésie. Laurent Mailhot et Pierre Nepveu notent que le principal développement advient du côté de la diffusion, avec la création d'événements tels que le Festival international de poésie de Trois-Rivières, le Marché de la poésie et la multiplication des récitals publics dans des cafés ou des festivals⁴⁸¹. Ces initiatives contribuent à accroître la présence de la poésie dans l'espace public à un moment où, de manière paradoxale, « la poésie devenait de moins en moins présente dans les journaux et les autres médias⁴⁸² ».

Trois phénomènes marquent les années 2010, symptomatiques du contexte d'émergence de La Tournure, La Jachère et La Passe. Le premier est l'importance de plus en plus grande des lectures de poésie, notamment sous la forme de micro-ouverts⁴⁸³. Les Éditions de l'écrou semblent être au cœur de cette effervescence, proposant des ouvrages de poésie « percutant[s] et apte[s] à se transformer en parole

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ Denise Brassard & Evelyne Gagnon, *État de la présence, les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, « Théorie & Littérature », 2010, p. 17.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, p. 15.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Denise Brassard & Evelyne Gagnon, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸¹ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu (dir.), *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Typo, 2007, p. 9.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Voir à ce sujet Stéphanie Roussel, « Expériences poétiques des micros-libres : enjeux de sociabilités » Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2018.

fulgurante, dans toutes ses singularités, son oralité et ses illuminations⁴⁸⁴ ». Le deuxième est l'essor de la scène DIY⁴⁸⁵, qui s'accompagne du retour en force de la microédition, définie par Sylvie Gérard comme la pratique des « éditeurs aux moyens réduits et autonomes » dont le travail est « essentiellement bénévole⁴⁸⁶ ». Le troisième est révélé par la grève étudiante de 2012. La poésie intimiste héritée des années 80 se voit transformée par une nouvelle génération de poètes plongé-es dans les questions de communauté et les considérations sociopolitiques⁴⁸⁷. La Tournure, La Jachère et La Passe donnent une place importance aux lectures de poésie, participent à la scène DIY et partagent un intérêt pour l'engagement dans le travail-ensemble.

3.1.2 L'accompagnement littéraire de La Tournure

Par souci de transparence, La Tournure s'efforce de documenter ses méthodes d'édition et de travail des textes. Afin de promouvoir une relation horizontale entre l'auteur·ices et læ membre de La Tournure qui accompagne l'écriture du manuscrit, elle préfère utiliser le terme « d'accompagnement littéraire » plutôt que « d'édition littéraire ». L'accompagnement se distingue par un engagement dans un processus souvent prolongé, au cours « duquel le texte est mis en crise pour que le noyau dur qu'est le manuscrit original soit porté jusqu'à maturation des thématiques, des personnages, de la narration et de la forme⁴⁸⁸ ».

La Tournure présente, dans ses rapports d'activités, un diagramme détaillant toutes les étapes du processus de sélection des textes (voir figure 3.1).

⁴⁸⁴ L'Écrou, « À propos », *L'Écrou*, en ligne, <<https://www.lecrou.com/livres>>, consulté le 2 décembre 2022.

⁴⁸⁵ Voir à ce sujet Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal*, *op.cit.*

⁴⁸⁶ Sylvie Gérard, « L'édition et l'avenir du livre au Québec : des chiffres et des lettres » dans Hamel, Réginald (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 711.

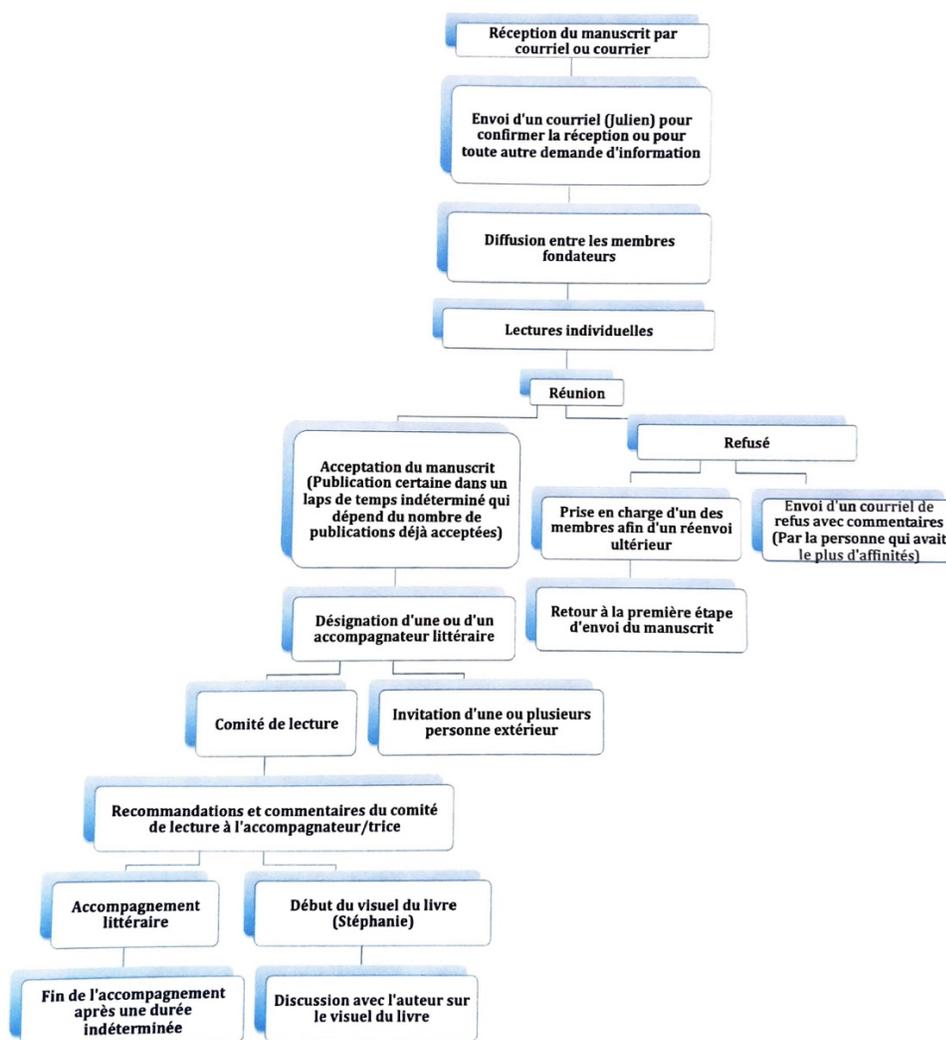
⁴⁸⁷ Voir à ce sujet Mélissa Labonté, *op. cit.*

⁴⁸⁸ La Tournure, « À propos », *op. cit.*

Figure 3.1

19 janvier 2014

Diagramme du processus de sélection des textes



Les trois premières étapes concernent la constitution du catalogue. Les manuscrits sont réceptionnés par voie électronique par un-e membre du groupe (initialement Julien), qui en accuse la réception et sollicite des informations complémentaires si nécessaire. Les manuscrits sont ensuite diffusés auprès de toutes les « membres fondateurs » (les membres travailleur-euses) qui les évalueront. Une fois les

manuscrits lus et évalués, une réunion est organisée dans laquelle les membres échangeront autour des textes afin de prendre une décision collective concernant leur éventuelle publication. Un manuscrit n'est accepté que s'il obtient un vote unanime. Le pouvoir décisionnel traditionnellement attribué à une seule figure⁴⁸⁹ est remplacé par une prise de décision collective. Lorsqu'un manuscrit n'est pas retenu, le groupe en avise l'auteur·ice par courriel, lui explique les raisons du refus et, s'il y a lieu, lui suggère une autre maison d'édition susceptible d'être intéressée par le texte. La personne chargée de composer ce courriel est sélectionnée parmi les membres du comité qui ont le plus apprécié le manuscrit. Il arrive qu'un·e membre de La Tournure propose à l'auteur·ice de retravailler un manuscrit refusé avant de le soumettre de nouveau au comité. Un exemple concret de ce processus est le manuscrit *Son corps parlait pour ne pas mourir* de Nour Symon. D'abord refusé, le manuscrit a été retravaillé pendant quelques mois, accompagné d'un membre de La Tournure, avant d'être resoumis au comité. Cette fois accepté, le manuscrit a ensuite suivi le processus officiel de l'accompagnement littéraire. Le livre a été publié en 2016, trois ans après son dépôt initial.

Les manuscrits officiellement sélectionnés se voient attribuer un·e accompagnateur·ice littéraire : Daria Colonna pour *D'espoir de mourir maigre* (2013) de Charles Dionne et *Goulka* (2015) de Zéa Beaulieu-April ; Jules Gagnon-Hamelin, pour *Martelages* (2014) et *La Fonte hivernée* (2017) de Sebastien Auger, *Nous verrons bruler nos demeures* (2015) de Daria Colonna, *Les garçons au vent* (2017) de Roxane Nadeau et *L'inverse du sang* (2022) de Rachel Bergeron ; Geneviève Gosselin-G. pour *Tantales* (2014) d'Olyvier Leroux-Picard et *Petite brindille de catastrophes* (2017) de Mimi Haddam ; Zéa Beaulieu-April pour *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon et *Ventres* (2017) Rachel Bergeron ; Jade Bergeron, avec l'aide de Julien Fontaine-Binette, pour *À la conquête des petits châteaux* (2018) de Timothé Lapointe et *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020) de Paule Gagenais ; Catherine Dupuis pour *Les visages habitables* (2021) de Mathéo Pineault. Les dates de publication indiquent que les accompagnateur·ices sont généralement responsables d'un livre par an, même si l'accompagnement s'étend souvent sur plusieurs années et que plusieurs livres peuvent être accompagnés simultanément.

Lorsque l'accompagnateur·ice souhaite avoir l'opinion de ses collègues, le comité de lecture se réunit pour discuter de l'état du texte et explorer d'éventuelles pistes de réécriture. Tous·tes les membres actif·ves de La Tournure sont convié·es à participer à la rencontre, à laquelle se joignent aussi quelques personnes

⁴⁸⁹ J'ajouterais cette nuance : Les comités de lecture existent de puis le début du vingtième siècle, même si une très forte verticalité domine dans les maisons d'édition.

possédant une expertise particulière sur les enjeux du texte dont il est question. Le pouvoir de décision, ou plutôt de suggestion dans ce contexte, est partagé en dehors du groupe de travailleur-euses. En se basant sur les recommandations du comité, l'accompagnateur-ice travaille de concert avec le poète à la réécriture du manuscrit. À tout moment, une nouvelle réunion du comité peut être sollicitée. Malgré le nombre considérable d'accompagnateur-ices, la sélection unanime de tous les livres et les discussions au sein du comité garantissent la cohérence de la vision de La Tournure, enrichie par sa diversité. De plus, c'est l'ensemble du groupe qui juge qu'un recueil est prêt pour la publication.

Dans le rapport d'activités 2013-2014, La Tournure dévoile une série de nouvelles procédures. Parmi les ajustements apportés à leurs pratiques initiales, quatre sont dédiées au processus d'édition. La première procédure concerne les décisions relatives aux manuscrits :

Dans le comité de décisions, si 5 personnes sur 8 ont lu au complet et pris une décision sur le manuscrit, on peut procéder à une réunion de décision (il nous fallait l'unanimité auparavant). Les autres qui n'auront pas lu le manuscrit s'abstiennent⁴⁹⁰.

Cette procédure vise à simplifier le processus décisionnel et à accélérer son exécution, même en l'absence de quelques membres du groupe lors de la réunion hebdomadaire. La deuxième modification touche à la rémunération :

Nous avons décidé, après être entrés en contact avec le modèle de paiement de la maison d'édition La Passe, que le travail de l'accompagnateur ou accompagnatrice littéraire devait être rémunéré. Cette décision envoie un message politique et symbolique sur le travail incommensurable et créatif des accompagnateurs et des accompagnatrices. Nous avons donc statué que 4% du prix de livre en librairie serait remis à l'accompagnement littéraire. Même si cela pourrait augmenter de façon infime le prix du livre, c'est un choix idéologique que nous mettons de l'avant⁴⁹¹.

Les personnes qui assuraient l'accompagnement des textes œuvraient de manière entièrement bénévole jusque-là, et cette rémunération de 4 % ne me semble pas constituer un pas significatif vers la professionnalisation. Les quelques dollars perçus annuellement par les accompagnateur-ices revêtent davantage une portée symbolique. Par ailleurs, cette modeste compensation, inspirée par La Passe,

⁴⁹⁰ Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹¹ *Ibid.*

témoigne de la propension des groupes à échanger leurs idées sur leurs pratiques éditoriales. La troisième procédure clarifie la question de la direction littéraire :

Daria Mailfait occupait le poste de directrice littéraire, mais ses tâches n'étaient pas clairement définies. Maintenant, elle gère les manuscrits à lire et les manuscrits reçus, question d'assurer (1) une cohésion minimale dans la ligne éditoriale, (2) un respect des procédures de réception, et (3) l'organisation des comités de lecture (date, etc.⁴⁹²).

Dans ce contexte, la direction littéraire, en tant que position, relève de la coordination du groupe plutôt que de la sélection et du travail sur les manuscrits qui, eux, incombent à l'ensemble du groupe. La dernière procédure traite des manuscrits soumis par des membres travailleur·euses de La Tournure :

Le manuscrit d'un membre fondateur de La Tournure doit d'abord et avant tout être accepté par le comité de décision. Par la suite, au cas par cas, si le manuscrit du membre est accepté et qu'il désire avoir un accompagnateur hors Tournure, il doit en parler avec les autres pour que cela soit accepté, et le manuscrit sera de toute manière suivie par la directrice littéraire, Daria Mailfait. Cette décision fut prise afin d'élargir les avenues artistiques et les collaborations, ainsi que pour éviter les problèmes de proximité et de conflits au sein de La Tournure⁴⁹³.

Ici, ce dont il est question est assez clair : le travail d'édition n'est pas exclusivement réservé aux membres de La Tournure. Cette procédure suggère que des conflits ont peut-être surgi entre des membres et que la stratégie d'horizontalité les a mené·es dans une impasse. Cela dit, jusqu'à présent, malgré cette ouverture, tous les livres publiés par La Tournure ont été accompagnés par un·e membre de la maison.

Dans le rapport d'activités 2013-2014, Julien Fontaine-Binette partage ses impressions sur le rôle d'éditeur·ice : « Est-il simplement une pratique qui gère le portefeuille d'écrivains et d'écrivaines ? Nous avons fait le pari que non. Le rôle d'éditeur et d'éditrice est plus familial, où le *omnis* se situe dans la découverte d'ouvertures qui n'avaient jamais été à flancs béants⁴⁹⁴. » La Tournure instaure une approche éditoriale qui cherche à échapper, dans la mesure du possible, à la dynamique de pouvoir. Il pourrait être intimidant pour les auteur·ices de s'opposer à l'avis d'un groupe plutôt qu'à celui d'une seule personne. Pourtant, l'expérience de l'accompagnement révèle une camaraderie singulière qui se développe au fil du

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ Julien Fontaine-Binette, « Mot du président » dans, Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 3.

temps. Peut-être cela s'explique-t-il par le fait que l'accompagnateur·ice a la responsabilité de défendre la vision de l'auteur·ice devant le comité. Les « flancs béants » dont parle Fontanie-Binette métaphorise la vulnérabilité que La Tournure intègre dans sa pratique et qu'elle cherche dans les textes. La pratique de l'édition littéraire à La Tournure, renommée « accompagnement littéraire », déhiérarchise la dynamique de travail et laisse voir l'une des incarnations possibles de la stratégie d'horizontalisation.

3.1.3 L'édition à deux vitesses de La Jachère

La Jachère laisse moins de traces écrites que La Tournure qui aideraient à comprendre son processus éditorial, mais celles qui existent offrent des indices suffisamment clairs pour envisager de quelle manière se déroule sa pratique de l'édition. Ce que l'on sait grâce à *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013) de Corine Lajoie, c'est que le groupe aspire à instaurer une « communauté artistique, une communauté de pensée et d'action⁴⁹⁵ », comme iels l'ont expérimenté lors de leur participation à la revue *Tric trac* au Cégep du Vieux-Montréal : « plusieurs d'entre nous connaissons déjà, pour l'avoir lue et travaillée, l'écriture des autres⁴⁹⁶ ». Déjà, à la lumière de cette affirmation, il semble plausible d'imaginer l'existence d'un travail collectif sur les textes, bien que la nature précise de ce travail demeure incertaine.

D'ailleurs, ce n'est pas parce qu'une maison d'édition publie de la poésie qu'elle effectue un travail d'édition sur les textes. Certaines jouent le rôle de diffuseurs d'œuvres auto-éditées, une stratégie également adoptée par La Jachère. Lajoie mentionne que certains titres ont un statut particulier au sein de la coopérative. Elle suggère qu'ils pourraient éventuellement devenir des « publications officielles », mais cela nécessiterait qu'ils soient travaillés par « le comité éditorial » et soumis au « comité de production⁴⁹⁷ ». Ces titres, qui ne seraient pour l'instant que « des ombres magnifiques⁴⁹⁸ », comprennent *Chien* (2012), *Aanloop* (2012), *Toccata et fugue en ré mineur – Lux, Tentative acharnée d'un manifeste de l'acharnement* (2012), *Duvet, Névé* (2013), *Maternité du javelot* (2013), *17 poèmes ou Le tchai ayousse que le monde d'icitte va* (2012)⁴⁹⁹. Lajoie précise qu'il n'est question que de quelques publications n'ayant pas passé par le comité éditorial ; une observation surprenante car leur nombre représente près de la moitié

⁴⁹⁵ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

des publications connues. Au moment où Lajoie évoque l'histoire et les intentions de La Jachère, elle n'a aucune idée que le groupe s'approche déjà de sa dissolution.

Les intentions du groupe sont claires : offrir aux membres la possibilité de diffuser rapidement de petites publications, tout en sélectionnant quelques projets qui seront minutieusement travaillés par le comité éditorial. En cohérence avec leur appellation, le projet éditorial vise à « mettre une terre en jachère pour la lenteur, pour la patience et l'attente des fruits qu'elle donnera ensuite ; mettre une idée, un mot, un poème en jachère pour lui donner le temps et l'espace de respirer, pour mieux le penser⁵⁰⁰ ». Les relations entre les membres sont également placées en jachère afin de « leur accorder la liberté qu'elles méritent et dont elles ont besoin pour vivre⁵⁰¹ ». Malheureusement, La Jachère n'a pas perduré assez longtemps pour permettre à cette pratique d'une contre-culture de la lenteur de prendre toute son ampleur.

La mise en place d'une publication à deux vitesses engendre une synergie notable. La Jachère offre à ses membres la possibilité de s'engager et de présenter une première version de leur projet avant de potentiellement s'investir dans un processus plus long. Les membres jouissent de la liberté de créer et de diffuser, avec le soutien du groupe, sans l'intervention d'une autorité. S'ils ne sont pas prêt-es pour un travail éditorial approfondi, ils peuvent tout de même partager leurs expérimentations littéraires et les distribuer par l'entremise de La Jachère. Chacune de ces publications représente une forme d'apprentissage, une expérience en soi. Seuls les livres édités sont officiellement lancés, mais toutes les publications distribuées trouvent leur place sur les tables de vente. Cette pratique d'édition à deux vitesses dévoile une trajectoire alternative pour la stratégie d'horizontalité.

3.1.4 L'édition littéraire évacuée à La Passe

La pratique éditoriale de La Passe constitue seulement une facette de son projet complexe, le groupe n'a d'ailleurs jamais établi de liste officielle de ses publications. Son attention n'est pas mise sur la diffusion des livres puisque, comme rapporté dans le zine essayistique *une connaissance du vertige*, les livres circulent « sous les manteaux⁵⁰² ». Ce qui intéresse La Passe, ce qu'elle met en avant, c'est l'expérience de la production, le geste de l'artisan·e à l'œuvre, plutôt que les livres eux-mêmes (j'y reviendrai dans la

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Aura Fallu, *op. cit.*, p. 15.

section suivante). Le travail éditorial au sein de La Passe semble principalement relever de la responsabilité de Manuel Mineau-Vézina. Anne-Pascale Lizotte rappelle que, pour Roland Giguère, la typographe occupe une place centrale dans le processus textuel, étant celui qui assure la transition entre le manuscrit et le livre. Mineau-Vézina partage cette perspective, mais il souligne que cette relation particulière avec le livre échappe parfois à la compréhension des auteur·ices, qui peuvent avoir des attentes davantage tournées vers l'édition littéraire :

Quand on lit un manuscrit, on le lit rapidement, comme ça, la première fois, parce qu'on sait qu'on va passer beaucoup beaucoup de temps collé contre les lettres, collé contre le texte, à le déchiffrer... À [recomposer le texte], à le mettre au monde. Ce n'est pas pour rien, justement, que Roland, le premier livre, c'est *Faire naître*, parce que c'est vraiment un accouchement. Omis les correcteurs, peut-être, on est de ceux qui passe le plus de temps, après l'auteur, collé contre le texte, vraiment, à l'habiter. On l'habite d'une façon différente, qui n'est pas toujours littéraire, qui est très matérielle, très architecturale ou sculpturale. Et après on essaie de lui donner un aspect... premièrement en typographie au plomb, c'est tridimensionnel, puis après deux dimensions. C'est de l'architecture pour moi⁵⁰³.

Les dernières phrases expliquent la formule étrange dans *Connaissance du vertige* : « Nous sommes des architectes. Nous construisons des maisons de papier⁵⁰⁴. » Cette vision de l'édition ne correspond pas à une pratique de relecture et de réécriture ; elle est tout entière basée sur la corporalisation du texte, sur sa mise en livre. Les écrivain·es qui aspirent à voir leurs œuvres publiées par La Passe, mais qui souhaitent bénéficier d'une assistance pour le peaufinage littéraire du texte doivent se tourner vers d'autres sources. Ainsi, la première édition de *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) de Daria Mailfait Colonna est produite en coédition des Éditions de La Tournure et de La Passe. L'accompagnement littéraire est attribué à Jules Gagnon-Hamelin de La Tournure, la couverture est créditée à Aura Fallu (un pseudonyme de Manuel Mineau-Vézina), et l'impression est réalisée, pour la couverture, par La Passe et, pour les pages intérieures, par l'imprimeur Katasoho. À La Passe, la démarche traditionnelle de l'édition littéraire est délibérément mise de côté, privilégiant une immersion totale dans le texte au moment même de la conception matérielle du livre. Cette approche exige une confiance mutuelle substantielle, contribuant de manière singulière mais tout aussi efficace à l'intégration de la stratégie d'horizontalisation dans les pratiques éditoriales de La Passe.

⁵⁰³ Anne-Pascale Lizotte, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 9.

Le rapport traditionnel entre l'éditeur·ice et l'auteur·ice s'inscrit dans une dynamique de pouvoir. L'éditeur·ice a le pouvoir de refuser un texte s'il estime qu'il ne cadre pas avec la ligne éditoriale de la maison d'édition ou de demander des modifications substantielles au manuscrit avant sa publication. La Tournure, La Jachère et La Passe, aspirent à instaurer une pratique éditoriale alignée sur leur stratégie d'horizontalité, ce qui les obligent à repenser l'édition littéraire dans une déconstruction de cette dynamique de pouvoir et selon une approche déhiérarchisée. Chacun de ces groupes répond à ce défi à sa manière. La Tournure a choisi d'adopter « l'accompagnement littéraire », en offrant à ces membres la possibilité d'assumer ce rôle, tout en lui joignant l'apport d'un comité de lecture qui garantit une pluralité de perspectives à chaque texte. Le travail sur le texte devient une entreprise collaborative, dont l'auteur·ice fait partie. Du côté de La Jachère, le travail éditorial est facultatif, s'appliquant sélectivement aux manuscrits et est le fruit d'un comité éditorial. Certains projets sont publiés sans traverser ce processus. Les membres peuvent choisir le rythme qui leur convient. La Passe, quant à elle, évacue complètement le travail éditorial. Par contre, au sein des trois groupes, le thème et l'objectif de la pratique éditoriale demeurent, en grande partie, conformes à ceux de l'édition littéraire traditionnelle, centrés sur le perfectionnement d'un manuscrit en vue de l'achèvement du texte littéraire. Ce qui diffère, c'est le nombre d'intervenants impliqués, qui dépasse largement la dyade habituelle formée par l'auteur·ice et l'éditeur·ice ainsi que l'effort mis pour placer toutes les voix sur le même pied d'égalité.

3.2 La mise en livre artisanale

Lorsque le groupe considère que le manuscrit a atteint son état final, il réfléchit alors sur la forme que prendra l'œuvre en vue de sa publication. Au cœur de cette pratique se trouve la mise en livre, dont les opérateurs sont au minimum un designer et un imprimeur, avec pour objectif la conception et la production d'un livre et pour stratégie la lisibilité (ou même la rentabilité). Une particularité distinctive de La Tournure, La Jachère et La Passe réside dans leur inclination à accorder une place significative à l'artisanat dans la conception de leurs livres. La catégorie de l'impression artisanale se rapporte à diverses méthodes telles que la xylographie, la sérigraphie artisanale, le block print, la lithographie, la linogravure et le pochoir. Plutôt que d'opter pour une simple mise en forme et une impression numérique, ces maisons d'édition utilisent des machines et des techniques traditionnelles. Un tel choix découle d'une stratégie de contemporanéité en phase avec les enjeux politiques et économiques de la modernité. Christine Jaeger a exploré la pratique de l'artisanat au sein d'un contexte capitaliste. Elle remarque que dans l'imaginaire collectif, l'artisanat est souvent perçu comme l'antithèse des géants industriels, étant « à l'industrie ce que

le passé est à l'avenir⁵⁰⁵ ». Une croyance persiste selon laquelle l'artisanat serait une relique du passé, un legs destiné à disparaître. Le petit entrepreneur artisanal serait alors inévitablement destiné à devenir un industriel prospère. Jaeger conteste cette croyance qui suppose que l'artisanat serait une forme précapitaliste. Elle attribue ce mythe à une confusion entre l'atelier artisanal et son mode de fonctionnement interne. Si certains secteurs sont plus marqués par le passage à l'industrialisation, il n'y a pas « pas plus "d'expropriation" massive des artisans par le capitalisme qu'une "genèse artisanale" de l'industrie moderne⁵⁰⁶... » Les métiers ont évolué, les formes d'activités ont changé, et le contenu réel des professions artisanales a été profondément modifié avec le développement du progrès technique⁵⁰⁷. L'artisanat aurait été de moins en moins impliqué dans la création de produits et davantage dans la réparation ou les travaux non rentables sur le plan industriel. Jaeger affirme que « le capitalisme se développe en créant autour de lui des zones qui lui échappent⁵⁰⁸ », constatant une complémentarité entre l'artisanat et le capitalisme. Plutôt que de décliner, l'artisanat se trouve dans un état constant d'adaptation et sa valeur croît à mesure que grandit sa rareté.

Depuis les années 1920-1925, le terme « artisan-e » qualifie les « gens de métier exerçant une activité manuelle à leur compte », c'est-à-dire « sans se trouver sous la direction d'un patron⁵⁰⁹ ». L'artisan-e produit de manière indépendante et immédiate. Il n'y a pas d'intermédiaire entre son labeur et la vente de ses créations. Il possède ses « moyens de travail⁵¹⁰ », réalise ses produits et les vend pour son propre compte. Doté-e d'une « maîtrise directe des opérations⁵¹¹ » l'artisan-e prospère en fonction de son labeur, écartant toute dépendance vis-à-vis des spéculations d'un capital. La mentalité artisanale contemporaine se caractériserait par « la recherche d'une liberté dans le travail⁵¹² » et par un attrait pour le risque. Cependant, Jaeger émet des critiques envers les intellectuel·les qui, découvrant un monde non capitaliste, extrapolent hâtivement que celui-ci constituerait un germe des sociétés à venir. Statistiquement, les artisan-es constituent environ 10 % de la population active, une proportion qui diminue en période

⁵⁰⁵ Christine Jaeger, *Artisanat et capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 14.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 288.

d'expansion et qui reprend du terrain en période de récession. Malgré son statut économique modeste, l'artisanat est un secteur dont la dynamique particulière rassemble ceux qui aspirent à vivre de l'indépendance de leur travail.

L'artisanat n'est pas une pratique relevant du passé ; il s'exerce en parallèle et en complément du monde capitaliste. Pour les personnes qui embrassent cette voie professionnelle, la quantité conséquente de travail pour de modestes gains financiers est compensée par un sentiment profond de liberté et d'indépendance. L'imaginaire associé à l'artisanat est étroitement lié à ces deux valeurs, ainsi qu'à un sens du sacrifice et à la valorisation du savoir artisanal. Dans le domaine du livre, le travail artisanal prend ses distances vis-à-vis du processus industriel d'uniformisation. Chaque livre est unique et porte la marque distinctive de sa création. Cela implique de ne pas chercher à minimiser autant que possible les coûts de production ni à accélérer la cadence de production. Le rapport au temps dans l'artisanat se distingue nettement de celui de l'industrie : plus le temps investi dans la fabrication d'un objet est important, plus cet objet reflète un degré élevé d'existence de la personne qui le crée.

3.2.1 Références artisanales

Geoffroy Delorey, dans son zine intitulé *Littérature et typographie*⁵¹³, explique que l'art de l'impression fait son entrée au Québec avec la Conquête puisqu'il était interdit dans la colonie française par un décret royal. La production littéraire demeure limitée, mais des presses sont ouvertes « afin de propager les idées révolutionnaires des Lumières⁵¹⁴ », comme le faisait Fleury Mesplet. La littérature canadienne y est rare : « les quelques livres qui réussissent à se vendre (et qui ne sont pas censurés) sont produits pour l'Église, souvent au grand dam des imprimeurs⁵¹⁵. » Le métier d'imprimeur-euse se révèle, à l'époque, périlleux. Mesplet est arrêté à trois reprises. Afin d'éviter tout « affrontements avec le clergé⁵¹⁶ », d'autres adoptent des procédés de censure. Bien qu'il n'existe encore aucune autre technique que celles artisanales, le lien entre ces pratiques et le contre-pouvoir laisse une empreinte persistante dans l'imaginaire collectif, ou du moins, celui de La Jachère.

⁵¹³ Geoffroy Delorey, *Littérature et typographie*, Montréal, Les Éditions en Jachère, 2013, 72 p.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

Vers la moitié du vingtième siècle, l'industrie de l'imprimé se transforme avec « la mécanisation des procédés d'impression et l'élargissement d'un public alphabétisé⁵¹⁷ ». En 1947, on inaugure l'Institut des arts graphiques de Montréal, une école professionnelle d'impression qui favorise

la réappropriation et l'exploration par de jeunes générations des possibilités créatrices de la typographie, alors même que les techniques de la linotype, du letraset, de la photocomposition ou de l'offset sonnaient le glas de cette pratique vieille de plus de 500 ans⁵¹⁸.

L'essor des petites presses au Québec au XX^e siècle n'est pas un phénomène isolé. Il participe des « mouvements artistiques associés au modernisme à l'échelle internationale et aux diverses manifestations d'avant-garde qui se sont propagées en Europe et aux États-Unis⁵¹⁹ ». Le *Refus global*, édité en 1948, est l'une des publications artisanales les plus mémorables du Québec. Ce manifeste ronéotypé a été élaboré par « le groupe des automatistes, constitué d'écrivains et d'artistes québécois d'avant-garde fortement influencés par André Breton et le surréalisme⁵²⁰ ». Cette même machine, et pratiquement simultanément au *Refus global*, a produit l'édition originale du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe⁵²¹, publiée aux éditions Mithra-Mythe. À l'échelle du Canada, « le mouvement des petites presses a permis l'émergence du modernisme littéraire, l'affirmation de valeurs culturelles nationalistes et la montée des avant-gardes⁵²² ». Cet engouement pour les petites presses représente ainsi un ferment qui nourrit le paysage littéraire et artistique, tout en étant le reflet d'une effervescence culturelle ancrée dans des idéaux modernistes et avant-gardistes.

La fondation d'Erta par Roland Giguère, « crée le premier jalon d'une tradition d'éditeur artisan (et artiste) qui marquera l'édition poétique des années 50 et 60⁵²³ ». À cette époque, le livre artisanal et l'édition expérimentale en poésie n'ont pas encore émergé au Québec comme une tradition établie. Giguère

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹⁹ David McKnight, « Les petites presses » dans Gerson, Carole et Jacques Michon (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 315.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 334.

⁵²¹ Paul-Marie Lapointe, *Le vierge incendié ; suivi de Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo, 1998, p. 169-171.

⁵²² *Ibid.*, p. 335.

⁵²³ Richard Giguère, *op. cit.*, p. 212.

bénéficie d'une grande liberté. Delorey considère que puisqu'il y avait peu de précédents, Erta n'avait pas le choix d'innover. Giguère remplissait, en quelque sorte « le vide culturel de cette époque⁵²⁴ ». L'expérimentation de diverses techniques occupe une place centrale dans la pratique artisanale d'Erta, dont la sérigraphie et la lithographie. L'association entre l'impression artisanale, l'exploration artistique, les discours alternatifs et la poésie est renforcée par le fait que Roland Giguère fait ses premières armes « en se réappropriant des presses inutilisées, en dehors des heures de productivité⁵²⁵ ». Son travail au départ est plus exploratoire. Il crée des livres à partir « de bouts de ficelle, de chutes de papier, de retailles, d'erreurs et de repentirs », qu'il offre « aux amis et aux plus aimants⁵²⁶ ». Au retour de sa formation à Paris, Giguère évolue vers la production d'éditions de luxe. Il conçoit dorénavant des livres d'artistes « ornés de sérigraphies ou d'eaux-fortes sur un papier chiffon, livres à la couverture de velours et rangés dans des boîtiers de Pierre Ouvrard⁵²⁷ ».

La tradition de l'imprimeur et éditeur-typographe perdure avec André Goulet et Andrée Lagacé aux éditions d'Orphée. Goulet était « proche de la gauche, de la contreculture » et de tout ce qui est « choquant ou marginal⁵²⁸ ». Il s'inscrit dans la grande tradition des presses considérées comme dérangeantes par l'autorité, ce dont témoigne la perquisition de son atelier par la GRC, qui le soupçonnait « d'être communiste, souverainiste et l'imprimeur du Manifeste du FLQ⁵²⁹ ».

Après l'exploration du moderniste, l'artisanat devient un vecteur essentiel du courant contre-culturel des années 1970 : « À côté d'une activité étroitement liée à la gravure et à l'estampe, tributaire de la collaboration de tous les artisans du livre, on découvre, grâce à des artistes engagés dans le mouvement *underground-overground* des années 1970, des œuvres insolites et percutantes⁵³⁰. » La contre-culture au Québec, s'étendant du début des années 1970 au début des années 1980, se fonde sur des principes anti-consuméristes, revendiquant « le partage communautaire, la gratuité des échanges et la récupération de

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵²⁵ Geoffroy Delorey, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Guy de Grosbois, « Les arts graphiques au Québec », dans Gerson, Carole et Jacques Michon (dir.), *op.cit.*, p. 392.

vieux objets⁵³¹ ». Ces valeurs exercent une influence marquée sur l'artisanat, où la création doit « tendre vers une dissolution : celle des institutions, de la culture, de l'histoire, de la littérature, de soi-même aussi⁵³² ». Ginette Nault émerge comme une figure emblématique de cette époque et « imprime ce qu'on considère maintenant comme des classiques de la contre-culture⁵³³ ». Les années 1970 marquent le retour à une pratique indépendante qui ne se focalise plus uniquement sur la création d'objets esthétiques, cherchant surtout à créer différemment, en explorant la récupération et la gratuité autant que possible. Les œuvres contestataires, choquantes, voire provocatrices, sont mises de l'avant, soutenues par l'autonomie des entreprises éditoriales indépendantes. Les techniques artisanales ne sont plus majoritaires dans les années 1980, mais elles reviennent, avec d'autres objectifs, au cours des années 1990. On assiste à une « multiplication des livres-objets », à la création de « de livres sans texte, bref à l'appropriation artistique du livre dans toutes ses formes et significations⁵³⁴ ».

La pratique de l'impression artisanale persiste de manière marginale. Pierre Filion, principalement reconnu pour avoir fondé les Éditions du Silence, consacre ses heures libres à des activités variées telles que la typographie et l'impression. Il imprime « des œuvres inédites, quelques classiques retraduits, des pamphlets politiques, parfois même des prières⁵³⁵ ». La Tournure, La Jachère et La Passe ne font pas renaître ces traditions de leurs cendres, elles les font persister en allant à la rencontre des personnes qui en assuraient la survie. Pour Richard Giguère, il est évident que le travail d'édition artisanal se poursuit grâce à l'entraide :

En fait, sans l'aide de Giguère, Goulet et Guillaume/Leroux, trois artisans-imprimeurs qui travaillent bénévolement ou font des prix d'amis, une partie des éditeurs des années 50 et 60, dont Atys, Quartz, Goglin, les Presses de l'AGÉUM, Estérel, la revue *les Herbes rouges* au début, n'auraient pas été en mesure de publier les premiers recueils de plusieurs jeunes poètes, dont Michel Beaulieu, Nicole Brossard, Yves-Gabriel Langevin et André Major⁵³⁶.

⁵³¹ Patrick Di Mascio, « Présentation », in Lacroix Bernard, Landrin Xavier, Pailhès Anne-Marie & Rolland-Diamond Caroline (eds.), *Les contre-cultures : genèses, circulations, pratiques*, Paris, Syllepse, 2015, p. 21.

⁵³² Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire » dans Larose, Karim et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presse de l'Université de Montréal, 2016, p. 199.

⁵³³ Geoffroy Delorey, *op. cit.*, p. 41.

⁵³⁴ Guy de Grosbois, *op. cit.*, p. 392.

⁵³⁵ Geoffroy Delorey, *op. cit.*, p. 47.

⁵³⁶ Richard Giguère, *op. cit.*, p. 213.

Toute l'histoire de l'imprimé est traversée par ces efforts de passations des savoirs artisanaux.

Ce n'est pas un hasard si la poésie se trouve au centre du nœud artisanat-indépendance-contestation. Si les petites presses indépendantes permettent de contourner la censure, elles exigent néanmoins un investissement considérable en termes de temps et d'efforts. Delorey note qu'Anaïs Nin, constatant que l'impression de ses livres à la presse à platine sera laborieuse, « coupe tous les mots redondants, les adjectifs inutiles, les adverbes plats, les phrases alambiquées, réécrivant un livre beaucoup plus court directement au plomb. Les livres des typographes sont des livres qui vont à l'essentiel⁵³⁷ ». La poésie est particulièrement adaptée pour produire des ouvrages peu verbeux.

3.2.2 Enjeux politique de la crise du livre

Le retour à l'artisanat arrive aussi en réponse à la crise du livre du début des années 2010. L'avènement du livre numérique et d'objets tels que les liseuses électroniques incitent des commentateur-ices du milieu littéraire à remettre en question l'avenir du livre papier et même à annoncer sa disparition⁵³⁸. Déjà en 1997, Sylvie Gérard affirmait dans un chapitre sur l'avenir du livre au Québec que la survie de l'édition québécoise dépendrait des choix qu'elle ferait face aux tendances de la numérisation. Elle prévoyait que les techniques d'édition auraient à évoluer pour survivre, soulignant que « les avenues multimédiatiques que devra emprunter l'édition ne sont pas qu'une affaire de gros sous, elles risquent fort de bouleverser en profondeur la perception et la conception du support écrit⁵³⁹ ». Ces nouvelles technologies représenteraient une menace similaire à celles des révolutions médiatiques passées. Les médias ont néanmoins tendance à se superposer plutôt qu'à se succéder. Certes, l'importance de la radio et même de la télévision a diminué depuis l'avènement de l'Internet à domicile, mais ni la radio ni la télévision ne sont encore disparues. Comme le relève Lionel Ruffel, le contemporain dissout « la fiction unitaire véhiculée par un *médiascape* dominant », « celle qui fait exister plusieurs contemporanéités médiatiques⁵⁴⁰ ». Les médias nous font bien percevoir « la nature cumulative (bien plus que substitutive) de la temporalité⁵⁴¹ ». Il existerait plusieurs façons d'appréhender le temps médiatique, comme

⁵³⁷ Geoffroy Delorey, *op.cit.*, p. 51.

⁵³⁸ *Après le livre* de François Bon, publié en 2011 aux éditions du Seuil, est un parfait exemple de ce genre de discours sur le livre.

⁵³⁹ Sylvie Gérard, *op. cit.*, p. 717.

⁵⁴⁰ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

« l’envoûtement » (dont François Bon serait un bon exemple, puisqu’à l’époque il plonge dans la défense de la littérature numérique), ou « le désenvoûtement⁵⁴² » qui résulte en grande partie de la conscience de la multiplicité des temporalités que nous habitons.

Ce genre de préoccupation occupe les trois maisons d’édition. Par exemple, avant de publier à La Tournure, Charles Dionne s’intéresse à la dynamique créée par l’arrivée de la littérature numérique au début des années 2010. Il remarque avec amusement que pour le lectorat moyen, le débat qui oppose le livre papier au livre numérique

ne semble qu’un tiraillement manichéen entre les Anciens – qui veulent assurer la pérennité d’une activité essentielle du milieu littéraire : lire dans le bain – et les Nouveaux Modernes – qui prophétisent la disparition du papier, vieil objet anachronique⁵⁴³.

Pour Dionne, les arguments en faveur du numérique sont nombreux :

le passage au e-book permet d’éliminer la notion de court tirage ; de faire ses achats à la maison et de commencer la lecture immédiatement ; de sauver les forêts (argument écologique) ; de rémunérer les auteurs plutôt que les imprimeurs ; de conserver en tout temps sur soi l’intégralité de notre bibliothèque ; de ne pas perdre nos livres ; de ne pas les endommager, etc. Mais ce passage permet peut-être surtout de rendre accessibles et disponibles à jamais tous les ouvrages publiés. L’enjeu premier du numérique se trouve sans doute là : dans une plus grande démocratisation de l’accès au savoir⁵⁴⁴.

Son intérêt pour la publication numérique est motivé par son potentiel de démocratisation. Il aborde cette stratégie par des moyens tout à fait opposés à ceux de La Tournure, avant d’y publier lui-même, quelques mois plus tard, un livre imprimé. Dionne n’est donc pas opposé à l’objet-livre, mais il reconnaît que l’édition numérique incite à « redéfinir les bornes de l’objet “texte” et d’investir un nouvel espace ouvert à la création numérique⁵⁴⁵ ». De plus, depuis que l’édition traditionnelle s’engage dans le virage numérique, elle semble « redécouvrir certaines des caractéristiques propres à l’objet livre et qui justifient en quelque sorte l’imprimé⁵⁴⁶ ». Cette redécouverte inclut des éléments tels qu’une « typographie désordonnée qui

⁵⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁵⁴³ Charles Dionne, « Dématérialisation de l’objet livre », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

demande de tourner le livre pour le lire » ou « un découpage oulipien à l'image de la poésie combinatoire de Queneau et de son Cent mille milliards de poèmes⁵⁴⁷ ».

Lors de la fondation de La Tournure, La Jachère et La Passe, l'impression artisanale est d'avantage un art qu'une manière de contourner la censure. À l'ère des réseaux sociaux, les discours marginaux n'ont plus besoin de trouver refuge entre les mains d'un typographe rebelle ou d'être clandestinement publiés. Pourtant, ces groupes choisissent délibérément d'explorer ce médium, établissant un lien temporel avec les expériences alternatives des années 1950, 1960 et 1970. L'artisanat, comme pratique, signifie pour eux l'indépendance financière et la maîtrise totale de la production, le partage d'idées politiques et subversives, les possibilités formelles d'invention et d'innovation, ainsi qu'une association historique et pratique avec la poésie. Cette démarche s'accompagne d'une réaction à la crise du livre et d'une résistance face à la menace imminente de la disparition du livre imprimé. En optant pour l'impression artisanale, ces groupes réaffirment leur engagement envers les principes fondamentaux de l'indépendance, de la créativité et de la résistance, réinscrivant ainsi cette tradition dans un contexte contemporain.

3.2.3 La sensibilité à l'artisanat de La Tournure

À La Tournure, l'artisanat occupe une position relativement modeste en comparaison avec La Jachère ou La Passe. Il ne s'agit pas d'une pratique que le groupe défend ou revendique ouvertement, même s'il n'est pas indifférent à la matérialité des publications. En observant ses zines, par ensemble, on constate que La Tournure explore quelques techniques artisanales, comme les reliures cousues à la main. Elle a toutefois tendance à privilégier les techniques de production rapides ; mise en page et impression numériques et feuilles brochées. En ce qui concerne leurs couvertures, le groupe opte pour des cartons aux textures singulières, qui évoque le travail manuel (à l'instar de la couverture de *Verticales* de J. G.-H.), mais ces derniers ne sont pas confectionnés par les membres.

En ce qui concerne l'impression des livres, La Tournure a établi une relation avec les imprimeur-euses de Katasoho dès la parution de son quatrième ouvrage. Bien que ceux-ci ne se consacrent pas à l'impression artisanale, leurs valeurs se distinguent nettement de celles de leurs concurrent-es. La sélection des projets est faite de façon à privilégier ceux porteurs de sujets « de type culturels, communautaires, associatifs ou

⁵⁴⁷ *Ibid.*

d'affaires⁵⁴⁸ ». Katasoho souhaite transmettre un savoir sur l'utilisation « du papier recyclé et récupéré, des encres à base d'huile végétale sans métaux lourds et de techniques innovatrices et écologiques de production⁵⁴⁹ ». L'organisme a donc des affinités avec la stratégie de démocratisation. Parcourir la page Facebook du groupe révèle une collaboration marquée avec des maisons d'édition axées sur la poésie et les essais (Omri, Moul't Édition, l'Oie de Cravan) ainsi qu'avec des groupes engagés dans la transformation sociale tels que le Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec, la Ligue des Droits et Libertés et le Comité Chômage de l'Est de Montréal⁵⁵⁰. La description sur leur page Facebook revêt une dimension politique affirmée : « UNE IMPRIMERIE ENGAGÉE POUR UN MONDE MEILLEUR⁵⁵¹ ! ». Katasoho occupe un espace singulier entre la poésie et l'engagement communautaire, des valeurs chères à La Tournure, que leur collaboration mettent de l'avant.

La Tournure accorde une attention particulière à la forme et à la matérialité de ses ouvrages. Jusqu'à la création d'une maquette standard en 2019, chaque livre est minutieusement conçu en fonction du texte et des souhaits de l'auteur·ice. Ainsi, l'accent est mis sur la « personnalité » du texte plutôt que sur celle de la maison d'édition, une approche qui reflète le désir de La Tournure de ne pas mettre ses membres travailleur·euses au premier plan. Chaque auteur·ice est encouragé·e à collaborer avec un·e artiste, suivant la tradition d'Erta qui favorisait la collaboration entre artistes et poètes. L'artiste, quel que soit son domaine, est libre d'exprimer les thèmes du texte à sa manière. Le plus souvent, ce sont des illustrateur·ices qui sont sollicité·es. *Martelages* (2014) de Sébastien Auger, est enrichi par des reproductions de peintures ignifuges sur bois pressé de Claude-Olivier Guay. *Tantales* (2014) d'Olyvier Leroux-Picard intègre des dessins de Maxime Da Ponte, tandis que les différentes suites poétiques de *Ventres* (2017) de Rachel Bergeron sont magnifiées par les illustrations de Samuel Gosselin et Myriam Viau. Dans la première édition de *D'espoir de mourir maigre* (2013) de Charles Dionne, c'est la photographe Léa Lacroix qui contribue visuellement au livre. Mon recueil, *Goulka* (2015), présente également des photographies, mais se distingue car le collaborateur est Julien Hébert, un designer graphique. Ce dernier crée la mise en page du livre, et la couverture est imprimée à La Passe. C'est la première fois que la mise en livre n'est pas assurée directement par les membres noyaux. Le livre suivant, *Nous verrons brûler nos*

⁵⁴⁸ Katasoho, « Mission », Katasoho, en ligne, <<http://katasoho.com/2/>>, consulté le 27 novembre 2022.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ Katasoho, *Page Facebook de Katasoho*, en ligne, <<https://www.facebook.com/katasoho/mentions>>, consulté le 27 novembre 2022.

⁵⁵¹ *Ibid.*

demeures (2015) de Daria Mailfait Colonna, est également le fruit d'une collaboration avec La Passe. S'y trouvent plusieurs petits collages de Stéphanie Séguin, insérés au fil des pages. La forme de *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) mérite également d'être mentionnée, avec l'ajout, en fin de livre, d'un zine détachable comprenant les partitions graphiques en couleur de Nour Symon (j'y reviendrai au chapitre 4).

La pratique de l'artisanat ne constitue pas le cœur de la démarche de La Tournure, ce qui n'empêche pas le groupe d'explorer de manière singulière la matérialité du livre. Si La Tournure s'aventure modestement dans le domaine de l'édition DIY avec ses zines, aucun·e de ses membres ne se spécialise dans la fabrication artisanale. Le recours à des imprimeur·euses est nécessaire, mais doit répondre aux valeurs du groupe. La Tournure manifeste sa sensibilité envers l'artisanat en collaborant systématiquement avec des artistes visuel·les et à deux reprises avec La Passe pour la conception de couvertures⁵⁵².

3.2.4 La responsabilité de l'artisanat de La Jachère

À la différence de La Tournure, l'intégralité du catalogue de La Jachère est constituée de livres reliés et imprimés de manière artisanale. Une maxime émerge fréquemment dans les écrits de La Jachère : « décloisonner le livre », attribuée initialement à Annabelle Aubin-Thuot. Pour le groupe, cette expression part d'une réappropriation des moyens artisanaux de production des livres. Les techniques qui suscitent leur intérêt sont variées, englobant notamment la gravure, la reliure, la sérigraphie, la création de papier artisanal, la typographie, etc. Ces approches visent à créer « un livre texturé, dont la matérialité importe autant que les signes qu'il donne à lire⁵⁵³ ». Même si l'utilisation de matériaux artisanaux, tel le papier de la papeterie St-Armand, accroît les coûts de fabrication des livres, la coopérative en fait une priorité.

Les deux publications axées sur la relation du groupe à l'artisanat, à savoir *Littérature et typographie* (2013) et *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), commencent avec une note indiquant que les zines ont été « bricolés avec les moyens du bord » loin « des jardins bien gardés de l'Université⁵⁵⁴ ». La Jachère tient à dissiper toute impression d'une production professionnelle. Il est explicitement mentionné que « cette édition est faite en amateur, c'est-à-dire avec amour », et qu'elle s'inscrit avec enthousiasme « dans

⁵⁵² En rappel, La Passe a aussi influencé leur manière de rémunérer leurs accompagnateur·ices littéraires, ce qui signifie que les deux groupes collaborent, s'entraident, s'influencent sur différents plans.

⁵⁵³ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁵⁴ Geoffroy Delorey, *op. cit.*, p. 2.

l'univers curieux et hétéroclite des fanzines bricolés sur une table de cuisine et faits pour circuler sous les manches⁵⁵⁵ ». La Jachère signale clairement son positionnement.

Geoffroy Delorey publie un texte sur l'histoire du livre artisanal au Québec, *Littérature et typographie*, démontrant ainsi l'engagement du groupe envers ces techniques. Pour mener à bien son travail, il s'appuie sur les recherches d'Éric Leroux, professeur à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), spécialiste des presses ouvrières et de l'histoire de l'imprimerie du Québec, celles de « Sébastien Dulude, poète-performeurs trash » et auteur d'un mémoire sur l'esthétique de la typographie de Giguère et de l'Institut des arts graphiques, ainsi que celles du GRELQ (Groupe d'étude sur l'édition littéraire québécoise⁵⁵⁶). Plutôt que de se limiter à ce qui a déjà été écrit sur le sujet, Delorey pousse plus loin ses investigations en menant une série d'entretiens avec des typographes éminent-es tel-les que Pierre Filion, Denise Lapointe, Michel Desjardins et Pierre Guillaume. Delorey se définit lui-même comme un « apprenti typographe, imprimeur et éditeur de livres⁵⁵⁷ », qui se sent en dette envers le travail des artisan-es. Face à l'absence d'écoles dédiées à l'apprentissage de ces métiers, il acquiert ses compétences « par essai et erreur ou en assistant des maîtres dans leur travail⁵⁵⁸ ». Il s'inquiète des analyses du milieu de l'édition, qui annoncent la « dématérialisation du livre à l'aube de l'édition numérique », le « rachat des petites maisons par des conglomerats du divertissement », les « difficultés des librairies indépendantes », le « resserrement des divers monopoles » et la « diminution du lectorat pour la littérature et la poésie⁵⁵⁹ ». Pour faire face à ce portrait peu réjouissant, La Jachère s'entoure d'apprenti-es artisan-es qui échangent leurs connaissances et se donnent « collectivement les moyens et méthodes de productions artisanales⁵⁶⁰ ». L'objectif du groupe est de « plier et couper des feuilles, coudre des livres comme d'autres épluchent du maïs⁵⁶¹ ». Dans leur quête d'autonomie, le groupe envisageant même de fabriquer son propre papier récupère une vieille cuve et élabore des plans pour suspendre « des cordes de séchage sur des cadres montés sur des poulies⁵⁶² ». À mesure que La Jachère développe son savoir-faire, elle évolue

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 13

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 57.

dans sa pratique sans recourir à des intermédiaires. Éventuellement, elle utilisera la presse à épreuve de La Passe et cela lui ouvrira « un monde de possibilités⁵⁶³ ».

Dans *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), Corine Lajoie souligne le colossal travail de ses camarades et prédécesseur-ices du milieu et insiste sur la responsabilité de La Jachère de poursuivre cette tradition. Les valeurs chères du groupe sont notamment « l'amour du texte », « l'indépendance », « la reconnaissance du travail de l'artisan du livre » et « le souci de la forme⁵⁶⁴ ». Lajoie se remémore les discussions avec d'autres membres de La Jachère sur Neault et Beaucaire, Gaëtan Dostie et sa médiathèque, le *Cosmographe*⁵⁶⁵ et, surtout, à propos du « travail de Benoît Chaput, de l'Oie de Cravan, une petite maison qui les fascine⁵⁶⁶ ». Les membres constatent que, dans plusieurs ouvrages qu'ils admirent pour leur qualité, deux noms reviennent fréquemment : « Daniel Beaucaire et Ginette Nault, de l'imprimerie de St-Félix de Valois⁵⁶⁷. » Face au fait que ce duo est désormais à la retraite, La Jachère exprime une préoccupation quant à la lente extinction des savoirs artisanaux. Le groupe ressent la responsabilité pressante de prendre le relais. Pour Lajoie, il y a un lien évident entre la préoccupation de La Jachère « pour la qualité esthétique de la production du livre⁵⁶⁸ » et cette peur d'assister à la « dématérialisation complète du livre⁵⁶⁹ ». L'artisanat du groupe s'oppose aux « livres devenus seulement textes, téléchargés pour être lus sur une tablette produite à des milliers d'exemplaires identiques⁵⁷⁰ ». La Jachère répond à cette « crise » par « des livres qui sont fabriqués artisanalement, à la main, par ses membres⁵⁷¹ ». Il y aurait une urgence « d'apprendre à faire des livres, le besoin de poursuivre un travail qui cherche sa relève, non pas pour perpétuer ou imiter, mais pour faire à nouveau⁵⁷² ». Au moment où Lajoie écrit sur La Jachère, cette dernière vient d'accéder à du nouveau matériel de production artisanale,

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁶⁴ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*, p. 24.

parce que l'un des membres, Manuel Mineau-Vézina, vient d'ouvrir une librairie à la Médiathèque Littéraire Gaëtan-Dostie.

La Passe devient l'espace réunissant les ressources indispensables aux projets du groupe :

L'énergie est palpable lorsque la coopérative se réunit à La Passe, au sous-sol de la médiathèque, pour produire des livres, apprendre de nouvelles méthodes et discuter des prochains projets à réaliser. La volonté sans cesse réitérée de créer des livres artisanaux y trouve chaque fois un peu plus sa voix⁵⁷³.

Mineau-Vézina effectuera progressivement sa transition de La Jachère à La Passe. Même après l'arrêt des activités de La Jachère, il maintient sa collaboration avec ses membres, en particulier Jonas Fortier, auteur d'une des rares publications officielles de La Passe. Au moment où Lajoie rédige son essai, il joue encore le rôle de lien entre les ressources d'impression artisanale et les membres de La Jachère.

Les écrits de Lajoie et Delorey suggèrent que le destin du travail artisanal pourrait reposer sur les épaules de La Jachère. La coopérative exprime un rapport à la production qui se démarque de l'industrie. Son nom porte en lui une signification profonde : laisser un champ se reposer plutôt que de le surexploiter. La lenteur caractéristique de cette approche se situe en dehors des impératifs de rentabilité et d'exploitation. L'artisanat privilégie une attention particulière envers ce que l'on crée et ce qui anime notre existence. À La Jachère, l'artisanat n'est pas simplement une pratique centrale ; c'est une mission et une responsabilité. L'artisanat s'inscrit dans une sorte de cotermporalité, une stratégie qui trouve une expression encore plus nette dans le travail de La Passe.

3.2.5 La résistance par l'artisanat de La Passe

À la manière de La Jachère, l'intégralité de la collection de La Passe se compose de livres fabriqués de manière artisanale. Pour La Passe, l'artisanat et la matérialité du livre revêtent une importance capitale, peut-être même supérieure à celle des textes. Au sommet de sa vitalité, l'organisme possède deux presses typographiques à épreuves munies de caractères de plomb et de bois, du matériel d'impression de texte, un espace de reliure et une chambre noire⁵⁷⁴. Opter pour l'édition indépendante et l'artisanat équivaut à choisir l'autonomie de production. Pour le groupe, ce contexte est le seul où peuvent émerger de nouvelles

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷⁴ La Passe, « Atelier », *La Passe*, en ligne, < <https://lapasse.org/lapasse/ateliers> >, consulté le 3 novembre 2017.

pratiques artistiques et artisanales, il donne naissance à « de nouvelles idées et de nouveaux paradigmes⁵⁷⁵ ». Le lien entre les pratiques et les idées est au cœur de sa démarche, qui est définie ainsi : « réactualiser le rapport entre le politique et les arts ; autonomiser les partenariats entre milieux étudiants, militants et artistiques ; sensibiliser aux enjeux de production et de diffusion dans le contexte politico-médiatique actuel⁵⁷⁶. » Dans cette perspective, les idées doivent s'accompagner de gestes cohérents et, réciproquement, les gestes influent sur la pensée.

À la fin de l'hiver 2015, La Passe accueille La Salière, créée avec l'objectif d'explorer « les nombreuses techniques artisanales d'impression photosensible⁵⁷⁷ ». L'atelier de La Salière est conçue spécifiquement pour le « développement manuel de films négatifs professionnels noir et blanc de tout format », le « tirage à l'agrandisseur de photographies sur papiers photosensibles de tout format » et « l'utilisation, la fabrication, la réparation d'appareils photographiques analogiques⁵⁷⁸ ». Dans une ère dominée par la photographie numérique, les chambres noires se font de plus en plus rares. L'atelier de La Passe offre une alternative, libérant ses membres de la dépendance envers les laboratoires, les institutions éducatives ou les magasins spécialisés. La Salière vise à encourager une plus grande autonomie « en matière de production, de diffusion et de partage d'art et de poésie, d'outils de réflexion collective et de luttes, de pensée et de souvenirs⁵⁷⁹ ». Les outils de ces ateliers sont mis à la disposition des personnes qui souhaitent les essayer (j'y reviendrai).

La Passe s'intéresse surtout à la création des objets-livres mêmes. Lors d'une entrevue avec Anne-Pascale Lizotte, Mineau-Vézina relate qu'à son arrivée à la Médiathèque, il y avait déjà une presse négligée qui « prenait un peu la poussière » : « Je l'ai nettoyé, je l'ai... disons... je me suis fait bon ami avec elle. J'ai commencé à jouer avec les caractères, des trucs comme ça. Je faisais déjà de la reliure, j'avais publié... j'avais travaillé un peu, j'avais étudié comment ça se faisait, j'étais allé voir des maîtres de reliure⁵⁸⁰. »

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ La Salière, « À propos », *Page Facebook de la Salière*, en ligne, <<https://www.facebook.com/pg/lasaliere/la-saliere/about/>>, consulté le 10 juin 2019.

⁵⁷⁸ La Passe, « La Salière », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/lasaliere/>>, consulté le 10 juin 2019.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Anne-Pascale Lizotte, *op. cit.*

Mineau-Vézina est en contact avec des contemporain·es qui pratiquent l'artisanat. Lorsqu'il fonde La Passe, c'est pour créer un espace pour le métier du livre en revenant à une forme plus ancienne de ce qu'est la librairie : « Un endroit où on imprimait, on reliait les livres et on les vendait également⁵⁸¹ ». Quand Anne-Pascale Lizotte lui demande « d'où vous vient cette passion pour la typographie qui est quand même, il faut le dire, un métier d'un autre temps⁵⁸² », il répond : « Ouais ? D'un autre temps ? Qui a changé, moi je dirais, qui a beaucoup changé⁵⁸³. » La stratégie de coterporalité est à la base de sa pratique : « je ne suis pas réellement le contemporain de la personne dont je voulais parler, mais je m'inspire beaucoup de Roland Giguère⁵⁸⁴. » Dans *Une connaissance du vertige*, il ajoute : « C'est un peu ce qui nous tient en vie : les mondes à venir et les souvenirs des anciens⁵⁸⁵. » La Passe travaille à cheval entre deux époques.

D'ailleurs, au moment où l'entrevue a lieu, la Médiathèque prépare une exposition sur les éditions d'art Erta :

ce qu'on veut faire avec l'exposition, c'est de démontrer assez formellement que Giguère inaugure l'édition d'art au Québec. Mais pas nécessairement l'édition d'art comme on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire des livres très luxueux à très peu d'exemplaires, un grand format sur beaux papiers. Giguère va beaucoup répéter qu'Erta, au départ, c'est des chutes de papiers, c'est des retailles, c'est des erreurs, c'est des essais. [...] Giguère dit souvent : « faire du livre », c'est-à-dire pour l'amour du livre. Nous c'est ce qu'on essaie de faire aussi. On voulait démontrer qu'il n'y avait pas juste Giguère, finalement, mais que Giguère est précurseur⁵⁸⁶.

Manuel Mineau-Vézina précise qu'Erta a beau être une édition de luxe, elle est tout de même dirigée par des étudiant·es :

C'est sur beau papier, [mais] la reliure se détériore avec le temps. [Bien sûr] que comparé à ce qui se faisait avant [,] dans une ligne plutôt française, d'édition très sobre, [Erta] éclate un

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸⁶ Anne-Pascale Lizotte, *op. cit.*

peu le matériel, on fait vraiment de l'expérimentation. C'est les étudiants qui impriment, c'est les étudiants qui composent, c'est les étudiants qui relient⁵⁸⁷.

Mineau-Vézina reconnaît le côté XVIII^e siècle de son projet, mais précise que « dans la conjoncture actuelle, avec ce qui se passait dans les métiers de l'édition » c'était « la seule avenue qui [lui] semblait possible⁵⁸⁸ ». Il fait allusion à la fameuse crise du livre. Ce rapport à la crise du livre est formulé de manière beaucoup plus radicale dans le zine *Une connaissance du vertige* :

Nous avons devant nous des oracles de mort, mort du livre, mort de la presse, mort de l'impression. Nous salissons nos premières feuilles quand le Collège Ahuntsic songeait à remplacer le nom de son programme d'impression pour celui de *technique en imprimabilité*, voué au *développement d'imprimés numériques à haute valeur ajoutée*⁵⁸⁹.

La Passe se défend d'être réactionnaire, une attitude hautement méprisée dans le milieu militant qu'elle fréquente. Elle ne s'oppose pas intrinsèquement au progrès technologique, mais plutôt à la mentalité néolibérale.

La différence fondamentale entre les livres-cartouches que nous relions et ceux qu'ils nous jettent à la gueule : l'investissement total de la matière et du temps par le biais de gestes répétés exercés de bon cœur par des mains et des machines comme autant de coups de couteau plantés dans la carotide du réel⁵⁹⁰.

Cette matérialité de l'expérience crée un contraste, mais La Passe associe ce travail à une forme d'agression envers le réel, que l'on doit comprendre dans le sens où Michaël La Chance l'entend : « le réel est en premier lieu un substitut pour *violence*⁵⁹¹. » Le réel est une version du monde qui nous limite. La violence avec laquelle cette tension s'inscrit à La Passe rappelle ce que Sébastien Dulude nomme la « perspective terroriste⁵⁹² » de Denis Vanier. Dulude décrit le livre chez Vanier comme « une arme de choix,

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹⁰ *Idem.*

⁵⁹¹ Michaël La Chance, « Ouvertures paléopoïétiques » dans Georges Leroux et Pierre Ouellet, *L'engagement de la parole, politique du poème*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 209.

⁵⁹² Sébastien Dulude, « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse, Université du Québec à Trois-Rivières, Doctorat en Lettres, 2015, p. 164.

objet qui médiatise l'idéologie de l'assaut tout en réalisant concrètement celui-ci⁵⁹³ » : « c'est ultimement le livre même qui est déposé dans le monde pour l'assaillir⁵⁹⁴ ». Dans la pratique de La Passe, ce qui choque n'est pas le côté scandaleux. C'est le retour à l'artisanat, car l'artisanat s'oppose à l'idéologie favorisant la rentabilité du numérique qui semble sur le point de s'établir définitivement. C'est plus que jamais le livre dans sa matérialité qui représente une menace. Et cette menace est résistance à La Passe : « Nous ne savons pas encore comment ça va finir, ou si ça finira, mais nous montons la garde, lance au poing⁵⁹⁵. » *Connaissance du vertige* se termine dans une imagerie plutôt violente :

Nous boirons ensemble le sang de ces grands prédateurs, ce sera une magnifique extinction, cette fois tropicale, torride. Il nous faut donc continuer à situer, à prendre des détours, à ne pas chercher le raccourci, mais la promenade, la *déambulation*. Tout cela, oui, sans oublier que ce sont des champs de bataille que nous parcourons, des eaux agitées, d'immenses prés où nombre d'entre nous tombent, se relèvent, périssent, mais enfantent également. Nous devons rester alertes, agiles, aux aguets, l'alarme crépite déjà dans les profondeurs. Il faudra s'épuiser encore, bientôt. Et vaincre, *festina lente*⁵⁹⁶.

Le terme *déambulation* évoque ici le travail de dérive des situationnistes, un groupe d'avant-garde issu de l'ultra-gauche dans les années 1950. Comme le souligne Patrick Marcolini, cette mouvance est caractérisée par le désir de retourner aux « formes spontanées d'auto-organisation des classes dominées, et de restaurer les conditions d'un dialogue entre ces deux courants adverses du mouvement ouvrier que furent le marxisme et l'anarchisme⁵⁹⁷ ». J'y revendrai un peu plus longuement plus tard.

Sur une note plus charnelle, Mineau-Vézina accorde un rôle déterminant au toucher : « Je n'ai juste pas été capable d'arrêter, une fois que j'ai touché à une presse, au métal, au plomb, l'encre, la poussière... C'est matériel, c'est très sensuel, disons, comparé à un ordinateur. [...] pour moi c'était ça ou rien⁵⁹⁸. » Il voit le travail artisanal comme une danse : « On échange avec la machine, on pourrait dire. C'est vraiment une question de rentrer complètement dans ce que tu es en train de faire, parce que sinon ça ne

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁹⁵ Aura Fallu, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁹⁷ Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, Édition L'échappée, 2013, p. 20.

⁵⁹⁸ Anne-Pascale Lizotte, *op. cit.*

fonctionne juste pas. Tu ne peux pas être inattentif, tu ne peux pas être fatigué⁵⁹⁹. » Cela l’immerse totalement dans le moment présent, une expérience qu’il estime être en contraste avec la façon dont on envisage désormais le travail.

Une tendance masochiste se décèle dans dans le champ lexical d’*Une connaissance du vertige* (2015) lorsqu’Aura Fallu parle des efforts physiques que nécessite la création. Sachant qu’on dit habiter et ingérer les matériaux, il est surprenant que le plomb et le papier soient utilisés justement parce qu’ils sont « toxique[s] et inévitable[s]⁶⁰⁰ ». À l’opposé de la « demi-mesure », la poésie est décrite comme un « anéantissement⁶⁰¹ ». Le choix de l’artisanat serait une entreprise risquée, en ce qu’elle met en jeu le corps et le transforme au contact des matériaux et des techniques employées. La production physique des livres laisse une empreinte. L’expérience de l’usure, La Passe souhaite la célébrer : « Nos cernes et nos maladies, nos mains trop vieilles, le sang qui perle à nos jointures, de bonnes nouvelles accueillies avec gratitude. Nous ne jouons pas aux martyrs, nous brulons d’orgueil et de fierté⁶⁰². » Une attitude qui n’est pas sans rappeler les observations de Christine Jaeger concernant les motivations des artisan-es qui tirent, à la limite, une forme d’orgueil de la difficulté du travail, du corps qui en est lacéré. Paradoxalement, Aura Fallu refuse d’associer sa production au travail : « Nous entendons déjà les cris aigus des apôtres de mauvais augure. *Ils travaillent ! Ils travaillent dur ! Et cela toute la journée ! Qu’est-ce que cela !* Nous ne travaillons pas, nous avons oublié comment faire⁶⁰³. » Dans un monde où l’on peut produire une multitude d’objets en étant confortablement assis-e derrière un écran, il est compréhensible que ceux qui choisissent de se salir les mains passent pour des personnes originales. La Passe ne rejette pas le travail au sens de l’exécution d’une tâche. C’est plutôt que ses actions sont envisagées en dehors de la logique de l’emploi. Elle n’a de compte à rendre à personne, n’étant pas soumise au patronat.

Les défis inhérents au travail artisanal et les sacrifices qu’il exige ne pèsent rien en comparaison de la récompense : « tomber en avant, dans le rêve et donc dans le texte⁶⁰⁴. » Aura Fallu illustre cette expérience

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 23

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

par une métaphore visuelle saisissante : « un tout petit soldat dans un très grand champ de blé [faisant] fondre du plomb dans son vieux casque cabossé⁶⁰⁵. » Le travail manuel le conduit à une sorte de transe :

Dès que le petit soldat voit le plomb se dérober dans le casque, changer de forme, bouillir, il entre ailleurs. Il n'entend plus les balles sifflées à ses oreilles, il ne pense plus à son vieux fusil qui rouille au sol, à ses côtés. Il ne pense plus qu'au plomb, qu'au moule qu'il tient dans sa main droite tandis qu'il touille de sa main gauche⁶⁰⁶.

L'imaginaire du combat tient une place centrale dans *Une connaissance du vertige*. Mais les armes ne sont utilisées que pour créer. Le soldat les fait fondre, leur ôtant leur utilité première. Il se soustrait à la fois à sa mission première et à ce qui se trame autour de lui. Plutôt que de combattre un ennemi, le soldat s'oppose à l'idée même de la guerre. C'est dans cette mise à distance avec le réel qu'il mène son combat : « la vraie bataille, elle se joue dans ces instants. Dans ces moments hors du temps, hors du doute, dans ces brefs soubresauts⁶⁰⁷. » Yves Citton distingue le travail envisagé à partir de la logique économique, qui vise à produire de la richesse et du profits, et le travail en accord avec la logique du littéraire qui « exige au contraire l'ouverture de vacuoles protégées, qui suspendent momentanément cette pression exercée par un souci de rentabilité mesurable⁶⁰⁸ ». La Passe, tel un petit soldat, a trouvé une vacuole, mais la pression du monde extérieur demeure forte et menaçante. La vacuole ne peut pas être éternellement soutenue, mais elle permet, temporairement, d'atteindre une zone hors du réel. Il n'est pas dit que les livres-cartouches serviront à atteindre « l'ennemi ». D'ailleurs, si le mot « cartouche » est utilisé pour parler d'un ensemble permettant de charger une arme à feu, il désigne également un petit réservoir d'encre. La Passe porte en elle ce paradoxe, à mi-chemin entre l'ouverture et l'agression : « une question de vulgarisation et de kalachnikov⁶⁰⁹. »

La Passe a choisi la pratique de l'artisanat et d'en faire une arme pour lutter contre la dématérialisation du livre, contre l'aliénation au travail et contre la réalité elle-même. En ramenant à la vie une ancienne conception de la librairie où la production de textes faisait partie intégrante du métier de libraire, La Passe s'engage dans une exploration de l'indépendance et de l'amour du travail manuel hérités de ses

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰⁷ Aura Fallu, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁸ Yves Citton, « Le Poulpe et la Vitre. Résistance ou complicité de la littérature envers l'hégémonie économique ? », *Versants*, n° 58, 2011, p. 90.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

prédécesseur-euses. Elle se positionne dans la lignée des artisan-es révolutionnaires de la modernité au Québec et en France, insufflant une contemporanéité à leur héritage. La Passe pratique la résistance à travers l'artisanat.

3.2.6 L'influences des avant-gardes

Si La Jachère et La Passe réfèrent souvent à l'histoire de l'édition au Québec pour y puiser leur source d'inspiration, les avant-gardes européennes semblent également influencer leur imaginaire. Le mouvement situationniste, né d'une ultra-gauche dans les années 1950, explore des problématiques similaires et

se caractérise par la volonté de revenir, par-delà la question du parti politique, aux formes spontanées d'auto-organisation des classes dominées, et de restaurer les conditions d'un dialogue entre ces deux courants adverses du mouvement ouvrier que furent le marxisme et l'anarchisme⁶¹⁰.

Patrick Marcolini note que les situationnistes et ses groupes sous-jacents ou voisins ont réfléchi à la politique des moyens techniques employés, mais sans arriver à un consensus. Par exemple, Asger Jorn, du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MIBI), revendique « la possibilité pour tous (artistes ou non) de s'emparer de façon créative de tous les moyens techniques disponibles, qu'il s'agisse de ceux traditionnellement associés à l'artisanat ou de ceux développés par la grande industrie⁶¹¹ ». L'essentiel serait que la technique utilisée ne soit pas « le monopole d'une caste d'experts⁶¹² ». Comme je l'ai mentionné à partir des travaux de Duncombe, l'autonomie permet d'assumer un rôle actif plutôt que de simplement consommer ce qu'offre le capitalisme. Ce message était aussi celui des situationnistes, qui refusaient de rester passif-ves devant le spectacle de la production généralisée. La Tournure, La Jachère et La Passe se réapproprient les modes de production en créant leurs propres règles et de leurs propres mains. La volonté autonomiste des trois groupes m'apparaît évidente. « Ne travaillez jamais » – le slogan écrit sur un mur parisien, rue de Seine en 1953 par le théoricien situationniste Guy Debord – n'appelait pas au refus du travail en tant que tel, mais au refus du travail effectué dans des conditions établies par

⁶¹⁰ Patrick Marcolini, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹² *Ibid.*

d'autres dans l'objectif de devenir un membre de la société de consommation dominé par l'idée du spectacle, c'est-à-dire de la non-participation.

Le mouvement situationniste est un nœud de paradoxes. Bien qu'il veuille s'emparer « des moyens techniques développés par le capitalisme moderne⁶¹³ » et « pousser la domination de la nature à son comble⁶¹⁴ », il se « construit dans une large mesure contre la modernisation capitaliste des Trente Glorieuses⁶¹⁵ ». D'une manière similaire à La Jachère et à La Passe, « la puissance révolutionnaire de leur critique résidait moins dans une ouverture vers un futur utopique que dans une inspiration archaïque venue du fond des siècles⁶¹⁶ ». Marcolini remarque que le « souvenir du passé et l'impatience de l'avenir » s'y affrontent, et « il n'est pas sûr que ce soit la seconde qui est donné toute son importance à la théorie et à l'action révolutionnaires de l'IS⁶¹⁷ ». Dans *Le retour du réel*, Hal Foster s'est interrogé sur la manière de « faire la différence entre un retour à une forme artistique archaïque qui perpétue des tendances conservatrices dans le présent et un retour à un modèle artistique oublié dans le but de bouleverser les pratiques usuelles⁶¹⁸ ». Il se demande comment distinguer « les récits qui sont rédigés pour maintenir le *statu quo* culturel et ceux qui visent à le défier⁶¹⁹ ? » Les retours à l'artisanat sont « complexes » et même « compulsifs », « surtout au moment où se clôt un siècle inauguré par des révolutions qui semblent se défaire alors que des mouvements que nous pensions morts depuis longtemps nous reviennent avec une surprenante vitalité⁶²⁰ ». Foster reconnaît à l'avant-garde une « co-articulation cruciale des formes artistiques et politiques⁶²¹ ». La pratique de l'artisanat, par défaut, rejoue l'avant-garde. Comme le dirait Foster, La Tournure, La Jachère et La Passe mettent en place une sorte de néo-avant-garde.

Pour La Tournure, La Jachère et La Passe, il s'agit d'un retour à des pratiques en déclin dans le paysage contemporain. La pratique de l'artisanat leur offre la possibilité d'explorer la signification du travail à

⁶¹³ *Ibid.*, p. 177.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁶¹⁸ Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 23.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 29.

travers les âges, liée à un éthos distinct, une indépendance manifeste, une libération vis-à-vis des discours dominants, et une maîtrise totale de leurs moyens de production. Revenir aux pratiques artisanales représente, à travers la stratégie de coterporalité, un faire-politique. Une posture artistique peut relever d'un engagement politique, où la forme elle-même devient le message. Cela n'exclut pas la présence de textes politiques dans leur catalogue : La Jachère publie *Pavé et mémoire* (2012) (exemple qui sera examiné dans le chapitre 4), et La Passe réédite *À nos amis* (2015) du Comité Invisible. Ce dernier partage avec les situationnistes une volonté autonomiste évidente : « La nécessité de s'autonomiser des infrastructures du pouvoir ne relève pas d'une aspiration sans âge à l'autarcie, mais tient à la liberté politique qui se conquiert ainsi⁶²². » Tant qu'elles confectionnent des livres, La Tournure La Jachère et La Passe « fabriquent » une politique.

Le thème central de la pratique éditoriale est la mise en livre artisanale et indépendante. L'opérateur est au minimum un·e artisan·e du livre, dont la visée est de concevoir et de produire un livre à partir de machines et de techniques artisanales. La mise en livre artisanale et indépendante répond à la stratégie de la coterporalité, parce qu'elle fait écho aux enjeux des artisan·es des années 1950 et les penseur·euses et les artistes de l'avant-garde.

3.3 La lecture publique

Après avoir concrétisé un manuscrit en livre, la maison d'édition prolonge son action en assurant la diffusion de ses publications. Parmi les méthodes les plus couramment utilisées figurent l'organisation de lectures publiques, de lancements ou de soirées dédiées à la poésie. Le thème de cette pratique est la publication d'objet littéraire à travers la performance publique, ses opérateurs sont un individu récitant ou réalisant une performance poétique et un public, son objectif est la transmission de la poésie grâce à la rencontre avec un auditoire et, dans le cas d'un lancement, la diffusion de livres.

3.3.1 Notes sur la publication contemporaine

Selon Lionel Ruffel, l'un des principaux enjeux du contemporain est la pluralisation des espaces publics⁶²³. Il remarque que « jamais le royaume de l'écrit n'a été aussi étendu, jamais l'idée de publication aussi

⁶²² Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, La Passe, 2015, p. 200.

⁶²³ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, op. cit., p. 32.

plurielle. Il n'est pas un jour sans qu'une grande partie de l'humanité ne publie un ou plusieurs textes⁶²⁴ ».

On passe d'un

imaginaire du littéraire centré sur un objet-support : le livre, à un imaginaire du littéraire centré sur une action et une pratique : la publication. « Publier » retourne à son sens originel : rendre public, passer de l'expression privée destinée à des correspondants précis à l'expression pour des publics de plus en plus divers⁶²⁵.

Ce phénomène repose sur « la présence de la littérature dans ces espaces publics que sont les lieux de transmission et où la publication est par essence plurielle (les livres n'en constituant qu'une très faible partie⁶²⁶) ». L'expérience contemporaine de la littérature ne cesse de se diversifier, favorisant simultanément l'oralité, la performance et la littérature exposée.

Bien qu'en grand nombre des penseur-euses expriment des réserves quant au développement du spectacle au sein du milieu littéraire, selon Ruffel, cette évolution n'est intrinsèquement ni bonne ni mauvaise. La visibilité de l'écrivain-e respecte « à la fois un principe esthétique et une condition sociale⁶²⁷ » : « le corps physique de l'auteur est de plus en plus requis : des signatures en librairie aux lectures publiques jusqu'au développement inédit et massif des festivals littéraires, on assiste à une transformation de la présence sociale de l'auteur⁶²⁸. » Quand les Éditions de l'Écrou organisait des spectacles impliquant leurs poètes, la notion de spectacle n'avait pas une fonction péjorative. Le spectacle symbolisait la célébration d'une culture de la poésie ancrée dans l'oralité (et un sens certain de la fête). En revanche, La Tournure, La Jachère et La Passe, plus proches des aspirations anti-capitalistes des situationnistes, sont un peu plus frileuses à se revendiquer du spectacle. Elles organisent des événements poétiques, mais en imposant de nouvelles règles, révélant ainsi les stratégies qui sous-tendent leurs actions.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁶²⁸ *Ibid.*

3.3.2 Les lancements des projets et des livres

Parmi toutes les initiatives de promotion envisageables pour un groupe littéraire ou une maison d'édition spécialisée dans la poésie, le lancement d'un livre demeure sans conteste la pratique la plus répandue. Ce rassemblement marque la conclusion du processus éditorial, mettant ainsi un point final au cycle de création d'un recueil. Le rôle du lancement est de mettre en lumière la nouvelle publication, stimuler son attrait et, par extension, favoriser les ventes.

3.3.2.1 Lancer son projet

La Tournure, La Jachère et La Passe organisent chacune un événement de lancement pour présenter leur projet et en favoriser la découverte. Le premier de ces événements est celui de La Jachère, qui se déroule le 27 janvier 2013 à la Coop Katacombe. Respectant l'un des principes fondamentaux de la coopérative, La Jachère s'allie à une autre coopérative pour orchestrer sa célébration. Déjà active depuis un certain temps, elle en profite pour présenter ses premières publications : *Le sentiment d'aimer* (2013) de Corine Lajoie et *Politique de l'hypersensibilité* (2013) d'Annabelle Aubin-Thuot. Sur la page Facebook dédiée à l'événement, La Jachère promet des « lectures / performances », des « œuvres – hors d'œuvres », de la « poésie multiforme », une « ambiance électro-acoustique », une « vente et exposition de livres », et un « inter-trans-multi-dodéca-renversement de vos intérieurs⁶²⁹ ». L'événement dépasse largement le simple cadre de la lecture de poésie, en accord avec la stratégie d'indistinction propre à la forme de vie de La Jachère. Par les lectures, les performances et la « poésie multiforme », La Jachère explore diverses formes de publication. Annab Aubin-Thuot ajoute en commentaire à l'événement : « Bienvenue à tous les utopistes/anarchistes/autodidactes/bœufs et vaches lentes... et amateur-trice-s de poésie⁶³⁰ ! » Pour intégrer le programme, il suffit de contacter le groupe : « Appel à performances ! Si vous avez des poèmes à partager, des pas de danse, des lumières à persuader ou autres revendications à prendre corps⁶³¹... » Inviter les gens à participer revient à affirmer que n'importe qui peut en faire partie de La Jachère. Cette invitation est un geste d'horizontalisation. La rencontre d'une communauté plus large est, pour La Jachère,

⁶²⁹ La Jachère, « Lancement », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/127583630736804/>>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ *Ibid.*

le véritable moment de sa création : « Demain notre mort naissance. Vous serez notre utérus. N'ayez crainte les lois poétiques s'accordent à l'improbable, sur le seuil de nos précarités batifolantes⁶³². »

Le lancement de La Tournure semble résider au cœur du paradoxe de la « mort naissance ». Dans la description de son événement de lancement, programmé pour le 22 février 2013, elle annonce de manière poétique : « Contractions / La tournure voit le jour⁶³³ ». Pour marquer sa naissance, le groupe propose une performance du texte de *l'Épitaphe*, « mise en scène par Cassandre Émanuel avec l'aide de Michel Forget et de Delphine Véronneau » et « actée par Jonathan Caron, Samuel Brassard, Catherine-Audrey Lachapelle, Dominique Piché et Émile Schneider⁶³⁴ ». Il ne s'agit pas d'une lecture de poésie, mais d'un véritable spectacle théâtral. L'événement se déroule dans les locaux de *Tango Fabrika*, situé au 5163 avenue du Parc, un espace principalement dédié aux soirées de danse. Un trio de musicien jazz est également sur place ce qui, ajouté aux amuse-bouches, confère à l'événement une atmosphère mondaine. Curieusement, aucune publication n'est lancée ce soir-là. Aucun livre n'est proposé à la vente, seulement des cartes de membres : « Plus de 150 personnes ont assisté à la soirée qui fut un réel succès. Plus de 80 personnes ont signé afin de devenir membres de soutien de La Tournure⁶³⁵. » Ce qui est lancé ce soir-là, c'est la promesse de La Tournure. Le texte élaboré par le collectif, sa mise en scène théâtrale, la performance du trio jazz, tout cela compose un univers invitant, assez persuasif pour inciter le public à acquérir sa carte de membre. La Tournure se présente comme bien plus qu'une créatrice de livres. À l'instar de La Jachère, elle fait appel à plusieurs disciplines pour exposer l'univers qu'elle ambitionne de créer.

La Passe est officiellement lancée un peu plus tard dans l'année, soit le 16 novembre 2013. Optant pour une tactique avisée, elle attend Expozine pour diffuser les invitations à son événement. La Passe n'est encore qu'une librairie nichée dans le sous-sol de la Médiathèque Gaétan-Dostie. Les personnes qui seraient curieuses de la découvrir sont chaleureusement conviées à explorer une collection singulière, composée de livres usagés issus principalement de la bibliothèque familiale de Manuel Mineau-Vézina, ainsi que des titres que Dostie est disposés à vendre.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ La Tournure, « Lancement de la Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/260181197448255/>>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*

Alors que La Jachère s'inaugure une fois sa production entamée, La Tournure se dévoile plutôt d'abord à travers ses intentions, et La Passe naît par l'ouverture d'une librairie bien avant d'avoir une vision précise de ce qui l'attend. La Jachère, en autorisant tout le monde à performer, et La Tournure, en offrant à ses invité-es l'opportunité de devenir membres de la maison, ouvrent grand les portes de leur projet à tous·tes ceux qui aspirent à y prendre part. Dans le cas de La Passe, des portes sont littéralement ouvertes, permettant au public de s'installer dans la librairie. Les trois lancements survenant en pleine « crise » du livre, il n'est pas étonnant que La Tournure et La Jachère explorent l'imaginaire de la mort-naissance. Les groupes sont conscients qu'ils prennent un risque. Annoncer leur fin d'avance les fait déjà passer à autre chose : la vie. Une vie prête à être partagée selon une stratégie d'horizontalité, ouverte à toutes les personnes qui souhaitent se joindre à l'aventure.

3.3.2.2 Les lancements festifs des livres de La Tournure

La Tournure organise un lancement pour tous ses livres (quelques fois des lancements doubles, pour deux titres à la fois). Chacun des événements qu'elle conçoit comprend une lecture d'extraits du recueil, mais le groupe organise très souvent des collaborations avec des artistes de différentes disciplines.

Le premier ouvrage qui paraît est *D'espoir de mourir maigre* de Charles Dionne. Pour marquer cette occasion, La Tournure orchestre un événement « grandiose à l'Église Sainte-Brigide-de-Kildare », qui attire « plus de 200 personnes dans un environnement imposant⁶³⁶ ». La description du rapport d'activité ne lésine pas sur les adjectifs, mais force est d'admettre que la grandeur de l'événement est remarquable pour une nouvelle maison d'édition de poésie. L'invitation à l'événement joue astucieusement sur le choix d'une église comme lieu : « Tout le monde à confesse Sainte-Brigide-de-Kildare ! / Un enfant est né ! / L'occasion d'un baptême⁶³⁷. » La Tournure promet de régaler son public avec des « retailles d'hosties », des « mots doux » et des « chants liturgiques⁶³⁸ ». Encore une fois, La Tournure opte pour une mise en scène théâtrale, réalisée « par Cassandra Emmanuel et interprétée par Samuel Brassad⁶³⁹ », plutôt qu'une

⁶³⁶ Rapport d'activités 2012-2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*

⁶³⁷ La Tournure, « Le sacrement D'espoir de mourir maigre – Lancement de La Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, < facebook.com/events/112779515563903/>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ Rapport d'activités 2012-2013-2014, *op. cit.*

habituelle lecture de poésie. Cet événement d'envergure mute en une célébration qui s'étend jusqu'aux heures tardives de la nuit.

La Tournure voit un peu moins grand pour son deuxième lancement. Le 25 avril 2014, dans les locaux de La Passe, deux titres sont dévoilés : *Tantales* d'Olivier Leroux-Picard et *Martelages* de Sébastien Auger. Des extraits des recueils sont lus de manière beaucoup plus intime que le spectacle grandiose d'*Espoir de mourir maigre*. Cette fois-ci aussi, ce ne sont pas les auteurs eux-mêmes qui mettent en voix leurs textes. Charles Dionne, accompagné de Jean-Philippe Luckhurst au piano, récite *Martelages* de Sébastien Auger, tandis qu'Émile Schneider, accompagné à la guitare par Lizzy Landers, lit des extraits de *Tantales* d'Olivier Leroux-Picard⁶⁴⁰. En permettant à d'autres artistes de s'approprier la scène, La Tournure offre aux poètes une expérience différente, l'occasion de constater que d'autres peuvent créer à partir de leur œuvre.

Ce penchant pour ne pas faire intervenir les poètes prend fin à partir du lancement suivant. Le théâtre perd légèrement de son ascendant sur le projet de La Tournure, mais la musique y conserve une place de choix. Cela s'explique en partie par la présence d'auteur·ices qui sont également musicien·nes. Ainsi, Zéa Beaulieu-April (*Goulka*, 2015) et Nour Symon (*Son corps parlait pour ne pas mourir*, 2016) exploiteront cette double pratique lors de leur lancement. Pour *Ventres* (2017), la lecture de Rachel Bergeron est accompagnée par « les chants sacrés de Mykalle Bielinski » et « une projection de Joël Morin-Ben Abdallah⁶⁴¹ ». Les poètes partagent parfois la récitation de leur recueil avec d'autres voix. Pour *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon et la nouvelle édition *D'espoir de mourir maigre*, lancés le 23 mars 2016 dans « un local caché de la rue Papineau⁶⁴² », des extraits sont lus par Nour Symon, Charles Dionne, Zéa Beaulieu-April, Gabriel Ledoux, Rachel Hyppolite et Mariève Maréchale, et cette lecture est suivie par des prestations musicales de Nour Symon, Émilie Payeur et Projet K⁶⁴³. La parole est parfois partagée pour empuissance sa communauté. Le 30 septembre 2017, le lancement de *Les garçons au vent* (2017) de Roxane Nadeau marque un retour à La Passe, qui vient tout juste de s'installer dans l'église à l'angle des rues Saint-Joseph et Saint-Laurent. Nadeau récite des passages de son livre, et donne

⁶⁴⁰ La Tournure, « Lancement double de La Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/543068312477247>>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶⁴¹ La Tournure, « Je cherche dans l'orgasme les matins de Noël – Lancement », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/115257719164913/>>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶⁴² Rapport d'activités 2015-2016 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 14 avril 2016, p. 9.

⁶⁴³ *Ibid.*

également la parole à Gabrielle Boulianne Tremblay, Kama La Mackerel et Pascale Bérubé⁶⁴⁴, trois autrices trans, comme Nadeau. Le lancement suivant, qui a lieu le 27 janvier 2017 et qui célèbre la double parution de *La Fonte hiverné* (2017) de Sébastien Auger et de *Petite brindille de catastrophes* (2017) de Mimi Hadam, mise plutôt sur la composante visuelle des recueils grâce à l'exposition des œuvres originales de Loïs Crémier (*La fonte hivernée*) et d'Ariane Leblanc (*Petite brindille de catastrophes*⁶⁴⁵). Chaque livre de La Tournure ayant en commun d'inviter un-e artiste, il est judicieux de les intégrer d'une manière ou d'une autre au lancement.

La Tournure se démarquent avec ses événements brouhaha. C'est l'occasion de faire connaître les livres et leurs créateur-ices, mais cela advient à travers une diversité de disciplines et de voix. La stratégie de la multitude est bien incarnée dans l'organisation de ces événements collectifs. La multitude apporte un surplus de sens aux œuvres présentées, permettant de donner corps autrement à leur univers. Ainsi, La Tournure fait déborder son identité de la poésie et montre comment un livre peut être plus que son texte.

Tout comme les lancements, les lectures de poésie représentent un moyen pour les maisons d'édition de promouvoir leurs livres, de développer leurs réseaux et de cultiver la fidélité de leur lectorat. Les motivations sous-jacentes, qu'elles soient mondaines ou liées à des intérêts pratiques, financiers ou de carrière, sont explorées dans l'article d'Ailsa Craid et Sébastien Dubois publié dans *Poetics*⁶⁴⁶ : la rémunération, la promotion du livre, l'expansion de leur réseau ou de leur lectorat et le soutien de leur parcours professionnel font parties des motivations des poètes. De manière similaire, la maison d'édition aspire à faire rayonner son catalogue et à établir de nouvelles relations. En mettant gratuitement à disposition leur local, les libraires profitent de ces rassemblements pour stimuler leurs ventes et se faire découvrir par des personnes qui ne les auraient jamais fréquentées autrement. Une analyse des soirées de lectures organisées par La Tournure, La Jachère et La Passe serait incomplète sans ces considérations pragmatiques. Contrairement aux événements répertoriés par Craid et Dubois, aucune rémunération n'est octroyée aux artistes qui récitent, et les soirées ne se tiennent pas dans des librairies. L'attrait principal semble se trouver au niveau des échanges. Au-delà de la récitation et de l'écoute de la poésie, les

⁶⁴⁴ La Tournure, « c'est que les robes font nos armures », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/115578902472842/>>, consulté le 18 novembre 2022.

⁶⁴⁵ La Tournure, « Lancement double : Mimi Haddam. Et Sébastien Auger », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/972535376212307/>>, consulté le 18 novembre 2018.

⁶⁴⁶ Ailsa Craig et Sébastien Dubois, « Between art and money: The social space of public readings in contemporary poetry economies and careers », dans *Poetics*, vol. 38, n° 5, 2010, p. 441-460.

participant-es ont l'opportunité de dialoguer, de créer ou de renforcer des liens. Selon les recherches de Craig et Dubois, être en contact avec des poètes est souvent la motivation centrale pour la participation à de tels événements⁶⁴⁷. Au-delà de l'être-ensemble expérimenté sur le moment, des réseaux se tissent. Les personnes présentes échangent sur leurs expériences et accumulent des connaissances sur le milieu littéraire contemporain. L'ouvrage collectif *Lieux et réseaux de sociabilité au Québec*⁶⁴⁸, dirigé par Pierre Rajotte, met en évidence l'importance que tiennent les rencontres dans le milieu littéraire, montrant comment les accords et les désaccords influent sur le développement de la vie littéraire et des œuvres écrites et publiées.

Organiser des événements de poésie en dehors des lancements de livres n'était pas une pratique courante pour les maisons d'édition. Encore une fois, je peux mentionner le cas des Éditions de l'Écrou qui, chaque année, mettaient en scène la soirée *Levée d'Écrou*, un spectacle-événement⁶⁴⁹ rassemblant les poètes de la maison. Les *Levées* se déroulaient au Lion d'Or dans le cadre du festival le *FIL* (Festival international de la littérature). À la différence de l'Écrou, La Tournure, La Jachère et La Passe créent leurs événements en dehors du contexte d'un festival. Bien que des raisons politiques puissent sous-tendre ce choix, il faut aussi reconnaître qu'elles ne jouissent probablement pas de la notoriété requise pour être acceptées dans de tels contextes. Pour rajouter à la distinction, elles invitent d'autres personnes que les membres de leur groupe à prendre part à la performance, rompant avec l'habitude des maisons d'édition de mettre principalement en valeur les poètes de leur catalogue. Parmi les nombreuses expériences découlant de cette exploration, deux séries se distinguent particulièrement : *Reparlez-moi de votre brève maison* par La Tournure et *Vendencres* à La Passe.

3.3.2.3 Les explorations de La Tournure

La Tournure se démarque en explorant le plus de variations formelles de la lecture de poésie. La maison revendique trois champs d'action, parmi lesquels figure « l'organisation d'événements littéraires innovants⁶⁵⁰ ». Les événements qu'elle organise explorent les diverses potentialités inhérentes à la mise

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 454.

⁶⁴⁸ Pierre Rajotte, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, *op. cit.*

⁶⁴⁹ Festival Fil, « Levée d'Écrou », *Festival Fil*, en ligne, <<https://www.festival-fil.qc.ca/levee-decrou/>>, consulté le 16 novembre 2022.

⁶⁵⁰ La Tournure, « à propos », *op. cit.*

en place de soirées poétiques. C'est leur déroulement plutôt que le contenu des lectures, qui rend ces événements véritablement singuliers.

3.3.2.3.1 *Les cloches sonnent sans raisons et nous aussi*

Le premier événement expérimental est *Les cloches sonnent et nous aussi* qui a lieu le 30 août 2013. Dans le Rapport d'activité 2013-2014, on glisse quelques mots sur l'événement :

Premier événement issu de la collaboration entre la maison d'édition le Cosmographe⁶⁵¹, la coopérative d'édition en Jachère et La Tournure, *Les cloches sonnent sans raison et nous aussi* fut un événement poétique intimiste dans l'antré du Saltus, appartement de la rue Saint-Germain du quartier Hochelaga-Maisonneuve où poètes et poétesses se sont laissé aller à des lectures éclairées par les lueurs des chandelles. Une soixantaine de personne, jeunes comme moins jeunes ont investi les lieux⁶⁵².

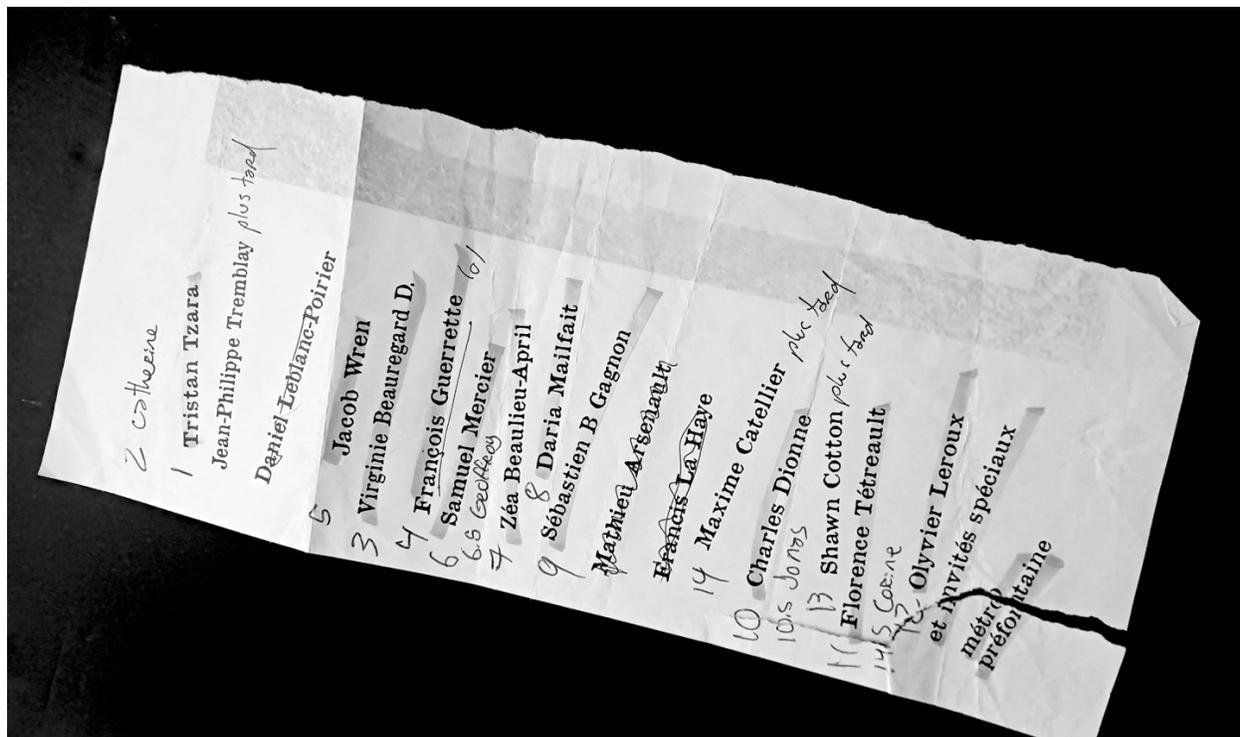
Trois groupes s'allient pour créer un événement collaboratif. Cette stratégie astucieuse leur permet de partager leur public respectif. Leur alliance symbolise aussi un soutien mutuel et un partage de valeurs entre les collectifs. Sur un morceau de l'affiche de l'événement (voir figure 3.2), les poètes qui prendront la parole ont été identifié-es. La liste comprend : Catherine (ajouté le soir même), Tristan Tzara, Jean-Philippe Tremblay, Daniel Leblanc-Poirier (barré parce qu'absent), Jacob Wren, Virginie Beaugard D., François Guérette, Samuel Mercier, Geoffroy (de La Jachère), Zéa Beaulieu-April (de La Tournure), Daria Mailfait (de La Tournure), Sébastien B Gagnon (du Cosmographe), Mathieu Arsenault (barré parce qu'absent), Francis La Haye (barré parce qu'absent), Maxime Catellier (du Cosmographe), Charles Dionne (de La Tournure), Jonas (Fortier de La Jachère, ajouté le soir même), Shawn Cotton (du Cosmographe), Florence Tétreault, Corine (Lajoie de La Jachère, ajouté le soir même) et Olyvier Leroux (de la Tournure). Cette liste rassemble des membres des trois groupes, auxquels s'ajoutent d'autres poètes associé-es à différentes maisons d'édition. Notons également la présence de Tristan Tzara, qui sera incarné par Julien Fontaine-Binette (de La Tournure). Ce n'est pas la récitation d'un texte de Tristan Tzara qui est annoncée, mais bien sa présence en tant que figure emblématique. La Tournure montre qu'elle travaille en

⁶⁵¹ Le Cosmographe (Shawn Cotton et Sébastien B. Gagnon) publie en août 2021 un poème affiche, *Jeanne au cœur*, de Maxime Catellier, puis en novembre 2013 une première revue. Ils organisent également quelques événement de lectures.

⁶⁵² Rapport d'activités 2013-2014, *op. cit.*, p. 13.

cotemporalité avec Tristan Tzara et les auteur·ices des avant-gardes européennes, en particulier les surréalistes et les dadaïstes.

Figure 3.2



Affiche déchirée avec les noms des participant·es à l'événement *Les cloches sonnent sans raison, mais nous aussi* 30 août 2013.

Le déroulement de la soirée est singulier. Les participant·es se rassemblent dans le salon d'un appartement, ce qui amène une proximité physique. Tout le monde est entassé, et il est impossible, sans les connaître, de distinguer qui sont les poètes du reste de l'assistance. Certain·es ne se lèvent même pas pour lire, comme le montrent certaines photos de l'événement (voir figure 3.3). Une cloche est soigneusement disposée au centre de la pièce. Le titre de l'événement ne réfère pas seulement au vers du poème « l'Homme approximatif » de Tristan Tzara (« les cloches sonnent sans raison et nous aussi / sonnez cloches sans raison et nous aussi / nous nous réjouissons au bruit des chaînes / que nous ferons sonner en nous avec les cloches⁶⁵³ »); la cloche est un élément essentiel. Bien que l'ordre des lectures soit prédéterminé, le début de chaque lecture est déclenché par le retentissement de la cloche provoqué par une personne de l'auditoire. Suivant la stratégie d'horizontalité, cette approche confère à l'auditoire davantage de contrôle sur le déroulement de la soirée. La cloche retentit rapidement à chaque fois, ce qui

⁶⁵³ Tristan Tzara, « I », *L'homme approximatif*, 1968, Paris, Gallimard.

indique qu'une personne se tient toujours prête pour entendre la prochaine lecture ou briser le malaise du silence qui peut s'installer. L'expérience n'est pas répétée, ce qui me laisse penser que les objectifs de La Tournure n'ont peut-être pas été pleinement réalisés avec cette forme d'événement.

Figure 3.3



Triptyque de photos de l'événement *Les cloches sonnent sans raison, mais nous aussi* 30 août 2013. De gauche à droite : Geoffroy Dolorey, Jean-Philippe Tremblay, Shawn Cotton, Virginie Beauregard D. Photographe anonyme.

3.3.2.3.2 Je vous répondrai par la bouche/Just watch me

Dans le cadre de l'exposition *Just watch me*, un projet conçu par Romeo Gongora qui transforme, du 5 septembre au 11 octobre 2014, la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia en club social inspiré de collectifs artistiques des années 1970, La Tournure tient la série *Je vous répondrai par la bouche*. L'objectif déclaré de cette série est de faciliter la rencontre entre divers réseaux d'auteur-ices, de briser les cloisons entre les multiples identités présentes au Québec. Les lectures bilingues se déroulent chaque vendredi de septembre et octobre, de 17h à 18h. Le 12 septembre rassemble Sébastien B Gagnon (Cosmographe), Nour Symon (La Tournure), Anouck Vigneau, Virginie Beauregard et Geoffroy Delorey (La Jachère). Le 19 septembre, Daphné B, Meaghan Amber Tardif-Bennett, Klara Du Plessis, Catherine Cormier-Larose, Jonas Fortier (La Jachère) et Roland Pemberton ont pris part à la lecture. Le 26 septembre, le public écoute Roxane Desjardins, Zéa Beaulieu-April (La Tournure), Jonathan Lamy-Beaupré, Olyvier Leroux (La Tournure), François Guerrette, Marie Jane et Megan Schwartz. Le 3 octobre, plusieurs

personnes participent à un micro-ouvert, et le 10 octobre marque la clôture de la série avec Mathieu Renaud, Jérôme Baril, Ouanessa Younsi, William Osiecki et Annie Rioux. Une fois de plus, des auteur-ices du Cosmographe et de La Jachère ont contribué, renforçant ainsi les liens entre les groupes. La Tournure, en initiant ces collaborations, démontre son engagement à nourrir un réseau de contacts diversifié.

Que devient un événement de poésie lorsqu'il est présenté au sein d'une installation immersive dans une galerie ? Le projet de Gongora brouille les frontières entre différentes disciplines, ainsi qu'entre les pratiques artistiques, militantes, sportives, spirituelles, intellectuelles et récréatives. La galerie est transformée en un club social comprenant un disco-bar, un café, une scène (où se tiennent les lectures de La Tournure), une salle de cinéma, des studios pour des artistes en résidence, une bibliothèque et un théâtre⁶⁵⁴. La galerie Leonard & Bina Ellen d'art accueille une véritable multitude, impliquant la collaboration de plus de 50 partenaires⁶⁵⁵. Les visiteur-euses ont accès à de nombreuses activités quotidiennes gratuites, telles que des ateliers de réalisation de vidéos, des séances de yoga ou de tai-chi, des tables rondes et des discussions, des projections et des soirées de danse animées par des DJ.

La présence d'ateliers et de formations montre la mise en œuvre de la stratégie de démocratisation à travers des activités de médiation culturelle, ce qui s'aligne sur les pratiques de La Tournure, de La Jachère et de La Passe (comme observé dans la section 3.4). L'immersion vise également à mettre le public dans une situation qui lui permettra d'expérimenter et de réfléchir au rôle de l'artiste en tant qu'acteur social. *Just Watch Me* fait partie d'une série nommée *Radical Pedagogy*. Le travail de médiation de Gongora repose sur les concepts de conscientisation (Paulo Freire), d'action participative (Orlando Fals Borda) et de transdisciplinarité⁶⁵⁶. Ce projet est conçu pour raviver la volonté d'intégrer l'art dans la société⁶⁵⁷. Comme le souligne Ariane de Blois, *Just Watch Me* ne relève pas d'une forme de nostalgie, mais plutôt d'une volonté « de voir le public s'appropriier (ou se réapproprier) ces créations antérieures pour mieux les graver dans l'imaginaire collectif actuel, sachant que l'identité d'une société se construit et se module

⁶⁵⁴ Romeo Gongora, « Just watch me », *Romeo Gongora*, en ligne, <<http://romeogongora.com/works/just-watch-me/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁶⁵⁵ *Id.*, « Collaborators », *Romeo Gongora*, en ligne, <<http://romeogongora.com/collaborators>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁶⁵⁶ *Id.*, « Just watch me », Ellen Gallery, en ligne, <<http://ellengallery.concordia.ca/exposition/just-watch-me/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁶⁵⁷ *Id.*, « Just watch me », *op. cit.*

au gré des récits que l'on y entretient⁶⁵⁸ ». Ces différents projets sont motivés par la stratégie de coterporalité avec des organisations passées : le disco-bar s'inspire de la *Mousse Spachèque* (1966), le studio d'artiste du groupe *Fusion des arts*, la scène du Théâtre d'*Environnement Intégral* (1973) et d'*Appelez-moi Ahuntsic* (1974) et la librairie de *Partis Pris* et de *Liberté*⁶⁵⁹. La librairie est d'ailleurs prise en charge par le collectif Anarchives, qui œuvre à La Passe⁶⁶⁰. La Tournure, La Jachère et La Passe sont donc impliquées dans l'événement. La Tournure n'est responsable que d'une section du projet collectif de Gongora, mais l'ensemble des activités sont traversées par les mêmes stratégies et une vision de l'art comme vecteur de changement social. Les cinq événements de lecture de la série *Nous vous répondrons par la bouche* s'inscrivent dans un projet qui les dépasse. *Just watch me* exemplifie le potentiel des conversations entre différents collectifs et artistes partageant les mêmes valeurs. Dans la vacuole du temps et de l'espace de l'exposition, un autre monde est rendu possible par ces collaborations.

3.3.2.3.3 Reparlez-moi de votre brève maison

Parmi les initiatives visant à réinventer l'événement poétique, la série *Reparlez-moi de votre brève maison* se démarque indubitablement. Chaque événement de cette série se compose de deux parties de 45 minutes chacune. Comme on peut s'y attendre, la première moitié des participant-es se produit lors de la première partie, tandis que l'autre moitié prend la scène pendant la seconde. Toutes les performances durent 45 minutes et elles se déroulent simultanément, dans différents espaces. Le public est invité à circuler entre les divers salles pour fabriquer sa propre expérience. Aucune personne ne peut embrasser la totalité de ce qui se déploie au cours de la soirée. Chacune a la responsabilité de façonner le déroulement de sa propre soirée, qu'elle préfère assister à seulement deux performances ou tenter de saisir un fragment de chaque prestation.

⁶⁵⁸ Ariane de Blois, « Romeo Gongora, *Just Watch Me* », *Esse art + opinion*, n° 83, 2015, p. 56-59.

⁶⁵⁹ Romeo Gongora, « Just watch me », *op. cit.*

⁶⁶⁰ Club just watch me, *Rencontre François et Philippe du groupe Anarchives – JWM, 11 sept. 2014 #1*, [vidéo], 31 août 2015, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=5RedCgejhJA&ab_channel=ClubJustWatchMe.>, consulté le 19 janvier 2023.

Conçue spécifiquement pour cet espace et ses multiples pièces, le premier événement de la série *Reparlez-moi de votre brève maison*⁶⁶¹ a eu lieu à La Passe le 5 juin 2014⁶⁶². Dans une soirée de poésie traditionnelle, les lectures s'étalent généralement entre une et dix minutes, avec une moyenne de trois minutes. Les poètes, habitués à ces formats plus courts, sont confrontés à un défi inhabituel lors de cet événement qui exige d'eux une performance de 45 minutes. Cette exigence transforme leur approche, les amenant à repenser la manière dont ils présentent leur poésie et à réévaluer l'utilisation du temps et de l'espace qui leur sont alloués. Certains optent pour une forme de répétition, ainsi, lorsqu'un membre du public estime avoir saisi l'essentiel de la performance, il peut se déplacer vers une autre pièce. Les performances répétitives favorisent le mouvement de l'assistance. D'autres poètes misent sur des interactions avec l'auditoire, comme Mathieu Arsenault qui réalise sa performance sous la forme d'un atelier d'écriture. Dans cette configuration, chaque poète, assigné à une pièce plutôt qu'à une scène, a le pouvoir de décider s'il souhaite se positionner face au public, adoptant ainsi une approche plus traditionnelle, ou s'il ose explorer d'autres formes de performance. Il y en a qui recouvrent les murs et le sol de feuilles de texte, les lisant au hasard, tandis que d'autres déambulent entre les spectateur-ices immobiles. Ainsi, l'événement offre à chaque poète l'opportunité de renouveler sa pratique de lecture ou de choisir de rester fidèle à ses méthodes habituelles.

La description de l'événement, rédigée sur un ton poétique à la deuxième personne du singulier, est une invitation vague, laissant place à l'imaginaire :

J'ai cru comprendre que chaque pièce était habitée de ses propres fantômes. Que le temps ne s'entendait pas sur sa suite. / Le 5 juin, cette maison sera la nôtre. / Nous laisserons de côté un temps et un espace trop connu, trop confortable. Tu sais qu'il est bon parfois de se rencontrer autrement. / La soirée sera divisée en deux parties, occupées par plusieurs poètes à la fois. À chacun sa chambre, comme il l'entend. / Je t'invite à construire le déroulement singulier de ta soirée. Je sais que tu sauras tisser, à travers ce mycélium, de quoi satisfaire tes soifs dangereuses⁶⁶³.

⁶⁶¹ Rapport d'activités 2013-2014, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁶² La soirée a accueilli la participation de Mathieu Arsenault, Véronique Bachand, Zéa Beaulieu-April (Tournure), Virginie Beauregard, Jean-Philippe Chabot, Geoffroy Delorey (Jachère), Roxane Desjardins, Charles Dionne (Tournure), Sébastien Dulude, François Guerrette, Olyvier Leroux-Picard (Tournure), Daria Mailfait Colonna (Tournure) et Mathieu Renaud.

⁶⁶³ La Tournure, « Reparez-moi de votre brève maison III + party d'automne », *Page Facebook de la Tournure*, <<https://www.facebook.com/events/218486551914881>>, consulté le 26 novembre 2022.

L'inconfort lié à l'exploration de nouvelles avenues porte en lui la promesse d'une réinvention, non seulement de l'événement poétique, mais aussi de l'acte de rencontre. La prise de risque rompt avec les habitudes. L'adresse, le « tu » de l'énonciation, se veut rassurante. L'objectif n'est pas de heurter ou de surprendre de manière violente. L'invitation, à la fois provocante et amicale, fait de la vulnérabilité le terreau fertile de la création et de l'honnêteté. Si elle manque de transparence sur le déroulement de la soirée, c'est simplement parce que le résultat ne dépend pas de l'organisation. Dans ce contexte, le poète n'est pas nécessairement en contrôle de la situation puisque le public est invité à prendre des décisions sur le déroulement de la performance. Une fois de plus, La Tournure souhaite briser le réflexe du spectacle.

Pour la deuxième édition de la série *Reparle-moi de ta brève maison*, tenue le 24 octobre 2014⁶⁶⁴, l'événement migre chez un membre de La Tournure. Le vaste appartement de la rue Saint-Denis offre suffisamment d'espaces pour recréer l'idée originale. Bien qu'une place importante est accordée aux performances poétiques⁶⁶⁵, cette édition s'ouvre davantage aux autres formes artistiques : la performance artistique⁶⁶⁶, la musique⁶⁶⁷ et les projections vidéo⁶⁶⁸.

Dès la troisième édition, tenue le 18 novembre 2016 dans un autre appartement, le concept se transforme légèrement. La Tournure qualifie désormais *Reparlez-moi de votre brève maison* de « soirée éclatée de performances multidisciplinaires, [...] poésie (en solo, en duo, accompagnée d'instruments...), danse, musique live, projections électros et même acro-yoga !⁶⁶⁹ ». C'est la première fois que l'événement est présenté comme une soirée de performances multidisciplinaires. Bien que la poésie conserve une place significative⁶⁷⁰, elle n'est plus dominante. La musique est toujours bien présente, mais cette fois elle

⁶⁶⁴ La Tournure, « *Reparlez-moi de votre brève maison II* », *Page Facebook de la Tournure*, <<https://www.facebook.com/events/633361593450687>>, consulté le 26 novembre 2022.

⁶⁶⁵ Avec les contributions de Damien Blass-Bouchard, Martin Robert, Sébastien Auger (Tournure) et Sébastien B Gagnon (Cosmographe).

⁶⁶⁶ Arkadi Lavoie Lachapelle.

⁶⁶⁷ Nour Symon (Tournure) en duo avec Jean-François Casaubon et Florence Tétreault accompagnée au piano par Phil Gatien.

⁶⁶⁸ Geneviève Gosselin G. (Tournure) fusionne la lecture de son texte avec des projections vidéo.

⁶⁶⁹ La Tournure, « *Reparlez-moi de votre brève maison III + party d'automne* », *op. cit.*

⁶⁷⁰ Princesse Lamarche réalise une « performance de poésie érotique », Daria Mailfait Colonna (Tournure) lit sa toute nouvelle suite poétique, « *Ne faites pas honte à votre siècle* » (qui deviendra un recueil publié aux Poètes de brousse), Zéa Beaulieu-April (Tournure) fait une performance poétique en s'accompagnant au thérémine et Émilie Allard, Karine Théoret, Laurence Dufour, Catherine Langlais, Stéphanie Dufresne et Frédérique Bergeron se demandent « *Montréal brûle-t-elle toujours ?* » au travers d'une réécriture physique de l'œuvre d'Hélène Monette ».

n'accompagne pas des lectures⁶⁷¹. Du côté de la performance, Éloïse Demers Pinard propose « une performance artistique sur la femme-mère », Sébastien Goyette Couture fait « une performance de cuisine » et « Pénélope Couture, Andréann Saint-Louis et Jean-François Bélanger [adaptent] une histoire en accro-yoga⁶⁷² ». Une proposition se démarque par son originalité : le collectif Chreode Lab (avec Van Bettauer, Étienne Labelle-Sylvestre et Gabii Leya) réalise « des projections visuelles générées par activité cérébrale⁶⁷³ ». La danse est représentée par *LPP* et le théâtre par la courte pièce *Un buffet sera servi* de Alexis Rose et Xavier Lefebvre Boucher et leurs comparses Gabrielle, Louis, Izabeau, Rachel, Aïda, Vanessa et Louise. Si le déroulement de la soirée est conservé, la formule de *Reparlez-moi de votre brève maison* intègre d'autres disciplines. Ainsi, l'événement, initialement conçu pour repenser les possibilités de la lecture de poésie, évolue vers une soirée de performances variées.

Cette approche persiste dans la quatrième édition, le 27 avril 2018. Timothée-William Lapointe (La Tournure) et Baron Marc-André Lévesque offrent « une visite guidée poétique », Daria Mailfait Colonna (La Tournure) et Olivia Tapiero font une lecture bilingue de *Ne faites pas honte à votre siècle*, Catherine Dupuis (La Tournure) et Julien Fontaine-Binette (La Tournure) proposent une performance poétique et lyrique. Sur le plan musical, le groupe *Sauf les drônes* réalise une prestation musicale, les *Germaines* présentent un projet « où le chant et le violon sont accompagnés par la gigue et la podorythmie », et *Crystal Karst* crée « une atmosphère instrumentale unique en navigant autant entre grooves rythmés et mélodies planantes⁶⁷⁴ ». Du côté de la performance, Martin et Jo-ki explorent « l'extériorisation par l'écriture et son oralité », tandis que le *Collectif d'Auto-Workshop* propose une expérimentation de la performance. En plus des performances annoncées, le public peut visiter une installation photo du photographe Rémi W Martel⁶⁷⁵. À l'occasion de cette édition, La Tournure exprime sa gratitude envers les « 40 artistes qui ont sauté dans le vide », les « travailleur.r.se.s. de l'ombre qui ont photographié, filmé, placé, éclairé, ranger, nettoyer... », les « habitant.e.s du 6601 qui ont prêté leur logis », le public » et les « voisins qui nous ont enduré [sic]⁶⁷⁶ ». Il est question de rendre visible le travail qui reste normalement

⁶⁷¹ Jean-Philippe Sansfaçon et John Andrew et les colocs Christophe Sansfaçon-Lévesque et Christian Schroeder-Tabah présentent leurs projets musicaux respectifs.

⁶⁷² La Tournure, « Reparlez-moi de votre brève maison III + party d'automne », *op. cit.*

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ La Tournure, « Reparlez-moi de votre brève maison IV », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/2052117228403462>>, consulté le 5 décembre 2022.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

dans l'ombre. Cette stratégie d'horizontalité vise à reconnaître et valoriser chaque contribution, soulignant qu'aucune tâche n'est subalterne et que toutes méritent reconnaissance.

Les événements créés par La Tournure au fil des années témoignent de son intention de réinventer la manière dont on peut se rassembler autour de la poésie. Des *Cloches sonnes et nous aussi* – où une cloche doit sonner pour qu'un·e poète se mette à réciter – jusqu'à la série *Reparlez-moi de votre brève maison*, le groupe tente de donner à l'auditoire le plus de pouvoir possible sur le déroulement de sa soirée. Avec *Reparlez-moi de votre brève maison*, si La Tournure souhaite la bienvenue à différentes disciplines, la véritable richesse qu'elle crée se trouve dans la diversité des expériences, chacune étant unique. Se saisir de l'événement nécessite d'embrasser le brouhaha, l'expérience non totalisante des singularités et des réseaux de résonances qui se tissent. À la suite des performances, le bavardage entre les participant·es révèle un maillage d'interactions. La Tournure intègre parfaitement, à sa pratique de lectures publiques, les stratégies d'horizontalité (en conférant du pouvoir à l'auditoire), d'indistinction (en mêlant les disciplines) et de multitude (en créant un événement où plusieurs voix s'expriment simultanément).

3.3.2.4 Les soirées Vendencres à La Passe⁶⁷⁷

À La Passe, une série de lectures poétiques baptisée *Vendencres* se tient régulièrement tous les troisièmes mercredis du mois, du 17 décembre 2014 au 23 septembre 2016. Ces événements se distinguent par leur format particulier, divisé en deux temps : un micro-libre suivi d'une séance d'écriture. *Vendencres* se présente comme « un espace fertile, où les mots écrits stimulent ceux à venir⁶⁷⁸ ». Cette approche singulière exerce une influence puissante sur la signification de la lecture poétique, perturbant les dynamiques entre la création et la publication, le poète et son auditoire, l'intime et le collectif, et bien d'autres aspects encore.

L'invitation au tout premier événement, le 17 décembre 2014, file une métaphore agricole qui éclaire les intentions sous-jacentes à ce rassemblement : « C'est semer et récolter, c'est canaliser et propager. C'est faire fermenter, ensemble⁶⁷⁹. » L'expression « semer et récolter » signifie le désir de contribuer autant que

⁶⁷⁷ Voir à ce sujet Joséane Beaulieu-April, « Vendencres : semer et récolter, canaliser et propager la poésie », *Percées*, en ligne, <<https://percees.uqam.ca/fr/article/vendencres-semer-et-recolter-canaliser-et-propager-la-poesie>>, consulté le 28 novembre 2023.

⁶⁷⁸ Vendencres, « Vendencres no.1 », Page Facebook de Vendencres, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/806494012740447/?ref=newsfeed>>, consulté le 13 juillet 2021.

⁶⁷⁹ La Passe, « La Passe », *op. cit.*

de recueillir les fruits de ses actions ; « canaliser et propager » souligne la complémentarité entre l'expérience individuelle et collective ; et « fermenter » signale un état d'agitation et de transformation. Malgré sa simplicité apparente, le format de *Vendencres* (près en sonorité de vendanges) offre une perspective novatrice sur la création, le rassemblement et le partage poétique. *Vendencres* est un exemple éloquent de la manière dont nos arrangements influent sur notre façon de vivre ensemble. Les soirées *Vendencres* synchronisent le moment de la création et celui de la publication. En poésie, ces deux moments sont généralement distincts, à l'exception de l'aspect créatif inhérent à une performance. La publication marque normalement le stade final du processus d'écriture.

À ses débuts, l'un des objectifs de La Passe était d'attirer un public, en particulier des jeunes, vers la Médiathèque Gaëtan-Dostie. La réussite de ces soirées réside dans le fait qu'elles adoptent la forme des micros-libres. L'intérêt principal n'est donc pas la présence de poètes renommé-es, mais l'expérience partagée de l'événement. Leur organisation n'est pas non plus à la remorque d'une maison d'édition, et aucune rémunération n'est proposée pour les performances. Dans une soirée de poésie plus conventionnelle, les poètes prennent le choix de présenter un texte déjà publié ou de partager un projet en cours d'écriture. Jean-Marie Gleize, dans sa collaboration à l'essai *Dire la poésie*, souligne que dans le premier cas, on risque de créer une illusion de sécurité. Le texte possède déjà une forme finale, et sa lecture peut se rapprocher d'une opération promotionnelle. À l'inverse, la deuxième option implique l'exploration et le partage d'un « chantier ouvert », « la découverte de quelque chose qui n'existe pas encore vraiment, mais qui est en train de prendre formes⁶⁸⁰ ». Selon Gleize, il s'agit peut-être moins d'un acte de lecture que d'écriture, car la lecture constitue « un *moment* dans le processus d'écriture du texte⁶⁸¹ ». À chaque nouvelle lecture, les poètes peuvent prendre en compte

non pas comment réagissent les auditeurs (de ce côté-là l'information est le plus souvent faible, voire inexistante), mais comment le texte lui-même « réagit » à la lecture, comment il résiste, ce qui en lui fait obstacle, obstruction au passage du sens, et d'abord à la simple possibilité de son actualisation orale⁶⁸².

⁶⁸⁰ Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Défaud, 2015, p. 245.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*

Comme dans la majorité des micro-libres, les lectures d'œuvres déjà publiées ne sont pas encouragées, ce qui marque une distance délibérée vis-à-vis des stratégies promotionnelles. Au sein de la série *Vendencres*, le moment de la lecture peut être utilisé comme l'une des étapes de l'écriture et la séance d'écriture peut servir à retravailler ce qui a été mis à l'épreuve lors de la lecture. À *Vendencres*, la frontière entre l'écriture et la publication s'efface. Dans cette atmosphère, on écrit assis-e sur le sol, partageant le même plancher en bois que les poètes ayant pris la parole auparavant. Il n'y a ni de scène consacrée à la récitation ni de bureau dédié à l'écriture. L'agencement même de la pièce se conforme à l'horizontalité instaurée par l'événement. Dans cette perspective qui considère la lecture comme un autre moment d'écriture, où le sens du texte s'élabore et s'écrit en symbiose avec son contexte, le poème apparaît dans sa relation interactive avec la communauté qui le reçoit. En d'autres termes, même si l'auteur-ice considère sa création comme achevée (n'en déplaise à Gleize, un texte trouve parfois sa forme finale lors de sa mise en voix), cette dernière a le potentiel de stimuler, provoquer, encourager une personne de l'auditoire à écrire d'un nouveau texte.

Abigail Lang, une autre contributrice de l'ouvrage *Dire la poésie ?*, souligne avec justesse que, du fait de la coexistence des corps dans un même espace, il devient ardu de concevoir les lectures de poésie « en dehors de ses usages et des effets engendrés par les communautés, dont elle participe à l'édification⁶⁸³ ». Cette observation est pertinente, mais elle est insuffisante, car les soirées de poésie ne se contentent pas d'être influencées par les communautés qu'elles établissent. Dans le contexte des micro-libres, comme le fait remarquer Stéphanie Roussel dans son mémoire, les espaces sont également motivés par « une volonté de se réunir, constatant l'apport du travail collectif » et par « une nécessité de reconnecter avec les sensibilités propres à [ses] communautés⁶⁸⁴ ».

Traditionnellement perçu comme un geste intime, le moment de l'écriture est souvent associé au privilège de la solitude, tel que l'entend Virginia Woolf avec sa célèbre notion de la « chambre à soi. » Cependant, dans le cadre de *Vendencres*, l'espace pour écrire n'est plus une chambre individuelle, mais une pièce dédiée à un « nous » – une communauté partageant le désir d'écrire ensemble. Il peut sembler paradoxal que le sentiment de communauté soit ancré dans l'acte d'écriture, qui a la réputation d'être une activité solitaire. L'écrire-ensemble dans ce contexte-ci ne se réfère pas à la cocréation d'un même texte. Il advient par le partage d'un temps et d'un espace partagés qui vient stimuler la créativité. Du fait de contribuer à

⁶⁸³ Abigail Lang, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans Jean-François Puff (dir.), *op. cit.*, p. 208.

⁶⁸⁴ Stéphanie Roussel, *op. cit.*, f. 157.

la soirée par, au minimum, sa simple présence, l'on fait de chaque événement une création collaborative. Bien qu'il soit présomptueux d'attribuer des intentions précises au groupe derrière *Vendencres*, l'organisation elle-même révèle un engagement singulier. Ici, la poésie pourrait même tenir une place moins centrale que celle de la rencontre, puisque cette dernière une occasion d'écrire, d'expérimenter la prise de parole, de prêter attention, d'occuper un espace, et de s'engager dans des pratiques « portées par des enjeux politiques, cognitifs et émotionnels⁶⁸⁵ ».

Les soirées *Vendencres* ne sont pas les seules rencontres qui allouent un temps pour l'écriture et un temps pour la publication. À la clôture d'un atelier d'écriture dans le cadre d'un cours à l'UTA⁶⁸⁶, par exemple, on réserve parfois un moment pour partager et déclamer le nouveau matériel créé. Généralement, ces rencontres considèrent la lecture comme une conclusion, voire comme une démonstration des apprentissages accumulés. *Vendencres* adopte une approche inverse en concluant ses soirées avec une séance d'écriture. L'ordre choisi n'est pas anodin. *Vendencres* instaure une forme de vie qui repose sur le principe d'émulation, sur la conviction que l'on peut égaler, voire surpasser, autrui. L'émulation incite à l'action lorsqu'on est témoin d'un geste que l'on aspire à reproduire ou à dépasser. Les textes partagés lors de la première section d'une soirée *Vendencres*, tout comme dans toute soirée poétique, sont des sources potentielles d'inspiration. Cependant, *Vendencres* ne se contente pas de susciter l'émulation ; elle offre l'espace et le temps nécessaires pour que cette émulation se concrétise. Plutôt que de laisser cet élan se dissiper sur le chemin du retour, ces soirées permettent de répondre à ce désir, en incitant l'auditoire à passer immédiatement à l'écriture. À la manière du DIY, *Vendencres* encourage les personnes réunies à faire par elles-mêmes. Elle incite à prendre d'abord le micro, puis le crayon. On écrit sur les cendres encore chaudes des performances. Semer la poésie, selon la vision du groupe, consiste à rendre ses idées publiques et à partager une vision avec sa communauté, tandis que la récolte s'obtient en profitant de ce partage, de ce don, pour alimenter un nouvel élan créatif. Cet événement prolonge l'égalité instaurée par les micros-libres, où le droit à la parole est partagé, au sein d'un rassemblement offrant le temps et l'espace pour créer collectivement, même sans visée de publication.

Un autre élément qui augmente le potentiel de *Vendencres* à créer une communauté et à tisser des liens sociaux est la sérialité de l'événement. Entre le premier rendez-vous le 17 décembre 2014 et le dernier le

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ L'UTA, l'Université du troisième âge, propose des cours, des ateliers et des conférences dans différentes disciplines pour les personnes de 50 ans et plus.

23 septembre 2016, La Passe a accueilli 26 de ces soirées. Il est probable que certaines personnes n'y soient allées qu'une seule fois, mais d'autres y sont retournées régulièrement. Des gens s'y rencontrent et s'y revoient, créent des liens et nourrissent des relations. Pour ceux qui y participent à plusieurs reprises, il y a une méthode qui se met en place, une pratique d'écriture spécifique au contexte. On vient partager des textes, que l'on peut ajuster ensuite, pendant la période d'écriture. Avant la prochaine soirée *Vendencres*, on en rédige de nouveau, que l'on retravaille avant la prochaine séance, pour les partager au micro, etc... Comme le note le collectif derrière *Poésie en scène*, les soirées de poésie sont « une façon pour la poésie de se concevoir, c'est-à-dire aussi bien de se penser que de se créer⁶⁸⁷ ». Il s'agit en fait d'un « contre-espace (de même qu'on parle de contre-culture), en ce qu'il redistribue les cartes poétiques, offrant à la poésie les moyens de s'élaborer autrement, de se concevoir comme espace d'une moralité nouvelle⁶⁸⁸ ». Une pensée collective peut être intensifiée par un contexte où l'on écrit immédiatement après avoir entendu la lecture des autres. Lorsque le temps de l'écriture survient dans les soirées *Vendencres*, tous-tes ont assisté aux mêmes récitations quelques instants auparavant. Ces dernières laissent une trace plus ou moins directe dans l'écriture en cours. Ce processus offre ainsi une manière singulière d'expérimenter l'écriture collective.

Puisqu'il s'agit d'une série, *Vendencres* s'inscrit dans la durée et donc dans la répétition. Il est impossible de savoir ce qui s'est écrit chaque à chacune de ces soirées, mais peut-être qu'en assistant à l'événement suivant, on en entendra le résultat. Puisque les soirées se terminent par l'écriture, elle stimule l'envie de revenir pour lire ces textes. *Vendencres* instaure une forme d'un engagement, un élan vers la prochaine rencontre. De plus, nul besoin d'avoir assisté à une première rencontre pour saisir la suivante ; la porte est toujours ouverte, la communauté flexible. L'introduction à l'événement est facilitée par le fait que plusieurs types d'engagement sont possibles. On peut lire, écrire, lire et écrire, ou simplement observer ceux qui lisent et écrivent. L'accessibilité est valorisée par l'équipe derrière l'organisation : « Pour lire un texte, il suffit de s'inscrire à la porte et pour créer, d'amener crayons et papier⁶⁸⁹. » Aucune connaissance spécifique n'est exigée. En fait, les soirées *Vendencres* présentent un aspect formateur,

⁶⁸⁷ Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schynder, Frédérique Tourdoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, « Universités / Comparaisons », 2015, p. 11.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ La Passe, « La Passe », *op. cit.*

offrant aux participant·es l'opportunité d'apprendre en observant, puis en expérimentant l'écriture poétique et, peut-être, en revenant l'exposer devant d'autres personnes.

La série *Vendencres* établit une connexion entre artistes et public, allant jusqu'à brouiller la distinction entre ces deux instances. De manière similaire, le temps de création et de publication s'horizontalise, se déroulant dans un même espace. Cette série offre également une forme de démocratisation, une porte d'entrée vers la création. L'exploration du vivre-ensemble nécessite de donner une importance particulière aux relations intersubjectives et à la sensibilité partagée. Pour les poètes qui se prêtent au jeu, la communauté n'est pas simplement intellectualisée, elle s'incarne aussi dans la coprésence.

Dans les événements de lectures publiques de La Tournure, La Jachère et La Passe, les collaborations sont non seulement encouragées, mais également chaleureusement accueillies. C'est le cas du lancement de La Jachère, de la soirée *Les cloches somment sans raison et nous aussi* et du micro-ouvert de *Vendencres*. Les groupes travaillent l'être-ensemble en adoptant une stratégie d'horizontalité, privilégiant l'inclusion plutôt que l'élitisme.

En examinant attentivement la liste des invité·es à ces différents événements, on constate que les membres de La Tournure, La Jachère et La Passe se côtoient fréquemment. Fondées à quelques mois d'intervalle avec des objectifs similaires, elles auraient pu facilement devenir rivales. Au contraire, les membres de La Jachère sont régulièrement présent·es lors des événements de La Tournure, dont plusieurs se déroulent dans les locaux de La Passe. À la recherche de leur propre multitude, les groupes semblent moins motivés par le désir de se distinguer que par celui de partager leurs expériences, leurs savoirs, leurs contacts, leurs outils, leurs ressources. La Tournure, La Jachère et La Passe forment des réseaux aux frontières indistinctes, mouvantes, changeantes au gré des événements, des rassemblements, des rencontres. Elles créent des événements qui permettent au public de s'impliquer activement dans le déroulement, comme dans *Les cloches sonnent sans raison*, et d'explorer une véritable agentivité, comme dans *Reparlez-moi de votre brève maison*, allant même jusqu'à intégrer les membres de l'auditoire comme des participant·es, comme c'est le cas dans les soirées *Vendencres*, où personne n'est assigné à sa condition (que ce soit poète ou public).

Le brouhaha du réseau se manifeste du côté des frontières disciplinaires. Les lancements, par exemple, ouvrent un espace à d'autres disciplines qui, en co-création avec la matière littéraire et poétique, étendent l'univers des livres au-delà de leurs pages. *Reparlez-moi de votre brève maison*, initialement conçue pour

offrir un nouveau cadre à la performance poétique, évolue progressivement pour devenir un événement multidisciplinaire. Dans ces soirées, il n’y a pas de volonté de séparer la lecture de poésie de la performance poétique, la performance artistique de la performance théâtrale, la mise en scène de l’installation, la projection de l’exposition. Bien que les participant-es proviennent de différents domaines disciplinaires, cette distinction est brouillée par la forme même de l’événement et par les nombreux chemins empruntés par l’auditoire, naviguant sans heurts d’une forme à une autre. Le thème de cette pratique, pour La Tournure, La Jachère et La Passe, n’est pas différent des autres lectures publiques : il s’agit de la publication d’objet littéraire par la performance publique. S’ajoute toutefois la possibilité d’intégrer autant de disciplines que désiré. L’opérateur de cette pratique est la personne qui récite ou réalise une performance poétique, mais dans la plupart des cas, de nombreuses personnes sont conviées à participer. L’auditoire demeure le deuxième opérateur, mais il ne se distingue pas aussi facilement de la personne en performance que dans une soirée de poésie plus conventionnelle. Finalement, l’objectif est toujours de transmettre la poésie dans la rencontre. Simplement, cette rencontre se réalise de manière plus horizontale et elle est souvent le résultat d’une multitude, parfois même d’un désir de démocratisation de la lecture publique.

3.4 La médiation culturelle

Pour une démocratisation véritable, il est essentiel d’instaurer un partage effectif des connaissances et des ressources. Ni La Tournure, ni La Jachère, ni La Passe ne revendiquent explicitement la pratique de la médiation culturelle, peut-être par méconnaissance de cette notion. Néanmoins, une analyse approfondie de leurs objectifs révèle une convergence avec cette approche. Le prédicat thématique de cette pratique est la médiation, l’opérateur est un médiateur et une personne (au minimum) désireuse d’apprendre, l’objectif sous-jacent est le partage culturel, et l’horizon stratégique est la démocratisation des savoirs et des compétences artistiques.

3.4.1 Références de la médiation

Marie-Christine Bordeau, dans un article publié dans la revue *L’Observatoire*, note qu’aucune définition consensuelle de la médiation culturelle n’a émergé des travaux théoriques menés depuis les années 1990. Cela n’empêche pas les acteur·ices de la culture de pratiquer ce qu’elle englobe, c’est-à-dire l’accueil des publics, l’éducation, la valorisation de la participation, la célébration de la diversité, le travail avec le champ

social, l'action hors les murs, les démarches participatives, etc⁶⁹⁰. Sur le site de la ville de Montréal, le terme « médiation culturelle » est utilisé pour décrire les « stratégies d'action culturelle centrées sur les situations d'échange et de rencontre entre les citoyens et les milieux culturels et artistiques⁶⁹¹ ». La médiation culturelle réunit des modalités d'interventions hétérogènes qui vont de l'accompagnement d'un public dans sa rencontre avec des formes d'arts⁶⁹² jusqu'au « développement culturel d'une collectivité⁶⁹³ ».

Serge Chaumier et François Mairesse distinguent deux formes de médiation culturelle. La première regroupe les actions organisées par des institutions culturelles telles que les visites guidées, les conférences, les supports de médiation sans intermédiaire, les ateliers de découverte ou de perfectionnement et les initiations en masse⁶⁹⁴. La deuxième catégorie de médiation rassemble les activités de développement culturel, celles visant à développer les pratiques, celles utilisées comme outils de communication, celles destinées à rencontrer des audiences exclues et celles dont l'objectif est de permettre l'expression des personnes investies⁶⁹⁵. La médiation culturelle ne couvre pas les cours en milieu scolaire, les initiations qui se font en contexte familial, la consommation culturelle et la pratique directe d'un art⁶⁹⁶. La personne médiatrice est le lien entre un individu et une œuvre ou une pratique. Pour saisir la nécessité de ce lien, il est essentiel de reconnaître que l'interprétation exige des connaissances ou des ressources auxquelles tous-tes n'ont pas accès. Tous-tes ne disposent pas non plus des *moyens* nécessaires pour pratiquer un art. Son rôle consiste donc à donner accès à ces connaissances, à ces ressources et à ces moyens.

Pour Jean-Marie Lafortune, spécialiste de la médiation culturelle dans un contexte québécois, cette pratique s'articule autour de trois idées : la « mise en relation entre les créateurs, les publics et les

⁶⁹⁰ Marie-Christine Bordeaux, « La médiation culturelle. Des dispositifs et des modèles toujours en tension », *L'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 5.

⁶⁹¹ Ville de Montréal, « Médiation culturelle », *Montréal Médiation culturelle*, en ligne, <<http://montreal.mediationculturelle.org/quest-ce-que-la-mediation-culturelle/>>, consulté le 15 août 2021.

⁶⁹² Jean Caune, *La médiation culturelle, expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, « Communication médias et sociétés », 2017, p. 11.

⁶⁹³ Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 1.

⁶⁹⁴ Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2013, p. 8-9.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 10-12.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 14-16.

populations », « le développement de la sensibilité, de la subjectivité et du sens critique que suscitent la rencontre avec les œuvres et les processus de création » et « des formes d'accompagnement qui [...] peuvent conduire les personnes et les collectivités touchées à devenir acteurs de leur vie en adaptant certains processus créatifs en réponse à des situations parfois problématiques⁶⁹⁷ ». La pratique de la médiation, selon lui, est profondément idéologique. Elle exige de croire aux bienfaits de la confrontation et de l'échange entre les subjectivités. Elle répond à la conviction que la société bénéficie du développement individuel de ses membres. Lafortune nous permet ici de relever le rôle central que joue la médiation culturelle pour la démocratisation. À cet égard, la ville de Montréal établit clairement une distinction entre la « démocratie culturelle » et la « démocratisation culturelle ». La première est liée à l'accès de la population aux moyens de création, tandis que la seconde est associée à l'offre culturelle professionnelle⁶⁹⁸. Jean Caune, figure centrale des études sur la médiation culturelle, souligne que la démocratisation culturelle a historiquement visé l'accès aux « œuvres artistiques légitimes⁶⁹⁹ », ce qui pose plusieurs problèmes liés aux inégalités culturelles et socioéconomiques. Il est donc intéressant de constater que la ville de Montréal la formule plutôt comme l'accès aux *moyens* de création.

Caune note aussi que la médiation culturelle possède une dimension éthique et esthétique. Elle serait un instrument « d'action et de pensée qui relie travail, action politique et création artistique⁷⁰⁰ ». Ainsi, elle viendrait se substituer aux anciens discours sur la production d'un lien social : « le projet révolutionnaire dans les années 1950, le projet culturel des années 1960, le projet de *nouvelle société* au début des années 1970, le projet de réconciliation de l'économique et du culturel des années 1980, le droit à la différence des années 2000⁷⁰¹. » L'hypothèse de Caune est que la popularité de la médiation culturelle témoigne d'un essoufflement de la démocratie, constatée par une société qui s'aperçoit progressivement de

la triple crise, économique, sociale et politique qu'elle est en train de vivre, avec des strates différenciées et superposées, depuis la fin des années 1970. Triple crise qui s'est développée dans le champ de la culture, dans la mesure où le phénomène culturel est un processus vivant

⁶⁹⁷ Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. 5.

⁶⁹⁸ Ville de Montréal, « Médiation culturelle », *op. cit.*

⁶⁹⁹ Jean Caune, « Préface », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. XI.

⁷⁰⁰ Jean Caune, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

qui confronte individu et collectif, sujet et objet, passé et présent, tradition et innovation, écrit et oral⁷⁰²...

Ce travail de démocratisation culturelle aurait également la particularité de mettre en valeur des « cultures métissées ou émergentes issues du cosmopolitisme urbain, parfois en vive opposition avec les modèles culturels dominants⁷⁰³ ». L'organisation d'activités de médiation spécifiquement conçues pour rétablir le contact entre des communautés, peut également être interprétée comme le signe du dénouement du lien social autrefois maintenu par un sentiment d'appartenance nationaliste. Elle émerge dans la multitude du monde contemporain pour favoriser les rencontres entre les différentes communautés.

Selon Caune, la médiation culturelle, en tant qu'expérience esthétique, crée « un lien sensible entre des sujets membres d'une même collectivité⁷⁰⁴ », des « acteurs sociaux, impliqués dans un *monde vécu en commun*⁷⁰⁵ ». Elle ouvre « le sens, défini comme rapport social⁷⁰⁶ ». La quête de la médiation culturelle relève « d'une construction modeste et exigeante des conditions d'un *vivre-ensemble*, expression [écrite] avec un trait d'union qui est précisément ce qui constitue le caractère spécifique du phénomène de médiation⁷⁰⁷ ». Ce trait d'union, si crucial pour Caune, « transforme la signification relative à la coexistence des personnes, des groupes et des collectifs dans un territoire en une ouverture à retisser les liens qui se sont relâchés⁷⁰⁸ ». En valorisant la médiation, on donne de l'importance aux relations interpersonnelles et aux sensibilités nécessaires pour vivre-ensemble. Comme projet social, elle ne peut se satisfaire de liens temporaires, elle doit « s'inscrire dans la projection d'un sens qui engage la collectivité » et qui « se transmet⁷⁰⁹ ». Elle travaille par émulation, stimule « le désir et le pouvoir de parler en son nom propre, de s'emparer des langages forgés par les disciplines artistiques, de les hybrider, de les bricoler pour un usage d'énonciation, de reconnaissance et d'estime de soi⁷¹⁰ ». Caune montre que l'objectif de la médiation est d'aider à l'épanouissement des individus et à la reconnaissance d'une diversité culturelle et que cette

⁷⁰² *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰³ Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰⁴ Jean Caune, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹⁰ Jean Caune, « Préface », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. IX.

mission « pose la question pragmatique du pouvoir de la culture⁷¹¹ ». Comme le note Jean-Marie Lafortune à sa suite, considérer cette question signifie que l'on accepte que « le développement individuel passe par le dialogue avec l'autre et par la prise de conscience de la dimension civique des pratiques culturelles⁷¹² ». En valorisant l'expérience esthétique en tant que telle, on peut « dépasser la question de la hiérarchie des goûts pour faire place à une esthétique du vivre-ensemble⁷¹³ ». Comme pratique, la médiation culturelle permet la persévérance d'une forme de vie portée par le désir d'inclusion de la démocratisation.

3.4.2 Les prescriptions poétiques de La Tournure

La première série qui adopte une posture de médiation culturelle est orchestrée par La Tournure : les « prescriptions poétiques ». S'inspirant de la pratique du médecin qui formule des recommandations thérapeutiques consignées sur ordonnance, la personne médiatrice suggère des recueils de poésie soigneusement choisis en fonction de la personne qu'elle rencontre. Cette activité a été initiée avant même que La Tournure ne publie son premier livre. Lors de ces événements, le groupe installe une table dans un lieu public, y disposant une variété de livres à feuilleter. Les gens doivent approcher la table d'eux-mêmes, par curiosité, créant ainsi une opportunité spontanée d'entrer en contact avec la poésie. L'objectif est de servir de lien entre le lectorat et un recueil, en offrant des recommandations personnalisées. Le premier geste de la personne médiatrice est celui de l'écoute, car on ne présume pas connaître les préférences de qui est devant soi. Des questions sont posées pour comprendre ses intérêts et ses préoccupations. En fonction de ces informations, des recueils sont suggérés et notés sur une feuille de bloc-notes, à la manière d'une prescription médicale. On peut ensuite passer chez son libraire (pharmacien).

Le 21 mars 2013, à l'occasion de la Journée Mondiale de la Poésie, La Tournure organise un Marathon Poétique, dont la première activité est une autre séance de prescriptions. Le rapport d'activités décrit ainsi l'événement :

Olyvier Leroux-Picard et Geneviève Gosselin ont animé des prescriptions poétiques dans le froid du mois de mars. Assis à une table près du métro Square-Victoria, ils sollicitaient les

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. 2.

⁷¹³ Jean-Marie Lafortune et Danièle Racine, « Sources de la médiation culturelle » dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *op. cit.*, p. 12.

passants cravatés et pressés du centre-ville à s'arrêter pour leur soumettre une prescription poétique les orientant vers un ou une poète québécois-e-s lié avec la discussion tenue⁷¹⁴.

La Tournure opte délibérément pour un non-lieu (au sens de Marc Augé⁷¹⁵), profitant du flux des passant-es. Plutôt que d'inviter les gens dans son propre espace, elle s'installe dans des lieux fréquentés par le public qu'elle souhaite atteindre. Cette approche évoque certaines pratiques d'intervention dans le tissu urbain, notamment celles des situationnistes qui proposaient de construire des situations éphémères pour transformer, entre autres, la perception de la ville⁷¹⁶. La rendre plus émotionnelle et, par conséquent, moins monotone ; faire de la psychogéographie⁷¹⁷.

L'espace est choisi stratégiquement. Les poètes cherchent à rencontrer des individus « cravatés », des personnes qui ont des emplois dans des firmes ou des entreprises du Centre-Ville. Cette démarche contraste avec la population habituellement ciblée par des activités de médiation. Par exemple, *Quartier Danse* s'adresse à des personnes vivant dans « des centres d'hébergement et de soins de longue durée », à des individus « vivant avec une déficience intellectuelle légère », à des élèves « issus d'immigration récente », à des « personnes en situation d'itinérance », à des individus en « situation de grande précarité⁷¹⁸ », etc. La médiation, dans une stratégie d'horizontalisation et de démocratisation, vise le plus souvent à toucher des personnes marginalisées afin de renforcer le tissu social et partager des connaissances auprès d'une population pour laquelle l'accès au savoir est plus limité. C'est comme si La Tournure affirmait que cette strate de la société, pourtant privilégiée, ressent un manque que la poésie pourrait combler. Les passant-es sont pressé-es, ce qui rend le travail de médiation difficile et met en évidence le contraste entre le rythme effréné de la ville et le temps nécessaire à la rencontre et à la lecture. L'emploi du verbe « solliciter » reflète bien la conscience du groupe face à son action paradoxale. Les

⁷¹⁴ Rapport d'activités 2012-2013-2014, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹⁵ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

⁷¹⁶ Collectif, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, 1958, p. 11-13.

⁷¹⁷ Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 15-20.

⁷¹⁸ Quartiers danses, « Médiation culturelle », *Quartiers danses*, en ligne, <<https://quartiersdanses.com/mediation-culturelle/>>, consulté le 8 février 2023.

passant-es sont à la fois une « autorité » à laquelle on quémande du temps et un groupe que l'on tente d'« éveiller ».

La Tournure épouse l'ironie de la situation tout en restant fidèle à sa mission : partager l'amour de la poésie. Elle en profite aussi pour présenter son projet, même si aucun livre n'a encore été publié. Lors d'une entrevue accordée au magazine *l'Actualité*, Julien Fontaine-Binette défend la pertinence de la prescription poétique en expliquant : « Il s'agit d'envahir le tissu urbain pour amener la poésie là où on ne la trouve pas nécessairement. [...] On aborde les gens, on leur demande ce qui les absorbe et on leur recommande des auteurs pouvant éclairer leurs interrogations⁷¹⁹. » Dans cette même entrevue, Daria Mailfait partage : « On se heurte aussi à l'adversité, à ceux qui disent : "Moi, je ne lis pas." ou : "Je suis ingénieur, la poésie ne me dit rien." Mais si on arrive à poétiser le quotidien d'une seule personne⁷²⁰... » Le discours de La Tournure est souvent à deux doigts d'un engagement missionnaire, un romantisme révolutionnaire, où la forme poétique joue un rôle sacré dans la vie humaine.

La Tournure fait une deuxième tentative de prescription poétique le 6 juillet 2013, mais cette fois dans le cadre d'*Après l'Asphalte*⁷²¹ :

À l'invitation d'étudiants aux cycles supérieurs en urbanisme, La Tournure s'est vu donner comme mission de se réapproprier un espace d'asphalte qui avait été délaissé par le pavillon de formation aux entreprises du CÉGEP Marie-Victorin aux coins des rues Chateaubriand et Bélanger. Nous avons ainsi dans une chaleur accablante fait nos prescriptions poétiques aux résidents du quartier qui passait par là⁷²².

Cette fois-ci, La Tournure prend part à une occupation. Le caractère militant de cette activité se conjugue sans ironie avec son objectif. Les collectifs et artistes réunis pour *Après l'Asphalte* souhaitent donner un exemple d'appropriation de l'espace public et encourager la participation citoyenne. Ainsi, le but de l'activité n'est pas tant axé sur les arts et la poésie que sur la possibilité pour ces disciplines d'investir des espaces délaissés par les institutions culturelles. Les prescriptions littéraires sont ensuite incluses dans la « Fête de quartier de Villeray » le 14 septembre 2013, « une fête citoyenne organisée par le conseil

⁷¹⁹ André Ducharme, « Éditeurs », *L'Actualité*, vol. 38, n° 13, 2013, p. 8.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Collectif *Après l'asphalte*, « Après l'asphalte... », *Événement Facebook*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/403849599732030>>, consulté le 23 février 2023.

⁷²² Rapport d'activités 2013-2014, *op.cit.*, p. 12.

communautaire de Villeray et qui réunit tous les organismes communautaires de Villeray⁷²³ ». L'événement a lieu dans le stationnement de l'établissement de la CDC Solidarité Villeray, à proximité de tables proposant un repas à prix modique et des informations sur les différents services offerts par les groupes de la CDC. Cette fête attire un public qui souhaite s'informer sur les ressources et les expertises des organismes communautaires. La participation de La Tournure à cet événement témoigne de son engagement envers le développement communautaire et la lutte contre l'exclusion sociale.

Le contexte dans lequel les prescriptions poétiques se déroulent joue un rôle prépondérant dans l'interprétation que l'on peut leur attribuer. Cet exemple constitue une illustration de la première forme de médiation culturelle, car l'objectif est de créer un lien entre le public et une offre culturelle professionnelle, à savoir des recueils publiés. Dans cette interaction avec autrui, La Tournure s'engage pleinement dans la stratégie de démocratisation.

3.4.3 Les ateliers d'écritures de La Tournure

La Tournure propose également des ateliers d'écriture à des publics divers. Ces ateliers viennent compléter la fonction des prescriptions : tandis que ces dernières favorisent la lecture de poèmes, les ateliers initient à l'écriture poétique. Les ateliers participent à la démocratie culturelle, en donnant à la population les moyens de créer.

3.4.3.1 Les premiers ateliers d'écriture

Pour s'inscrire dans la pratique de la médiation culturelle, ces ateliers doivent se dérouler en dehors du cadre scolaire institutionnel. Comme mentionné précédemment, les ateliers d'écriture dispensés à l'école, y compris au niveau universitaire, ne relèvent pas de la médiation culturelle, mais plutôt de l'enseignement. Hélène Matte, qui a donné plusieurs ateliers d'écriture dans la région de Québec, remarque que « la valorisation de l'écriture et de la lecture en dehors du cadre scolaire permet aux enfants de s'approprier les lettres sans la pression de la performance académique⁷²⁴ ». Pour elle, ces ateliers visent à initier à l'écriture poétique, mais surtout à offrir « un accès à la culture par la poésie et [à] promouvoir, auprès des enfants en milieu défavorisé, la littératie, c'est-à-dire la capacité à lire et à écrire⁷²⁵ ». Dans une province

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Hélène Matte, « *Apprentis poètes! Poésie et médiation culturelle : Le savoir ludique comme création d'espace* », dans Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 207.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 205.

où « 22 % des adultes savent à peine lire » et « 32 % sont analphabètes fonctionnels⁷²⁶ », ces ateliers ne servent pas seulement aux enfants. La poésie permet une approche ludique et exploratoire du langage où connaître et respecter les règles de syntaxe n'est plus l'objectif premier. De plus, « le mode métaphorique stimule l'imaginaire [et] la sonorité de la langue est source de plaisir⁷²⁷ ». Bien que souvent perçue comme un genre abscons, la poésie possède des caractéristiques qui en font une porte d'entrée pour l'écriture et la lecture. Elle peut devenir un outil de dialogue et d'apprentissage.

Une semaine après son lancement, La Tournure initie une série d'activités poétiques. Le premier atelier se déroule dans les locaux de la coopérative Mosaïques (2105 rue Beaubien Est), où « Jules Gagnon-Hamelin a pu tester ses différentes activités⁷²⁸ ». Même si peu se présentent à l'événement, La Tournure estime que l'intérêt est suffisant pour qualifier l'atelier de succès. Des ateliers sont également proposées dans le cadre du Marathon poétique le 21 mars 2013. Entre 14h00 et 15h30, à l'École internationale de Montréal, Jules Gagnon-Hamelin donne une « Animation Poésie-Jeunesse », « un atelier de création poétique dans une classe de 3^e secondaire pour la professeure Julie Roussel⁷²⁹ ». Le même jour, ce même atelier est reconduit « à la coopérative le Milieu (1251 rue Robin⁷³⁰) » pour un public de tout âge. Encore une fois, La Tournure s'associe avec d'autres coopératives pour mener ses activités. La coopérative Mosaïque, située dans Rosemont, avait pour mission de réaliser des activités artistiques multidisciplinaires pour la population résidente⁷³¹. La coopérative du Milieu, toujours active dans le quartier Centre-Sud, est une coopérative de solidarité qui rend accessibles, lors des ateliers libres et les activités organisées par des membres de la communauté, un espace et des « montagnes de matériaux d'art de seconde main⁷³² ». Les valeurs de la coopérative Mosaïque correspondent bien aux stratégies du contemporain d'horizontalisation, de démocratisation et de multitude : l'abondance comme acte communal, la co-

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Rapport d'activités 2012-2013-2014, *op. cit.*, p. 9.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷³¹ Coopérative De Solidarité Mosaïque, « Coopérative De Solidarité Mosaïque », *Pages jaunes*, en ligne, <<https://www.pagesjaunes.ca/bus/Quebec/Montreal/Cooperative-De-Solidarite-Mosaique/7125569.html>>, consulté le 14 février 2023.

⁷³² Coop le milieu, « Le Milieu c'est... », *Coop le Milieu*, en ligne, <<http://www.lemilieu.ca/>>, consulté le 14 février 2023.

création d'une écologie, l'inclusivité, l'accessibilité, l'ouverture, la diversité, l'engagement, la participation et le dialogue⁷³³.

La Tournure se présente comme une membre de la communauté dotée d'un savoir à partager. Le fait qu'une maison de poésie s'engage dans un travail de médiation est singulier. Cela dit, pour adopter une posture en accord avec celle du vivre-ensemble, il est dans l'intérêt de tous-tes que les compétences « professionnelles » soient partagées par le plus grand nombre possible de personnes intéressées. Ce travail ne vise pas à accroître les ventes, mais plutôt à instaurer le monde que La Tournure aspire à habiter. Sa forme de vie requiert qu'une pratique éditoriale, comportant une certaine forme d'autorité, soit équilibrée par une démarche de travail communautaire.

Pour Hélène Matte, les ateliers de poésie permettent d'engendrer un espace où la collectivité peut être considérée comme une matière :

Le mode oral de la poésie, l'immédiateté partagée, créent des communautés éphémères, des solidarités ou des désaveux en mouvement. Pas sa parole et son écoute, chacun y participe et se pose comme l'élément d'un ensemble ; un ensemble qui est un vivre-ensemble, qui se définit selon l'implication et la qualité d'attention. Les figures rhétoriques sont alors transmuées en formules relationnelles, et le poème devient rencontre. En stimulant la parole et l'écoute, c'est la matière de cette rencontre qui engendre des formes au sein de lieux intimes et sociaux⁷³⁴.

Cela se manifeste de manière plus prononcée dans des projets à plus grande échelle, ce qui encourage La Tournure à délaissier ses ateliers sporadiques au profit d'un projet de plus grande envergure : une série d'ateliers d'écriture poétique avec les patient·es de l'Hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine :

Dans une série d'une dizaine d'ateliers, Daria Mailfait et Xavier Vadboncoeur invitaient les patient.e.s de l'unité des premières psychoses à des activités de création littéraire. Dans un objectif ludique et libérateur, les deux médiateurs.trices ont vécu, à l'instar des patient.e.s des moments chargés d'émotion qui n'avaient aucune portée thérapeutique, mais proposaient simplement de parler et d'évacuer, ne serait-ce qu'un instant, le trop-plein quotidien des patient.e.s de l'institut⁷³⁵.

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ Hélène Matte, *op. cit.*, p. 209.

⁷³⁵ Rapport d'activités 2014-2015 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 14 février 2015, p. 11.

Les résident-es de l'unité de première psychose y séjournent temporairement. L'activité hebdomadaire facultative proposée par La Tournure sert d'opportunité pour explorer autre chose que le quotidien hospitalier. Chaque atelier voit l'arrivée de participant-es et le départ d'autres, nécessitant ainsi de s'adapter continuellement à de nouveaux besoins. Il ne s'agit pas d'un atelier en continu, mais d'activités qui varient à chaque semaine. Daria Mailfait-Colonna évoque brièvement ces ateliers dans *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) :

Je rejoins l'amant à l'hôpital psychiatrique : ils n'ont toujours pas arrangé leurs ordinateurs, fait chier. On va improviser. Je le seconde. Nous entrons alors dans la salle où nous donnons nos ateliers de poésie, en unité de première psychose, très ludique cadavre exquis⁷³⁶.

De la « prescription poétique » à l'atelier de poésie à l'hôpital, La Tournure confère à ces sessions une dimension de « soin ». En présentant l'écriture poétique comme une forme de remède, elle semble viser à apaiser ou combler un vide chez les « cravatés » et les patient-es de l'Hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine.

3.4.3.2 L'atelier du livre de La Tournure

Les ateliers d'écriture incarnent un effort collectif d'autonomisation grâce à la co-création. Bénéficiant de l'expérience acquise lors de la série d'ateliers à l'Hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine, La Tournure imagine une nouvelle série intitulée *J'écris moi non plus*, qui culminera avec la publication du recueil *Errez-là dessus*. Pour cette initiative, elle s'entoure d'autres collectifs : Possibles éditions et Exeko. Ces deux groupes enrichissent La Tournure de leurs compétences respectives en matière de mise en livre artisanale et d'expérience en médiation culturelle. Le site d'Exeko informe de la naissance du projet, qui émerge de « l'envie de 3 partenaires de faire pousser des fleurs dans les cœurs, chacun y allant de son composant⁷³⁷ ». Dans cette métaphore florale, les éditions de La Tournure représentent le « terreau », la « terre végétale d'édition cultivant la poésie⁷³⁸ ». Exeko incarne « le fertilisant », un « engrais d'innovation social » grâce à l'« accélérateur naturel inclusif qu'est la médiation intellectuelle⁷³⁹ ». Quant à Possible Éditions, elle sert

⁷³⁶ Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Les Éditions de La Tournure et les Éditions de La Passe, 2015, p. 94.

⁷³⁷ Caroline Foujanet, « J'écris, moi non plus : parait que les fleurs poussent en hiver », *Exeko*, 19 janvier 2016, en ligne, <<https://exeko.org/fr/blogue/j%E2%80%99ecris-moi-non-plus-parait-que-les-fleurs-poussent-en-hiver?fbclid=IwAR0ZGjLtnl8cekFllmhwn2rj5WQiop-mJEM1l0TBsHb1tyERVerzYlkgTU4>>, consulté le 25 novembre 2023.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

de « tuteur », une « sorte d’armature éditoriale pour l’élévation de la plante » grâce à son « savoir-faire artisanal dans la fabrication du livre⁷⁴⁰ ». Enfin, la Grande Bibliothèque (BAnQ) est « l’incubateur », « le lieu au potentiel fécond pour l’éclosion des fleurs⁷⁴¹ ». La métaphore du jardinage (qui joue dans la plate-bande de La Jachère) illustre le fait que les expertises nécessaires aux ateliers requièrent l’ouvrage de plusieurs organisations. Elle révèle la solidarité qui existe entre des groupes partageant des racines communes.

Dans le cadre des ateliers, Possibles éditions permettra aux participant·es d’acquérir les compétences nécessaires pour produire, imprimer et relier son propre livre. Possible éditions, à la différence qu’elle ne publie pas majoritairement de la poésie, a une pratique similaire à La Tournure, La Jachère et La Passe. Fondée à la même époque, elle se présente comme « un collectif d’édition d’art et une fabrique d’objets imprimés⁷⁴² ». Elle adopte une approche artisanale en « contre-pied à la spécialisation et à la hiérarchisation de la chaîne du livre » et travaille à se « réappropriier collectivement les moyens de production du livre, du manuscrit à l’impression⁷⁴³ ». Possible éditions souhaite développer son propre « savoir-faire artisanal », diversifier ses techniques (sérigraphie, offset, reliure cousue), mais aussi « démocratiser l’accès à l’objet-livre, notamment pour des personnes ou groupes marginalisés par l’édition conventionnelle, afin de favoriser l’esprit critique et la culture⁷⁴⁴ ». Comme pour La Jachère et La Passe, elle considère l’artisanat comme un instrument d’autonomie qui mérite d’être accessible au plus grand nombre.

Exeko est un organisme place la « créativité intellectuelle et artistique au service d’une transformation sociale inclusive et émancipatrice⁷⁴⁵ ». Il reconnaît le potentiel de chaque personne « à réfléchir, analyser, agir, créer et être partie prenante de la société, quels que soient sa situation ou son parcours⁷⁴⁶ » ; il présume l’égalité des intelligences. Exeko adopte deux styles d’approches : les « approches systémiques

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Possible éditions, « Possible édition », Possible éditions, en ligne, <<https://possibleseditions.com/>>, consulté le 25 novembre 2022.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Collectif Exeko, « à propos », Exeko, en ligne, <<https://exeko.org/fr/a-propos>>, consulté le 25 novembre 2022.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

inspirées de l'innovation sociale » et les « approches pratiques de médiation intellectuelle et culturelle⁷⁴⁷ ». L'expertise d'Exeko donne à La Tournure et Possibles éditions les outils nécessaires pour préparer leurs ateliers avec le groupe cible des ateliers *J'écris moi non plus*, à savoir des personnes en situation d'itinérance.

Ces ateliers s'étalent sur une période de quinze semaines et couvrent l'ensemble du processus de création d'un livre. La Tournure, Possible Éditions et Exeko guident la douzaine de participant-es dans l'exploration de l'écriture créative, dans l'édition collaborative et dans la fabrication artisanale de leur livre. Le livre qui résulte de cette collaboration, *Errez là-dessus*, est dévoilé le 18 mai 2016 à la BANQ. Les exemplaires sont remis « à la douzaine de participant.es afin qu'ils et qu'elles puissent [les] distribuer à leur gré⁷⁴⁸ ». Ni La Tournure ni Possible éditions ne tirent profit de la vente des livres. Si la publication apparaît sur leur site internet, aucune possibilité d'achat n'y est associée.

Trois personnes ayant pris part au projet témoignent de leur expérience dans le magazine *L'itinéraire*. Siou indique : « On a choisi en commun le thème de l'errance. Ça m'a rappelé la période où je voyageais sur le pouce. À cette époque, j'avais toujours un petit carnet de voyage avec moi, je notais des pensées et je faisais des croquis⁷⁴⁹. » Siou révèle sa relation préexistante avec l'écriture créative. L'atelier ne constitue donc pas une introduction, mais plutôt une opportunité d'expérimenter le travail collaboratif, un moment et un espace dédiés à l'expression écrite. Josée Cardinal n'en est pas non plus à sa première expérience littéraire. Son témoignage complet mérite d'être rapporté :

Quand le responsable de la formation des participants de *L'itinéraire* m'a proposé de participer à un projet littéraire dont un des objectifs était de publier un *zine*, j'ai sauté de joie. Mon enthousiasme découlait de mon besoin toujours plus pressant d'intégrer la vie est ses manifestations. Quoi de plus efficace pour interrompre mon isolement qu'un plongeon dans les échanges et les compromis indispensables à un collectif ?

Dès notre première rencontre, les individus impliqués dans cette aventure livresque m'ont inspiré confiance, par conséquent, j'ai décidé d'être sincère avec eux, de m'affirmer tout en agissant dans notre intérêt commun. Vous me pensez peut-être vaniteuse, en lisant cela. Je ne prétends pas avoir facilité la réalisation de notre plan, j'expose mon vœu d'alors de la servir de mon mieux. D'ailleurs, tous partageaient ce souhait. L'expérience de *J'écris moi non*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ Rapport d'activités 2015-2016 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 23 avril 2016, p. 11.

⁷⁴⁹ Siou, « Projet Errez là-dessus », *L'itinéraire*, Volume XXVIII, n° 12, 15 juin 2016, p. 32.

plus, dont les décisions se sont prises dans la plus fructueuse harmonie, m'a prouvé qu'une approche anarchiste, en création, est viable.

Les personnes du monde de l'édition et de la médiation culturelle qui ont guidé notre errance ont fait preuve d'une compétence et d'une humanité exceptionnelles. Lors du lancement de notre recueil, certaines d'entre elles ont versé quelques larmes ce qui, en plus de m'étonner, m'a permis de mesurer l'ampleur de leur investissement dans nos pérégrinations.

Le produit de nos efforts concertés me satisfait : il forme un ensemble cohérent et fidèle à nos délires. J'espère que notre ouvrage, si vous nous faites l'honneur de le parcourir, saura vous atteindre⁷⁵⁰.

Cardinal exprime avec enthousiasme son engagement à rejoindre le projet, entrevoyant là une occasion d'interrompre son isolement. L'emploi du terme « interrompre » est particulièrement significatif. L'atelier ne prétend pas résoudre les problèmes structurels qui placent certaines personnes dans des situations précaires et marginalisées. Cependant, ces rencontres espèrent promouvoir une réalité alternative, faire vivre une expérience différente de la vie. Cardinal met en avant son désir personnel de participer à l'atelier, une motivation qui est partagée par l'ensemble du groupe. Elle souligne que malgré sa méfiance initiale (tout à fait légitime), elle a été touchée par l'équité de l'investissement et de l'engagement des participant-es ainsi que par la dynamique horizontale du groupe. Cette expérience collaborative est un bon exemple de ce que La Tournure et ses alliés peuvent réaliser en décidant de partager leurs connaissances. L'horizontalité et le désir de démocratisation de La Tournure sont des stratégies qui traversent aussi les pratiques de Possible édition et d'Exeko.

Les activités de méditation de La Tournure évoluent de sorte que le groupe délaisse peu à peu les prescriptions poétiques sporadiques pour se tourner vers les ateliers se déroulant sur plusieurs semaines. La médiation culturelle ne sert pas à briser une supposée ignorance, mais à offrir aux gens intéressés l'occasion et les moyens de constater leur propre potentiel et d'approfondir leur compréhension de la poésie. Les poètes peuvent ainsi jouer un rôle au sein de la société qui transcende leur seule activité artistique. Ils détiennent une clé propice à l'émancipation. La poésie n'est plus perçue comme une prérogative, La Tournure ne cherche plus à attirer l'attention de ceux qui ne s'intéressent pas à elle. Elle consacre plutôt son temps à des individus en quête de ressources pour explorer une discipline qui les passionne. Les participant-es ne sont pas les seuls à acquérir de nouvelles compétences. En s'engageant dans la pratique de la médiation culturelle, le groupe renforce sa capacité à la conceptualiser et à l'instituer.

⁷⁵⁰ Josée Cardinal, « Projet Errez là-dessus », *L'Itinéraire*, vol. 24, n° 12, 2016, p. 32.

Les objectifs deviennent de plus en plus ciblés, les publics visés plus attentivement sélectionnés, et la progression des ateliers plus minutieusement réfléchi. C'est également grâce à l'expérience accumulée que La Tournure reconnaît l'intérêt de collaborer avec d'autres groupes qui ont développé des spécialités distinctes, notamment dans la fabrication artisanale et la médiation culturelle.

La maison d'édition engagée dans la médiation culturelle affiche clairement ses valeurs, évitant le rôle de figure autoritaire pour prendre celui de facilitatrice. L'encadrement des lecteur-ices et des écrivain-es en herbe est une autre dimension de l'accompagnement littéraire. Selon Pascal Nicolas-Le Stat, un désir sincère de rencontrer l'autre et de cheminer avec lui demande de « considérer les personnes comme d'authentiques co-créateurs et non comme des personnes subordonnées à son projet artistique⁷⁵¹ ». Cette approche incarne l'essence même de la stratégie de démocratisation.

3.4.4 Les ateliers techniques de La Passe

L'atelier de typographie de La Passe, conçu pour les projets d'édition du groupe et de ses partenaires, demeure fidèle à ses valeurs communautaires en étant ouvert à toutes personnes qui souhaitent l'utiliser. Ce lieu a pour mission de créer un espace autonome dédié à la production, où de nouvelles pratiques artisanales et artistiques sont susceptibles d'émerger. Comme évoqué précédemment dans la section sur l'artisanat, l'exploration des formes est perçue comme un moyen de travailler les potentialités de la pensée. En repoussant les limites de l'une, on risque de repousser les limites de l'autre.

Les imprimantes domestiques, pratiques pour la réalisation de fanzines, ne peuvent rivaliser en termes de qualité avec les imprimantes professionnelles, surtout lorsqu'il s'agit de tirages plus importants. En revanche, les imprimantes numériques professionnelles, bien que produisant des résultats de haute qualité, nécessitent généralement beaucoup d'espace. Les machines artisanales de La Passe sont encore plus grosses et elles deviennent de plus en plus rares. La Passe a le privilège d'avoir accès à d'anciennes machines, en plus de disposer de l'espace offert par la Médiathèque pour les utiliser. En initiant l'atelier, Manuel Mineau-Vézina n'avait pas seulement pour ambition de restaurer les machines délaissées exposées à la Médiathèque, mais aussi de permettre à sa communauté d'en disposer. La Passe veille au bien-être de son réseau, constitué d'artisan-es du livre. Selon Mineau-Vézina, les initiatives liées à la typographie ou à la reliure traditionnelle sont peu nombreuses au Canada. Bien qu'il existe quelques

⁷⁵¹ Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 194.

relieur-euses, les ateliers de typographie sont nettement moins répandus : « À Montréal, il n’y en a pas beaucoup, on est peut-être trois ou quatre, peut-être cinq⁷⁵². » La restauration et le partage de ces machines, pour Mineau-Vézina, répondent à un besoin criant. L’objectif de La Passe est de fournir une boîte à outils : « c’est-à-dire que si moi je ne peux pas te donner ce que tu veux, ou l’atelier ne peut pas offrir ce que tu veux, on peut te mettre en contact avec des gens parce qu’on les connaît⁷⁵³. »

Lors d’une entrevue, Manuel Mineau souligne que toute personne intéressée par l’impression artisanale s’y voit initiée par les animateur-euses de La Passe⁷⁵⁴. Lorsque Anne-Pascale Lizotte ajoute : « Parce que vous proposez des ateliers », Mineau-Vézina la corrige en précisant : « On propose des cours en fait⁷⁵⁵. » Il aspire à développer une collaboration avec d’autres groupes de reliure et d’impression en vue de fonder une école. Il observe que les personnes diplômées du Collège Ahuntsic possèdent « un bagage très très fort pour ce qui est de la mise en page informatique, pour ce qui est du design web ou des arts numériques, mais finalement ont très peu de connaissance dans le monde de l’imprimé⁷⁵⁶ ». Son ambition n’est pas seulement de perpétuer l’artisanat, à l’instar de La Jachère, mais aussi de garantir une relève future. Ce projet d’école ne verra néanmoins jamais le jour. Cela dit, dans la section dédiée aux ateliers sur son site, La Passe défend une approche d’« éducation populaire⁷⁵⁷ » et des ateliers à la « structure horizontale » visant « à valoriser l’autonomie, l’entraide et la déconstruction des rapports autoritaires maître/élève⁷⁵⁸ ». La Salière, l’atelier de photographie argentique, développe aussi un « support technique et réflexif », cette fois en lien avec les « multiples mécaniques et procédés anciens relatifs à l’impression photosensible, à la recherche, la prise de vue, la mise en forme, la diffusion, etc⁷⁵⁹ ».

Un collectif renforce sa capacité d’action en accumulant et en partageant ses ressources et ses connaissances. Par l’utilisation des machines, de nombreux jeunes créateur-ices, artistes et éditeur-ices apprennent des techniques et s’exercent, ce qui enrichit le savoir collectif. Comme le souligne également

⁷⁵² Anne-Pascale Lizotte, *op. cit.*

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ La Salière, « La Salière », *La Salière*, <<http://lapasse.org/lasaliere>>, consulté le 10 août 2015.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*

Pascal Nicolas-Le Stat, ces connaissances ouvrent pour le collectif « de nouvelles perspectives d'action » en plus d'élargir « son horizon de pensée⁷⁶⁰ ». En développant des gestes et des techniques, La Passe est convaincue qu'il est possible de forger une vision du monde plus complexe et raffinée. Sa volonté de rendre ses ateliers accessibles en maintenant ses portes ouvertes est tout à fait remarquable. Cette pratique incarne parfaitement leur désir de démocratiser le savoir.

Estelle Ferrarese avance que la mise en place d'une forme de vie demande une « créativité formelle qui anime les techniques et les pratiques » et donc de nouveaux apprentissages : « Une forme de vie est souvent envisagée comme le lieu d'un apprentissage qui prend la forme de conduites d'imitation, d'une éducation qui ne se dit pas comme telle, qui n'enchaîne pas les préceptes, mais qui procède de la transmission⁷⁶¹. » Grâce à la médiation culturelle, les groupes renforcent la stratégie de démocratisation. Leurs efforts permettent à d'autres individus de s'investir dans leur mode de vie, lequel a ainsi davantage de chance de persister. Dans son essai sur le *travail du commun*, Pascal Nicolas-Le Stat insiste sur le fait que le travail d'horizontalisation trouble « l'ordonnement institutionnel, l'ordre dominant des rôles et des légitimités et, conséquemment, la répartition des parts et de l'absence de part⁷⁶² ». L'horizontalisation est un « *empowerment* que parce qu'il fait intrusion et irruption, que parce qu'il fait (politiquement) rupture⁷⁶³ ». L'empuissancement possède un potentiel politique : « Le travail du commun implique un processus de capacitation, à savoir une montée collective en capacité⁷⁶⁴. » Selon Nicolas-Le-Stat, l'attention et la considération doivent être partagées au sein de nos groupes et de nos réseaux pour « capaciter⁷⁶⁵ » nos réalités communes « au sens de les amplifier, les cultiver et les rendre, de la sorte, d'autant plus humaines et créatives⁷⁶⁶ ». L'action collective faciliterait cet *empowerment* qui est de l'ordre « d'une émergence, d'une auto-constitution, dans et par l'action collective, dans et par la reconfiguration

⁷⁶⁰ Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁶¹ Estelle Ferrarese, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁶² Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

du rapport social de qualification/disqualification⁷⁶⁷ ». La pratique de la médiation culturelle permet d’agir dans le monde d’une manière durable.

Cette fois-ci, les groupes n’ont pas besoin de modifier une pratique pour l’adapter à leur mode de vie. La médiation culturelle conserve son prédicat thématique, son opérateur demeure une personne médiatrice, et ses objectifs stratégiques restent inchangés. Ce qui rend cette approche originale, c’est que cette pratique ne relève pas des tâches conventionnelles d’une maison d’édition. Travailler pour favoriser l’horizontalité et la démocratisation implique d’abattre des barrières, ce qui fait de ce travail une forme de résistance et, par conséquent, de lutte.

3.5 La distributions et la diffusion alternative

Les maisons d’édition doivent garantir l’intégration harmonieuse de leurs publications dans la chaîne du livre. Au-delà des étapes classiques de l’édition littéraire, de la mise en livre et des activités de lancement, les maisons d’édition conçoivent des stratégies de distribution et de diffusion. Pour ce faire, elles identifient les espaces propices à la vente de leurs ouvrages. Le prédicat thématique de cette pratique est la distribution, l’opérateur est une personne dont le travail est la distribution, l’objectif est de trouver le lectorat des livres et des zines, et son horizon stratégique pourrait être la vente de livres. Ce qui distingue La Tournure, La Jachère et La Passe dans ce contexte, c’est leur choix de suivre des méthodes alternatives de diffusion et de distribution.

3.5.1 Références de distribution-diffusion

Comme le montre Gilles Colleu dans son essai sur l’édition indépendante, la maison d’édition se profile comme une forme d’« interface entre une œuvre existante ou à construire et un public supposé ou défini⁷⁶⁸ ». Le manuscrit, une fois édité et mis en livre, doit trouver son chemin vers son lectorat. La distribution-diffusion occupe une place prépondérante dans la vie quotidienne d’une maison d’édition. Il s’agit d’une « entreprise à deux têtes », comme l’explique Eric Hazan dans *Pour aboutir à un livre* :

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁶⁸ Gilles Colleu, *op. cit.*, p. 64.

d'une part la diffusion, travail des représentants qui visitent les librairies, leur parlent des livres et prennent les commandes, et d'autre part la distribution, travail logistique de préparation et d'envoi de ces commandes⁷⁶⁹.

Hazan montre bien que le travail consiste à construire une relation. Les questions qui entourent la diffusion-distribution dépassent la simple considération financière. La maison d'édition doit chercher des alliés qui comprennent leur projet éditorial. Avoir un diffuseur-distributeur représente un atout considérable pour elle.

Il est probable qu'une petite maison d'édition, dès sa création, ne dispose pas de cette ressource, ou qu'elle choisisse de ne pas en tirer profit. En effet, comme le souligne Eric Hazan, collaborer avec un grand diffuseur-distributeur n'est pas toujours avantageux : « en admettant qu'il accepte, on sera microscopique, invisible, inaudible⁷⁷⁰. » Les nouvelles publications risquent de se perdre parmi la multitude d'ouvrages présentés aux libraires. La petite maison d'édition se voit aussi obligée d'imprimer un grand nombre d'exemplaires au cas où toutes les librairies souhaiteraient les commander, ce qui représente un risque financier.

Les groupes veillent à préserver leur cohérence. Alors que certaines maisons d'édition considèrent que leur pratique est politiquement chargée du fait des textes qu'elles publient, le processus d'édition de La Tournure La Jachère et La Passe n'est pas une composante complémentaire de la lutte ou de la posture politique. Il s'inscrit intrinsèquement en continuité. L'édition indépendante laisse espérer que ce soit « sa politique éditoriale qui conditionne sa politique commerciale et oriente ses décisions économiques, et non pas l'inverse⁷⁷¹ ». Pour les trois groupes, c'est effectivement le cas. Leur politique de diffusion et de distribution s'élabore en harmonie avec ses valeurs. Comme le note Julien Lefort-Favreau dans son essai sur l'indépendance, la défense de cette pratique en marge « engage tous les acteurs de l'écosystème du livre, les intellectuels, les écrivains, les libraires, les lecteurs. Et elle est souvent, sur les plans symbolique et légal, éditoriale. L'éditeur est *responsable*, des écrits qu'il publie et de leur diffusion⁷⁷² ». Autrement dit,

⁷⁶⁹ Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre*, Paris, La Fabrique éditions, 2016, p. 25.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ Gilles Colleu, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁷² Julien Lefort-Favreau, *Le luxe de l'indépendance, réflexions sur le monde du livre*, Montréal, Lux Éditeur, 2021, p. 16.

la maison d'édition aurait une double responsabilité : celle de publier de bons textes et celle de les rendre accessibles de la bonne manière.

Une solution consiste à aller soi-même à la rencontre des libraires, une démarche qui exige une énergie considérable. Cette approche représente l'une des stratégies de diffusion et de distribution adoptées par les groupes. Les livres parviennent ainsi jusqu'en librairie sans passer par les canaux des distributeurs. Les maisons d'édition vont aussi à la rencontre de leur lectorat dans les foires ou les marchés du livre indépendants. De plus, il faut se rappeler que La Passe est une librairie alternative et qu'elle constitue une ressource autonome pour rendre ses ouvrages accessibles. La distribution en ligne est une autre option particulièrement intéressante du fait de rejoindre un réseau s'étendant au-delà des frontières métropolitaines. Comme le rappelle Pascal Nicolas-Le Stat, choisir l'autonomie n'est pas nécessaire un signe de marginalité, « mais, au contraire, un rapport libre et distancié avec les fonctionnements dominants, et une capacité à ruser avec eux⁷⁷³ ».

3.5.2 La distribution en librairies

Dans un chapitre de *Lieux et les réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Frédéric Brisson situe la librairie « entre les instances de production et de réception, dans une relation d'interdépendance⁷⁷⁴ », leur confère une influence majeure sur le milieu littéraire. En choisissant ce qui est mis sur les tablettes et en préconisant certains livres plutôt que d'autres, les librairies orientent les communautés qui les fréquentent en mettant en lumière certaines idées politiques ou des mouvements esthétiques spécifiques. Chaque librairie cible un public distinct qui reflète sa portée au sein du paysage littéraire⁷⁷⁵. Selon les observations de Brisson, du fait qu'elles sont les points de diffusion des écrits et des lieux de rencontre pour nombre d'intellectuel·les, les librairies favorisent des interactions qui vont au-delà de la simple transaction commerciale. Ces rencontres entre le lectorat et les libraires prennent parfois la forme d'événements officiels tels que des séances de dédicaces ou des tables rondes. Brisson nous invite à garder à l'esprit que la librairie n'est pas neutre : les propriétaires et les libraires choisissent les livres qui garnissent les rayons, la manière dont ils sont mis en valeur et à qui ils sont recommandés. Le livre, une fois acheté, circule de main en main. Au sein de « la boutique du libraire transitent des idées et des savoirs qui façonnent le

⁷⁷³ Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 159.

⁷⁷⁴ Frédéric Bisson, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 193.

milieu culturel et intellectuel⁷⁷⁶ ». Bien que son impact précis sur le milieu littéraire soit difficile à mesurer, il demeure indéniable et pourrait s'étendre à différentes strates de la société.

Une maison d'édition doit être persuasive, voire inventive, pour convaincre les libraires de l'intérêt de sa production. Cela s'avère être « l'une des tâches les plus épuisantes pour un petit éditeur indépendant », car l'essor des impératifs financiers et des stratégies marketing « laisse peu de place aux ouvrages hors circuit industriels⁷⁷⁷ ». Afin de pénétrer ce réseau, il est impératif de dénicher des libraires qui s'affranchissent de cette logique dominante, à savoir les librairies indépendantes. Lefort-Favreau constate que ce sont principalement les librairies indépendantes qui endossent aujourd'hui ce rôle d'intervention au sein de leur communauté. Elles s'engagent dans l'organisation d'événements, de rencontres avec les auteur-ices et elles collaborent avec des festivals, entre autres initiatives. Les librairies indépendantes servent ainsi de « lieu d'initiation à des œuvres plus complexes qui n'ont pas reçu beaucoup d'attention médiatique⁷⁷⁸ » et, dans certains contextes, vont jusqu'à se transformer en « foyers de résistance⁷⁷⁹ ».

3.5.3 La distribution indépendante à La Tournure

La position de La Tournure en matière de distribution a toujours été claire : ses ouvrages demeureront disponibles exclusivement dans les librairies indépendantes. Le 22 mai 2015, suite à l'annonce de la vente d'Archambault à Renaud-Bray, La Tournure réaffirme « qu'elle n'a jamais été présente au Renaud-Bray, et qu'elle n'y sera jamais non plus⁷⁸⁰ ». Elle énumère les librairies où ses livres sont accessibles : Le Port de Tête (Montréal), Zone libre (Montréal), la Librairie du Square (Montréal), L'écume des jours (Montréal), Olivieri (Montréal), Raffin (Montréal), Coop UQAM (Montréal), La Passe (Montréal), La Flèche rouge (Montréal), Pantoute (Québec), la Librairie L'Alphabet (Rimouski), la Librairie Vénus (Rimouski) et Le Buvard (librairie mobile). Dans une publication du 12 août 2016, elle ajoute à cette liste la Librairie du Centre canadien d'architecture et la Librairie Drawn & Quarterly⁷⁸¹, mais annonce avec un certain regret : « Notez que nous ne sommes plus présents à la Librairie du Square, qui préfère seulement faire affaire

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷⁹ Julien Lefort-Favreau, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁸⁰ La Tournure, « Vente d'Archambault à Renaud-Bray », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/LesEditionsDeLaTournureCoopDeSolidarite>>, consulté le 21 février 2023.

⁷⁸¹ *Ibid.*

avec des distributeurs, et non pas avec des microéditeurs. Dommage⁷⁸². » Cette mention souligne les défis auxquels les petites maisons d'édition sont confrontées. Proposer ses livres aux librairies indépendantes ne garantit pas toujours une entente harmonieuse. Julien Lefort-Favreau souligne que « la librairie indépendante a des visées politiques, mais l'affirmation ostentatoire de son caractère résistant s'accorde souvent mieux avec les valeurs bourgeoises qu'avec les revendications des groupes subalternes⁷⁸³ ». Toutes les librairies indépendantes ne partagent pas nécessairement le désir de défendre des idées qui ne leur rapportent rien.

Les libraires qui sont solidaires envers le projet de La Tournure recevront la même solidarité en retour. Dans le Rapport d'activité 2015-2016, il est noté :

Le conseil d'administration souhaite souligner l'ouverture de la *Flèche Rouge – Librairie et atelier de quartier* qui est un baume dans le milieu des librairies indépendantes à Montréal. Étant la seule du genre dans le quartier d'Hochelaga-Maisonneuve, elle a su dynamiser le milieu littéraire indépendant en créant un nouveau maillon parallèle dans la chaîne du livre. Par ses événements artistiques et son implication sociale, Pascale et la Flèche Rouge nous impressionnent toujours autant, et donne l'exemple parfait de l'influence des réseaux alternatifs sur les milieux de vie des gens et sur une possible solidarisation entre les acteurs et actrices du champ littéraire⁷⁸⁴.

La Tournure partage des stratégies avec la Flèche rouge, ce qui justifie leur soutien mutuel.

L'été 2021 a été marqué par l'annonce de plusieurs nouveaux points de vente pour La Tournure : Vieux bouc, Coop de l'Université de Sherbrooke, Coop Zone de l'université Laval, Librairie du Square (le retour !), L'Euguélonne et Librairie Gallimard. Cependant, les librairies de Rimouski ne figurent plus dans cette liste. Ce déplacement de Rimouski à Sherbrooke s'explique logiquement : les deux membres originaires de Rimouski ne font plus partie de l'équipe, tandis que Julien Fontaine-Binette et Catherine Dupuis, toujours à La Tournure, ont déménagé à Sherbrooke. Cette relocalisation s'explique également par des considérations financières, étant donné que l'envoi postal de livres représente un coût non négligeable. D'ailleurs, les membres privilégient généralement les visites en personne pour effectuer les consignations. Les points de vente évoluent en fonction des membres actif-ves et auteur-ices publié-es, qui introduisent

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ Julien Lefort-Favreau, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸⁴ Rapport d'activités 2015-2016 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 23 avril 2016., *op. cit.*

parfois leurs ouvrages dans les librairies locales. Le rythme de la distribution dépend donc moins des dates de lancement que des disponibilités du groupe. Il s'agit là d'une approche territoriale, où l'objectif n'est pas simplement d'expédier des livres ici et là, mais de créer un véritable territoire avec eux. Pendant dix ans, La Tournure respecte sa promesse de ne distribuer ses livres que dans les librairies indépendantes où elle sent que son projet est compris et respecté. En échange, elle n'hésitera pas à célébrer le travail des libraires qu'elle considère comme ses alliés-es.

3.5.4 La distribution lente à La Jachère

Dans *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), Corine Lajoie défend que La Jachère est motivée par « l'amour du livre – objet d'art et d'insoumission inaliénable – et le désir de le distribuer entre toutes les mains, sous tous les draps, dans toutes les bibliothèques⁷⁸⁵ ». Cependant, la réalité du temps et de l'organisation nécessaires pour une distribution autonome pose parfois des obstacles au processus. Même si les librairies se trouvent dans la même ville, ce travail demande une énergie considérable. Suite à son lancement à la Coop Katacombe, La Jachère partage sur son événement Facebook que ses livres seront bientôt disponibles « dans quelques librairies valeureuses⁷⁸⁶ ». L'emploi du terme « valeureuses » met en lumière le courage que La Jachère attribue au travail des libraires indépendant-es. On pourrait peut-être aussi entendre dans ce terme l'idée qu'elles ont les valeurs à la bonne place. Quelques jours plus tard, La Jachère annonce ceci : « En jachère nous sommes lent-e-s, c'est même dans notre mandat, alors l'arrivée des livres au Port-de-tête tarde encore un peu. L'amour aussi est lent ; l'attendre et l'élire dans son silence fumigène, l'attendre, l'élire pour mieux le lire⁷⁸⁷. » Le groupe revendique la lenteur pour justifier les délais dans sa prise en charge de la distribution de ses livres. Au-delà d'une simple excuse, La Jachère insiste sur la cohérence de son approche. Tout comme la terre en jachère qui retrouve son utilité une fois que ses réserves minérales sont régénérées, les livres feront leur entrée en librairie en temps opportun. La distribution demande de l'énergie, et seul le repos peut apporter cette énergie aux membres.

⁷⁸⁵ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸⁶ La Jachère, « Lancement », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <https://www.facebook.com/events/127583630736804/?active_tab=discussion>, consulté le 22 février 2023.

⁷⁸⁷ La Jachère, « Coopérative d'édition en Jachère », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <<https://www.facebook.com/CoopDeditionsEnJachere>>, consulté le 22 février 2023.

Ultérieurement, La Jachère informera de l'arrivée aléatoire de certaines publications et de certains zines à La Passe, au Port de tête et à la librairie Raffin⁷⁸⁸.

Les zines constituent une part signification des publications de La Tournure et, surtout, de La Jachère et de La Passe. Cependant, un nombre restreint de librairies indépendantes en maintiennent en inventaire. Izabeau Legendre les recense :

Je pense notamment aux librairies le Port de tête dans le Plateau-Mont-Royal, l'Euguélonne dans Centre-Sud, Drawn & Quarterly dans le Mile-End, l'Écume des jours dans Villeray, Le vieux bouc dans Rosemont et Hochelaga, et la librairie anarchiste l'Insoumise, dans le Quartier latin. Chacune à sa manière, ces librairies représentent des parts distinctes de la scène, une segmentation que l'on peut voir immédiatement en survolant les zines qui y sont vendus : zines littéraires, surtout de poésie, au Port de tête et à l'Écume des jours, zines de bande dessinée à la librairie Drawn & Quarterly, zines anarchistes à l'Insoumise, zines féministes à l'Euguélonne⁷⁸⁹.

Toutes les librairies indépendantes ne sont pas nécessairement enclines à accueillir les publications de microédition, mais elles se positionnent le plus souvent en tant qu'alliées cruciales dans la défense de la bibliodiversité. Ces librairies indépendantes représentent toutefois des espaces vulnérables, particulièrement à une époque où l'annonce de la fin du livre suscite des inquiétudes. Comme le souligne Jacques Michon, le milieu du livre est en proie à l'incertitude, avec la menace de la concurrence des grandes surfaces Costco, Wal-Mart et même les grandes chaînes d'épicerie comme Provigo et Maxi qui pratiquent des réductions sur les prix des best-sellers, privant ainsi les librairies indépendantes de revenus significatifs⁷⁹⁰.

Bien que certaines actrices notables du secteur aient dû fermer leurs portes, à l'instar de la librairie Olivieri, d'autres ont pris la relève, à l'image de N'était-ce pas l'été et de la Livrerie. Ces deux dernières sont aussi traversées par les enjeux du contemporain. La librairie N'était-ce pas l'été, par exemple, affirme que l'une de ses valeurs est la démocratisation du savoir : « La librairie tient à rendre accessibles les grands livres d'hier et d'aujourd'hui en offrant des activités où ils pourront être étudiés et discutés. Ainsi, la librairie

⁷⁸⁸ La Jachère, « Où les trouver ? », *La Jachère*, <<https://enjachere.wordpress.com/publications-2/ou-les-trouver/>>, consulté le 7 septembre 2021.

⁷⁸⁹ Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal : Histoire, organisation et position dans le champ culturel*, op. cit., p. 75.

⁷⁹⁰ Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e Siècle Volume 3*, Montréal, Éditions Fides, 2010, p. 395.

espère démocratiser le savoir littéraire⁷⁹¹. » D'une manière similaire, la Livrerie tâche de porter « une attention toute particulière à l'accueil des personnes, en prenant le temps de favoriser les échanges tout en nous inscrivant dans une dynamique citoyenne inclusive, culturelle et collaborative⁷⁹² ».

Pour La Jachère, comme La Tournure, l'objectif est de tisser des alliances au sein de la chaîne du livre. La Jachère reconnaît qu'elle ne peut rivaliser en termes de distribution avec d'autres maisons d'édition, mais cette difficulté ne l'empêche pas de poursuivre son projet. Elle opte pour une approche caractérisée par sa lenteur, afin de mener les opérations selon ses propres méthodes et ressources.

3.5.5 La distribution interne de La Passe

La Passe se démarque de La Tournure et de La Jachère par sa nature même, du fait d'être une librairie. Dans le documentaire *Les Passeurs*, qui explore les débuts de cette initiative, Manuel Mineau-Vézina explique que la librairie a pris forme à partir de collections personnelles :

Gaëtan a accumulé [...] pas mal de bouquins. Moi [aussi], de ma bibliothèque personnelle, de ma bibliothèque familiale. [Nous les avons] rassemblés pour faire une espèce de librairie qui a des sujets très particuliers. [Nous avons] notamment la collection complète de Parti pris [qui] vient du fond de Gaëtan, [...] des collections complètes de chez François Maspero qui nous viennent de la Librairie Rouge (qui était une librairie, disons, d'extrême gauche marxiste-léniniste⁷⁹³).

Initialement, la majeure partie de la collection était composée de livres d'occasion, dont la spécialité était axée sur la politique, la poésie et la philosophie. Progressivement, La Passe a élargi son horizon en prenant en consignment les nouveautés de maisons d'édition indépendantes : « On a un seul éditeur qui a eu une subvention gouvernementale pour faire des livres. Tous les autres c'est des trucs autofinancés, auto-édités, des maisons d'édition autogérées. Puis, c'est ça qui nous intéresse⁷⁹⁴. » La Passe prend le parti de la microédition.

⁷⁹¹ N'était-ce pas l'été, « Mission et valeurs », *N'était-ce pas l'été*, en ligne, <<https://www.netaitcepaslete.com/mission-et-valeurs>>, consulté le 22 février 2023.

⁷⁹² La livrerie, « Librairie », en ligne <<https://www.lalivrerie.com/librairie>>, consulté le 22 février 2023.

⁷⁹³ Ariane Turmel-Chénard, *op. cit.*

⁷⁹⁴ *Ibid.*

La Passe s'appuie sur un collectif de bénévoles qui assure « intuitivement » la cohérence de la collection : « ne passent à La Passe que les bouquins qu'elle affectionne⁷⁹⁵ ». Elle se positionne en faveur des maisons d'édition qui peinent à trouver leur place dans les grandes librairies ; « c'est l'indépendance qui règne⁷⁹⁶ ». Sa collection est décrite comme un mélange éclectique de nouveautés et de classiques, « avec une place au chaud pour les éditeurs autonomes des terribles réseaux des consortiums⁷⁹⁷ ». Du côté des livres d'occasion, la collection comprend une variété de poésie québécoise et internationale, la quasi-intégralité des éditions Parti Pris, de la littérature, de la philosophie, des essais en sciences humaines, du théâtre, des revues, etc. Parmi les maisons d'édition québécoises distribuées, on distingue des noms familiers tels que Le Quartanier, Écosociété, Remue-ménage, ainsi qu'une nouvelle génération de maisons indépendantes telles que Possibles éditions, La Tournure, Coop Coup D'Griffe, Olibrius Edition, et des périodiques tels que Le Bathyscaphe et Le Merle, sans oublier une riche collection de zines signés Les Bêtes d'hier, Julie Doucet, Corine Lavoie, etc. La Passe a établi des partenariats exclusifs avec certaines maisons d'édition européennes telles que Le Cagibi, La Lenteur, Nous, Pontcerq, Le passager clandestin, et vend également les livres des Éditions Dehors, des Éditions de l'éclat, de Bboykonsian, d'Entremonde et de La Fabrique. La poésie occupe une place centrale dans la collection, « notamment celle rare et d'ici⁷⁹⁸ ».

La Passe s'inscrit dans une lignée de librairies qui organisent plus que des événements littéraires. À l'instar de la librairie Lexicon Books, partenaire de suddenlyLISTEN Music⁷⁹⁹, La Passe entretient des relations avec le monde de la musique contemporaine et offre régulièrement une scène à des concerts. Elle présente, au même titre que Tidewater Books⁸⁰⁰, des expositions. La diversité des activités proposées au 1214 rue de la Montagne contribue à attirer un public éclectique au milieu des rayons de livres. On peut aisément imaginer que certaines personnes attirées par les projections ou les ateliers n'auraient pas autrement mis les pieds dans la librairie.

⁷⁹⁵ La Passe, « Librairie », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/librairie>>, consultée le 10 août 2015.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Julien Lefort-Favreau, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

Dès qu'elle commence à produire des livres, La Passe peut les faire transiter directement de l'atelier à la librairie. Visiter cet espace permet de plonger dans le contexte même de la fabrication des livres, offrant l'opportunité d'acquérir les œuvres qui y sont créées.

3.5.6 Les foires et les marchés

La distribution autonome ne se limite pas aux librairies indépendantes. Les microéditions ont également l'occasion de diffuser leurs ouvrages en participant à des marchés. La Tournure, La Jachère et La Passe ont toutes adopté la pratique qui consiste à se présenter aux foires de distribution indépendantes. Ces événements, qu'ils soient périodiques ou sporadiques, contribuent à réduire encore davantage le nombre d'intermédiaires entre les poètes/maisons d'édition et leur lectorat. Plutôt que de sortir de la maison d'édition pour passer des mains du distributeur aux rayons d'une librairie, le livre est présenté directement à la personne qui s'y intéresse. Cette démarche place la relation humaine et la présence directe au cœur de l'échange.

3.5.6.1 Les petites foires

La Tournure, La Jachère et La Passe fréquentent de nombreuses petites foires, des marchés et des salons alternatifs comme Expozine (organisé chaque année en novembre), le Petit salon de la poésie et du livre d'artiste d'Arprim (12 avril 2013) et le Salon du livre anarchiste (23-24 mai 2015, 28 et 29 mai 2016). Elles participent également à divers marchés de Noël tels que la Besace (28 et 29 novembre 2014), la Kermesse atomique (6 décembre 2014) ou le Petit marché de Noël de Prince-Arthur (1er et 2 décembre 2016). On les trouve aussi dans des marchés de créateur·ices et d'artisan·es comme le Souk @ SAT (30 novembre 2014), ainsi que dans des marchés spécialisés en poésie comme le Marché de la poésie (2 au 5 juin 2016), la Kermesse littéraire (à La Passe le 6 septembre 2014) ou l'Allée des bouquinistes de la rue Shamrock en fête (septembre 2013). Ces événements se déroulent dans des espaces divers, qu'il s'agisse de cafés (comme pour la Kermesse atomique), de rues (comme pour le Petit marché de Noël de Prince-Arthur et l'Allée des bouquinistes), de salles de spectacles (comme le Souk @ SAT), de centres culturels (comme Salon du livre anarchiste) ou même de sous-sols d'églises (comme pour Expozine). Comme le note Izabeau Legendre, ces choix semblent être motivés par « une volonté de s'inscrire dans un réseau d'institutions

communautaires ou, plus bêtement, par les impératifs de l'emplacement géographique, du coût et de la taille de la salle⁸⁰¹ ».

Les groupes élargissent parfois leurs horizons en explorant de nouveaux réseaux. Les marchés spécialisés en poésie, à l'instar du Marché de la poésie, offrent une tribune idéale pour faire rayonner leur travail au sein du milieu littéraire. L'emplacement stratégique du Marché, installé devant la station de métro Mont-Royal, garantit un flux continu de passant-es aux goûts et préférences variées. Sous la tente, une jeune maison d'édition a l'opportunité de rencontrer des collègues plus aguerri-es. Le travail de ces groupes, grâce à son caractère indépendant et artisanal, se démarque dans un contexte où l'industrie du livre occupe une place prédominante. Les marchés de Noël, en revanche, attirent un tout autre public, principalement constitué des résident-es des quartiers concernés qui sont intéressé-es par les créateur-ices indépendant-es et les artisan-es. Alors qu'au sein des marchés de poésie, les groupes se distinguent par leurs pratiques de l'édition alternative, dans les marchés d'artisan-es, leur singularité réside dans leur travail d'édition de poésie. Ces derniers événements donnent à voir (et à acheter) une variété d'articles tels que des affiches sérigraphiées, des bijoux faits à la main, des produits de beauté artisanaux, etc. Les livres et les zines deviennent ainsi, aux côtés des autres objets exposés, des cadeaux potentiels, dont le charme principal est qu'ils sont produits localement et de manière artisanale.

L'espace du Souk @ SAT est différent des autres petits marchés. Les participant-es du Souk sont tout aussi artisan-es, mais iels ne font pas partie du réseau DIY. Il s'agit plutôt de designers professionnel-les et de petites entreprises. Iels vendent, entre autres, des sacs en cuir confectionnés à la main, des meubles imaginés et fabriqués à Montréal, des bijoux de joaillerie, et même des tartinades de chocolat qui ont reçu des médailles lors de concours internationaux⁸⁰². Les zines, qui, lors d'un marché précédent, étaient envisagés comme de modestes cadeaux de Noël potentiels parmi d'autres, se retrouvent désormais entourés d'articles de valeur, de produits raffinés et de créations haut de gamme. Par proximité, ils semblent revêtir un statut similaire, se présentant dorénavant comme des pièces à exposer fièrement sur une table de salon. Les mêmes livres, s'ils sont empilés sur une petite table de café près de papiers cadeau dans un marché de Noël ou encore bien arrangés symétriquement sur une table en marbre du Souk @ SAT, acquièrent des connotations différentes. Bien que les maisons d'édition puissent trouver avantageux

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰² Souk, « Les designer », Souk, en ligne, <<https://soukmtl.com/designer/>>, consulté le 14 février 2023.

de participer à autant de marchés que possible, elles doivent toutefois être conscientes de la charge symbolique qu'y acquièrent leurs livres d'abord, puis leur groupe par la force de chose.

Dans une *Lettres à celles et ceux qui demeurent*, Jules Gagnon-Hamelin exprime ses inquiétudes :

nous avons accepté d'être, presque en même temps, au salon du livre anarchiste de Montréal ainsi qu'au Marché de la Poésie (le nom en dit long...) orchestré par la Maison de la Poésie. [...] j'ai voté contre notre présence à cet événement car, s'il était une occasion de vendre, il m'apparaissait rejoindre un public averti avec beaucoup de moyens, être de l'ordre de la reproduction plutôt que de la transmission, tout en encourageant la perpétuité d'un fonctionnement qu'autrement nous remettrions en question mais auquel il semble désormais comme allant de soi d'y participer. [Le Salon du livre anarchiste] a des manières et des principes fondateurs qui, il me semble, sont beaucoup plus proches des nôtres, ce pourquoi, au final, les organisateur-trices ont accepté la candidature que je leur ai soumise alors même que nos contenus ne sont pas anarchistes. [...] C'est en mon nom de têtard radical que je m'oppose au Marché : d'y être n'est pas la fin du monde, il y a pire, croyez-moi... Je serais inconfortable, plutôt, avec l'idée de rejeter le salon anarchiste [...] ⁸⁰³.

Chaque participation aux marchés revêt une signification particulière, et La Tournure s'interroge sur la meilleure manière de concilier la diffusion de ses livres avec le respect de ses valeurs :

Dans ce débat sur l'institution, nous en revenons toujours à cette question : puisque nous devons représenter nos auteur-es, que devons-nous leur dire si elles ou ils voulaient bien être vendu-es dans tel marché, qu'un de leur livre soit envoyé en service de presse dans tel média de masse ou encore être candidat-e pour tel ou tel prix ? Et ma réponse à toujours été la même : soyons clair-es entre nous, et ensuite c'est en toute connaissance de cause que des auteur-es nous choisiront comme maison. [...] N'oublions pas que les moyens de production ou les choix éditoriaux, comme le fait de publier chez telle maison à telle époque, façonnent l'œuvre en elle-même: les éditions de Minuit n'ont pas été par hasard le refuge des auteur-es du Nouveau Roman, il y avait pour ce faire des contingences sociales, culturelles et politiques. [...] De même, choisir d'être publié-e à La Tournure, au Québec, en 2015, j'ose croire que cela provient d'un *choix éclairé* ⁸⁰⁴.

Selon Jules Gagnon-Hamelin, les lieux que La Tournure accepte d'investir teintent de leur signification le projet. Des gestes contradictoires risqueraient de brouiller le message. En lisant la lettre de Gagnon-Hamelin, il devient évident que, pour d'autres membres, la visibilité des livres demeure primordiale, quel que soit le contexte (à l'exception des librairies qui ne sont pas indépendantes – il y a une limite tout de même). Cette tension est inhérentes à une forme de vie contemporaine. Les stratégies d'horizontalisation

⁸⁰³ Jules Gagnon-Hamelin, *Lettre à celles et ceux qui demeurent*, Jeudi le 4 juin 2015.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

et de démocratisation encouragent l'élargissement de l'audience, mais comment procéder lorsque cette audience se trouve au sein d'institutions qui ne partagent pas les mêmes stratégies et donc la même forme de vie ? Ce qui inquiète le groupe se traduit par une question importante : une forme de vie peut-elle transiger avec une autre forme de vie sans perdre de son intérêt ou de sa force ?

3.5.7 L'Expozine

Depuis sa création en 2002, l'Expozine réunit les réseaux du zine et de l'édition indépendante et rassemble les communautés anglophone et francophone. La Tournure, La Jachère et La Passe sont des habituées depuis l'édition de 2012, qui a eu lieu les 17 et 18 novembre. C'est un événement d'envergure (« près de 300 exposant.es et 15 000 visiteurs et visiteuses ») : « leur récurrence et l'attrait qu'ils représentent pour un très large public en font des rendez-vous annuels incontournables, tant pour les zinesters que pour leur lectorat⁸⁰⁵. » Comme il a lieu le même mois, certaines personnes vont jusqu'à « considérer Expozine comme l'off Salon du livre de Montréal⁸⁰⁶ ». Izabeau Legendre remarque qu'un événement tel qu'Expozine a influencé et établi « les conventions esthétiques qui régissent la production, la distribution et la réception des zines⁸⁰⁷ ». Dans son rapport d'activité 2013-2014, La Tournure annonce fièrement sa participation à Expozine et la parution de « deux œuvres collectives⁸⁰⁸ » créées spécialement pour l'occasion. La présence d'une « masse critique d'acheteurs et d'acheteuses potentielles » est évidemment « un incitatif considérable à la production⁸⁰⁹ », et certains participant-es « en profitent même pour faire leur lancement le soir même⁸¹⁰ », comme ce fut le cas pour La Passe en 2013. La Tournure participe régulièrement à Expozine, selon les recensements disponibles sur le site, notamment de 2013 à 2019 et

⁸⁰⁵ Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal : histoire, organisation et position dans le champ culturel*, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁰⁸ Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁰⁹ Izabeau Legendre, *op. cit.*, p. 73.

⁸¹⁰ *Ibid.*

en 2021 et 2023. Quant à La Jachère, elle s’y trouve en 2012, 2013⁸¹¹ et 2014, tandis que La Passe y est mentionnée en 2014 et 2015⁸¹².

Non seulement les éditions de La Tournure, de La Jachère et de La Passe participent assidûment aux événements d’Expozine, mais leurs publications y sont également récompensées. Chaque année, Expozine décerne des prix. Voici la liste des lauréat·es :

- En 2012, *Pavé et mémoire* de Nicolas Lachapelle et Geoffroy Delorey de La Jachère remporte le prix du « livre francophone ». Le jury commente ainsi sa décision : « Il s’agit d’un essai coup de poing clairement né de la nécessité de renverser la basse réalité du monde, [une] brique balancée dans la gueule des vendeurs du temple du “printemps érable”⁸¹³. »
- En 2013, le premier livre de La Tournure, *D’espoir de Mourir Maigre* de Charles Dionne, est nommé dans la catégorie « livre francophone⁸¹⁴ ».
- En 2014, *Les dix plaies de l’être* de Julien Fontaine-Binette de La Tournure et *Amida* de Geoffroy Delorey de La Jachère sont nommés dans la catégorie « fanzine francophone⁸¹⁵ ». *Amida* reçoit une mention spéciale du jury : « Une présentation magnifique et un texte poétique d’une grande force où l’amour de l’autre emporte avec lui les doutes pour laisser place à la grandeur de la vie amoureuse⁸¹⁶. »

⁸¹¹ L’absence dans les archives de l’Expozine en 2013 s’explique par le choix stratégique de La Jachère de s’associer au Cosmographe pour l’occasion. Partager une table permet de diviser les coûts d’inscription.

⁸¹² La Passe était également présente cette année-là, distribuant des flyers pour le lancement de sa librairie, bien qu’elle n’était pas une participante officielle.

⁸¹³ Expozine, « Award 2012 », *Expozine*, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2012/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁸¹⁴ Expozine, « Award 2013 », *Expozine*, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2013/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁸¹⁵ Expozine, « Award 2014 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2014/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁸¹⁶ *Ibid.*

- En 2016, *Son corps parlait pour ne pas mourir* de Nour Symon (La Tournure) est nommé dans la catégorie « Meilleur Livre⁸¹⁷ ». *Verre d'Astre* par Joni Jacusto (Jonas Fortier) de La Passe sera le gagnant dans cette même catégorie. Le jury commente ainsi son choix : « Le travail graphique et matériel de la forme s'harmonise parfaitement avec le fond. Bref, un objet littéraire unique et éclairant qui vous laissera les doigts verts⁸¹⁸. »
- En 2018, le zine *Autour de mon îlot* de Jules Gagnon-Hamelin (La Tournure) est nommé dans la catégorie « fanzine », et *À la conquête des petits châteaux* de Timothée-William Lapointe (La Tournure) est nommé dans la catégorie « Publication littéraire ». Dans cette dernière catégorie, le jury octroie une mention spéciale au livre *La mer n'est pas l'eau* de Joni Jacusto d'Aura éditions (Jonas Fortier). Le jury accompagne le prix de ce commentaire : « *La mer n'est pas l'eau* étonne par ses manières libres et un brin fantasques, porteuses d'images senties, souvent empruntées à la nature, jamais idéalisée. L'ouvrage est scellé par les soins graphiques attentionnés d'aura éditions⁸¹⁹. » Un livre de Possibles éditions (qui a donné l'atelier de médiation culturelle avec La Tournure et Exeko) est aussi nommé dans cette catégorie.
- En 2021, le zine *Big shiny Tournure 2* des éditions de La Tournure est nommé dans la catégorie « zine francophone⁸²⁰ ».

Considérant qu'Expozine accueille chaque année plus de 200 exposant-es⁸²¹ et que le jury, composé de pairs, nomme environ six à huit publications dans chaque catégorie, on constate sans peine que les groupes y sont bien représentés. Cela témoigne du fait que ce qu'ils produisent correspond aux attentes et désirs de leur milieu.

⁸¹⁷ Expozine, « Award 2016 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2016/>>, consulté le 19 janvier 2023.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ Expozine, « Award 2018 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2018/>>, consulté le 21 février 2023.

⁸²⁰ Expozine, « Award 2021 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2021/>>, consulté le 21 février 2023.

⁸²¹ Expozine, « About », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/about/>>, consulté le 21 février 2023.

Que ce soit au sein de petites foires locales ou de grands événements, cette approche de distribution alternative offre l'occasion d'atteindre des publics variés. Le contexte de présentation des publications se modifie, influençant ainsi leur perception par le public. Plus important encore, ces marchés fournissent aux membres de La Tournure, de La Jachère et de La Passe l'occasion précieuse de rencontrer directement leurs lecteur·rices. La co-présence est valorisée par ces trois groupes, soulignant ainsi l'importance qu'ils y accordent. Cette interaction avec le lectorat représente une manière d'agrandir leur communauté et leurs réseaux.

3.5.8 La distribution numérique

Une autre option de distribution alternative est d'assurer la distribution par des plateformes numériques. Les groupes peuvent, par exemple, tirer parti du projet Le Pressier, une boutique en ligne qui représente « quelques créateurs du monde alternatif de l'édition⁸²² ». Le Pressier a vu le jour en 2008, peu après la seconde édition des Rendez-vous des publications parallèles de Québec. Il s'agit d'« un lieu virtuel où différents créateurs pourraient y être représentés et vendre leurs productions⁸²³ ». Pour les petites maisons d'édition indépendantes, c'est un outil essentiel (combiné aux réseaux sociaux) pour accroître leur visibilité et favoriser l'accessibilité de leurs livres à travers le Québec. Le Pressier est une initiative de Dynamo-Machine, un projet « né de l'initiative de quelques éditeurs en banlieue de l'édition dite classique et à l'ombre des buildings de la convergence⁸²⁴ ». Sa mission est « d'offrir une voix à des éditeurs qui peinent souvent à se faire entendre, d'accroître l'accessibilité de leurs créations et de permettre une meilleure représentation de leurs publications afin de proposer des visions différentes de la littérature d'ici⁸²⁵ ». Ce regroupement sert la diffusion littéraire québécoise indépendante.

Le 22 mai 2015, La Tournure annonce fièrement que ses livres se trouvent sur la boutique en ligne du Pressier⁸²⁶, au moment même où cette dernière annonce sa réouverture. Alors que la première version du projet « donnait la voix à plus d'une centaine de micro-éditeurs, à des créateurs de fanzines, d'objets ou d'œuvres d'arts provenant d'Amérique et d'Europe », la nouvelle formule « veut plutôt mettre l'accent

⁸²² Le Pressier, « About-us », *Le Pressier*, en ligne, <<https://lepressier.com/pages/about-us>>, consulté le 31 août 2021.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ La Tournure, « Le Pressier », dans le Fil Facebook de La Tournure, en ligne, <<https://www.facebook.com/LesEditionsDeLaTournureCoopDeSolidarite>>, consulté le 21 février 2023.

sur quelques créateurs du monde alternatif de l'édition⁸²⁷ ». Elle se définit désormais comme une « Librairie de l'avant-garde / Micro édition / livres / bd / poésie / et +⁸²⁸ ! » Comme toute librairie indépendante, elle procède à une sélection des livres dont elle a envie de faire la promotion. En 2021, les maisons d'édition dont le catalogue est vendu par Le Pressier sont Les Éditions Almanach, Bouc productions, Les éditions de la rue Dorion, Les éditions Fond'tonne, Les Éditions de La Tournure – Coop de Solidarité, Moul't Éditions, Les Éditions Rodrigol, Sabotart, Ghetto mohawk et Panier de crabes⁸²⁹. Depuis lors, se sont ajoutées Possibles éditions, les Éditions Omri, les éditions Grosse Fugue, le Collectif Stasis, l'Atelier Mange-Camion, l'Oie de Cravan et Comme au vingtième⁸³⁰. Le Pressier met de l'avant surtout des projets plus politiques ou qui ont trait avec la poésie. L'édition indépendante accueille les œuvres plus audacieuses et moins rentables, et celle-ci est soutenue dans son entreprise par Le Pressier, qui les diffuse.

Plus tard, les livres des éditions de La Tournure se trouve aussi sur le site transactionnel Les libraires⁸³¹ qui offre la possibilité d'acheter en ligne un livre auprès d'une librairie indépendante. Ce site favorise « l'achat local, au milieu de son quartier, à deux clics de la maison⁸³² » à une époque où Amazon gagne toujours plus de terrain sur le marché. La vente en ligne simplifie considérablement la tâche de distribution pour les petites maisons d'édition. Plutôt que de systématiquement expédier ses livres à toutes les librairies indépendantes comme le font souvent les grands distributeurs, La Tournure peut désormais attendre d'être contactée par une librairie qui a reçu une commande spécifique pour l'un de ses livres. Si ce mode de vente était moins répandu à la création de La Tournure, il est aujourd'hui devenu monnaie courante. Étant donné que La Tournure éprouve des difficultés à faire la tournée des librairies du Québec, cette visibilité s'avère être une solution judicieuse pour atteindre d'autres régions. En raison du faible volume de ventes, l'envoi individuel de chaque livre se révèle être une option bien plus économique pour des maisons indépendantes.

⁸²⁷ Le Pressier, « À propos », *op. cit.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Les libraires, « À propos », *Les Libraires*, <<https://www.leslibraires.ca/a-propos/>>, consulté le 31 août 2021.

⁸³² *Ibid.*

Les libraires est une enseigne de « La coopérative des Librairies indépendantes du Québec⁸³³ » regroupant « 100 librairies indépendantes du Québec, des Maritimes et de l'Ontario⁸³⁴ ». Cette alliance respecte le principe fondamental de l'intercoopération, favorisant la coopération entre différentes coopératives. Pour Les libraires, le mandat d'une librairie indépendante repose sur les piliers

de la proximité, de la diversité et du service. Elle ne fait ni partie d'une chaîne ni d'un groupe commercial et ne compte généralement pas plus de cinq points de vente. Chacune d'elles possède sa propre personnalité. C'est un lieu de conseil où le livre de fond est souvent mis de l'avant⁸³⁵.

Contrairement au Pressier, Les libraires ne procède pas à sélection particulière, mais son engagement envers les librairies indépendantes correspond aux valeurs chères aux groupes. Ainsi, par leurs approches distinctes, le Pressier et Les libraires permettent à La Tournure, La Jachère et La Passe d'atteindre un lectorat plus large.

3.6 L'archivage d'Anarchives

Cette dernière sous-section concerne une pratique unique de La Passe qui représente l'une des incarnations les plus significatives de la stratégie de la coterporalité. Anarchives est l'un des collectif de La Passe (au même titre que celui de la librairie, de La Salière ou des soirées *Vendencres*). Il se spécialise dans la conception d'expositions d'archives. Il est l'un des résultats entre la rencontre de la Médiathèque Gaétan-Dostie et la génération politisée par la grève étudiante du printemps 2012. L'origine l'intérêt du collectif pour les archives est ainsi venue : « Il nous aura fallu la grève pour remettre le passé au goût du jour. Pour comprendre comment lui faire suite, il nous fallait explorer ce dont cet éclatement était la continuation⁸³⁶. » Pour Anarchives, lorsque des traces du passé forment un nouvel agencement, il y a événement. Cet agencement « ouvre de nouvelles possibilités » qui irait même jusqu'à « affecter le passé même dont il se compose⁸³⁷ ». Ainsi, la grève étudiante de 2012 n'aurait « pas bouleversé que l'actuel ;

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ La Passe, « Anarchives », La Passe, <<https://lapasse.org/anarchives>>, consulté le 28 mars 2023.

⁸³⁷ *Ibid.*

elle a altéré jusqu'à notre image du passé⁸³⁸ ». Le groupe défend une posture inverse à celle que préconise l'historicisme qui soutient l'inaltérabilité du passé.

Les membres d'Anarchives s'immergent dans les archives qu'ils considèrent comme « la trace de l'esprit et des volontés qui les ont animés⁸³⁹ ». Lorsque les membres Anarchives décrivent leur travail, ils le place dans une dynamique entre l'actuel et l'inactuel qui marque un rapport non linéaire au temps : « Nous travaillons sur les archives pour les discuter présentement, les exposer immédiatement et en trouver des usages et des discussions capables de remettre en partage l'élan qui les portait⁸⁴⁰. » Le collectif souhaite repérer « des potentialités non réalisées, dévoilées par le présent », car « les volontés d'alors répondent à celles d'aujourd'hui⁸⁴¹ ». Pour Anarchives, si « nous avons l'impression de revivre sans cesse la bataille de Saint-Denis et la grève d'Asbestos, c'est que le présent est le champ des batailles passées, où les victoires sont autant de sursis et les défaites des invitations à être retentées⁸⁴² ». Les membres trouvent dans les boîtes d'archives de la Médiathèque « une foule de camarades » qui les « engagent à l'action, maintenant⁸⁴³ ». Le groupe sélectionne « ce qui du passé [l']appelle⁸⁴⁴. » En septembre 2015, Anarchives commissionne l'exposition « Imprimés révolutionnaires d'un Québec insurgé⁸⁴⁵ » et, en janvier 2016, « Criez, Créez ou Crevez : contre-culture au Québec de 1955 à 1975⁸⁴⁶ ». Ces titres révèlent à eux seuls l'intérêt du groupe pour l'histoire des révolutions et de la contre-culture du Québec.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ La Passe, « Dernière journée de l'exposition Imprimés Révolutionnaires d'un Québec Insurgé », *Page Facebook de La Passe*, en ligne, <[https://www.facebook.com/events/840634676049983/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/840634676049983/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D)>, consulté le 28 mars 2023.

⁸⁴⁶ La Passe, « Archives », *La Passe*, en ligne, <<https://lapasse.org/page/6>>, consulté le 28 mars 2023.

Le site de La Passe liste les événements organisés par Anarchives, dont l'exposition « Criez, Créez ou Crevez : contre-culture au Québec de 1955 à 1975⁸⁴⁷ », qui rassemble des documents et des artefacts provenant notamment :

des revues *Mainmise*, *Hobo Québec*, *Logos*, *Voyage*, *Sexus*, *Allez chier*, etc. / du réseau de communes alternatives des années 1970, / du bulletin *Allô tout le monde* au Répertoire des outils planétaires / des dossiers de l'agitation universitaire, du Quartier Latin à l'occupation / des Beaux-Arts de l'éclosion des mouvements féministes et gais des concerts et événements d'envergure, du festival avorté de Manseau en 1970 à la Rencontre internationale de la contre-culture de 1975⁸⁴⁸.

Dans le cadre de cette exposition, Anarchives tient une série d'événements, dont une journée de visites guidées le 23 janvier. Deux jours après, Jean Morisset donne une conférence intitulée « La British America et le rapt identitaire⁸⁴⁹ ». Cette conférence explore la manière dont les British Americans se décrivaient « en s'appropriant avec dévotion politique la dépouille du vaincu canayen et sauvage » et la manière dont les québécois-es se racontent « cacher que toute leur histoire et leur identité leur ont été volées⁸⁵⁰ ». Le 6 février, une deuxième conférence est présentée par Anithe de Carvalho : « L'ULAQ et la société spectaculaire marchande : des délires et des limites⁸⁵¹ ». Elle porte sur une expérience politique et artistique marquante de la fin des années 1960 lors de laquelle un groupe d'étudiant-es s'était donné comme objectif de « réaliser les éléments d'une politique situationniste⁸⁵² ». La soirée finale de la série a eu lieu le 18 février et est constituée de plusieurs conférences. Le groupe souhaitait se remémorer collectivement « les émeutes, la répression policière, les grandes opérations de nettoyage lors de la fête des jeu olympiques », « comprendre comment les camarades du passé ont pu s'organiser à travers les obstacles » et remettre en question les « formes traditionnelles du pouvoir⁸⁵³ ».

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ *Ibid.*

Pour Anarchive, il est essentiel de maintenir une « animation publique [...] autour de la collection⁸⁵⁴ » de la Médiathèque. Lorsqu'il est suggéré que la Bibliothèque et Archives du Québec la reprenne, le groupe juge que les archives ne recevront pas suffisamment de support quant à leur partage et leur mise en valeur, puisque la BANQ organise peu d'activités à cet égard. Hubert Gendron-Blais, l'un des membres d'Anarchives, voit la BANQ comme « une sorte de “morgue” des livres⁸⁵⁵ ». Anarchive vit dans les archives et fait vivre les archives. Sa mission est de se faire des « camarades » dans les boîtes et de garder ces amitiés ouvertes, de les ramener à la mémoire, au présent. Le prédicat thématique de cette pratique est l'archivage et l'exposition d'archives, l'opérateur est l'archiviste, l'objectif est d'activer la mémoire collective, et son horizon stratégique est la coterporalité.

3.7 Les stratégies dans les pratiques

À travers l'examen de chaque pratique, j'ai montré comment les stratégies du contemporain telles que l'horizontalité, la démocratisation, la multitude, l'indistinction et la coterporalité prennent forme dans les activités de La Tournure, La Jachère et La Passe. Pour contrer la dynamique hiérarchisante qui guide généralement le travail éditorial, ces groupes le réinventent en visant une plus grande horizontalité. À La Tournure, il est renommé « accompagnement littéraire ». Le recours à un comité de lecture permet d'éviter que toutes les décisions reposent sur une seule personne. À La Jachère, le concept de publication à deux vitesses (publication de manuscrits et diffusion et de distribution de projets auto-édités) offre aux auteur-ices la liberté d'expérimenter différents processus. La rigueur d'un travail de réécriture méthodique est valorisée tout autant que la publication d'explorations littéraires plus libres ou spontanées.

Dans le processus de création d'un livre, la pratique de l'artisanat, toujours présente bien qu'elle se manifeste différemment d'un groupe à l'autre, n'est pas motivée que par l'esthétique. Cette pratique accorde une forme d'indépendance et de liberté. Le sens attribué à l'artisanat a également trait à son histoire et, grâce à la stratégie de coterporalité, il est connecté au sens que l'on attribuait à ces gestes dans le passé. Les presses indépendantes sont liées à l'histoire des idées marginales, voire révolutionnaires. Au début des années 2010, l'intérêt porté à la matérialité des objets littéraires s'oppose à ce qui était

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ Caroline Montpetit, « La Médiathèque littéraire Gaëtan Dostie devra fermer », *Le Devoir*, 2016, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/lire/481314/archives-la-mediathèque-littéraire-gaëtan-dostie-devra-fermer>>, consulté le 28 mars 2023.

annoncé comme l'ère du livre numérique. Cette tension entre l'histoire des révolutions et la résistance à l'évolution technologique était déjà présente dans la pensée du mouvement situationniste qui les inspire.

Les groupes considèrent la création d'événements novateurs comme une composante essentielle de leur travail. La stratégie d'indistinction occupe une place de choix lors de leur conceptualisation. Les groupes s'ouvrent à des personnes extérieures à leur cercle et mettent en valeur les membres d'autres groupes alliés. Les événements *Reparlez-moi de votre brève maison* évoluent d'une édition à l'autre, passant de simples rencontres poétiques à des performances multidisciplinaires. *Vendencres* brasse les cartes de la soirée de poésie en offrant aux participant·es un moment pour écrire ensemble, pour profiter de l'émulation provoquée par la lecture. Ce désir de se rapprocher de l'autre s'étend au développement d'une pratique de médiation culturelle. De la démocratie culturelle à la démocratisation culturelle, les groupes recherchent et mettent en place divers dispositifs pour partager leurs connaissances et leurs ressources.

La distribution est, elle aussi, traversée par les stratégies du contemporain. La Tournure, La Jachère et La Passe cherchent des manières inventives pour faire parvenir les livres à leur lectorat. Compte tenu du poids symbolique de chaque mode de distribution, les groupes cherchent à trouver un équilibre délicat entre leurs idéaux les plus radicaux et leur volonté de toucher un plus vaste public. Ils expérimentent de nouvelles pratiques en harmonie avec les stratégies qui correspondent à leur forme de vie. L'évolution observable dans leurs pratiques ne découle pas d'une hésitation décisionnelle, mais émerge de la question : comment faire mieux ? C'est cette obstination, cette puissance de réitération, qui maintient leur forme.

CHAPITRE 4

LES OBJETS

Dans ce quatrième chapitre, j'explorerai le plan de pertinence de l'objet, en me penchant sur les créations de La Tournure, La Jachère et La Passe, principalement sur leurs livres et leurs zines. Selon Fontanille, l'objet se présente comme une entité sémiotique tridimensionnelle dont la signification s'appréhende à travers sa structure matérielle, sa morphologie externe, son design ainsi que certaines « propriétés dynamiques » qui lui confèrent « une "énergie"⁸⁵⁶ ». De manière générale, l'objet revêt une fonctionnalité, étant destiné « à un usage ou une pratique plus ou moins spécialisés⁸⁵⁷ ». Parmi les divers plans de pertinence définis par Fontanille, l'objet est sans doute le plus aisément concevable, incarnant le plan concret de la matérialité, perceptible par nos sens.

Les deux faces de l'objet seraient son expression, matérialisée à travers sa forme physique, et son contenu, inhérent à sa fonction. L'analyse du plan de l'expression implique l'identification de figures significatives, de traits distinctifs et de propriétés plastiques, texturales, chromatiques, sensori-motrices et passionnelles. En ce qui concerne le contenu, celui-ci émergerait dans l'intersection entre « les *qualités sensibles* immanentes au monde – objet et [notre] *compétence sémio-esthétique*⁸⁵⁸ », selon la terminologie de Landowski. L'objet nous renvoie ainsi à une expérience sensible et cognitive. Il faut ajouter que ces deux faces de l'objet ne sont pas isolées l'une de l'autre. En effet, à travers sa forme, l'objet répondra aux attentes de celui qui en use, lui offrant des indices essentiels quant à sa fonction.

L'analyse des objets se fait de manière autonome, comme sur chaque plan de pertinence. Cependant, « leur fonctionnement sémiotique est inséparable aussi bien du niveau de pertinence inférieur (les texte-énoncés), que du niveau de pertinence supérieur, celui des pratiques⁸⁵⁹ ». Par exemple, un objet peut être le support de signes et d'éléments textuels qui sont « destinés à conditionner l'usage et à guider

⁸⁵⁶ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, op. cit., p. 141.

⁸⁵⁷ Id., *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 21.

⁸⁵⁸ Eric Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 247.

⁸⁵⁹ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 23.

l'usager⁸⁶⁰ ». Le texte inscrit sur l'objet peut indiquer sa fonction, donner des instructions. Si l'objet est un livre, sa fonction est d'être lu.

L'objet a « une *forme syntagmatique locale* (la surface ou le volume d'inscription), susceptible de recevoir des inscriptions signifiantes⁸⁶¹ » et « une *substance matérielle* » qui lui « permet de jouer un rôle actanciel ou modal dans les pratiques, au niveau de pertinence supérieur⁸⁶² ». En d'autres mots, les objets émergent de pratiques spécifiques et influencent la création d'autres pratiques. D'une part, leur création nécessite l'application de techniques et d'esthétiques de production. D'autre part, ils ordonnent les pratiques en les sollicitant, en les suggérant, en les imposant, en les excluant, en les inhibant, etc.

Un concept important pour comprendre et analyser le plan de pertinence de l'objet est l'*affordance*. Ce concept vient de la psychologie cognitive et a été largement récupéré en design et en sémiotique. Pour Fontanille, il « résume l'ensemble des actes que la morphologie qualitative du monde et de ses objets accomplit à l'égard de ceux qui en usent⁸⁶³ ». Un banc public nous *offre* de nous asseoir, un verre nous *invite* à boire son contenu, un livre nous *propose* de le lire. L'action n'est pas réalisée dans l'objet, mais elle y est « *potentiellement et partiellement*⁸⁶⁴ » inscrite. L'affordance ressort des contraintes et des propositions des objets, ce qui n'exclut pas « la nécessité ou l'utilité d'une compétence de l'utilisateur pour les reconnaître⁸⁶⁵ ». L'usage de certains objets demande des connaissances spécifiques. Au concept d'affordance, s'ajoute celui de style. Au fil du temps, un objet peut être associé à d'autres objets par la récurrence d'un motif qui révèle la persistance d'un style. Le motif se module et se décline différemment selon chaque objet. Si les objets étaient identiques, cela relèverait davantage d'une série que d'un style. Un style se forge à travers « la manière dont [l'objet] se transforme⁸⁶⁶ » tout en restant reconnaissable. Il est questionnable, réinterprétable, reconfigurable, déformable, reformable, altérable. Il incarne parfois

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ Jacques Fontanille, *Formes de vie, op. cit.*, p. 195.

comme un projet collectif, vivant, cumulatif. Il se manifeste comme « une récurrence, imputée à un créateur » ou un groupe, « sur laquelle un jugement esthétique est porté⁸⁶⁷ ».

Ce quatrième chapitre explore les aboutissements sous la forme concrète d'un objet de la pratique de mise en livre des trois groupes. Certains éléments évoqués dans la section précédente ne nécessiteront pas de redite. On sait déjà que les groupes n'hésitent pas à discuter de leur intérêt pour l'artisanat, son histoire et les gestes qui en découlent, et que s'ils ne s'occupent pas eux-mêmes de l'impression, ils préfèrent s'associer à d'autres collectifs partageant leurs valeurs comme Katasoho. Dans ce chapitre, je me pencherai sur les résultats tangibles de cette pratique, la matérialité des objets. Cela me permettra d'évaluer la congruence entre la mise en livre comme pratique et les objets qui en découlent, et plus largement, entre les objets et les stratégies qui conviennent à la forme de vie du contemporain.

4.1 Le livre et le zine

Les objets qui émanent des pratiques de La Tournure, La Jachère et La Passe (les pratiques d'édition littéraire, de mise en livre, d'organisation d'événements, de médiation culturelle, de distribution et de diffusion) sont les livres et les zines. L'objet-livre ou l'objet-zine joue deux rôles : « d'un côté, il est le support du texte (surface d'inscription⁸⁶⁸) » et, de l'autre, il modélise « les pratiques envisageables⁸⁶⁹ », la lecture principalement.

Si la fonction première de ces objets réside dans leur lecture, l'analyse ne doit pas s'arrêter sur cette information minimum de l'affordance. Fontanille rappelle qu'« un annuaire téléphonique ou un dictionnaire ne sont pas conçus pour être lus comme un roman, et qu'on ne parcourt pas un recueil de poèmes comme un mode d'emploi, ni une recette de cuisine comme la Bible⁸⁷⁰ ». Le genre du livre, y compris son genre littéraire, offre des directives pertinentes tant au niveau du texte, en imposant des « règles de structuration et de manifestation », que sur le plan de la pratique, en déterminant « les rôles et les actes de la scène de lecture⁸⁷¹ ». Les différentes pratiques de lecture présentent « un niveau de structuration sémiotique autonome, où læ lecteur·ice, l'objet-livre, le contenu du livre et ses instances

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ *Id., Pratiques sémiotiques, op. cit., p. 22.*

⁸⁶⁹ *Ibid., p. 23.*

⁸⁷⁰ *Ibid., p. 84.*

⁸⁷¹ *Ibid.*

énonçantes entretiennent des relations actanciennes et modales et participent à une structure globale d'interaction et de manipulation spécifiques⁸⁷² ». La signification du livre et ses capacités de communication ne se bornent pas au type de texte qu'il contient. Sur le plan de l'expression, l'analyse porte aussi sur ses couleurs, son volume, sa forme, c'est-à-dire sur sa « *dimension plastique* » qui signifie aussi « de manière efficiente à l'intérieur de la pratique⁸⁷³ ». Par exemple, la matérialité d'un recueil de poésie répond ou subvertit des attentes générées par le paysage littéraire contemporain et notre expérience préalable de ce type de livre.

Pour de nouvelles maisons d'édition, l'identité stylistique de leurs publications est souvent la première porte d'entrée vers leur travail. Cette identité se consolide dans la quête d'un style et sa persistance au fil du temps. Ce style sert d'abord de trait distinctif, ce qui assure une reconnaissance et une identification rapides. Puis, il agit comme la promesse d'un certain contenu (éthique, esthétique, politique, idéologique, etc.), préfigurant ce qui devrait captiver le lectorat entre les pages. Selon Fontanille, l'affirmation d'un style, même en cours de construction, représente « un motif de persévérance, *la persévérance qui fait les formes de vie*, mais une persévérance par anticipation et qui nous dit : j'ai le potentiel stylistique qui me permettra de continuer et de durer⁸⁷⁴ ». L'interprétation du style des livres dépend de la sémiotique dans laquelle ils se trouvent. Par exemple, du côté français, des couvertures sobres évoquent une littérature digne, une littérature qui se suffit à elle-même, alors que des couvertures illustrées sont souvent perçues comme de mauvais goût et sensationnalistes. Aux États-Unis, au contraire, la sobriété rappelle davantage l'auto-édition et le travail amateur. Y sont appréciées les couvertures graphiques inventives et les créations visuelles percutantes⁸⁷⁵.

Étant donné qu'il est question de livres et de zines, il serait mal avisé d'aborder les objets de La Tournure, La Jachère et la Passe sans mentionner leur contenu, car la forme et le contenu des objets ne sont pas deux faces isolées. Bien que ces deux soient congruents, par souci de clarté, mon analyse se fera néanmoins en deux temps. L'analyse du contenu sera réalisée dans le prochain chapitre où il est question

⁸⁷² *Ibid.*, p. 85.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁷⁴ *Id.*, *Formes de vie*, *op. cit.*, p. 195.

⁸⁷⁵ Voir à ce sujet : Clémence Imbert, *Les couvertures de livres, une histoire graphique*, Paris, Imprimerie nationale, 2022.

des textes eux-mêmes. Pour l'instant, je m'en tiendrai à l'étude du style et de l'affordance des objets-zine et objets-livre, en observant la dimension plastique d'un objets-livre par groupe.

4.2 Les objets-livres exploratoires de la Tournure

À La Tournure, la distinction entre ce qu'on appelle « les livres » et « les zines » est très claire. Les livres ont plus de 48 pages, une couverture cartonnée, une reliure allemande et un ISBN, ce qui s'accordent avec les critères du milieu littéraire et de ses institutions. Les zines ont au plus 33 pages, sont brochés ou cousus et présentent une plus grande variété de matières et de formats. Sur la nouvelle version du site web de La Tournure, la section « Livres » et la section « Zines » sont séparées et distinctes⁸⁷⁶. À ce jour d'avril 2024, le groupe a publié quatorze livres : *D'espoir de mourir maigre* (2013) de Charles Dionne, *Tantales* (2014) d'Olivier Leroux-Picard, *Martelages* (2014) de Sébastien Auger, *Goulka* (2015) de Zéa Beaulieu-April, *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) de Daria Colonna-Mailfait (une coédition avec la Passe), *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon, *Ventres* (2017) de Rachel Bergeron, *Petite brindille de catastrophes* (2017) de Mimi Haddam, *La fonte hivernée* (2017) de Sébastien Auger, *Les garçons au vent* (2017) de Roxane Nadeau, *À la conquête des petits châteaux* (2018) de Thimothée-William Lapointe, *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020) de Paule Dagenais, *Les visages habitables* (2021) de Matéo Pineault et *L'inverse du sang* (2022) de Rachel Bergeron. La Tournure réédite ses livres lorsque les tirages sont épuisés. En 2016, elle ne se contente pas de réimprimer *D'espoir de mourir maigre*. La facture visuelle, la couverture et le format changent, et une nouvelle suite poétique intitulée « Poétique de l'économie » est ajoutée au recueil. En 2019, La Tournure réalise deux autres rééditions, celles de *Nous verrons brûler nos demeures* et de *Petite brindille de catastrophes*. Pour la première fois, La Tournure utilise une maquette commune pour ces deux livres, comprenant des caractéristiques visuelles similaires (police de caractères, format, disposition). Au lieu du format de poche, habituelle pour les rééditions, cette série remanie et réédite certains titres en grand format.

Outre tous ces livres et leurs rééditions, La Tournure publie huit zines collectifs : *l'Épitaphe* (2013), *La cire* (2013), *Les sept secondes du décapité* (2013), *L'hiver sera* (2015), *Le faux Bosh* (2015), *Ossature* (2016), *Big Shiny Tournure* (2019) et *Big Shiny Tournure II* (2020). Elle distribue également huit zines produits de manière individuelle : *Réécrire la nuit* (2014) de Geneviève Gosselin-G., *Les dix plaies de l'être* (2014) de Julien Fontaine-Binette, *Folle-Phénix* (2015) de Zéa Beaulieu-April, et *Verticales* (2015), *La brindille pourpre*

⁸⁷⁶ La Tournure, « Livres », La Tournure, en ligne, <<https://latournure.org/>>, consulté le 8 juin 2023.

(2017), *Autour de mon îlot* (2018), *Le risque de l'affirmation* (2019) et *La pensée qui court* (2023) de Jules Gagnon-Hamelin. Aucune forme n'est répétée, sauf pour les zines qui font partie d'une série, comme les deux *Big Shiny Tournure* ou *Le risque de l'affirmation* et *La pensée qui court* de Jules Gagnon-Hamelin. Hormis ces exceptions, chaque zine est l'occasion de tester un nouveau format, une nouvelle reliure, une nouvelle mise en page ou de nouveaux matériaux. Le groupe pratique donc parallèlement une publication de forme plus traditionnelle et des explorations inspirées du réseau DIY. Le corpus complet de la Tournure comprend une trentaine de titres parus entre 2013 et 2022.

4.2.1 Le plan de l'expression, le style de la Tournure

Pour comprendre le style distinctif de La Tournure, il suffit d'observer les différentes caractéristiques physiques des publications et de noter les motifs qui reviennent dans leurs formats, matériaux, couleurs, compositions, etc. L'identité stylistique n'est pas la même entre les livres et les zines, et c'est pourquoi je les analyserai séparément.

Les livres de La Tournure ne suivent pas de modèle de maquette. Leurs formats sont très variés : le plus petit recueil (*Goulka*) fait 4 par 6 pouces et contient 82 pages, et le plus grand (*Nous verrons brûler nos demeures*) 6 par 8 1/2 pouces et comprend 242 pages. Les matériaux utilisés pour la production des livres diffèrent tout autant que leurs formats. Les couvertures de la moitié de la production sont coupées dans un carton texturé. Ce genre de carton est plus typique des maisons d'éditions qui explorent la matérialité du livre, comme L'Oie de Cravan. Le reste des couvertures est produit sur du carton lisse, plus typique dans le milieu de l'édition, ou même un peu ciré, comme celui de *Ventres* (2017), *Petite brindille de catastrophes* (2017) et *La fonte hivernée* (2017).

Figure 4.1



Les livres de la Tournure.

Chaque livre a sa propre matérialité, qui est censée correspondre à son contenu et aux désirs de l'auteur-ice. Celui-ci détermine son niveau d'implication dans la mise en livre, selon son intérêt. Cette approche reflète la stratégie d'horizontalité de La Tournure, où l'identité de la maison d'édition n'est pas placée au-dessus de celle des livres et de leur auteur-ice. Au sein des membres travailleur-euses, une seule personne se spécialise dans cette étape du travail. Elle tente de répondre aux attentes au meilleur de ses capacités. Malgré la diversité des formats et des matériaux, un style émerge au fil du temps, conférant une identité distinctive à la maison d'édition.

4.2.1.1 L'évolution du style selon les responsables de la mise en livre

Stéphanie Séguin est la personne qui a consacré le plus de temps à la conception graphique des livres de La Tournure. À l'exception des *Garçons au vent* (2017), le dernier livre qu'elle a mis en page, qui se démarque par sa couverture bleu pâle et l'illustration moderne de Fanny-Jane, ses créations adoptent généralement des tons de gris et de beige, souvent la teinte originale d'un carton texturé. Les illustrations sont en noir, gris ou brun, contribuant à une esthétique sobre. Cette palette de couleurs discrètes, associée à la simplicité des illustrations, évoque le style éditorial à la française, qui a tendance à magnifier et parfois à sacraliser le texte⁸⁷⁷. Stéphanie Séguin a façonné la reconnaissance graphique de La Tournure en concevant les premiers titres de la maison, dont les numéros 1, 2, 3, 5, 6 et 10, de 2013 à 2017.

⁸⁷⁷ Voir à ce sujet : Clémence Imbert, *op. cit.*

Figure 4.2



Les premières éditions créées par Stéphanie Séguin.

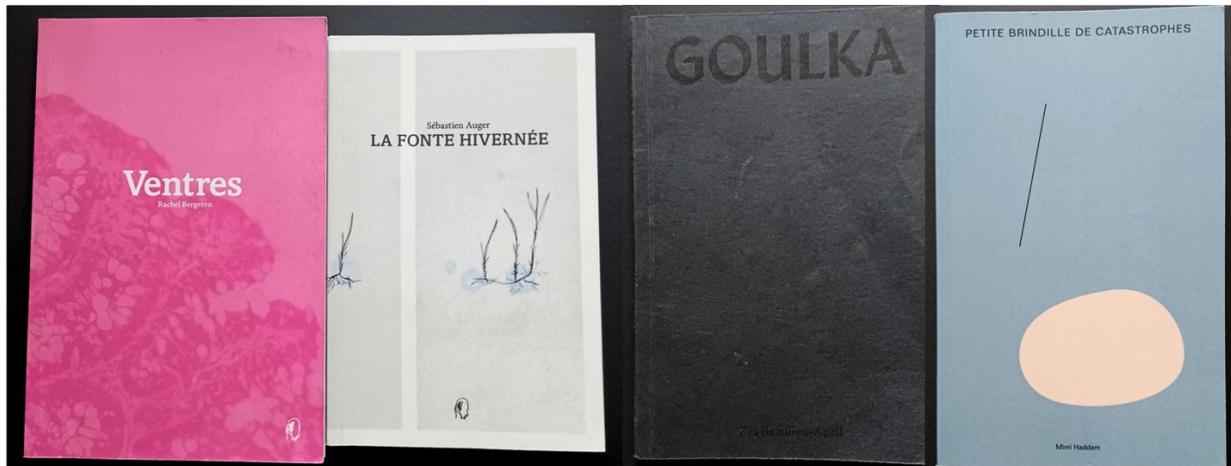
Il peut sembler étonnant que le style conserve une certaine uniformité bien que les auteur·ices aient leur mot à dire. Cette cohérence s'explique par le fait que tous·tes n'éprouve pas d'intérêt ou n'ont pas d'expertise en graphisme. Un certain mimétisme se reproduit au fil du temps. La ligne graphique est aussi contenue par les limitations de Stéphanie Séguin, qui n'est pas une designer graphique de formation et qui apprend « sur le tas ».

Pour ce qui est des œuvres sélectionnées pour la couverture ou l'illustration des pages, elles sont choisies en fonction de leur lien thématique avec les poèmes. Régulièrement, on trouve ces œuvres dans le portfolio de l'entourage des poètes, ce qui permet aussi d'étendre le réseau de La Tournure à chaque parution. Si les œuvres sélectionnées sont le plus souvent en noir et blanc ou dans des couleurs sobres, ce n'est ni une exigence de la Tournure ni un hasard. Les poètes ont tendance à proposer des œuvres qui se ressemblent, ignorant sans doute l'ampleur des possibilités. L'habitude devient la norme, sans que personne ne l'exige ou ne l'impose.

Les deux créations plus colorées de Séguin, les rééditions d'*Espoir de mourir maigre* (2016) et des *Garçons au vent* (2017), témoignent de l'influence du graphiste qui a rejoint l'équipe vers 2016, Louis-Thomas Plamondon. Il est le premier membre ayant été formé en graphisme. Bien qu'il n'ait signé le graphisme que de deux livres pour La Tournure, sa contribution a suffi pour apporter un nouveau souffle au style des couvertures. La couverture de *La fonte hivernée* (2017) sobrement illustrée en gris et bleu introduit un

nouveau choix graphique. L'illustration couvre intégralement les sections C1 et C4, au lieu d'être simplement centrée sur la C1. Ce choix est répété pour *Ventres* (2017), dont le rose vibrant se démarque nettement dans le catalogue. Plamondon oriente La Tournure vers une posture graphique plus caractéristique de ce que l'on trouve du côté américain. Surtout, une plus grande place est accordée aux œuvres en couverture.

Figure 4.3



Ventres et *La Fonte hivernée* ont été créés par Louis-Thomas Plamondon, *Goulka* par Julien Hébert et *Petite brindille de catastrophe* par Ariane Lablanc.

Quand les poètes aspirent à un design plus audacieux, l'équipe collabore avec d'autres graphistes, comme Julien Hébert pour *Goulka* (2015) et Ariane Leblanc pour *Petite brindille de catastrophe* (2017). Ces deux œuvres explorent de manière plus radicale les possibilités du livre-objet. La couverture de *Goulka* est complètement noire, y compris le titre et le texte. Comme le texte est très légèrement plus foncé que le carton sur lequel il est imprimé, sa lisibilité exige une forme d'« enquête » : sa visibilité optimale dépend d'un certain angle de lecture et incite à rechercher la lumière. La couverture de *Petite brindille de catastrophe* adopte, quant à elle, une illustration épurée, caractérisée par une ligne noire droite et une forme irrégulière ovale de couleur beige. Ce genre de motifs minimalistes se répètent tout au long du livre dans différentes formes et couleurs : rectangle saumon, « escalier » mauve, gros quadrilatère rose contenant un quadrilatère rouge, etc. *Petite brindille de catastrophe* est le seul livre imprimé en couleur.

Il contient autant de poèmes que d'illustrations, ce qui est peu commun dans le paysage contemporain de l'édition de poésie⁸⁷⁸.

En 2018, l'équipe de La Tournure accueille un nouveau graphiste, Vincent Potvin, qui succède à Plamondon. Potvin conçoit des maquettes pour les rééditions et les nouvelles publications. Son arrivée marque un changement de positionnement pour La Tournure qui, jusqu'à présent, avait catégoriquement rejeté l'idée d'une maquette standard pour ses livres. Les mêmes polices sont employées en couverture alors qu'auparavant elles variaient d'un recueil à l'autre, et les informations sont disposées de manière similaire sur la C1 et la C4. Au cours de son mandat, Potvin donne vie à quatre nouveaux livres : *À la conquête des petits châteaux* (2018), *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020), *Les visages habitables* (2021) et *L'inverse du sang* (2022). Un retour aux cartons texturés, qui caractérisaient les premières années de La Tournure, est notable. Les tons de gris sont encore présents pour *Le visage d'A.B. Soloviev*, mais *À la conquête des petits châteaux* est habillé de vert, tandis que la couverture beige des *Visages habitables* sert de contraste à l'illustration multicolore. La maquette standard restreint les choix des poètes, qui ont néanmoins encore leur mot à dire sur l'artiste qui illustrera leur livre.

Figure 4.4



Les livres créés par Vincent Potvin.

⁸⁷⁸ Haddam publiera ensuite chez les éditions Omri, Fondées en 2016, qui explorent une relation similaire entre les poèmes et les images. Voir Omri, « Omri », Omri, en ligne, <<https://editionsomri.com/>>, consulté le 8 juin 2023.

Le travail de Séguin a forgé une identité forte, caractérisée par un style qui allie sobriété à la française et illustrations minimalistes. Malgré les variations graphiques introduites par Plamondon et Potvin, le style est encore reconnaissable dans des titres tels que *La fonte hivernée* (2017) et *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020). En revanche, *Ventres* (2017) et *À la conquête des petits châteaux* (2018) sortent de l'ensemble par l'emploi de teintes vibrantes (rose et vert lime). Leur aspect plus coloré est cependant balancé par la sobriété des choix d'ensemble. Même à mesure que l'esthétique évolue, les livres conservent une certaine sobriété.

Les périodes où les auteur·ices ont le plus d'influence sur le résultat final sont paradoxalement celles où les livres présentent le plus de similitudes visuelles. Une diversité semble émerger avec le modèle de maquette, surtout grâce à l'utilisation d'illustrations de couleurs. Comme il a été précisé précédemment, les poètes ne sont pas des spécialistes en graphisme. Peu maîtrisent le vocabulaire leur permettant d'exprimer clairement leurs désirs, plusieurs n'ont pas de préférences visuelles marquées, certain·es ne savent pas ce qu'ils veulent. Dans ce contexte, la confiance envers le graphiste est nécessaire. La Tournure autorise les poètes qui souhaitent une mise en livre plus originale à collaborer avec des graphistes qui n'appartiennent pas au groupe. Puis, avec l'arrivée de Potvin, les décisions graphiques sont prises en s'appuyant sur l'expérience des années précédentes : l'introduction d'une maquette standard vise à mieux guider les poètes dans leurs choix visuels, qui sont dorénavant surtout dirigés vers l'illustration. La sobriété s'enlève fort probablement avec les préférences et les attentes des poètes puisqu'ils connaissent vraisemblablement le style graphique des livres de La Tournure avant d'envoyer leur manuscrit.

4.2.1.2 Zines collectifs vs zines individuels

Le zine poétique, tout comme le livre, est un objet qui supporte du texte, et sa fonction ne devrait pas prêter à confusion. Cependant, en raison de leur caractère moins répandu, leur matérialité sera probablement plus facilement interprétée par ceux qui ont une certaine familiarité avec la scène DIY et la distribution de zines.

Figure 4.5



Les zines de La Tournure.

La Tournure crée huit zines en collectifs : *l'Épitaphe* (2013), *Cire* (2013), *Les sept secondes du décapité* (2013), *L'hiver sera* (2015), *Le faux Bosh* (2015), *Ossature* (2016), *Big Shiny Tournure* (2019) et *Big Shiny Tournure II* (2020). Ces projets, composés de courts textes par des membres actif-ves et des auteur-ices de La Tournure, sont spécifiquement conçus pour des marchés alternatifs, notamment Expozine. Ils donnent la chance de découvrir plusieurs voix de la maison d'édition (comme le ferait aussi un catalogue promotionnel) et témoignent d'une forme d'écrire-ensemble. Les thématiques choisies, souvent sombres, voire morbides, explorent la « personnalité » de la Tournure. Des titres comme *Les sept secondes du décapité* ou *L'hiver sera* participent du même univers que *D'espoir son corps parlait pour ne pas mourir* et *Nous verrons bruler nos demeures*.

La maison distribue aussi des zines réalisés de manière individuelle tels *Réécrire la nuit* de Geneviève Gosselin-G. (2014), *Les dix plaies de l'être* (2014) de Julien Fontaine-Binette, *Folle-Phénix* (2015) de Zéa Beaulieu-April et *Verticale* (2015), *La brindille pourpre* (2017), *Autour de mon îlot* (2018), *Le risque de l'affirmation* (2019) et *La pensée qui court* (2023), de Jules Gagnon-Hamelin. Ces zines se retrouvent parmi les autres publications de La Tournure lors des foires et des petits marchés. Ils ont leur place dans le

catalogue de la maison, mais souvent de manière temporaire, tant qu'il reste des copies. La création d'un zine offre aux auteur·ices l'opportunité d'explorer différents styles d'écriture et de mise en forme sans devoir s'engager dans le travail prolongé qu'implique la création d'un livre. Des membres travailleur·euses associent ainsi leur écriture à La Tournure sans en devenir des auteur·ices officiel·les. C'est le cas de Geneviève Gosselin-G., qui publie autrement au Noroît, et de Julien Fontaine-Binette, qui n'a jamais publié de livre de poésie. Quant à Jules Gagnon-Hamelin, il fait du zine sa pratique centrale. L'ensemble de ses zines totalise plus de cent pages, une quantité plus que suffisante pour constituer un livre. S'il choisit de publier uniquement sous forme de zines, cela ne résulte pas d'un manque de matériel ou de ressources, mais d'un choix personnel. Comme il l'écrit dans son dernier zine : « Je suis la personne qui écrit le plus que je connaisse, mais je peine à mettre de l'ordre dans mes brouillons et incipits, dans ces errances d'entre mes tempes, alors j'aide les autres à en finir avec leurs manuscrit⁸⁷⁹. » Le format du zine lui permet de faire paraître de petits projets.

Créés avec des ressources limitées, les zines de La Tournure adoptent l'esthétique DIY : mise en page numérique, impression en noir et blanc, reliure brochée. Le plus souvent, le zine est assemblé avec l'aide d'un fil à broder. En perforant les feuilles dans le pli du centre et en y passant une ficelle, on peut facilement attacher quelques pages de façon à la fois pratique et esthétique. *Les 7 secondes du décapité* (2013), *Faux Bosh* (2015), *Ossature* (2016) et *La brindille pourpre* (2017) ont été reliés selon cette technique. Elle requiert peu de compétences techniques tout en permettant de signifier un travail artisanal qui se distingue des zines brochés plus répandus. Pour les couvertures des zines, le groupe opte généralement pour des cartons aux textures singulières qui semblent avoir été fabriqués à la main (comme pour *Verticales* de J. G.-H.). Si rien n'est imprimé sur la couverture (comme c'est le cas pour *Les sept secondes du décapité* ou *Le risque de l'affirmation*), des images y sont collées manuellement (*Épitaphe*), des découpes y sont pratiquées (*Les dix plaies de l'être*), des lettres y sont tracées au crayon doré (*Folle-Phénix*), ou encore elle est laissée complètement vierge (*Faux Bosh*). Selon Izabeau Legendre, la prédilection pour les techniques commerciales s'explique par le fait que « la plupart des zinesters ont recours à des ressources limitées pour l'impression⁸⁸⁰ ». En revanche, les zines réalisées de manière artisanale se distinguent « des livres produits dans le cadre déterminé par l'institution éditoriale⁸⁸¹ ». Les pages cousues à la main et la texture unique des cartons de couvertures confèrent à ces publications une

⁸⁷⁹ Jules Gagnon-Hamelin, *La pensée qui court*, Montréal, la Tournure, 2023, p. 7.

⁸⁸⁰ Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal*, op. cit., p. 29.

⁸⁸¹ *Ibid.*

valeur d'exclusivité et de rareté. Si leur fragilité contribue également à les rendre précieuses, cela est redevable à leur esthétique travaillée, puisqu'autrement on pourrait avoir l'impression qu'il s'agit d'objets jetables, comme des pamphlets.

Du côté des couleurs, les couvertures des *Dix plaies de l'être* (2014) et du *Faux Bosh* (2015) sont dans des tons orangés, *Folle-Phénix* (2015) est d'un bourgogne sombre, et *Le risque de l'affirmation* (2019) est imprimé dans des tons de bleu. Cela dit, le blanc, beige, gris et noir dominant sur *l'Épitaphe* (2013), *Les sept secondes du décapités* (2013), *Réécrire la nuit* (2014), *L'hiver sera* (2015), *Verticale* (2015), *Ossature* (2016), *Autour de mon îlot* (2018) et les *Big Shiny Tournure* (2019 et 2020). Les couleurs, sans être complètement absentes, sont tout de même minoritaires, comme dans le corpus de livres. De plus, les illustrations sont encore assez minimalistes. L'esthétique sobre des livres se maintient.

La Tournure opte pour des formats pratiques qui impliquent le plus souvent de plier et couper des feuilles 8 ½ par 11 pouces. Pour *Verticales*, par exemple, les feuilles sont pliées au centre sur le sens de la longueur. Le format le plus petit est celui des *7 secondes du décapité* (2013), mesurant 3 par 4 pouces, tandis que le plus grand est celui de *Cire* (2013), mesurant 8 par 9 pouces.

La liberté offerte par la reliure autorise diverses expérimentations : *Autour de mon îlot* (2018) se déplie comme un accordéon et *Folle-Phénix* (2015) comme un carton d'allumette. *Cire* (2013) n'est pas relié ; il est constitué de plusieurs grandes fiches carrées en carton que l'on peut suspendre sur une « corde à linge » pour en exposer soit un côté (le poème) soit l'autre (une illustration). Dans ce dernier cas, la matérialité ajoute une fonction potentielle à l'objet : l'affichage. Les *Big Shiny Tournure* (2019 et 2020) jouent aussi de leurs potentielles fonctions. Chaque texte est associé à une chanson existante (les poètes n'ont rien composé pour l'occasion). Par exemple, Timothée-William Lapointe, inspiré par « Get It While You Can » d'Howard Tate écrit : « Je coupe ma gousse d'ail / sur une planche de bois / le chien se coupe un cercle de plancher en courant / après l'idée de revenir en arrière avant la nuit⁸⁸² ». Comme la matérialité du zine reproduit celle des livrets de CD (leur format et leur papier glacé), l'usage qui en est fait est orienté par cette proximité stylistique. La lecture peut donc suivre l'écoute de la musique correspondante. Écouter

⁸⁸² Timothée-William Lapointe, « Get it while you can feat Timothée-William Lapointe », dans Collectif, *Big shiny Tournure #1*, Montréal, 2019, p. 3.

la chanson avec le texte de Lapointe ajoute au sentiment de regret de l'auteur qui, comme son chien, aimerait « remonter le temps⁸⁸³ ».

Figure 4.6



Les deux zines *Big Shiny Tournure* reprenant le format et la matérialité des livrets de CD.

4.2.2 Son corps parlait pour ne pas mourir

Une autre publication combine poésie et musique, mais de manière complètement différente. *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon est le sixième livre édité par la Tournure. Ce recueil est composé de 82 pages beiges sensiblement épaisses, correspondant à un format de 15 centimètres 1/2 par 20 centimètres 1/2 et tenues par une reliure allemande. Sa couverture est cartonnée, de teinte crème et légèrement texturée. Dans sa sobriété et son format, à mi-chemin entre *Martelages* (2014) et *Nous verrons brûler nos demeures* (2015), le livre s'accorde parfaitement au style de Tournure.

La première chose que je remarque en regardant ce recueil est le gros trait noir qui traverse la première de couverture, comme si on avait barré le titre pour le rendre illisible. Aucune autre information ne figure à cet endroit. Sur la quatrième de couverture se trouvent un extrait du recueil et le logo distinctif de la Tournure. Seule la tranche révèle le titre et le nom de l'auteur·e. Dans le livre, la deuxième et la troisième de couverture sont recouvertes d'un motif d'un vert vif. Ce motif est placé stratégiquement pour évoquer

⁸⁸³ *Ibid.*

le papier marbré utilisé en guise de page de garde dans les livres anciens, bien que sa géométrie se rapproche davantage de celle d'une tapisserie.

Figure 4.7



La couverture de *Son corps parlait pour ne pas mourir* de Nour Symon

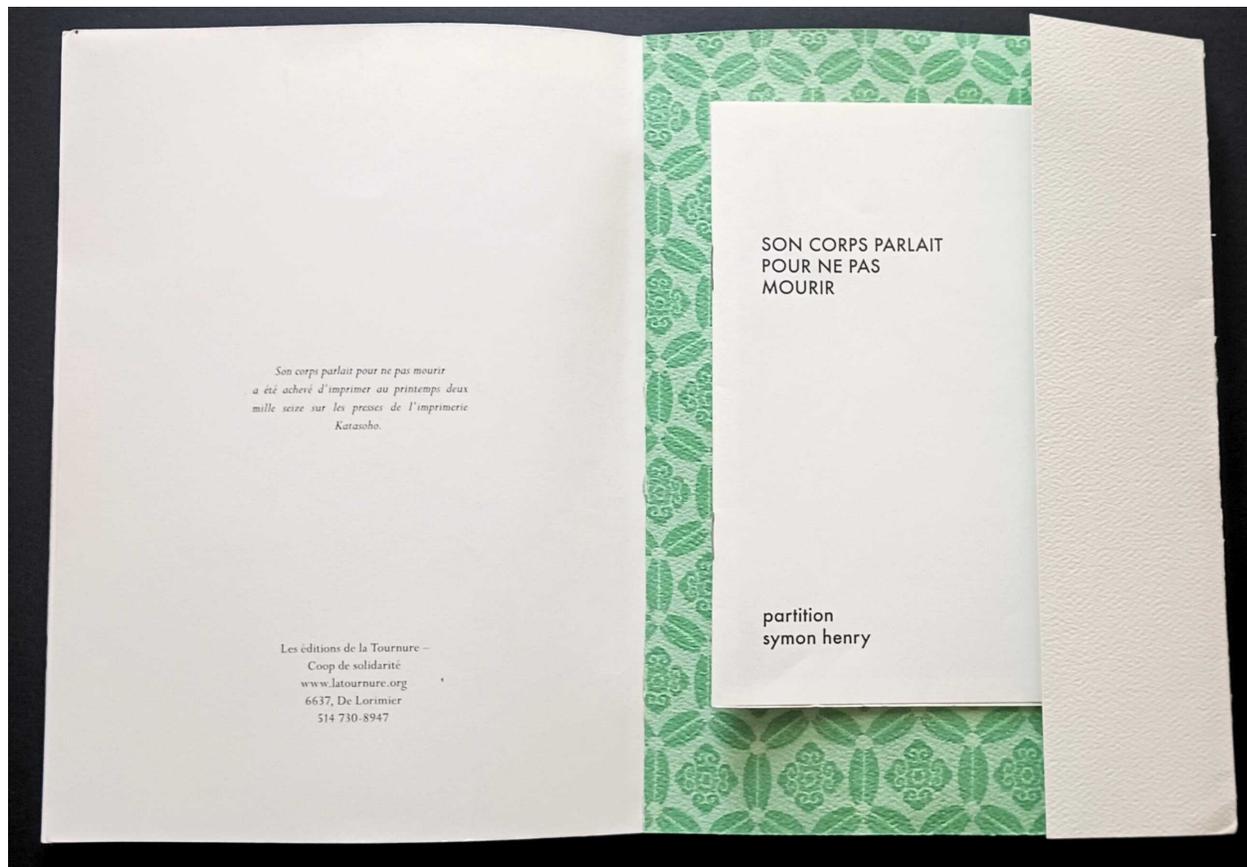
4.2.2.1 La partition graphique

La couleur ne constitue pas le seul mystère dissimulé sous la couverture. À l'intérieur du livre, dans le rabat, se trouve une petite publication supplémentaire : un carnet broché d'une vingtaine de pages renfermant les partitions graphiques de *Son corps parlait pour ne pas mourir*. La composition de musique contemporaine est la principale pratique artistique de Nour Symon. Dans son introduction, ielle précise que ces illustrations à même les pages du recueil sont en réalité des extraits de partitions graphiques composées simultanément à l'écriture des poèmes : « Intimement liés aux mots, les sons agencés dans ces partitions sont tout simplement une autre manière [...] d'exprimer les mêmes idées, les mêmes émotions⁸⁸⁴. » Par exemple, à la page 8, on trouve un motif de la page III du livret ; à la page 16, un motif

⁸⁸⁴ Nour Symon, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, Montréal, Les éditions de la Tournure, 2016, p. 3.

de la page VIII, etc. Le livret accompagne la lecture des poèmes. Les deux objets soutiennent un « texte », bien que dans des langages différents, en un effort remarquable de décloisonnement des genres.

Figure 4.8



La partition de *Son corps parlait pour ne pas mourir* se trouve dans le rabat du livre.

Dessinées au fusain, au plomb et au pastel gras, les partitions graphiques sont principalement dans des tons de gris, pouvant évoquer différents tons musicaux. Une seule couleur, un rouge foncé profond et intensément pigmenté, y apparaît, rappelant la teinte du sang. Les lignes se veulent expressives, certaines manifestent une nervosité perceptible, d'autres adoptent une brusquerie en correspondance avec les thématiques émotives, parfois sombres, du recueil. À la page VIII, se trouve rayure qui apparaît aussi en couverture (voir figure 4.9). Ce qu'on pouvait initialement interpréter comme une information barrée se transforme, à la lumière de cette découverte, en un geste musical. Il s'agit d'un signe, plutôt que de ce qui dissimule un signe. Cela ne signifie pas que l'interprétation initiale (ce qui se trouve en couverture est un titre barré), était erronée. Le choix du design et son emplacement semblaient clairement indiquer une

intention de dissimulation. Toutefois, la lecture du livret de partitions apporte une nouvelle signification, révélant la musicalité potentielle de ce geste. En un sens, le titre en couverture n'est pas dissimulé ; il s'agit d'une expression graphique pouvant être interprétée comme un son. Ce son (qu'on doit imaginer) se superpose (littéralement, puisque le titre est écrit sur la première page), au titre « officiel » du livre.

Figure 4.9



Dans ce passage de la partition on trouve le même élément graphique que sur la couverture. D'autres éléments apparaissent aussi dans les pages du recueil.

Le livre de Nour Symon a été pensé pour se dévoiler peu à peu. En le manipulant, en comparant les illustrations et les partitions, on peut associer des gestes plastiques et poétiques.

4.2.2.2 Inspiration et indistinction

La pleine signification du livret, ajouté au recueil, prend toute sa profondeur avec une connaissance de l'histoire des partitions graphiques. Nour Symon s'inscrit dans la lignée du compositeur britannique Cornelius Cardew (1936-1981), de la Canadienne Chiyoko Szlavnic (née en 1967), ainsi que des pionnier-ères du free jazz et des partitions graphiques tels que Cecil Taylor (1929-2018) et Anthony Braxton

(né en 1945⁸⁸⁵). L'histoire des partitions graphiques au XX^e siècle est étroitement liée aux mouvements politiques progressistes, et le travail de l'auteur·e participe de cette riche tradition⁸⁸⁶.

Nour Symon puise également son inspiration dans les expérimentations littéraires. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé a marqué son imaginaire grâce à son « organisation graphique des mots dans les pages, autant dans la verticalité que dans l'horizontalité », ce qui lui rappelle « l'art du contrepoint où réseaux de sens musicaux et littéraires étaient en interaction⁸⁸⁷ ». Pour elle, cette œuvre déploie un espace « d'autonomie face à la musique et à la littérature⁸⁸⁸ », une piste essentielle pour ses propres créations. Nour Symon s'intéresse aux œuvres entre la musique, la littérature et l'art visuel. La partition graphique permet de pousser l'exploration de méthodes variées, chacune appartenant à des traditions riches telles que la composition, le dessin, la poésie, etc. Elle dissocie parfois ces méthodes des « médiums ou systèmes de pensées auxquels ils sont traditionnellement associés⁸⁸⁹ ». Sa démarche illustre déjà un rejet des « binarités » et des « dialectiques », privilégiant plutôt les « réseaux de sens et rencontres de savoir-faire (artisanat du temps, du son, du langage), de postures données ou revendiquées, d'appareil de production et de démarches créatives⁸⁹⁰ ».

Les partitions graphiques sont conçues pour être interprétées avec un certain degré de liberté, se situant entre l'improvisation et la précision d'une partition musicale conventionnelle. Nour Symon explique que lorsqu'une pièce est interprétée, les commentaires des musicien·nes influencent la création finale, introduisant « des modulations et évolutions fondamentales⁸⁹¹ ». Ce processus opère « une décentralisation du rôle du ou de la compositeur·e dans le processus créatif », qui va de pair avec la valorisation « de l'interaction entre compositeur·e et interprète·s comme fondement créateur du résultat

⁸⁸⁵ *Id.*, « Altérité et création : comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence au-delà des discours sur la diversité ? », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, n° 1-2, printemps 2021, p. 63.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁸⁷ *Id.*, « Démarche sonore graphique : vers un espace d'autonomie éphémère ? », *Écosystème*, vol. 1, n° 1, 2018, p. 35.

⁸⁸⁸ *Ibid.*.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ *Id.*, « Altérité et création : comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence au-delà des discours sur la diversité ? », *op. cit.*, p. 57.

sonore à venir⁸⁹² ». Le public et le lectorat peuvent imaginer à leur guise « des sonorités complémentaires à ce qui leur est proposé⁸⁹³ ». L'utilisation de la partition graphique offre aux interprètes et au public une « certaine zone d'autonomie créative⁸⁹⁴ », libérée « d'un poids hiérarchique traditionnel⁸⁹⁵ ». La partition graphique est susceptible de servir d'outil politique en teintant l'expérience d'une plus grande horizontalité, en plus de recourir à indistinction entre les pratiques.

Dans le livre *Son corps parlait pour ne pas mourir* et le livret qui l'accompagne, le lectorat est libre de considérer les partitions graphiques comme des œuvres d'art visuel autonomes, des partitions graphiques ou les deux simultanément. Même en l'absence de musique, il est possible d'analyser ou d'apprécier, selon ses compétences, les dessins graphiques et de les décoder à partir des règles de lecture musicale, « grâce à quelques clefs simples d'interprétation⁸⁹⁶ ». Ces partitions se lisent « globalement de gauche à droite ; plus les éléments sont en haut du dessin, plus ils sont aigus, plus ils sont en bas plus ils sont graves ; plus ils sont foncés plus ils sont forts –, inversement lorsqu'ils sont pâles, etc⁸⁹⁷ ». Les partitions graphiques donnent « à entendre des éléments sonores ne répondant plus vraiment ni d'une logique musicale classique ni d'une logique graphique, sans toutefois être en opposition avec ces logiques⁸⁹⁸ ». Les personnes non familières avec la lecture musicale parviendront aussi à construire leurs propres interprétations, car même si ces signes n'échappent pas complètement à un code, ils offrent tout de même au lectorat une autonomie esthétique dans leur réception.

4.2.3 Livre-exploratoire

Les objets-livres et les objets-zines véhiculent des perspectives différentes, mais d'égale valeur au sein du catalogue de La Tournure. À travers leurs matérialités, les livres, même les moins sobres, incitent à considérer en premier lieu et avant tout le texte. Ils représentent le fruit de plusieurs mois de travail et sont étroitement liés à la vision éditoriale de la Tournure, ce pour quoi elle aspire à être reconnue – le

⁸⁹² *Id.*, « Démarche sonore graphique : vers un espace d'autonomie éphémère ? », *op. cit.*, p. 40.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁹⁷ *Id.*, « Altérité et création : comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence au-delà des discours sur la diversité ? », *op. cit.*, p. 57.

⁸⁹⁸ *Id.*, « Démarche sonore graphique : vers un espace d'autonomie éphémère ? », *op. cit.*, p. 38.

résultat de son long travail d'édition horizontale. Quant aux zines, ils sont connectés au réseau DIY et à ses événements. Ils véhiculent parfois la voix d'un·e auteur·ice, parfois celle d'un collectif. Plus exploratoires, produits rapidement, ils rendent visible l'aventure de leur fabrication. Les objets-livres et les objets-zines de La Tournure émergent de contextes distincts, mais ils trouvent pareillement leur chemin à la fois en librairie et dans les marchés DIY. Les publications n'engendrent pas nécessairement des pratiques différentes. Lorsque La Tournure crée des zines et des livres, elle aspire à ce qu'ils soient tous lus avec l'attention normalement accordée à l'écriture littéraire. Par contre, certaines publications explorent de nouvelles approches de l'objet-livre en intégrant plusieurs disciplines, comme illustré par *Son corps parlait pour ne pas mourir*. À la fois musicale, littéraire et visuelle, cette œuvre introduit le lectorat de La Tournure à une expérience littéraire entre la musique, les mots et les signes visuels.

4.3 Les objets livres-potential de la Jachère

Contrairement à La Tournure, il est difficile de tracer une frontière nette entre les livres et les zines au sein de La Jachère. Les livres ne possèdent pas plus de pages et ils sont aussi conçus de manière complètement artisanale. Vue de l'extérieur, La Jachère semble davantage être un collectif dédié à la création de zines plutôt qu'une maison d'édition traditionnelle. À l'intérieur du groupe, toutefois, les livres sont vus comme des publications qualifiées pour représenter le projet global de la Jachère en tant que collectif.

Les livres officiels de La Jachère incluent *Politique de l'hypersensibilité* (2013) d'Annabelle Aubin-Thuot, *Pavé et mémoire* (2012) de Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle ainsi que *Sentiment d'aimer* (2013) de Corine Lajoie. Dans la catégorie des zines autoproduits, mais distribués et diffusés par la Jachère, on retrouve *À recoudre du bout des doigts l'haleine des jours* (2012) de Manuel Mineau (avec la Passe), *Tentative acharnée d'un manifeste de l'acharnement* (2012) d'Annabelle Aubin-Thuot, *La ramasseuse de roches* (2012), *Duvet* (2012) et *Rudiments contorsionnistes* (2014) de Virginie D'Amours-Licatèse, *Avenir dégagé* (2012), *Chien* (2012), *Toccata et fugue en ré mineur* (2012) et *Orignal* (date inconnue) de Geoffroy Delorey, *névé* (2013) de Jacquo Ademas (Jonas Fortier) et Coco Simone, *maternité du Javelot* (2013) de Jacques-Brigitte Custo (Jonas Fortier), *Aanloop* (2012) de Jonas Fortier, Laurence Lallier-Roussin et Nathalie Lefèvre, *Lesensenfle* (2014) de Brigitte Jacusto (Jonas Fortier). La Jachère diffuse également une collection d'essais, « Trafic & Braconnage », autoéditée par ses membres à la manière des zines, comprenant *Littérature et typographie* (2013) et *La danse comme usage mineur du langage* (2013) de Geoffroy Delorey ainsi que *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013) de Corine Lajoie.

Figure 4.10



Quelques zines produits par les membres de La Jachère

Les sorties de La Jachère n'étant pas toutes répertoriées, d'autres titres ont possiblement été distribués par le groupe. Plus d'une vingtaine de publications ont sans doute été produites entre 2012 et 2014. À l'exception de sa collection d'essais « Trafic et braconnage », son corpus se compose principalement de poésie.

4.3.1 Le plan de l'expression, le style de La Jachère

À La Jachère, chaque livre est fabriqué de manière artisanale. Les formats, matériaux, couleurs et mises en page évoluent constamment, mais cela n'entrave pas l'élaboration d'une identité stylistique unique. D'ailleurs, contrairement à la tradition DIY, la personne qui écrit le zine n'est pas toujours la seule à s'occuper de sa forme matérielle. Par exemple, *Maternité du javelot* de Jacques-Brigitte Custo a été imprimé « à Montréal au mois de novembre deux mille treize, sous les presses de la Passe par une membre de la Coopérative d'édition en jachère⁸⁹⁹ ». Jonas Fortier n'a apparemment pas fabriqué son propre zine.

⁸⁹⁹ Jacques-Brigitte Custo, *maternité du javelot*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, p. 30.

D'une manière similaire, dans *amida*, il est précisé que le zine est « [r]elié et distribué avec chaleur et amour [...] avec l'aide d'amis⁹⁰⁰ ». Les membres de La Jachère s'entraident. Puisque la pratique artisanale occupe une place centrale au sein du groupe, le style des publications de La Jachère en est fortement influencé.

Les publications de La Jachère se démarquent de celles de la Tournure par la richesse de leurs couleurs : le orange brûlé de la couverture de *Duvet* (2012), le rouge bourgogne de *lesensenfle* (2014), le bleu électrique de *Maternité du Javelot* (2013), le papier japonais aux teintes vives du zine *chien* (2012), le vert de *Politique de l'hypersensibilité* (2013), entre autres. Ces couleurs de couverture proviennent des cartons soigneusement choisis ou conçus, et non pas d'une impression. En sélectionnant ses matériaux avec minutie, La Jachère tente de conférer à ses publications un style qui les distingue des autres publications DIY. La plupart des cartons sont fabriqués à la main (bien que la Jachère ait exprimé le désir de produire son propre papier, rien n'indique qu'il s'agisse de leurs créations). Les zines, quant à eux, arborent une diversité de formats, mais nombreux sont créés à partir de feuilles 8 ½ par 11 pouces pliées en quatre, tel que *maternité du Javelot* (2013), *théorie des couleurs* (date inconnue), *Duvet* (2012), *lesensenfle* (2014), etc. Ces formats, particulièrement faciles à mettre en page, accélère le rythme de production. La plupart des zines de la Jachère sont soit brochés, soit reliés à l'aide d'un fil. Leurs couvertures présentent peu d'informations, si ce n'est parfois un titre écrit à la main et, plus rarement, le nom de l'auteur-ice. Le logo embossé de La Jachère figure dans quelques zines, le plus souvent en achevé d'imprimer.

Parmi les couvertures les plus distinctives, celle de *Lesensenfle* de Brigitte Jacusto se démarque incontestablement. Son « carton » d'un rouge bourgogne est créé à partir de cire d'abeille et de fibre de jute. Le titre est embossé, une technique que l'on retrouve dans plusieurs autres publications. La cire et la jute convient bien au nom et à l'esprit de la Jachère, ce qui n'empêche pas le groupe d'utiliser des matières plus nobles pour d'autres zines. En fait, le groupe recherche constamment de nouvelles matières à expérimenter pour concevoir des objets uniques et inoubliables, sans qu'ils ne coûtent une fortune à produire. Sur *Maternité du javelot*, par exemple, le nom de l'auteur (J.-B Cousto) est embossé avec une feuille d'or, ce qui ajoute la matière précieuse au nom texturé (voir figure 4.11).

⁹⁰⁰ Geoffroy, Delorey, *amida*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, p. 34.

Figure 4.11



Le zine *Maternité du javelot* de J.B et Lesesenfles de Brigitte Jacusto

La Jachère travaille avec des papiers de grande qualité. La couverture des 100 premiers exemplaires de *'amida* de Geoffroy Delorey, par exemple, sont imprimés sur le Papier Canal de Saint-Armand, fabriqué à la machine à papier Fourdrinier⁹⁰¹. Celle des 1000 exemplaires suivants a été imprimée sur les presses de la Passe, également sur du papier Saint-Armand fait à la main (ces papiers, confectionnés une feuille à la fois, possèdent des bords à la forme sur les quatre côtés et leur grain n'a pas de direction⁹⁰²). Bien que l'achevé d'imprimer indique qu'elles ont été « imprimées » à la Passe, aucune encre n'est présente sur la couverture, qui a été plutôt entièrement embossée, recouverte de lettres de l'alphabet hébreu en plus du titre en lettres romaines « *'amida* ». Les pages intérieures sont imprimées en brun foncé (par opposition au noir standard) et ne sont pas complètement coupées. Ce zine illustre de manière exemplaire l'attention méticuleuse aux détails dont les membres de la Jachère font preuve. Leurs rencontres avec des professionnel·les du livre, leur curiosité, leur expérience, le temps qu'ils accordent à la recherche de

⁹⁰¹ Papeterie Saint-Armand, « Bienvenu », Papeterie Saint-Armand, en ligne, <<http://www.st-armand.com/Francais/F01-bienvenue.php>>, consulté le 12 janvier 2023.

⁹⁰² *Ibid.*

matériaux, leur souci pour l'expérience tactile de l'objet, toutes ces caractéristiques les distinguent grandement des maisons d'édition conventionnelles.

Politique de l'hypersensibilité d'Annabelle Aubin-Thuot, par exemple, est présenté dans un étui de carton rigide au toucher, texturé, de couleur verte. Cet étui, qui est relié avec de la ficelle, contient, à sa surface, des morceaux de carton collés manuellement dont l'un arbore le titre manuscrit. De plus, la couverture du livre est teinte à la main avec du café (voir Figure 4.12). En raison de ces multiples techniques artisanales, il est impossible de trouver deux copies identiques de cette publication. Cette exclusivité renforce sa valeur et crée une impression de contact direct avec l'autrice.

Figure 4.12



La pochette faite à la main de *Politique de l'hypersensibilité* d'Annabelle Aubin-Thuot

La Jachère manifeste un attrait particulier pour les techniques artisanales, s'inspirant d'anciennes pratiques éditoriales. Son choix de style et de matériaux reflète un intérêt marqué pour les papiers et cartons artisanaux, et la singularité de chaque création faite à la main confère une valeur d'unicité à ses publications. Le groupe a adopté la pratique de numérotation des tirages, souvent limités, démontrant

ainsi une volonté d'attribuer une valeur symbolique à chaque objet original, qui risque de stimuler l'intérêt des bibliophiles.

4.3.2 Exemple d'un objet : *Pavé et mémoire*

En observant l'ensemble des œuvres de la Jachère, je constate que le groupe s'inspire davantage du travail des maisons d'édition des années 1950 et 1960 que du réseau DIY des années punks et des publications de la contre-culture. Un livre en particulier de la Jachère incarne néanmoins ce désir provocateur propre à la contre-culture : *Pavé et mémoire* (2012). D'un point de vue extérieur, cette création de Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle est considérée comme une publication officielle, car en 2012, Expozine et le Gala de l'Académie littéraire au tournant du XXI^e siècle ont récompensé à la fois la publication et La Jachère. Toutefois, dans l'essai de Corine Lajoie, *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), *Pavé et mémoire* est présenté comme « un projet autonome » qui « n'a jamais fait l'objet d'une publication officielle au sein de la coopérative⁹⁰³ ». Sur le site de La Jachère, il est précisé que le groupe travaille sur « une édition [de *Pavé et mémoire*] revue, réécrite et redessinée dans le but d'aller au bout du projet amorcé dans l'urgence⁹⁰⁴ ». Son lancement était prévu au cours de l'année 2013, mais il n'a jamais eu lieu. La première (et la seule) édition n'existe qu'en 10 exemplaires, fabriqués à temps pour Expozine 2012.

Malgré sa rareté, *Pavé et mémoire* a captivé l'attention du milieu de la littérature alternative. Cette notoriété s'explique principalement par la singularité marquante du livre : les 36 pages de *Pavé et mémoire* sont reliées à une véritable brique rouge par quatre boulons. Après l'édition d'Expozine de novembre 2012, où plusieurs personnes ont eu l'opportunité de découvrir cette publication, elle acquiert rapidement un statut légendaire et se voit familièrement surnommée « la brique ». Évidemment, le *Pavé* fait référence au slogan de mai 1968 « Sous les pavés, la plage » et à la longue tradition de lancer des pavés pendant les manifestations et les occupations : c'est l'arme de la rue. Au Québec, les rues où ont lieu les manifestations ne sont pas en pavés, ce qui explique le détournement matériel du livre. De plus, un livre enveloppant une brique joue sur la métaphore de la brique littéraire et, comme le relève Mathieu Arsenault, pourrait

⁹⁰³ Corine Lajoie, *Mes amis écrivent la plus belle poésie*, op. cit., p. 49.

⁹⁰⁴ La Jachère, « Pavé et mémoire ou La brique (en cours) », La Jachère, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/publications-2/pave-et-memoire-ou-la-brique-en-cours/>>, consulté le 20 mars 2023.

suggérer « un texte “lourd”, une lecture potentiellement “assommante”⁹⁰⁵ ... » Je serais par contre très surprise d’entendre une personne décrire « la brique » comme un livre ennuyant ou une longue lecture. Ses brèves 36 pages contiennent une bande dessinée et un essai littéraire qui abordent les « enjeux de la grève, de la dissidence et de leur répression⁹⁰⁶ ». La thématique développée dans ces pages, ajoutée à la présence de la brique, donne des indications sur sa possible utilisation (certainement pas bâtir un mur).

Figure 4.13

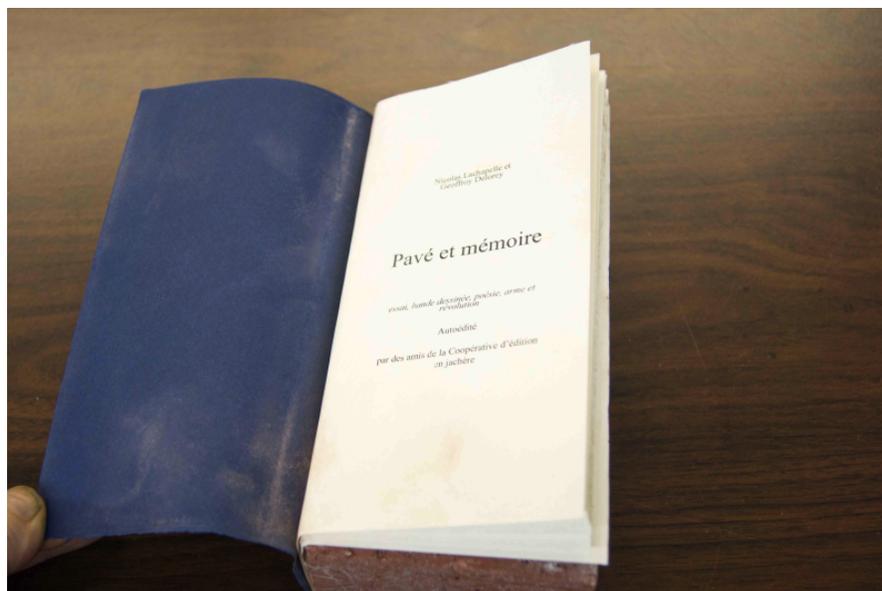


Photo de *Pavé et mémoire* disponible sur le site de La Jachère.

Mathieu Arsenault relève le caractère potentiellement incriminant de posséder une copie de *Pavé et mémoire* sur soi. En cas de fouille par la police, il est probable qu’elle soit considérée comme une arme, incarnant ainsi toute l’ambiguïté liée « aux dérapages idéologiques apparus dans l’espace public au printemps 2012 lorsqu’une marque militante, une œuvre politiquement engagée pouvait entraîner une arrestation et une détention arbitraire⁹⁰⁷ ». Pour Arsenault, ce qui confère à « la brique » sa véritable gravité, c’est le souvenir terrifiant de cette « ombre du totalitarisme qui confond la violence et la critique,

⁹⁰⁵ Mathieu Arsenault, « Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle, Pavé et mémoire », *Doctorak.go*, 13 mars 2013, en ligne, <<https://doctorak-go.blogspot.com/2013/03/geoffroy-delorey-et-nicolas-lachapelle.html>>, consulté le 14 mars 2023.

⁹⁰⁶ La Jachère, « Pavé et mémoire ou La brique (en cours) », *op. cit.*

⁹⁰⁷ Mathieu Arsenault, *op. cit.*

la dissidence et la délinquance⁹⁰⁸ » que nous avons vu poindre pendant la grève de 2012. Grâce à sa matérialité, elle conserve « ce quelque chose d’engageant, de risqué, qu’aucun des textes publiés dans les mois qui ont suivi le printemps 2012 n’ont su préserver⁹⁰⁹ ». *Pavé et mémoire* évite ainsi habilement le piège de l’institutionnalisation instantanée qui tend vers « la célébration et la folklorisation⁹¹⁰ ».

Le jury d’Expozine, qui récompense le livre en 2012, en parle comme d’un « essai coup de poing », une « brique balancée dans la gueule des vendeurs du temple du “printemps érable⁹¹¹” ». Le livre invite à l’action. Il ne se décrit efficacement que par ce qu’il nous propose de faire. Bien que « la brique » n’ait pas été lancée sur l’opresseur (à ma connaissance !), elle devient le symbole d’une colère partagée par la génération qui venait de traverser la grève étudiante.

Tenir *Pavé et mémoire* entre les mains nous met automatiquement du côté de ceux « qui lancent les pavés et reçoivent le poivre et les gaz⁹¹² ». Ses créateurs souhaiteraient que la critique littéraire évalue les œuvres selon leur capacité à transformer « suffisamment le réel, si elles offrent de bons remparts contre le totalitarisme⁹¹³ ». Le duo Delorey-Lachapelle rêve de livres qui deviendraient des « barricades, des armes dans les mains des lectrices-teurs insurgés⁹¹⁴ », des livres qui atteindraient leur statut d’œuvre seulement après avoir été « lancé[s] sur l’opresseur ou sur les moyens matériels de son oppression », dont on jugerait la qualité selon « l’ampleur des dégâts provoqués aux vitrines des locaux de Québecor ou de la BNC et la douleur ressentie par le policier⁹¹⁵ ». Les auteurs fantasment un « livre-action inévitablement dévastateur pour le capitaliste et sa police⁹¹⁶ ». Un certain cynisme accompagne ces puissants désirs. Peut-être par crainte de se faire reprocher une naïveté, Delorey ajoute qu’il sait bien qu’en réalité, l’action proposée par « La brique » apporte simplement une catharsis et une « aliénation de

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ Expozine, « Les gagnants », Expozine, en ligne, <<http://expozine.ca/prix/prix-2012/>>, consulté le 14 mars 2023.

⁹¹² Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle, *Pavé et mémoire*, Montréal, Coopérative d’édition en Jachère, 2013, p. 24.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

la force révolutionnaire⁹¹⁷ ». Avec désenchantement, il précise l'idée qu'un livre entraîne de réels dégâts est « ridicule [et] sort totalement du champ de la littérature⁹¹⁸ ». La grève de 2012 a été suivie d'un grand sentiment d'échec et de désespoir pour les plus militant-es du mouvement. Il ne faut donc pas se surprendre de l'humour un peu triste et désabusé de la finale de l'essai : « Si vous n'avez pas pu assister à son lancement, lancez-le. Que celui ou celle qui en a le plus envie lance la première pierre⁹¹⁹. »

4.3.3 L'influence de l'Œuf

L'histoire du livre-objet débute avec les livres en métal des futuristes, tels que *Mots en liberté futuristes, thermiques, olfactifs* de Tullio d'Albisola, un ouvrage comportant 26 lithographies et dessins typographiques sur des pages de métal, actuellement exposé au Museum of Modern Art de New York. Cette tendance se poursuit avec les créations dadaïstes et surréalistes, notamment celles de Marcel Duchamp et Man Ray. Dans *Ateliers typographiques*, Geoffroy Delorey exprime son intérêt pour l'histoire du livre-objet au Québec, en particulier le travail des éditions de l'Œuf. Fondée en 1971 par d'Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, l'Œuf aspirait à repousser « les limites du livre-objet iconoclaste et de l'édition ludique⁹²⁰ ». À en juger par les exemples fournis de leurs publications, telles qu'une « une étiquette sur un cocktail Molotov » et « un livre dans un paquet d'allumettes à brûler après usage⁹²¹ », *Pavé et mémoire* peut s'inscrire facilement à cette suite. Et pour cause. Pour Sophie Drouin, qui étudie cet éditeur, l'Œuf incarne « un mouvement d'opposition à une culture élitiste » en remettant en question ses valeurs et ses « conventions éditoriales, artistiques et littéraires⁹²² ». Comme de nombreux projets de la contre-culture, il emploie différentes stratégies « qui visent à déplacer, voire à abolir, les hiérarchies culturelles » et remettre « en question les notions de littérature et de livre⁹²³ ».

Les éditions de l'Œuf se situent en marge des champs littéraire et éditorial en raison de leurs auteur-ices issu-es du réseau de la contre-culture, mais aussi parce qu'elles produisent des livres de manière artisanale,

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ Geoffroy Delorey, *Littérature et typographie*, op. cit., p. 42.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Sophie Drouin, « Les Éditions de l'Œuf, la contre-culture et l'essor du livre-objet au Québec », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 5, 2013, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/1017689ar>>.

⁹²³ *Ibid.*

à tirages limités, distribués de bouche-à-oreille et proposés à des prix abordables (des caractéristiques qui rappellent également la posture de la Jachère). Drouin souligne que leurs objets, qui imposent de « revoir la notion de recueil de poésie⁹²⁴ », remettent en question les concepts de littérature et d'édition. En s'appropriant « à la fois des éléments de la culture légitimée et des éléments de la culture populaire⁹²⁵ », l'Œuf renouvelle la tradition de « l'édition artisanale et expérimentale en exploitant, entre autres, la pratique du détournement dans leurs activités éditoriales et celle du ready-made dans leur production⁹²⁶. » Leur politique éditoriale transforme la publication en « un véritable objet de contestation⁹²⁷ ». Cette position « volontairement iconoclaste de l'éditeur exprime une méfiance face à la littérature et à ses institutions⁹²⁸ ». La Jachère se revendique fièrement comme la relève de cette édition alternative, s'appropriant l'objet-livre, les techniques artisanales et la fabrication d'objets rares, mais à petits prix.

4.3.4 Livre-potential

En l'espace de seulement deux ans, la Jachère lance une vingtaine de publications qui, grâce à leur nombre et à leur style artisanal distinct, lui permettent de laisser une empreinte marquante dans le paysage littéraire. Leurs objets-livres ou objets-zines, peu importe s'ils sont considérés comme « officiels » par le groupe, les représentent fidèlement. Le collectif, unifié sous un même nom, suscite rapidement l'intérêt lors d'événements tels que l'Expozine, où ce type de matérialité est particulièrement valorisé. Bien que les textes des zines soient généralement l'œuvre d'une seule personne, les achevés d'imprimer révèlent que d'autres membres ont apporté leur contribution à la production des zines. Ce partage de tâches, qui n'est pas courant dans le monde du DIY, contribue à façonner l'identité de la Jachère.

Pavé et mémoire joue un rôle déterminant dans la réception positive de la Jachère en remportant deux prix alternatifs avec à peine une dizaine d'exemplaires existants. Avec cet objet-livre, ses auteurs (et, je suppose, les autres membres de la Jachère) osent rêver d'une littérature capable d'avoir un impact direct et matériel sur le monde. La pratique de la distribution prend alors une toute autre dimension. Le lancement de la brique pourrait être percutant, au sens propre, sa possession pourrait être perçue comme

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ *Ibid.*

dangereuse, et son partage, délictuel. Ce que « la brique » accomplit vraiment, c'est de rendre visible, par sa matérialité, le potentiel espéré par la Jachère pour la littérature. La littérature peut faire agir avec les mots, et il est important de continuer à y croire, même après l'écroulement d'un mouvement militant sans précédent.

4.4 Les livres « témoins » de la Passe

L'analyse du corpus de la Passe comporte la difficulté que ses sorties n'ont pas été documentées. Une liste de publications est néanmoins disponible dans *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) de Daria Colonna-Mailfait, coédité avec la Tournure. Cette liste comprend *Hors* (2014) de Noopsym Gibootsi et Aura Fallu, *Omuz omuza* (2014) de Médgée Malachiste et *À recoudre du bout des doigts l'haleine des jours* (2012) de Manuel Mineau. Ce dernier titre est un cas particulier, car en 2012, la Passe n'existe pas encore. Dans le zine, l'achevé d'imprimer indique qu'il s'agit d'un zine de la Jachère. Il est probable que Mineau, en créant la Passe, se soit approprié ce titre, dont il est, après tout, l'auteur. Trois autres publications s'ajoutent avec certitude à cette liste, car j'ai mis la main sur une copie originale : *À nos amis* (2015), une réédition de l'essai du Comité invisible, *Une connaissance du vertige* (2015) d'Aura Fallu et *Verre d'astre* (2016) de Joni Jacusto. Le corpus que j'ai identifié se compose d'essais et de poésie à parts égales.

Figure 4.14



Quelques publications de La Passe

Les livres et zines publiés par La Passe entre 2012 et 2016 représentent peut-être moins d'une dizaine de titres. L'équipe reste volontairement plutôt mystérieuse à ce sujet. Toutefois, il est important de souligner que plusieurs productions ont été imprimées sur ses presses, et que les ateliers de la Passe ont ouvert la voie à une nouvelle génération de travailleur-euses du livre, en leur permettant d'explorer les techniques artisanales.

4.4.1 Le plan de l'expression, le style de la Passe

Bien que la série des publications soit brève, le style de la Passe est aussi reconnaissable pour son utilisation des techniques artisanales. Les liens avec la Tournure sont évidents, mais ils le sont encore plus avec La Jachère qui trouve, dans les ateliers de La Passe, les ressources nécessaires pour faire ses livres.

Contrairement à La Tournure et La Jachère, La Passe n'a pas de position explicite sur la distinction entre ce qui constitue un livre ou un zine. Certaines de ses publications correspondent aux petits formats et à la composition plus exploratoire des zines, comme *Hors* (2014) et *Une connaissance du vertige* (2015). Cependant, La Passe semble davantage inspirée par la production d'objets au format livre, tel que reconnu par l'institution littéraire, comme en témoignent *Omuz omuza* (2014), *À nos amis* (2015) et *Verre d'astre* (2016) qui contiennent plus de 48 pages et présentent une reliure allemande. À la différence des livres de la Tournure, ils ne sont toutefois pas pourvus de numéro ISBN. Ce détail semble indiquer que La Passe ne prend pas d'initiatives pour officialiser ses livres, les rendant ainsi impossibles à recenser dans les archives de la BAnQ.

On pourrait interpréter le fait de ne pas identifier les publications par un numéro international normalisé ni dans un catalogue officiel comme le signe d'une forme d'ignorance de l'institution littéraire. Cependant, cette hypothèse est invalidée par la lecture de *Connaissance du vertige*, où La Passe aborde le destin qu'elle espère pour ses livres. Ce qui l'intéresse, ce sont les petits formats qui se glissent « dans une poche arrière » et se lisent « lorsque le corps est réchauffé par mille autres dans les entrailles d'un wagon de métro⁹²⁹ ». Les livres produits doivent être faciles à transporter pour qu'ils circulent « de main en main⁹³⁰ » à la manière de « témoins de course à relais⁹³¹ ». Le nom de La Passe vient peut-être justement du fait que

⁹²⁹ Aura Fallu, *Une connaissance du vertige*, op. cit., p. 21.

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

l'on souhaite que les livres soient « ce qu'on passe⁹³² ». Les publications ne sont pas recensées, et on encourage les personnes qui mettent la main dessus à les faire circuler sous les manteaux, un peu comme des objets clandestins.

Un exemple notable de petit format est *Hors*, créé par Noopsym et Aura Fallu (Manuel Mineau-Vézina). Ce zine de 24 pages mesure 5 1/2 par 3 1/2 pouces, adoptant un format horizontal. Sur la couverture en carton beige, le titre, le nom des auteur·ices et de la maison d'édition sont imprimés en rouge. La moitié des pages présente les photographies de Noopsym, tandis que les autres affichent les poèmes d'Aura Fallu. Les photographies ont été imprimées numériquement par Katasoho, tandis que les pages de texte ont été composées à la main et imprimées sur la « challenge froof press sphinx à moteur de sècheuse⁹³³ ». La couverture a été fixée par collage, et les pages ont été soigneusement cousues. Celles porteuses du texte sont légèrement moins larges que celles avec les photographies (3 1/2 pouces au lieu de 5 pouces), ce qui laisse voir le bord frangé du papier qui n'a pas été tranché.

Figure 4.15



La couverture du zine *Hors* et un détail de l'intérieur.

En comparaison avec les zines de La Tournure et de La Jachère, l'objet créé pour *Hors* est particulièrement riche en détails et en minutie. Cela s'explique par la priorité que La Passe accorde à la création d'objets-livres, dans laquelle elle se spécialise, tandis que La Tournure et La Jachère mettent l'accent sur le texte (sans suggérer que la Passe néglige le texte, et vice versa). Un détail notable de l'achevé d'imprimer révèle que le processus de création d'*Hors* n'était pas exempt de difficultés : « Achevé, enfin, le treize de

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ Noopsym et Aura Fallu, *Hors*, Montréal, la Passe, 2014.

novembre⁹³⁴ ». Ce « enfin », exprimé comme un soupir de soulagement, évoque les efforts déployés par les créateur-ices et les défis rencontrés tout au long de la production.

Ces notes expressives, fréquemment ajoutées aux achevés d'imprimer, dépassent le cadre des informations pratiques pour revêtir une tonalité poétique inattendue. Dans le cas d'*Omuz Omuza* (2014), il est indiqué que le livre a été « tiré à beaucoup d'exemplaires / sur les presses de Katasoho / et de / La Passe // avec la langue sèche / et du grain à moudre / d'avoir tant bataillé / novembre 2014⁹³⁵ ». *Connaissance du vertige* a été « mis au monde / à l'aube de la froidure / et de l'astre nouveau / en ce dernier mois / de l'année deux mil quinze / sous les efforts conjugués / de la passe / de katasoho / ainsi / que de la fureur volontaire / d'inestimables assassins⁹³⁶ ». Le terme « assassins » est associé dans le zine à ceux qui osent investir la matière et le temps « par le biais de gestes répétés exercés de bon cœur par des mains et des machines comme autant de coups de couteau plantés dans la carotide du réel⁹³⁷ ». Ces achevés d'imprimer mettent en scène les difficultés, mais aussi l'amour du travail artisanal.

L'achevé d'imprimé de *Verre d'astre* (2016) contient également son petit « soupir » : la publication aurait été imprimée sur risographe « envers et contre tous⁹³⁸ ». Cela ne signifie pas nécessairement que certaines personnes se soient opposées au projet (bien que ça soit possible) mais, assurément, cela témoigne d'une certaine résistance ou de la rencontre d'obstacles. Le livre de Joni Jacusto (Jonas Fortier) a aussi été produit avec une grande attention pour les détails. Il est protégé par une enveloppe de « papier Mohawk Cover fini feutre blanc 250 grammes⁹³⁹ ». Translucide, elle laisse voir le vert émeraude de la couverture sur laquelle le titre a été estampillé à chaud avec une feuille d'or. Imprimées sur risographe, les pages sont en « belles feuilles de Rolland Smooth Edition crème 75 grammes⁹⁴⁰ ». *Verre d'astre* a une reliure allemande, mais l'enveloppe contient aussi un petit zine broché. Si les objets sont pensés pour circuler sous les

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹³⁵ Medgee Malachiste, *Omuz Omuza*, Montréal, la Passe, 2014, p. 154.

⁹³⁶ Aura Fallu, *Une connaissance du vertige*, *op. cit.*, p. 26.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

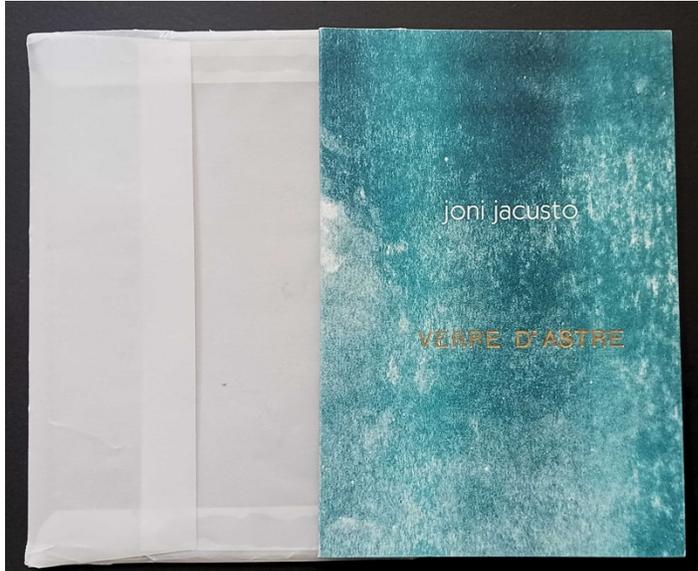
⁹³⁸ Joni Jacusto, *Verre d'astre*, Montréal, la Passe, 2016.

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*

manteaux, ils sont tout de même fabriqués avec grand soin. L'attention portée à leur matérialité est, en fait, l'un des principaux messages à passer.

Figure 4.16



Le livre *Verre d'astre* de Joni Jacusto et sa pochette transparente.

La réédition d'*À nos amis* (2015), du Comité invisible, approche plus sobrement la mise en livre. La simplicité, pour la Passe, ne veut pas dire de retourner au paquet de feuilles brochées : le titre est tout de même embossé et estampillé à la feuille d'or. À l'exception du titre, le carton de couverture demeure sobrement noir. Les pages intérieures sont blanches et reliées de manière épurée. Cette réédition ne comporte pas d'achevé d'imprimé, et aucun éditeur n'est explicitement mentionné. Le texte du groupe anonyme n'a pas été modifié ou bonifié. La Passe produit cette réédition pour diffuser un texte qu'elle estime important, tout en respectant l'intégrité du projet du Comité invisible.

4.4.2 De la Passe à Aura

Après son passage de la Jachère à la Passe, Manuel Mineau-Vézina orchestre progressivement le transfert de son travail d'édition de La Passe à Aura. En 2018, la Passe, devenue L'Impasse, se transforme en un collectif où l'édition et l'impression n'est plus considérée comme des activités prédominantes. Désormais, le collectif se concentre exclusivement sur les expositions et les spectacles.

Hors (2012) est co-signé par Aura Fallu et Noopsym Gibotsi, tandis qu'*Une connaissance du vertige* (2015) est rédigé au « nous » et signé par Aura Fallu. Dans l'achevé d'imprimer de *Verre d'astre*, le livre est qualifié

de « quasi-posthume⁹⁴¹ », « fruit d'une étroite collaboration entre la Passe – Aura Fallu, point de marge – lark, Katasoho et la Cousteau Society – Joni Jacusto⁹⁴² ». La pochette du livre contient un zine, dont l'achevé d'imprimer précise qu'il a été imprimé et relié « par aura – atelier universel de reproduction et d'assemblage d'après une mise en page de lark – point de marge. La passe, décembre 2016⁹⁴³ ». Aura est une abréviation pour l'Atelier universel de reproduction et d'assemblage. L'Atelier Universel a été actif jusqu'au 28 août 2022. À cette date, une photographie d'un atelier vide est partagée sur sa page Facebook avec pour légende : « Fin⁹⁴⁴. » De 2016 à 2022, cet atelier a proposé « des services d'imprimerie, de reliure et de finition⁹⁴⁵ » diversifiés. *Verre d'astre* est cité parmi les publications produites par Aura Fallu. Manuel Mineau-Vézina transfère une fois de plus ses créations d'un projet d'édition à l'autre. J'ai déjà présenté Katasoho dans le chapitre précédant, je n'y reviendrai donc pas. Pour ce qui est de Point de Marge, qui semble toujours être en activité, il s'agit d'« une collection d'articles de papeterie tissés et teints à la main créée en 2015⁹⁴⁶ ». Quant à lark, la personne identifiée derrière ce projet, est un pseudonyme utilisé par Katarin Laruelle. Enfin, la « Cousteau Society » et « Joni Jacusto » sont deux autres pseudonymes adoptés par Jonas Fortier.

Les publications de la Passe et de la Jachère demeurent très similaires, car elles dépendent des mêmes ressources. Ce qui distingue les objets de la Passe, c'est le rôle de témoin qui leur est attribué. Ces objets servent de support à des textes poétiques et politiques, mais leur matérialité véhicule son propre message, celui de la persistance du travail artisanal.

4.4.3 Omuz Omuza

En 2014, la Passe lance *Omuz ozuma*, un livre de 15 pages au format vertical de 3 ½ par 7 pouces. L'auteur, Médgée Malachiste, utilise un pseudonyme qui semble dissimuler plus d'une identité, sans que l'on m'ait

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ *Ibid.*

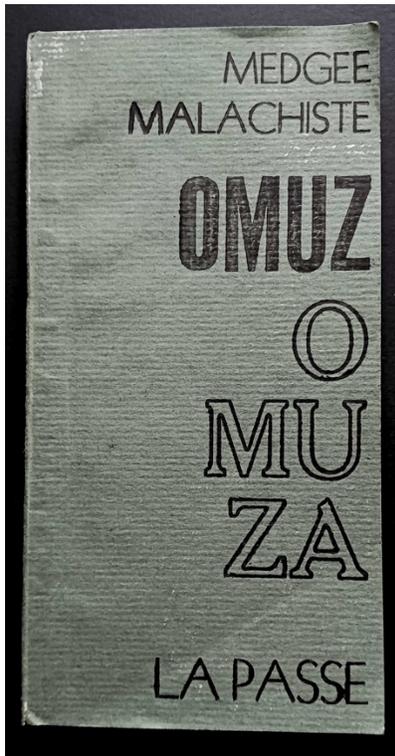
⁹⁴⁴ Atelier universel, *Page Facebook de l'Atelier universel*, en ligne, <<https://www.facebook.com/universelatelier>>, consulté le 14 mars 2023.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Point de marge, « À propos », *Point de marge*, en ligne, <<https://www.pointdemarge.com/-propos-2>>, consulté le 14 mars 2023.

révélé les auteur·ices en question⁹⁴⁷. *Omuz omuza* est une expression turque qui se traduit par « épaule contre épaule » ou, comme nous le dirions en français pour parler de solidarité, « coude-à-coude ». L'essai explore spécifiquement les liens entre la grève étudiante de 2012 au Québec et le soulèvement turc de 2013.

Figure 4.17



La couverture d'*Omuz omuza* de Medgee Malachiste

La couverture, en papier à peine cartonné d'un vert forêt peu saturé, offre une flexibilité remarquable. Les informations y sont soigneusement imprimées à la presse typographique à l'encre noire. Les polices de caractère varient pour inscrire de manière distincte les éléments tels que « Medgee Malachite », « Omuz », « Omuza » et « La Passe ». Notamment, les termes « Omuz » et « Ozuma » sont rendus dans une typographie généralement utilisée pour les affiches, détail auquel j'attribuerai une importance particulière. Les pages intérieures d'*Omuz omuza*, imprimées par Katasoho à l'encre noire sur un papier vert olive (peut-être un hommage aux célèbres olives turques). Bien que le papier présente une teinte distincte du blanc crème habituellement utilisé pour les livres, le texte reste lisible. La texture du papier, similaire à celle du

⁹⁴⁷ Parce qu'il avait des informations sur les intentions derrière ce livre, qu'il est présent dans des vidéos de la Passe, et qu'il a co-publié un zine-essai avec Aura en 2017, je soupçonne Renato Rodriguez-Lefebvre d'être l'une des identités derrière ce pseudonyme, bien que cela ne soit pas confirmé de manière officielle.

papier recyclé, se révèle au passage de la lumière, soulignant la répartition inégale de la pulpe. La reliure de style allemande s'harmonise avec une couverture soigneusement collée à la main, produite dans les ateliers de la Passe plutôt que chez Katasoho. Malgré son format vertical et les marges réduites au centre, la souplesse du livre en facilite la manipulation, assurant une expérience agréable.

Le style distinctif de la Passe se manifeste principalement à travers son souci du détail, l'usage de matériaux inhabituels et la technique d'impression typographique. Les caractères au format affiche évoquent la couverture de *Hors* (2014) de Noopsym Gibootsi et Aura Fallu, tandis que la mise en livre générale présente des similitudes avec leur réédition d'*À nos amis* (2015) du Comité invisible. Surtout, le format vertical du livre permet de le ranger dans une poche, renforçant son rôle de témoin (de course à relais).

Son format et son esthétique, qui en font un objet singulier, sont clairement influencés par la collection de pamphlets « Libertés » des Éditions Jean-Jacques Pauvert⁹⁴⁸. Dans le Paris du début des années 1960, Jean-François Revel présente à Pauvert l'idée d'une collection abordable regroupant une « littérature de combat de tous les temps et de toutes les tendances⁹⁴⁹ ». Pauvert conçoit alors des « libelles sur papier très ordinaire, avec des caractères d'affiche pour la couverture, comme jetés sur le marché du livre⁹⁵⁰ ». La collection « Libertés » est envisagée comme une série de poche. Afin de réduire les coûts de production, les couvertures sont imprimées sur papier kraft. Les « prouesses techniques innovantes et recherchées » laisse la place à une « provocante simplicité⁹⁵¹ ». Cette décision confère un style distinctif à la collection : « Le format agenda (9 µ 18 cm), la couverture de papier kraft et la tranche noire achèvent de donner un visage révolutionnaire à cette collection de poche à trois francs l'exemplaire⁹⁵². » Entre 1964 et 1967, les Éditions Pauvert publient 59 volumes dans la collection « Libertés ».

⁹⁴⁸ Je remercie pour cela d'être tombée par hasard sur l'édition de J.J. Pauvert de *Portrait du colonisé* de Albert Memmi dans une boîte de livres à donner. Les livres sont si similaires qu'il est peu probable que cela ne soit qu'un hasard, aussi compte-tenu des thématiques de la collection « Libertés ». Voir à ce sujet Clément Pieyre, « Jean-François Revel et la collection "Libertés" », dans *Revue de la BNF*, vol. 3, n° 39, 2011, p. 70-84.

⁹⁴⁹ Jean-François Revel cité dans Clément Pieyre, *op. cit.*

⁹⁵⁰ Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p. 390-391.

⁹⁵¹ *Idem.*

⁹⁵² Clément Pieyre, *op. cit.*

La collection est « partagée entre pamphlets anciens et essais d'actualité », car il importe à Revel de « montrer que le pamphlet n'est pas un genre éphémère⁹⁵³ ». À l'époque des Éditions Pauvert, il accueille toutefois beaucoup moins de textes originaux (7) que de rééditions (59). Parmi la série de titres neufs et anciens, se retrouvent *Constant polémiste* de Benjamin Constant ; *Flagrant délit* d'André Breton ; *La Lutte de classes en France* de Marx ; *Pamphlets* de Paul-Louis Courier ; *La Question*, suivi de *Une victoire* de Jean-Paul Sartre et Henri Alleg. J'ajouterai aussi le texte de Medgee Malachite, puisqu'en reproduisant l'esthétique de la collection de Revel, La Passe l'y insère symbolique. *Omuz ozuma* est traversé par la stratégie de la coterporalité, car la collection, qui avait déjà un pied dans le passé et dans le présent, est en quelque sorte réactualisée par La Passe.

Figure 4.18



Le livre de La Passe et un livre des Éditions Jean-Jacques Pauvert

La Passe adopte cette mise en page avec l'intention d'ajouter une couche de signification supplémentaire aux publications. Que l'on soit familiarisé ou non avec la collection dirigée par Jean-François Revel, une connaissance minimale de l'histoire de l'édition suffit se figurer les pamphlets politiques de la gauche des

⁹⁵³ *Idem.*

années 1960. La matérialité joue ici un rôle sémiotique essentiel : elle guide la signification en la replaçant dans un contexte.

L'objet-livre de La Passe se veut un témoin destiné à circuler de main en main. Fabriqué de manière artisanale, il narre son histoire à travers sa matérialité et les brèves allusions présentes dans les achevés d'imprimer. Cet attachement à l'artisanat, comme démontré dans le chapitre sur les pratiques, est historiquement lié aux valeurs d'indépendance et d'autonomie. *Omuz omuza* illustre bien le désir de La Passe d'inscrire ses publications dans l'histoire de l'édition de livres révolutionnaires.

4.5 Un retour aux stratégies

Le style qui se dégage des livres de La Tournure, La Jachère et La Passe témoigne de leur profonde considération pour la matérialité des objets et de la signification qu'elle peut revêtir. Les groupes ont une pratique de mise en livre artisanale ou, du moins, une sensibilité envers le livre imprimé qui transparait dans l'ensemble de leur catalogue. Le livre n'est pas qu'un simple support pour le texte et il s'ancre dans plusieurs disciplines. Justement, *Mon corps parlait pour ne pas mourir* (2016) est un livre qui intègre plus d'une discipline : la poésie, la composition musicale et les arts visuels. En incorporant un carnet de partitions graphiques à son recueil, Henry élargit et diversifie les manières d'appréhender et d'interpréter le livre. L'objet ne produit aucun son, pourtant, il porte une signification musicale. Le lectorat est encouragé à réfléchir sur le lien entre les partitions graphiques et les poèmes, à établir des connexions, à profiter de la grande liberté d'interprétation, tout en explorant la multitude des interprétations possibles cohabitant au sein de la même œuvre. À cause de son lien avec les partitions graphiques, le livre touche les stratégies d'horizontalisation (des pratiques) et de démocratisation (de l'interprétation). Comme dans l'exemple du titre, qui est à la fois des mots raturés et un son, le livre contient une forme de brouhaha, sa propre multitude.

De la Jachère naît *La brique* (2013), inspirée par l'histoire du livre-objet et des pratiques militantes. L'existence de livre-objet s'oppose aux conventions et aux aprioris du milieu du livre. La matérialité de *La brique* en fait à la fois un objet de contestation et un hommage à l'histoire des manifestations. En tenant ce livre (à deux mains, idéalement) impossible d'ignorer sa matérialité. La brique est prête à être lancée, entourée d'un texte qui motive l'action.

Comme je l'ai montré dans le chapitre 3, les groupes utilisent la pratique de la mise en livre artisanale pour faire survivre cet art à travers le temps, mais ils utilisent aussi ses méthodes pour rappeler certaines époques littéraires. Cela se manifeste de manière particulièrement évidente dans *Omuz omuza* (2014), qui reproduit la facture d'une collection d'essais comme pour s'y insérer. Si l'on connaît la collection qui sert de référence, elle-même située à la croisée du contemporain et de la réédition, sa matérialité se charge de sens en jouant sur la coterporalité.

CHAPITRE 5

LES TEXTES

Après avoir exploré la forme de vie, les stratégies, les pratiques et les objets, je propose d'examiner, dans ce chapitre, le cinquième plan de pertinence tel que conceptualisé par Fontanille : celui des textes et des images. Pour le sémioticien les textes sont des « ensembles signifiants composites⁹⁵⁴ » de nature verbale, iconique, gestuelle ou autres. Cette catégorie englobe ainsi non seulement les « textes » au sens traditionnel, mais aussi les images et les discours exprimés en langage gestuel, comme la LSQ (Langue des Signes Québécoise). Toujours selon Fontanille, un texte devient « texte-énoncé⁹⁵⁵ » lorsqu'il est déterminé par un commencement et une fin clairement repérables. Un texte-énoncé doit tenir sur un même support pour qu'il soit possible d'y détecter les constances, les répétitions, les paradoxes, les antithèses et l'évolution de sa signification. Le support du discours oral est unidimensionnel, représenté par le son de la voix ; celui de l'écriture est bidimensionnel, par exemple, s'il est apposé sur une feuille de papier ; enfin, le support de la langue des signes est tridimensionnel, caractérisé par les gestes-signes. Peu importe le support, l'expérience d'un texte-énoncé se révèle être celle d'une « totalité cohérente⁹⁵⁶ ».

En abordant le plan de l'objet, il était inévitable de mentionner les pratiques qui le concrétisent et les textes qu'il porte. Il serait tout aussi impossible de traiter des textes sans mentionner leur support (les objets) et les signes qui les constituent. La méthodologie sémiotique est fondée sur l'idée que la production de sens intervient entre les différents niveaux de la signification, ce que reflète le dialogue entre nos chapitres dont chacun représente un niveau de la signification. Puisque La Tournure, La Jachère et La Passe publient des livres et des zines, j'ai délibérément restreint les textes examinés aux publications qui contiennent leurs textes les plus significatifs. Évidemment, les groupes produisent d'autres types de textes, notamment les articles sur leurs sites web, des courriels, les rapports d'activités, etc. Ces textes devraient tout autant être en congruence avec leur forme de vie, même s'ils ne sont pas analysés ici.

Dans ce chapitre, je mettrai en lumière quelques tendances intéressantes qui se dégagent de l'ensemble du corpus. J'analyserai d'abord la prédominance des genres de la poésie et de l'essai par rapport aux autres

⁹⁵⁴ Jacques Fontanille, *Formes de vie, op. cit.*, p. 140.

⁹⁵⁵ *Id.*, *Pratiques sémiotiques, op. cit.*, p. 21.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

formes littéraires. Je montrerai ensuite que les stratégies du contemporain apparaissent dans le contenu même des textes. Je n'ai pas pu m'empêcher, également, quelques remarques sur les explorations liées au statut d'auteur : Comment signe-t-on ces textes ? Dans chaque section, je relève la congruence du plan de pertinence des textes avec les autres plans analysés jusqu'ici, pour mieux saisir la forme de vie mise en place par les trois groupes.

5.1 Les genres des textes

La Tournure, La Jachère et La Passe ont toutes trois orienté leurs efforts vers la publication de poésie. Puisqu'elles optent principalement pour ce genre, ces maisons d'édition reconnaissent et attribuent sans doute à la poésie des caractéristiques en harmonie avec leurs valeurs. L'essai est l'autre genre qui mérite une analyse approfondie. Bien que moins fréquemment publié que la poésie, il demeure le deuxième genre le plus significatif édité par les trois maisons d'édition. Ainsi, il est pertinent d'explorer ce qui fait que la poésie et l'essai résonnent avec les stratégies inhérentes à la forme de vie de ces groupes.

5.1.1 La poésie et le contemporain

Dans *Rhétorique de la poésie*, le Groupe μ présente une conception de la poésie qui peut aujourd'hui sembler évidente, mais qui se démarque par son parti pris théorique clair et sa description détaillée et explicite du fonctionnement formel du discours poétique. Dans cette section, je m'approprierais cette conception pour montrer en quoi la poésie, ou plus précisément, la lecture d'un poème, permet l'expression d'une forme de vie du contemporain.

Selon le Groupe μ , la poésie n'émerge pas à partir d'idées pures, mais plutôt à travers des mots porteurs d'idées, des « sémèmes⁹⁵⁷ ». Ces sémèmes permettent l'émergence d'éléments caractéristiques du style poétique, tels que les figures de style. Par exemple, une métaphore est présentée comme une « intersection entre deux sémèmes » « permise par la possession de sèmes communs⁹⁵⁸ ». Dans le vers de Rachel Bergeron, « le potentiel de nos marées⁹⁵⁹ », le mot « marées » comprend les sèmes « qui varie en hauteur », « qui suit un cycle », « qui contient un flux et un reflux », ici associé aux ventres. Utiliser « marées », plutôt que « cycles menstruels » ou « système digestif », fait voir l'immensité du potentiel des

⁹⁵⁷ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 91.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹⁵⁹ Rachel Bergeron, *Ventres*, Montréal, Les éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, 2017, p. 27.

ventres en plus de le lier aux significations entourant la mer. Le Groupe μ avance que la « contrainte du code⁹⁶⁰ » dans la poésie se compare difficilement à celle d'autres formes artistiques, comme la peinture ou la musique, du fait que les mots, unités d'expression des poètes, sont intrinsèquement liés à des unités de contenu très définies. Malgré la polysémie lexicale possible, chaque mot à une signification déterminée et les choix limités de combinaison syntagmatique restreignent les possibilités évocatrices. Ironiquement, c'est de cette contrainte que découlerait toute la puissance de la poésie. Puisque la poésie explore « tous les possibles du langage⁹⁶¹ », puisqu'elle en repousse les limites, elle serait, pour le Groupe μ , un authentique exercice de liberté.

Bien que tous les genres littéraires fassent usage des mots, le Groupe μ souligne la distinction fondamentale de la poésie par rapport aux genres qui privilégient une lecture linéaire. La lecture linéaire trace le sens au fur et à mesure du décodage des unités d'expression, tandis que le poème exige une lecture tabulaire. Cette approche implique de « rappeler les éléments antérieurs ou d'y retourner par un bouclage » et/ou de « projeter vers le futur une attente formelle, plus ou moins précise⁹⁶² ». La lecture tabulaire résulte de la reconnaissance de « plusieurs isotopies et des réévaluations qui autorisent le passage de l'une à l'autre⁹⁶³ ». Le sens se construit bien au-delà de la linéarité syntagmatique de la phrase. Le lectorat traverse « le texte suivant plusieurs plans de déchiffrement⁹⁶⁴ ». Ces relectures ou ses « réévaluations rétrospectives » enrichissent « sans cesse les cases du tableau⁹⁶⁵ ». Dans l'exemple du vers de Rachel Bergeron, les marées sont associées aux cycles menstruels à cause du vers précédent : « nous trouvons en notre ventre / le potentiel de nos marées⁹⁶⁶ ». Dans le même poèmes, Bergeron ajoute : « éclairées par d'autres lunes que les néons officiels⁹⁶⁷ ». Le cycle de la lune dirige celui des marées et il a le même rythme, alors que le néon est une lumière artificielle, moins fortes, mais plus stable. Bergeron invite à se méfier de cette lumière pour plutôt « [nager] dans l'ombre qui est la nôtre⁹⁶⁸ ». Cette lecture

⁹⁶⁰ Groupe μ , *op. cit.*, p. 89-90.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 119.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Rachel Bergeron, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ *Ibid.*

tabulaire est à la fois rétrospective et prospective, car tout « accident apparu sur la chaîne la met en éveil et, si elle attend que des éléments nouveaux renforcent ou facilitent le bouclage, elle prévoit aussi – avec délice – de nouveaux accidents⁹⁶⁹ ». Chaque « accident » agirait comme « producteur d’une tension⁹⁷⁰ ». Les bouclages se produisent à mesure que la lecture « revient sur elle-même en cycles de plus en plus amples, et le processus ne s’arrête qu’au terme et au prix d’un ensemble acceptable de réévaluations de tous les accidents rencontrés⁹⁷¹ ». La spécificité du discours poétique réside dans sa capacité à discréditer une temporalité en chaîne. Le Groupe μ se demande même si « la structure poétique ne viserait pas à mettre en cause la successivité même des parties du discours⁹⁷² » : « la poésie semble vouloir rendre cet ordre moins pertinent qu’il n’est d’habitude, voire impertinent⁹⁷³. » Bien que les isotopies soit un procédé de génération du sens qui fonctionne également dans le roman et les récits, elles y sont moins intenses et systématiques qu’en poésie.

Si le Groupe μ parle d’isotopie (« même lieu » au sens strict, mais aussi élément redondant qui proviennent de différents lieux) et non d’isochronie, c’est parce que la lecture tabulaire abolirait en quelque sorte le temps pour la structuration spatiale du poème : les mots sont comme les éléments séparés que l’on réunit dans la lecture sous la forme de constellation (comme un tableau). Ainsi, il s’agit plutôt de cospatialisation (ou colocalisation) plutôt que coterporalité. Cela dit, l’expérience de la lecture est un phénomène temporel. Dans la lecture du poème, ce n’est pas le temps qui est évacué, mais sa perception linéaire. Le temps du poème en est un de bouclages, de cycles et de réévaluations. Le sens des vers peut changer au fil de la lecture, mais cela ne veut pas dire que le sens initial était incorrect. Différentes significations (différent temps de lecture) se superposent. Selon moi, il y a un lien entre l’abandon de la linéarité de la signification en poésie et le rejet du temps linéaire inhérent à la forme de vie du contemporain : le sens s’épanouit en dehors de la trajectoire linéaire, ce qui signifie en quelque sorte que la forme de vie du contemporain est poétique (on habite contemporainement le temps en poète). La lecture de poésie reproduit à l’échelle réduite de la lecture l’expérience de la coterporalité. Elle nous permet, ainsi grâce à

⁹⁶⁹ Groupe μ , *op. cit.* p. 170.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² *Ibid.*, p. 165.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 166.

son échelle, de saisir avec plus de précision comment les éléments s'unissent dans des temps qui apparaissent distinct.

La première page de *Hors* d'Aura Fallu et Noopsym illustre bien cette approche non linéaire de la lecture : « Faire au monde / par la présente / l'amour de guerre / tout ce qu'il nous reste / le chatolement, d'urgence⁹⁷⁴ ». La lecture tabulaire nous incite à revenir sur nos pas, réévaluer les vers selon ceux qui les précèdent et ceux qui les suivent. C'est « l'amour de guerre » qui est fait au monde, mais cet amour est aussi « ce qu'il nous reste ». De la même manière, « ce qui nous reste » englobe aussi bien « l'amour de guerre » que « le chatolement, d'urgence⁹⁷⁵ ». Cette interdépendance fait en sorte que les vers gagnent en signification au fil de la lecture. Quelques pages plus loin, la suite poétique se poursuit : « Nous sommes vos ennemis nous / nous faisons bataille doucement / chaque nuit qui passe / nous l'habitons / c'est à peu près tout / ce qu'il nous reste⁹⁷⁶ ». La répétition du vers « ce qu'il nous reste » nous ramène à la première page. Ainsi, nous pouvons comprendre que ce qu'il nous reste, c'est l'amour de guerre, le chatolement d'urgence et le fait d'habiter la nuit. Le poème énumère les possibilités de vie restantes, et ces possibilités semblent celles du combat, de la lutte inévitable, qui ne se déroule pas au grand jour, mais dans un lieu et un temps caractérisée par « la nuit ». À mesure que les vers et les pages s'enchaînent, notre compréhension de l'univers se complexifie, témoignant du développement sémantique propre à la poésie.

Le Groupe μ avance que le plaisir éprouvé à la lecture de poésie s'explique de manière sémiotique. Une sensation d'euphorie surgit chez le lectorat, qui engage une médiation, c'est-à-dire « une réduction, purement sémiotique⁹⁷⁷ », entre des concepts normalement opposés. L'hypothèse du Groupe μ repose sur l'idée que, puisque le poème représente « la résolution langagière d'un conflit, l'organisation cohérente de forces opposées, il sera d'autant plus poétique que les oppositions seront fortes⁹⁷⁸ ». Dans *Maternité du Javelot* de J.-B Cousto, le vers « le téléphone est dans le congélateur⁹⁷⁹ » suscite une légère étrangeté, évoquant quelque peu le surréalisme. Il s'en dégage une forme de poéticité, bien que celle-ci

⁹⁷⁴ Aura Fallu, et Noopsym, *Hors*, Montréal, La Passe, 2012, p. 5.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷⁷ Groupe μ , *op. cit.*, p. 93.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹⁷⁹ Jacques-Brigitte Custo, *op. cit.*, p. 24.

soit jugée moindre (selon le Groupe μ) que celle du vers « pour alimenter la loi des ruines⁹⁸⁰ ». Dans ce dernier, les mots « loi » et « ruine » s'opposent par l'idée d'ordre et de désordre, mais se distinguent aussi dans leur état « créé » et « détruit ». S'il est évidemment possible de mettre un téléphone dans un congélateur, l'auteur semble évoquer une communication interrompue par image opposée à celle du téléphone qui ne déroutait pas.

La polysémie inhérente au trope, ou à la figure de style, est déterminée par ce que le Groupe μ désigne comme « les incompatibilités⁹⁸¹ ». Car la lecture ne s'arrête pas à l'impertinence, elle forme une solution et avance une interprétation. Ce que je qualifie de « solution » ou de « résolution » est appelé par le Groupe μ une « correction ». La « correction » est divisée en trois types distincts : le premier implique la correction de « l'élément nouveau, par adjonction à cet élément des sèmes récurrents du champ, ce qui permet de l'y indexer⁹⁸² » ; le deuxième concerne la correction « du champ constitué, par dissémination sur ce champ des sèmes de l'élément nouveau⁹⁸³ » ; enfin, le troisième englobe la « reconnaissance pure et simple et l'impertinence⁹⁸⁴ ». Mon interprétation concernant une communication interrompue (gelée, au congélateur) est un exemple du premier type de correction : les poèmes abordent le thème de la communication, et m'interrogeant sur la signification de « téléphone dans le congélateur », j'aboutis à une solution qui me semble satisfaisante. Je pourrais aussi interpréter qu'un guerrier (ou un leader avec un esprit guerrier) a pour seule loi la ruine, où « loi » serait synonyme d'une visée respectée de manière scrupuleuse, imposée aux autres et à soi-même sous peine de sanction. En revanche, je peine à extraire du sens des vers « te distingues-tu seulement / de ces mulots plante / sentiment⁹⁸⁵ ».

Il est important de noter que les solutions « peuvent être diverses et non nécessairement exclusives⁹⁸⁶ ».

En effet, la polysémie rhétorique

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁸¹ Groupe μ , *op. cit.*, p. 62.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ Jacques-Brigitte Custo, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁸⁶ Groupe μ , *op. cit.*, p. 61.

rend compte de la définition du langage poétique comme langage non régi par le principe de non-contradiction et donc non régi par la logique binaire [...] puisqu'elle peut programmer un sémème contenant des sèmes contradictoires, cas extrême de la polysémie⁹⁸⁷.

La poésie, selon le Groupe μ , gagne en poéticité à mesure qu'elle parvient à établir un nombre accru de « relations tant verticales qu'horizontales⁹⁸⁸ » au sein d'un poème. Non seulement une multitude de réponses sont possibles, mais c'est la diversité et les paradoxes qu'elles engendrent qui donnent satisfaction. C'est en cela que la poésie me semble être un langage idéal pour exprimer le brouhaha du contemporain. Elle permet de ne pas s'arrêter à une seule solution, d'accepter la multitude à même les textes et de faire de la pluralité une réalité plaisante. Si le langage fonctionne généralement ainsi, cela n'atteint pas la même intensité qu'en poésie, par nature hautement polysémique, équivoque et parfois délibérément insensée.

Le Groupe μ défend l'idée que le poète a pour objectif de « mieux faire connaître le monde en activant ou en révélant des analogies entre les choses⁹⁸⁹ ». Il détient un potentiel singulier pour explorer les richesses du langage, puisqu'il peut expérimenter avec des « usages nouveaux tantôt en perturbant la syntaxe, tantôt en insérant les mots dans des contextes inédits⁹⁹⁰ ». Les distorsions qu'il introduit dans le code conventionnel sont investies d'un « pouvoir transformateur⁹⁹¹ », se manifestant comme « une lutte contre les normes que l'on peut qualifier, dans certains cas au moins, de révolutionnaire⁹⁹² ». Elles opèrent comme « le vecteur d'une révolution des codes⁹⁹³ ». Comme je l'ai souligné dans la section sur la mise en livre artisanale, la poésie se trouve au carrefour de l'artisanat, de l'indépendance et de la contestation pour des raisons pratiques. Le Groupe μ semble également considérer la poésie comme étant intrinsèquement liée à la contestation⁹⁹⁴, pour des raisons formelles.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Ibid.*

⁹⁹⁴ De nombreux·euses penseur·euses et poètes, notamment Pierre Ouellet et Michel van Schendel, ont aussi écrit sur les liens entre politiques et poétiques, mais la théorie du Groupe μ me permettait d'expliquer le phénomène plus systématiquement.

Même si Ruffel n'a jamais associé de genres littéraires au contemporain, la lecture d'un poème m'apparaît offrir un terrain propice pour accueillir le brouhaha à plus petite échelle. J'oserais croire que le temps du contemporain est en quelque sorte poétique. Si la lecture d'un poème offre une micro-expérience de la multitude et de la coterporalité, on comprend pourquoi La Tournure, La Jachère et La Passe font de la poésie leur genre littéraire de prédilection. Elle se présente comme le genre idéal pour ceux qui utilisent le langage pour infléchir ce qui est en place, pour revoir la façon dont on occupe les espaces et le temps, et pour expérimenter des formes de vie différentes, habitées par de nouvelles significations. Ces remarques ne signifient évidemment pas que de toute poésie est nécessairement tributaire d'une forme de vie du contemporain. Inversement, le contemporain ne se manifeste pas exclusivement à travers le genre poétique, même si ce dernier facilite l'alignement avec ses stratégies, particulièrement la multitude et la coterporalité.

5.1.2 L'essai et le contemporain

La Tournure, La Jachère et La Passe s'aventurent également du côté l'essai, qui constitue le deuxième genre littéraire le plus répandu dans le corpus. À ma connaissance, la moitié des productions de La Passe sont des essais, La Jachère a une collection spécialisée dans ce genre intitulée « Trafic et braconnage », et quelques zines à La Tournure entrent également dans cette catégorie.

François Dumont a réalisé une anthologie de textes, *Approche de l'essai*⁹⁹⁵, qui se penche sur la question de ce genre littéraire. En parcourant l'ensemble de ces réflexions, les liens entre l'essai et le contemporain apparaissent indéniables. Encore une fois, il n'est pas question de revendiquer le genre de l'essai comme intrinsèquement contemporain, mais plutôt de démontrer comment une forme de vie du contemporain peut s'exprimer à travers ce genre littéraire.

Doit-on considérer le genre de l'essai comme un art ou une science ? Cette interrogation revient de manière récurrente dans plusieurs textes de l'anthologie. Selon Georges Lukàcs, il ne fait aucun doute que « l'essai est une forme d'art, une mise en forme totale et autonome d'une vie complète et autonome⁹⁹⁶ ». Cependant, l'accent aurait été trop souvent mis sur la qualité de l'écriture, comme si l'essai « pouvait être

⁹⁹⁵ François Dumont, *Approches de l'essai*, Anthologie, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, 276 p.

⁹⁹⁶ Georges Lukàcs, « Nature et formes de l'essai », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 47.

sur le plan du style l'égal d'une œuvre littéraire⁹⁹⁷ ». Ce qui revêt une importance cruciale pour Lukàcs, c'est que l'essai possède une forme distinctive qui le démarque des autres arts, une forme qui embrasse ce paradoxe. Alors que les autres genres littéraires puisent leurs motifs « dans la vie (et dans l'art) », l'essai opte plutôt pour « l'art (et la vie⁹⁹⁸) » comme modèle. L'essayiste, en discutant d'autres œuvres, transmet sa vision du monde, une « conceptualisé éprouvée comme vécu de l'affectivité, en tant que réalité immédiate, en tant que principe spontané d'existence⁹⁹⁹ ». Contrairement aux poètes, l'essayiste aurait pour tâche de s'approcher de la vérité. Cependant, alors que les objets des écrits scientifiques apparaissent dans son contenu, l'essai doit également les révéler dans sa forme. Ainsi, pour Lukàcs, « la science nous présente des faits et leurs rapports, mais l'art nous présente des âmes et des destins¹⁰⁰⁰ ». Cela dit, plus son contenu se transmuterait en forme, devenant de l'art « pur », plus son caractère scientifique tomberait dans l'oubli et « perd[rait] toute signification¹⁰⁰¹ ». Ce constat exige du genre qu'il épouse la forme d'un entre-deux.

Publié par La Passe en 2014, *Omuz omuza*, est un bon exemple d'essai qui partage des idées politiques en adoptant un style figuratif très marqué :

Vient alors le temps de *négozier*, de mettre des mots sur la chose dans les torrents de la contestation, d'identifier le mouvement aux yeux de tout ce qui s'y trouve extérieur et qui cherche à le comprendre de la manière la plus simple possible sans pouvoir concevoir que ladite chose, le mouvement, dépasse tout ce qui s'y trouve. Et dans la tempête et les flots ouverts par la révolte, on en voit se réfugier sur la terre ferme, s'abriter de sens et de vieilles coutumes là où ils peuvent se représenter la chose, se faire dire ce qu'elle est et ce qu'il faut en faire¹⁰⁰².

En utilisant la métaphore du courant et du flot pour évoquer la révolte et en rythmant sa phrase comme l'ondulation d'une rivière, l'auteur parvient à transmettre de manière évocatrice l'énergie du flux de la

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁰² Medgee Malachiste, *Omuz omuza*, Montréal, La Passe, 2014, p. 139.

résistance. C'est l'une des forces de l'essai que celle de partager des idées, comme le fait la science, tout en le faisant également à travers la forme, s'inspirant ainsi de la poésie.

Theodor Adorno, qui apparaît également dans l'anthologie de Dumont, est d'avis que, l'écriture de l'essai reflète un loisir propre à l'enfance plutôt que de « produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art¹⁰⁰³ ». L'enfant, qui « réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait », n'hésite pas à dire « ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il sent qu'il n'a plus rien à dire, et non pas quand il a complètement épuisé le sujet¹⁰⁰⁴ ». La forme de l'essai tend vers une autonomie esthétique qui n'est pas simplement « empruntée à l'art », car l'essai se distingue « par son médium, c'est-à-dire les concepts, et par le but qu'il vise, une vérité dépouillée de tout paraître esthétique¹⁰⁰⁵ ».

Toujours dans la même anthologie, Jean Starobinski considère l'essai comme « le genre littéraire le plus *libre* qui soit¹⁰⁰⁶ ». Il le décrit comme étant « risqué », « insubordonné », « imprévisible » et « dangereusement personnel¹⁰⁰⁷ ». L'essai aurait la liberté de choisir ses objets, d'inventer son langage et ses méthodes. Il tendrait à harmoniser science et poésie, à être « à la fois, compréhension du langage de l'autre, et l'invention d'un langage propre¹⁰⁰⁸ ». La beauté de l'essai réside dans sa capacité à lire le monde et à se donner à lire, en réclamant « la mise en œuvre simultanée d'une herméneutique et d'une audace aventureuse¹⁰⁰⁹ ». Plus l'essai perçoit « la force agissante de la parole et mieux il agit à son tour¹⁰¹⁰... » En plus d'étudier d'autres œuvres, « l'essai doit larguer les amarres et tenter à son tour d'être lui-même une œuvre, de sa propre et tremblante autorité¹⁰¹¹ ».

Dès les premières lignes du *Risque de l'affirmation*, J.G.H. (Jules Gagnon-Hamelin) laisse paraître qu'il s'amuse en écrivant : « Les idées que j'ai sont géniales et les ouvrages que je projette sont géniaux. Ce que

¹⁰⁰³ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁰⁶ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*

je ne fais pas, ce que je n'arrive pas à faire, relève du génie. La figure du génie, pour moi : un lâche, un paresseux, un faible – et j'ai une grande affection pour les faibles¹⁰¹². » Cette introduction instaure une ironie qui teinte la lecture du reste de son texte. Cette irrévérence singulière et joyeuse est une des facettes de sa voix d'auteur, quel que soit le style qu'il explore. Il s'agit d'une forme d'insolence que le lettriste Isidore Isou associait, à son époque, à la jeunesse au sens de tout « individu qui ne coïncide pas encore avec sa fonction, qui s'agite et lutte pour [...] arriver à une autre situation¹⁰¹³ ». C'est dans l'essai que les jeux de mots et d'idées de Gagnon-Hamelin s'expriment avec le plus de liberté.

R. Lane Kauffman perçoit l'essai comme un genre rebelle, refusant de se plier « aux règles d'une méthode imposée », bravant « l'impérialisme scientifique », et piétinant « allègrement sur les plates-bandes des disciplines académiques¹⁰¹⁴ ». En rejetant la vérité et la méthode au sens traditionnel, l'essai évolue en anti-méthode, « son opposition systématique à tout système, devient le principe qui en détermine la forme¹⁰¹⁵ ». Pour Kauffman, le « caractère résolument antinomique », la « structure de mosaïque » et la « méthode a-méthodique » de l'essai en font « le genre pluraliste et interdisciplinaire par excellence¹⁰¹⁶ ». Se tenant entre l'écriture créative et l'analyse, le littéraire et le philosophique, l'imaginaire et le raisonné, l'essai serait « la forme d'écriture la plus propice à la recherche interdisciplinaire dans les sciences humaines¹⁰¹⁷ ». Kauffman le conçoit comme échappant à toute discipline. L'essayiste emprunte la voie tracée par la tradition de ses prédécesseur-euses, mais iel n'est pas contraint-e de suivre un itinéraire prédéfini ; iel explore, « même au risque de manquer un tournant, de s'engager dans une impasse, ou d'empiéter sur une chasse gardée¹⁰¹⁸ ». Alors que les textes scientifiques résultent d'un effort collectif pour faire progresser la connaissance humaine, les essais sont plus à l'aise dans les zones d'ombre, là où la complexité persiste et aucune réponse définitive ne se profile. La conclusion d'*Omuz omuza* s'intitule justement « conclusion non concluante¹⁰¹⁹ ». De manière similaire, Geoffroy Delorey, dans *Pavé et*

¹⁰¹² Jules Gagnon-Hamelin, *Le risque de l'affirmation*, Montréal, La Tournure, 2019, p. 3.

¹⁰¹³ Isidore Isou, *Les manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)*, Marseille, Al Dante, 2004.

¹⁰¹⁴ Robert Lane Kauffman, « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰¹⁹ Medgee Malachiste, *op. cit.*, p. 149.

mémoire, insiste sur le caractère risible de ses propres affirmations sur la valeur du littéraire. L'essai permet tout de même d'imaginer un monde où un livre n'est considéré comme une œuvre que s'il provoque des dommages pour l'opresseur. Les observations de Delorey suscitent le rire, la réflexion, et le rêve.

Renoncer à la quête d'une réponse absolue ouvre la voie à l'exploration d'objets qui, autrement, resteraient inaccessibles. Selon Adorno, l'essai se penche sur ce qui demeure opaque, « s'efforce de concrétiser le contenu déterminé dans l'espace et le temps ; il construit l'imbrication des concepts tels qu'ils sont présentés, c'est-à-dire imbriqués dans l'objet lui-même¹⁰²⁰ ». Jean Terrasse complète cette idée en soulignant que le discours de l'essai possède son opacité propre, « parce qu'il substitue les mots à la réalité¹⁰²¹ ». L'essai révèle le réel sans le dévoiler, acceptant la « tension entre deux désirs apparemment contradictoires : décrire la réalité telle qu'elle est en elle-même et imposer un point de vue sur elle¹⁰²² ». L'essayiste s'engage dans une quête, ignorant où elle le mènera, espérant qu'elle lui permettra de prendre « conscience de sa propre pensée », de « la faire approuver par autrui » ou encore de « changer le monde¹⁰²³. »

Adorno partage l'idée que l'essai exige une pensée qui appréhende « dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité¹⁰²⁴ », qu'il ne se contente pas de la commodité de « l'illusion d'un monde simple, foncièrement logique¹⁰²⁵ ». Cette conception du monde, riche de multiplicité et de potentiel paradoxe, est profondément contemporaine. Celui qui s'engage dans cette voie n'a pas à feindre d'avoir épuisé l'objet, « comme s'il n'y avait plus rien à en dire¹⁰²⁶ ». L'essai se présente peut-être comme le genre le plus apte à représenter la réalité, car, à l'instar de celle-ci, il est tissé « de ruptures, il trouve son unité à travers et par-delà ces ruptures, et non en les commentant¹⁰²⁷ ». La discontinuité serait essentielle à l'essai, qui refuserait de subordonner les concepts « les uns par rapport aux autres au moyen de leur fonction dans le

¹⁰²⁰ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰²¹ Jean Terrasse, « L'essai ou le pouvoir des mythes », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 115.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰²⁴ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 70.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

parallélogramme de forces des choses¹⁰²⁸ ». L'essai autorise ces concepts à « se multiplier, se renforcer, se limiter¹⁰²⁹ ». Cette ouverture au paradoxe présente des similitudes avec l'approche poétique. Alors que la pluralité des possibilités émerge dans la poésie à travers la lecture des tropes, l'essai y accède explicitement, donnant forme aux idées et à leur diversité.

Le risque de l'affirmation est un essai composé de quarante-cinq points. Cette forme autorise Jules Gagnon-Hamelin à passer d'une idée à l'autre, de la théorie de la lecture à la théorie queer, aux remarques anecdotiques. Au point 38 de son texte, par exemple, il affirme audacieusement que « les vérités nous mentent peut-être davantage que le moins scandaleux d'entre tous les livres¹⁰³⁰ ». Puis, au point 39, il avance l'idée que l'« on devrait octroyer à une personne avec laquelle le silence n'est plus gênant ou malfaisant, le véritable nom d'ami-e¹⁰³¹ ». L'espace entre les fragments est une séparation, une pause, mais aussi l'occasion pour le lectorat de tisser ses propres connexions entre les affirmations disparates. Il y a réconciliation, comme dans le poème, comme dans la vie.

La stratégie de la coterporalité peut trouver son chemin pour s'exprimer dans l'essai puisque son actualité, remarque Adorno, est celle « d'un anachronisme¹⁰³² ». Le genre est anachronique car il est coincé « entre une science organisée, d'une part où chacun a la prétention de contrôler tout et tout le monde, et qui exclut tout ce qui n'est pas taillé sur le modèle du consensus¹⁰³³ » et « une philosophie, d'autre part, qui s'accommode des restes vides et abstraits de ce que la profession scientifique n'a pas encore investi et qui du coup devient pour elle l'objet d'une activité de seconde zone¹⁰³⁴ ». L'essai se positionne dans cet entre-deux, explorant les angles morts de ses sujets et cherchant à faire émerger, « à l'aide de concepts, ce qui n'entre pas dans les concepts ou ce qui révèle, par les contradictions dans lesquelles ils s'emmêlent, que

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰³⁰ Jules Gagnon-Hamelin, *Le risque de l'affirmation*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 83.

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ *Ibid.*

le réseau de leur objectivité n'est qu'une manifestation subjective organisée ». Jean Starobinski propose cette belle formule : l'essai crée des « relations inattendues au cœur du présent¹⁰³⁵ ».

Dans *Pavé et mémoire*, Geoffroy Delorey partage le choc qu'a été pour lui, à l'âge de sept ans, la découverte de l'existence de l'Holocauste : « La douleur, l'innommable, l'injustice, l'horreur, tout y est passé. Je me souviens m'être demandé comment cela avait pu exister. J'ai aussi senti la honte¹⁰³⁶. » Bien que l'enfant ne porte aucune responsabilité dans cet événement, cette honte anachronique l'invite à réfléchir, au présent, sur des questions qui demeureront sans réponse. Ce passage montre le pouvoir de la lecture à partir d'un roman de Paul Celan :

La honte d'avoir survécu (sans vraiment l'avoir vécu) à l'Holocauste, comme si le simple fait de n'être pas mort avant même d'être né me faisait porter le blâme. La honte de me savoir impuissant et incapable de réécrire l'histoire. J'ai lu Paul Celan comme si j'y étais, comme si je n'avais jamais cessé d'y être. Je me suis fait tout à tour bourreau, victime, résistant, complice, ignorant. Comme plusieurs, je me suis d'abord dit qu'y avoir été, j'aurais tout fait pour l'en empêcher. Mais comment savoir¹⁰³⁷ ?

L'essai s'épanouit pleinement dans un espace indistinct entre l'art, la science, la poésie et la philosophie. Il se livre à une exploration libre et audacieuse de la forme et des idées, faisant preuve d'une liberté, d'une irrévérence et de rébellions caractéristiques. L'essai embrasse l'opacité, les paradoxes et la complexité, des éléments utiles pour appréhender la réalité du contemporain. Le texte essayistique résonne avec la stratégie de l'indistinction, qui permet aussi les entre-deux, et la stratégie de la coterporalité et son anachronisme.

5.2 Les thèmes du contemporain

Les genres littéraires privilégiés par *La Tournure*, *La Jachère* et *La Passe* portent en eux-mêmes une congruence avec la forme de vie du contemporain. Cette prochaine section s'attardera à relever les stratégies du contemporain à même les thématiques des textes : l'horizontalité, la démocratisation, la multitude, le coterporain et l'indistinction.

¹⁰³⁵ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont, *op.cit.*, p. 181.

¹⁰³⁶ Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle, *Pavé et mémoire*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 16.

5.2.1 L'horizontalité

La stratégie de l'horizontalité vise à anéantir toute forme de hiérarchie. Comme nous l'avons examiné précédemment, La Tournure, La Jachère et La Passe expérimentent différentes approches organisationnelles pour échapper à la hiérarchie traditionnelle de l'édition. Elles vont jusqu'à instaurer un accompagnement littéraire et permettre à leur lectorat de contribuer à leurs zines. Des textes thématiquement en accord avec cette stratégie sont aussi présents dans le corpus, et l'un des exemples les plus probants à mes yeux est *amida* (2013) de Geoffroy Delorey, un zine qui a retenu mon attention au chapitre précédent grâce au soin avec lequel il a été confectionné.

Dans ce zine, Delorey rend hommage à la nature compatissante de son amoureuse : « Mon amoureuse est plus forte que moi / elle est sensible au vivant / comme personne / elle ne sera jamais heureuse / il y a tellement de chats dans la ruelle / qui ne passeront pas l'hiver / elle sauve ceux qu'elle peut¹⁰³⁸ ». Il perçoit l'empathie de son amoureuse comme une force, même si elle en est un peu torturée. C'est l'engagement à aider autant que possible qui le touche. Elle porte son attention à tous les êtres vivants, sans établir de hiérarchie. Elle se tourne vers l'autre, allant jusqu'à leur offrir des fragments d'elle-même : « Tes cheveux mon amoureuse tu les coupes / une mèche après l'autre / et tu les distribues comme des offrandes / en signe d'alliance¹⁰³⁹ ». Même si ce geste n'a pas d'utilité pratique, il symbolise un rapprochement par l'offrande d'une partie de soi. L'effort vers l'horizontalité s'accompagne d'une forme de don (les cheveux) ou d'abdication : « Mon amoureuse est plus forte que moi / elle sait s'abandonner / à la rencontre¹⁰⁴⁰ ». Pour conférer du pouvoir à l'autre, il est nécessaire de sacrifier une partie du sien.

Delorey note que la lecture, comme une autre forme de l'écoute, est un outil pour la rencontre. Il remarque que son amoureuse lit mieux que lui, car « elle sort d'elle-même devient autre / l'espace d'un instant / l'instant d'après elle n'est plus la même / c'est pourquoi son nom change à chaque instant / et ne la désigne jamais / c'est son essence / profondément changeante / que j'aime tant¹⁰⁴¹ ». L'amoureuse écoute si bien, la rencontre est si totale, qu'elle devient autre. Sa nature est indistincte, changeante selon les rencontres. Elle lui fait la lecture du *Livre des questions* d'Edmond Jabès, et ce texte lui donne

¹⁰³⁸ Geoffroy Delorey, *amida*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

l'impression de se rapprocher d'une communauté : cette lecture « laisse une plaie invisible / en chacun de nous / nous joignons nos plaies / pour qu'elles cicatrisent ensemble¹⁰⁴² ». En partageant cet extrait qui la bouleverse, elle se lie à son amoureux, mais aussi à ceux touché-es par ce passage. La pensée juive est un thème central du recueil, du fait des origines de la famille de l'amoureuse. Le poète, touché par sa beauté, veut partager avec d'autres « l'amour qui fait avancer / les souvenirs qui ne nous appartiennent pas / le rythme particulier des quartiers juifs / et leurs chansons de joie pour les mariages / et leurs plaintes pour les blessures / dans une langue que nous comprenons / sans la maîtriser¹⁰⁴³ ». La rencontre avec la culture juive se veut sans prétention, elle n'a pas à être parfaite, mais surtout, elle doit se faire horizontalement, sans jeu de pouvoir.

Pour lui, s'intéresser à la culture juive ne devrait pas découler d'une « volonté de dominer / ce qui peut être connu », mais du « désir de se frotter / à ce qui ne peut pas l'être¹⁰⁴⁴ ». Il cite sans hiérarchie des personnalités juives qui l'inspirent, qu'elles soient artistes ou penseur-euses : « Emma Goldman Efrim Menuck Mordechai Gebirtig / Ariane Mnouchkine Leonard Cohen Naomi Klein / Elfriede Jelinek Walter Benjamin Rosa Luxembourg / Abraham Moses Klein Léa Roback Georges Perec¹⁰⁴⁵ ». Ces figures l'auraient libéré tout autant que Gaston Miron, surtout pour ce qui est le plus difficile et nécessaire : « se libérer / de Gaston Miron¹⁰⁴⁶ ». Car Delorey refuse de devenir « une vieille souche / de souche / en cette terre de toutes les diasporas¹⁰⁴⁷ ». Il rejette le concept de « québécois de souche », qu'il associe à ce qu'il entend dans sa famille : des gens qui parlent « contre les immigrants¹⁰⁴⁸ ».

L'entourage du poète ne perçoit pas que sonoureuse vient d'une famille immigrante. Ainsi, il n'a pas peur d'être « envahie » par elle : « Et pourtant / s'ils se laissaient rien qu'un peu / être envahis par monoureuse / ils verraient / comme s'est rassurant¹⁰⁴⁹ ». Cette ironie pose une critique subtile du racisme ordinaire, l'auteur soulignant encore une fois l'importance d'apprendre de l'autre. Car la peur de l'autre

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

constitue le principal obstacle à l'horizontalisation. Ceux à qui profite cette peur « ont entrepris de réduire l'espace / pour une rencontre possible / ils ont fermé les rues / les livres / les écoles / ils ont fixé tous les yeux sur des écrans¹⁰⁵⁰ ». Lorsque l'on apprend à authentiquement connaître autrui, la distinction tombe : « je n'accueille personne / je suis l'un deux / et mon amoureuse aussi / des métiers au pays des métiers¹⁰⁵¹ ».

5.2.2 La démocratisation

La démocratisation vise à répartir le savoir autant que possible, le partager de manière étendue. Le meilleur exemple d'effort de démocratisation est sans doute les ateliers que donnent La Tournure et La Passe. Les groupes introduisent leur lectorat à diverses pratiques, y compris la partition graphique conçue pour être accessible au plus grand nombre. La démocratisation soulève la question du savoir comme pouvoir potentiel. *Omuz omuza* (2014) de Medgee Malachiste explore justement la manière dont le partage du savoir intellectuel (politique et social) doit s'opérer dans des contextes militants, en se basant sur la grève étudiante de 2012 et le soulèvement turc de 2013.

Malachiste remarque que certain-es militant-es concentrent leurs efforts dans la mobilisation, mais il interroge la pertinence de privilégier l'élargissement des rangs plutôt que de s'engager directement dans la lutte : « Est-ce qu'élargir ses rangs constitue en soi une attaque contre l'adversaire¹⁰⁵² ? » Selon lui, le problème réside dans la perception de la masse comme un « groupe social dominé qu'il faudrait éclairer afin de résoudre ses contradictions¹⁰⁵³ ». Il met en garde contre le « modèle hiérarchique » qui suppose « une différence fondamentale entre une *masse* sociale aliénée et une élite qui ne l'est pas¹⁰⁵⁴ ». Pour une véritable transformation, il plaide en faveur de l'abandon de l'idée que « la *masse* dominée est absolument passive et sans emprise aucune sur les flux d'informations, de pouvoir et de marchandises qui lui sont soumis en permanence¹⁰⁵⁵ ».

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁵² Medgee Malachiste, *Omuz omuza*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 124.

Sans utiliser directement le terme « démocratisation », Malachiste encourage « une prise de conscience autonome, soit par la divulgation de faits, le partage d'un dialogue et du libre raisonnement¹⁰⁵⁶ ». Comment, toutefois, partager des connaissances, sans perpétuer la « structure hiérarchique du savant et de l'ignorant¹⁰⁵⁷ » ? Selon lui, une partie de la réponse est dans l'horizontalisation, la destruction des « lignes causales et hiérarchiques sur lesquelles se mouvaient ceux et celles en proie à la connaissance¹⁰⁵⁸ ». Il reconnaît que chacun·e a le pouvoir de « traduire à sa manière ses perceptions du réel¹⁰⁵⁹ » et souligne l'importance de « créer un espace d'écoute où chacun·e [...] peut signifier ce qu'il ou elle attend¹⁰⁶⁰ ». Pour se sortir de la prétention au savoir, on peut miser sur des discours qui appellent des réponses et l'aménagements « de lieux d'échanges¹⁰⁶¹ ».

Donner accès au plus grand nombre à un nouveau savoir-faire est essentiel dans un mouvement de révolte. La figure toute désignée pour enseigner, croit Malachiste, n'est pas læ militant·e plus læ plus éduqué·e, c'est la rue même, l'expérience de la manifestation. Malachiste suggère que les moments de révolte offrent une opportunité de remise en question, car ils rompent avec « l'ordre habituel des choses¹⁰⁶² ». Pendant la grève de 2012, le sentiment d'appartenir à un groupe et la possibilité de « participer à une société en germe affirmant les limites du tolérable et cherchant à instaurer un sens tout autre à ses visées habituelles¹⁰⁶³ » sont une forte source de motivation. Si cela ne suffit pas, les « manifestations démesurées de pouvoir¹⁰⁶⁴ » provoquent parfois une prise de conscience. En participant à la lutte, on acquiert des connaissances qui résistent à toute tentative de récupération.

Malachiste cite un exemple de ce type d'apprentissage durant la grève de 2012, où la direction des manifestations dépendait du choix des personnes en tête du cortège. Cette dynamique constante « a permis à plusieurs personnes de découvrir non seulement qu'il leur était possible à tout moment de

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

proposer une direction au-devant de la manifestation, mais aussi d'appeler à la manifestation avec succès¹⁰⁶⁵ ». C'était une méthode efficace pour briser « la frontière habituelle entre messenger et récepteur, prise de décision et obéissance¹⁰⁶⁶ ». L'histoire a montré que la manière dont les luttes sont organisées est aussi importante que leurs objectifs. Selon l'essayiste, le savoir doit circuler en défiant les discours hiérarchiques. C'est ainsi que l'on peut vraiment écouter et apprendre des « multiples voix du mouvement¹⁰⁶⁷ ».

La démocratisation des savoirs, une stratégie importante pour la forme de vie de La Tournure, La Jachère et la Passe est abordée d'une manière différente dans *Omuz omuza*. Il ne suffit pas de passer le savoir au plus grand nombre, il faut aussi se demander quelle est la meilleure manière de respecter l'intention d'horizontalisation et de déhiérarchisation. Plus exactement, Malachiste nous invite à nous méfier des méthodes traditionnelles et à compter sur le dialogue, les espaces de partage et les expériences partagées.

5.2.3 La multitude

La stratégie de la multitude met en lumière deux phénomènes : d'une part, la reconnaissance d'un commun conservant ses dissonances internes et, d'autre part, la cohabitation possible à travers le dissensus et la pluralité. Là où l'horizontalisation et la démocratisation sont des mouvements de déhiérarchisation, la multitude est un concept soutenant l'idée que la population est capable de s'organiser et de s'auto-réguler elle-même. Il se démarque du concept de « peuple », qui implique plutôt l'idée qu'une population sans tête dirigeante n'arrivera jamais à s'organiser. Les trois groupes ont démontré leur capacité à intégrer la multitude au sein de leur organisation, en s'organisant collectivement de manière flexible et autonome. La multitude se révèle être un thème récurrent dans leurs textes, exprimé parfois de manière littérale. Dans *Hors* (2014), par exemple, Noopsym et Aura Fallu rappellent : « ce ne sont pas des masques / que nous portons mais / des cagoules nécessaires / à la survie de nos amours / et d'intimes multitudes¹⁰⁶⁸ ». Présente dans de nombreux textes issus des trois groupes, la question de la multitude est la stratégie prédominante dans les textes de Jules Gagnon-Hamelin de La Tournure.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶⁸ Noopsym et Aura Fallu, *Hors*, *op. cit.*, p. 15.

Dans *Le risque de l'affirmation* (2019), Gagnon-Hamelin se permet une petite réflexion sur sa communauté :

Quand je pense et me plains d'être incapable de faire tant de choses par moi-même [...] je me rassure en me disant que ma fortune est d'être bien entouré [...] car l'ami-e de l'ami-e s'ajoute au cercle éventuellement, et ainsi le réseau se dynamise en expertises des plus diverses¹⁰⁶⁹.

Un réseau fort avec des connaissances variées est pour lui une forme d'autonomie, grâce au partage et à la solidarité. Le côté anarchiste de Gagnon-Hamelin se fait sentir ici, et on pourrait même lire dans ce passage une référence à *À nos amis* du Comité invisible. Dans *Autour de mon îlot* (2018), un petit zine en accordéon qui porte sur sa vie en collocation et ses lectures, cette communauté d'ami-es prend forme :

Autour de mon îlot, des miettes de toutes formes et grosseurs, des bouchons de bières parfois contorsionnés sur eux-mêmes et d'autres restants de soirées délectables s'accumulent et deviennent les témoins privilégiés de l'activité quotidienne fourmillante de sept êtres étranges et de leurs complices nombreux, nombreuses, à passer à la hâte, un œuf deux œufs trois œufs, un plat avec le bon couvercle si possible, ou s'arrêtant pour raconter en mille digressions leur longue journée et la veille arrosée ayant passé un peu trop vite, l'haleine défraîchie, la douze vidée, le vivier de même, une fois les cendriers, eux, remplis jusqu'au souverain débordement¹⁰⁷⁰.

Le bordel d'un lendemain de veille se mêle au véritable brouhaha du réseaux d'ami-es. En quelques mots, sur trois pages distinctes, le poète donne des indices sur le genre de personnes avec qui il partage son espace : C. qui s'évertue contre « le PCR qui gangrène son association collégiale », A. qui « analyse les films de fesses », M. qui « commente en espagnol », T. qui « lisse les pointes de sa moustache aristocratique », I. qui « se rend ivre au thé entre deux explications sur le devenir deleuzien », A. qui « veut un enfant de H. », H. qui rejette « l'amant trop collant, en lui préférant celui à petite moustache¹⁰⁷¹ », etc. Ces personnes contribuent à la collocation avec des connaissances diverses, créant ainsi une petite société où l'entraide est possible. Le poète apprécie particulièrement vivre par procuration, à travers les histoires que ses ami-es lui racontent.

Assis à l'îlot de la cuisine, le poète n'écoute pas que les voix de ses colocataires. Il fait jouer des artistes tel·les que The Range, Nick Hakim, Leonard Cohen, Galaxie 500, Kendrick Lamar, Perfume Genius, St.

¹⁰⁶⁹ Jules Gagnon-Hamelin, *Le risque de l'affirmation*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷⁰ *Id.*, *Autour de mon îlot*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2018, p. 4.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

Vincent, Mazzy Star, dont il s'approprie volontiers les paroles : ces voix « tantôt frondeuses, tantôt tordues par le vertige de la confession ; m'accompagnent leurs délires acoustiques comme les orchestrations qui fleurissent au détour de couplets plus tranquilles¹⁰⁷² ». Elles se mêlent à d'autres, celles des lectures, « toutes ces têtes géniales que je laisse pénétrer à satiété la mienne¹⁰⁷³ ». Édouard Louis, Guyotat, Guillaume Dustan, le poète apprécie particulièrement se savoir contaminé par « l'énergie d'une centaine de beaux homos enragés¹⁰⁷⁴ ». En lisant, leurs méditations deviennent les siennes : « je tremble pour elles, vivant dans leur ombre, par procuration¹⁰⁷⁵. »

Sans bouger de l'îlot de la cuisine, l'espace où résonne le plus clairement le brouhaha, le poète vit plusieurs vies. C'est là qu'il découvre l'amitié de manière plus profonde, « un peu mieux qu'ailleurs¹⁰⁷⁶ », entouré de personnalités connues et inconnues qui éveillent « [sa] curiosité intellectuelle, [ses] fantasmes charnels d'envergures multiples [...] et ces bribes de discussions qui [le] bouleversent, entre le beau temps et les féminismes, les vacances à venir et la poésie, entre le déni et la colère¹⁰⁷⁷ ». Aucune voix ne se détache du lot pour dominer ou orienter le sens du groupe. Le poète est traversé, se laisse traverser, par une sorte d'énonciation collective. À travers ces voix, il se transforme en « un océan d'humeurs¹⁰⁷⁸ » et, au sein de cette multitude, il n'est plus un individu, mais une singularité, c'est-à-dire un et pluriel à fois.

5.2.4 Le coterain

La stratégie de la coterain propose une vision du temps qui ne s'écoule pas linéairement, encourageant l'acceptation des anachronismes et la reconnaissance que toutes les époques nous habitent. La relation de La Passe à l'archive, la matérialité du livre *Omuz omuza* ainsi que l'usage du pseudonyme sont d'excellents exemples de coterain.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

Dans *l'Építaphe* (2013), le collectif de La Tournure reprend la formule de Paul Chamberland : « *Nous sommes les enfants calmes de l'après-histoire*¹⁰⁷⁹ . » Annabelle Aubin-Tuhot, dans *Politique de l'hypersensibilité* (La Jachère) pose la question : « Jusqu'où nous aventurerons-nous dans la contre-histoire des consciences¹⁰⁸⁰ ? » Les groupes semblent entretenir une forme d'hostilité face à l'historicisme et se demandent comment voir le monde autrement que par ce prisme. Dans *À recoudre des doigts l'haleine des jours*, Manuel Mineau-Vézina (La Passe) ajoute : « L'époque n'est pas révolue, / Elle est révolte¹⁰⁸¹ . » On ne croit plus en la succession linéaire des périodes historiques, mais cela n'éteint pas le désir révolutionnaire.

La coterporalité, illustrée à travers les plans de pertinence, se manifeste dans le détournement de pratiques, de matérialités et de formes du passé (comme l'artisanat) et la récupération de leurs significations. Elle se manifeste également dans l'appropriation de références historiques, ce qui, dans les textes, correspond à une forme d'intertextualité. Le recueil *D'espoir de mourir maigre* (2013) de Charles Dionne déborde de références littéraires. Dans la première suite, le sujet s'adresse à un « tu » amoureux qui le ramène à sa propre poésie : « tu me souffles à l'oreille / la rumeur des choses importantes / l'itinérance de mes mots¹⁰⁸² ». La poésie présente est chargée de celle du passé : « tu tournes la tête et me parles des oiseaux // de ceux que je devrais connaître // ceux enfermés en moi / entre mes os en cage // ceux ailleurs qui me désertent // ceux énormes princes des nuées¹⁰⁸³ ». Dans ce passage, l'oiseau entre les os en cage est celui de la « Cage d'oiseau » de Hector de Saint-Denys Garneau, et le prince des nuées rappelle celui de « L'Albatros » de Charles Baudelaire. Ces oiseaux, associés à la mort pour Garneau et à un mal-être et des maladresses pour Baudelaire, mettent en lumière l'inconfort persistant d'être au monde à travers différentes générations de poètes. Dionne ne ressent pas le besoin de nommer ces références, non pas pour les dissimuler, mais parce qu'il estime que le lectorat contemporain est tout aussi imprégné de la connaissance de ces poèmes. L'entremêlement des intertextes produit une coterporalité de la référence : une seule voix porte trois temps. Ces textes du passé représentent un réconfort pour le

¹⁰⁷⁹ Collectif, *Építaphe*, Montréal, Les Éditions de la Tournure, 2013, p iii.

¹⁰⁸⁰ Annabelle Aubin-Tuhot, *Politique de l'hypersensibilité*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, p. 17.

¹⁰⁸¹ Manuel Mineau, *À recoudre des doigts l'haleine des jours*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère et La Passe, 2012, p. 7.

¹⁰⁸² Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, Montréal, La Tournure, 2013, p. 10.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 11.

sujet : « tu me souffles Jacques Brault à l'oreille / et m'invites à la douceur du poème des moments / fragiles¹⁰⁸⁴ » (une référence au titre d'un récit de Brault).

La troisième suite poétique du recueil réactualise la célèbre œuvre d'Allen Ginsberg, *Howl*¹⁰⁸⁵ : « j'ai vu les esprits les plus urgents de ma génération / écrasés par les séries télé en *streaming* / l'ignorance / et le bavardage¹⁰⁸⁶ ». Bien que *D'espoir de mourir maigre* n'a pas provoqué le même outrage à sa sortie que la lecture du poème de Ginsberg (loin de là !), il exploite la réputation de ce dernier pour marquer l'imaginaire et s'associer avec une œuvre scandaleuse de la Beat Generation. Ces « esprits les plus urgents » sont décrits comme étant « pauvres », lisant « Gauvreau Giguère Aquin Lapointe » et marchant « pieds nus sur la neige qui ne fond pas / suicidés un peu sans succès souriant au reflet qui stagne à leurs pieds¹⁰⁸⁷ ». Dionne inscrit le texte dans le contexte québécois et contemporain. Comme le suggère la devise québécoise, ils « se souviennent de quelque chose¹⁰⁸⁸ ». Cependant, ce souvenir est une condamnation « à l'obscurité de l'errance silencieuse / à l'exagération des souvenirs¹⁰⁸⁹ ». À la manière de Ginsberg, Dionne expose la forme d'aliénation et de détresse qu'il perçoit autour de lui. Les « esprits urgents » qui l'intéressent sont coincés dans des discours vides, nostalgiques des piliers de la littérature québécoise. Leur connaissance même de ses textes les condamne à l'isolement, parce qu'ils ressentent plus intensément l'insignifiance qu'ils perçoivent dans les discours actuels.

Alors que le sentiment collectif d'une coterporalité est le plus souvent perçu comme neutre ou positif, cette épaisseur devient inconfortable lorsque qu'elle est ressentie individuellement. *Verre d'astre* de Joni Jacusto en est un exemple : il évoque un « avenir radical¹⁰⁹⁰ » où il serait « là sans être là / comme la vie du futur¹⁰⁹¹ ». L'inconfort existentiel rencontré dans *D'espoir de mourir maigre* est étroitement lié à cette perception du temps. Déconnecté du sentiment de progression temporelle, le sujet a l'impression d'être

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁸⁵ Le poème "Howl" commence ainsi : « I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked » dans Allen Ginsberg, *Collected poems 1947-1997*, New York, Harper Collins Publishers, 2006, p. 134.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁹⁰ Joni Jacusto, *Verre d'astre*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

figé lui-même. Il stagne « dans l'espace infini d'une bouteille de Jameson¹⁰⁹² » et boit « pour ceux qui ne savent pas mourir¹⁰⁹³ ». Il semble attendre une fin qui n'arrive jamais, où « le périssable // ne s'éternise qu'en y pensant plus tard¹⁰⁹⁴ ». L'éternité n'est pas une vie libre, mais plutôt une charge pesante : « toute ma vie s'étale // sur la table¹⁰⁹⁵ ». Cette langueur est également imprégnée de la nostalgie d'une « enfance perdue¹⁰⁹⁶ », qui portait déjà en elle sa propre densité : « tu me souffles l'écologie de ma mémoire / comme je suis au solstice de ma vie / comme j'avais neuf ans / et j'étais vieux¹⁰⁹⁷ ». Cependant, les souvenirs personnels ne sont pas les seuls à s'entasser dans la mémoire. Cette dernière déborde pour inclure d'autres époques (« tu me laisses racler le sol / avec ma mémoire Nouveau-Monde¹⁰⁹⁸ ») ou des événements historiques (« lance-les tes grenades / en souvenirs des patriotes des autres¹⁰⁹⁹ »). À cela s'ajoute une mémoire littéraire, vaste corpus de connaissances : « l'itinérance de ma mémoire bibliothèque¹¹⁰⁰ ». Le sujet est égaré dans tout ce savoir : « s'essouffle la bouche pleine / d'éternité // ma mémoire Internet miroite¹¹⁰¹ ». Tout coexiste dans un brouhaha insupportable pour lui : « c'est une lecture insoutenable // celle dont tout restait / dont rien ne serait perdu dans le tourbillon de la mémoire antique¹¹⁰² ». Contrairement à ce qu'on perçoit dans l'écriture de Jules Gagnon-Hamelin, l'expérience du brouhaha est ici présentée comme négative. L'antiquaire, celui qui connaît et possède (au présent) ce qui est ancien, représente un savoir accumulé, mais écrasant. Alors que les actions de La Tournure, La Jachère et La Passe tendent à trouver des stratégies pour rendre le monde habitable, Charles Dionne, de son côté, fait bien sentir pourquoi il ne l'est plus. Cette divergence s'explique sans doute par le fait que Dionne écrit son recueil avant que La Tournure ne soit fondée, sans se douter que son manuscrit sera le premier sélectionné par la nouvelle coopérative. L'intertextualité des poèmes de Dionne est une trace de la coterporalité dans les textes, mais le recueil semble suggérer que ce brouhaha est insupportable

¹⁰⁹² Charles Dionne, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 42.

lorsqu'il est affronté seul, dans l'isolement. Il est intéressant de noter que le recueil qui suivra celui de Dionne, *Tantales* d'Olyvier Ledoux, porte principalement sur la rencontre de l'autre.

5.2.5 L'indistinction

L'ultime stratégie du contemporain, l'indistinction, valorise ce qui ne rentre pas dans des catégories définies, ce qui se trouve dans les entre-deux, ce qui reste inclassable. Les groupes organisent des événements où les disciplines se mélangent. Ils permettent à d'autres personnes de se joindre aux lectures qu'ils organisent, abolissant ainsi la distinction entre les membres et les non-membres, public et poètes. Plusieurs de leurs publications jouent avec les codes du zine et du livre. Ils pratiquent l'essai, à mi-chemin entre l'art et la science, ainsi que la poésie, qui admet l'indistinction à travers l'interprétation d'un trope.

L'Épitaphe (2013) de La Tournure, sa première publication, explore justement une sorte de jonction entre le style poétique et essayistique. Déclarant les intentions de La Tournure, le zine est toutefois décrit comme un anti-manifeste, car le manifeste produirait une lumière qui « aurait effet d'aveuglement¹¹⁰³ ». En ce sens, on peut dire que ce zine présente une autre facette de l'indistinction. Il valorise une sorte d'opacité poétique opposée à la dure transparence du réel. Le collectif déclare avoir été « mis au monde dans une lumière débordante¹¹⁰⁴ », une lumière qui proviendrait de « l'embrassement des programmes, des manifestes et des vérités célestes¹¹⁰⁵ ». Les programmes éclairent les manifestes et rendent compte des valeurs d'un groupe. La lumière fait voir un ordre au monde, mais La Tournure ne célèbre pas autour de ce brasier : « À ces véracités, nous préférons la nuit ; nous préférons la noirceur ; nous préférons le silence¹¹⁰⁶. » En s'opposant aux proclamations lumineuses du réel, l'obscurité permet l'indistinction. S'y plonger ouvre la voie à une autre forme d'expérience du réel, car la noirceur n'est pas totale. L'obscurité permet de discerner « les lueurs¹¹⁰⁷ » : dans « l'opacité muette, nous cherchons les brèches de clarté ; quelques fêlures qui questionnent, comme des bouquets de lucioles énervées qui, cachées dans un buisson, souhaitent se faire constellation¹¹⁰⁸ ». La recherche d'opacité est une autre facette de

¹¹⁰³ Collectif, *Épitaphe*, *op. cit.*, p. ix.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. vi.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

l'indistinction : on n'a plus besoin de distinguer les choses les unes des autres, on recherche plutôt la manière dont elles se relient. Les singularités désirent les connexions de la constellation.

La relation que La Tournure entretient à l'ombre et à la lumière se comprend à la lueur de l'essai de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*. Celui-ci explore la figure des lucioles, notamment chez Pasolini, comme une forme de résistance culturelle face à « la lumière crue, cruelle, féroce – de la marchandise¹¹⁰⁹ », une lumière de vérité « où rien ne semble plus en conflit, mais où la destruction n'en opère pas moins ses ravages dans les corps et les esprits de chacun¹¹¹⁰ ». Pasolini pense être témoin de la disparition des lucioles, mais Didi-Huberman croit plutôt qu'il s'est figé dans un deuil le rendant incapable de voir « de nouvelles lucioles une fois qu'on a perdu les premières – les "lucioles de la jeunesse^{1111"} ». Bien que les lucioles soient « fatalement provisoires, empiriques, intermittentes, fragiles disparates¹¹¹² », elles réapparaissent sous de nouvelles formes, survivantes, faisant de leur désir « l'indestructible par excellence¹¹¹³ ». La Tournure s'associe à cette figuration du contre-pouvoir fragile en se présentant comme une nouvelle génération de lucioles prêtes à former « une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre¹¹¹⁴ ». La Tournure souhaite résister « à l'être de la vérité¹¹¹⁵ », refusant de présenter une vérité différente comme solution de rechange: « Ce n'est pas parce que nous jouons du mot, que nous savons mieux dire, dire en vérité la vérité, c'est faux¹¹¹⁶. » L'être luciole implique une conscience de sa vulnérabilité et pour le groupe, une posture de non-savoir qu'elle exprime clairement : « Permettez-nous, par notre pesanteur et notre fragilité, de faire du doute notre contenance¹¹¹⁷. »

¹¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 30.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 73.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 133.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ Collectif, *Épitaphe*, *op. cit.*, p. ix.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. vii.

« Il serait criminel et stupide de mettre des lucioles sous un projecteur en croyant les mieux observer¹¹¹⁸ », rappelle Didi-Huberman. Être luciole demanderait d'adopter la noirceur, d'être ces « bêtes de survivance, qui dans le noir, se dilatent les pupilles¹¹¹⁹ ». À mon avis, une vision similaire se dessine à La Tournure, une vision qui se détourne des lumières éblouissantes, qui adopte en somme le clair-obscur pour mieux voir apparaître les intermittences de l'être : « il ne s'agit pas de bien voir, peut-être seulement d'un peu mieux se reconnaître¹¹²⁰ ». Il ne s'agit pas de se percevoir soi-même, mais de discerner la personne devant nous hors des boîtes dans lesquelles on pourrait l'enfermer (genre, race, classe, sexualité, etc). Le groupe ne s'intéresse pas au visible, mais à l'acte même d'observer : « La révolte en est une de regards. » À quoi décide-t-on de donner de l'attention ? Les lucioles ne produisent que la lumière nécessaire pour qu'on puisse « les voir danser vivantes au cœur de la nuit¹¹²¹ ». C'est ainsi « hors de la clarté » que « s'exalte enfin la poésie des corps¹¹²² ». Par leur danse, les lucioles appellent les « moindres paroles » et reconnaissent leur besoin « de quelque chose / comme quelqu'un... ». À la manière des lucioles qui « se présentent à leurs congénères par une sorte de *geste mimique* ayant la particularité extraordinaire de n'être qu'un trait de lumière intermittente, un signal, un geste en ce sens¹¹²³ », La Tournure glorifie le geste de « se tourner vers l'Autre / en cette posture ainsi portée / tel un panache ! ». Dans le noir, elle cherche la rencontre, « une *danse du désir formant communauté*¹¹²⁴ ». La noirceur, qui brouille les distinctions traditionnelles, laisse voir l'autre dans toute sa singularité, ce qui motive une véritable collaboration.

La *Survivance des lucioles* propose une image parfaite pour exprimer la temporalité de La Tournure. Consciente que les probabilités ne jouent pas en sa faveur, La Tournure reconnaît que son temps sera peut-être bref et que ses idées ne sont pas nécessairement neuves, mais c'est précisément là l'essence des lucioles. Fragiles, instables et éphémères, les lucioles réapparaissent brièvement, opposant leur faible lueur à cette lumière qui risquerait de dévorer toute différence. L'indistinction légitimée par la poésie

¹¹¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹¹⁹ Collectif, *Épitaphe*, *op. cit.*, p. x.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹¹²² Collectif, *Épitaphe*, *op. cit.*, p. x.

¹¹²³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 48-49.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

créerait un contre-pouvoir, provoquant « un petit vent de panique chez les mortels¹¹²⁵ ». La Tournure conçoit cette indistinction comme un élément perturbateur, affirmant que « la poésie n'est pas fleur bleue / ni petit oiseau qui becquette au jardin de Werther / plutôt un dégât qu'on pourrait ne pas vouloir ramasser¹¹²⁶ ». La poésie présenterait des images neuves et dérangeantes, tel un « juron qui n'a pas encore été popularisé¹¹²⁷ », l'équivalent de « sonner aux portes / poser des bombes¹¹²⁸ ». Puisqu'« une correction du réel s'impose », le collectif préconise des « vertiges / pour les ordinaires fatigués¹¹²⁹ ». La poésie sert d'outil contre la lumière des idéologies. Elle est capable d'ébranler la routine, de « dire tout en ne censurant / aucune malice¹¹³⁰ ». La poésie interrompt le réel, le réarrange. Il importe pour La Tournure d'« étreindre les ruptures », de saisir « la nécessité d'une brisure¹¹³¹ ». Telle la lueur des lucioles, clignotante, la poésie donne « un rythme à chaque seconde¹¹³² », un poids au présent.

Ce lien avec Didi-Huberman est un bel exemple d'intertextualité implicite, qui est propre à la pratique de La Tournure. *L'Épitaphe* met en lien la coterporalité des idées et l'indistinction comme un outil d'intégrité et d'approche de l'autre. Ces deux stratégies du contemporain, comme toutes stratégies, se complètent, elles apparaissent rarement complètement isolées les unes des autres. Les stratégies sont congruentes sur les différents plans de pertinence, elles s'harmonisent avec les éléments que l'on retrouve à chacun des plans.

Une affirmation se distingue du reste du zine par son ton prophétique : « La poésie se confesse ici : / elle n'arrivera pas à son terme¹¹³³ ». Bien que La Tournure annonce déjà sa mort, elle sait qu'elle n'est ni la première ni la dernière vague de lucioles. Si le manifeste émerge, c'est « à l'occasion, comme une chose qui aime à surprendre et qui rappelle à chaque fois qu'elle pourrait ne plus revenir¹¹³⁴ ». Il faut savourer

¹¹²⁵ Collectif, *Épitaphe*, *op. cit.*, p. iv.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. viii.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. iv.

¹¹³² *Ibid.*, p. v.

¹¹³³ *Ibid.*, p. xi.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. viii.

cet événement. C'est véritablement un monde de différence : non pas celui du permanent, mais du transitoire à peine visible. Cela requiert une nouvelle pratique de l'attention. L'anti-manifeste, au lieu de créer une distinction entre un avant et un après, évoque les résistances antérieures et celles qui susceptibles de surgir, tant que la lumière des projecteurs n'efface pas toutes les lueurs.

5.3 Jeux et explorations de la propriété intellectuelle

Je remarque une autre caractéristique singulière aux publications de La Tournure, La Jachère et La Passe, que je relève à travers trois phénomènes liés aux personnes qui signent les textes : l'exploration du collectif dans les zines de La Tournure, le désir de plagiat de La Jachère et les jeux de pseudonymes à La Passe.

5.3.1 Exploration de la forme dans les zines de La Tournure

En explorant les possibilités de l'écriture collective dans ses zines, La Tournure montre qu'il s'agit d'une bonne manière de visiter les stratégies d'une forme de vie du contemporain. Je montrerai quatre formes de cette exploration : l'écriture en collectif, le recueil collectif, les jeux participatifs et le partage de références.

La Tournure expérimente une forme d'être-ensemble dans l'écriture. Sa première publication, *l'Épitaphe*¹¹³⁵, résulte d'une écriture collaborative incluant l'ensemble des membres actif-ves au moment de sa fondation. Le groupe fait, de sa première prise de parole, une affirmation collective. Cette expérience marque l'avènement de La Tournure sur la scène littéraire, mais ce type d'écriture à l'unisson ne sera jamais reproduit dans les publications ultérieures. La Tournure développe toutefois une tradition de zines collectifs conceptuels.

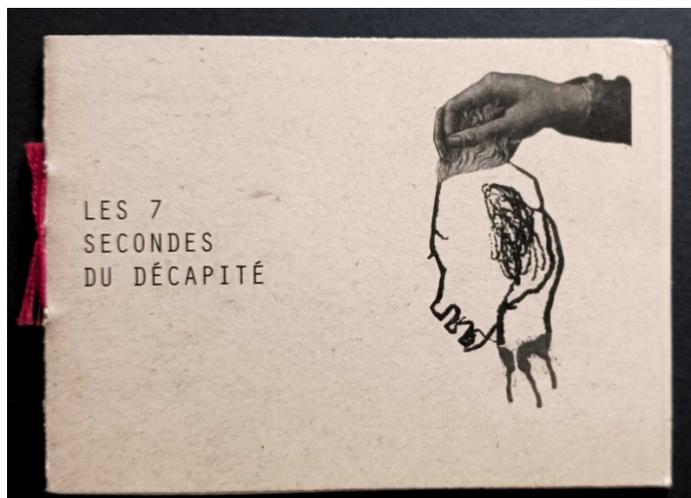
Un de ces zines est *Les 7 secondes du décapité*¹¹³⁶. Partant du mythe selon lequel la tête resterait consciente sept secondes après avoir été coupée, chaque collaborateur-ice (au nombre de sept) se voit attribuer une seconde. Le groupe se lance le défi de créer sept poèmes représentant ce qui se passe dans l'esprit du décapité, chaque seconde après le coup de hache : « sur la langue / une mort attend / qu'on

¹¹³⁵ Collectif, *Épitaphe*, op. cit.

¹¹³⁶ Collectif, *Les 7 secondes du décapité*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013.

l'ouvre // j'ose¹¹³⁷ ». L'illustration qui accompagne le zine, la tête du logo de La Tournure, met l'accent sur la façon dont le collectif se représente. Ici, les collaborateur·ices ne forment plus, littéralement, qu'une tête. Aucun nom n'est crédité, c'est la tête de La Tournure qui s'exprime. *Les sept secondes du décapité* incarnent à la fois le collectif prenant la parole sous une identité unique et l'identité d'un individu s'exprimant sous la forme d'une multitude, le temps de sept dernières secondes.

Figure 5.1



Couverture du zine *Les 7 secondes du décapité* avec le logo de La Tournure à la place d'une tête.

À l'instar des revues littéraires contemporaines, La Tournure crée des collectifs à partir d'un thème. C'est le cas de *Cire*¹¹³⁸. Les membres sont invité·es à explorer cette thématique à travers l'écriture d'un poème. *Cire*, à la différence d'une revue, ne permet pas d'attribuer avec certitude un poème à un·e auteur·ice. Le zine est composé de pages cartonnées non reliées, dont l'ordre n'est pas spécifié. Le nom des poètes apparaît sur un même carton, distinct de ceux des poèmes. Dans le zine *Faux Bosch*¹¹³⁹, les poètes écrivent un texte à partir d'un des multiples personnages d'une toile attribuée à Jérôme Bosch, *Le Christ aux limbes*. Ils se glissent dans la peau des personnages et imaginent leur monologue intérieur à travers un court texte en prose ou en vers. Chaque texte est titré du nom inventé pour chaque personnage : « La dévorée », « Le moine aux regrets », « L'écorché embrassant le loup », « Matin en Christ », etc. Encore

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹¹³⁸ Collectif, *Cire*, les Éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, Montréal, 2013.

¹¹³⁹ Collectif, *Faux Bosch*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2015.

une fois, il n'est pas indiqué qui a écrit quel texte. La liste des poètes, qui figure sur la première page, ne les présente pas dans le bon ordre. Le fait que les poèmes soient difficilement attribuables à leur auteur-ices pourrait résulter d'un accident ; après tout, ces zines sont produits rapidement pour être diffusés lors d'Expozine. Cette hypothèse m'apparaît naïve du simple fait qu'il est facile (et très commun) d'indiquer, pour chaque poème, le nom de celui qui l'a écrit. Dans ces projets conceptuels et collectifs, la préférence semble plutôt accordée à la dimension collective, allant jusqu'à empêcher le mérite individuel. *Cire* et *Faux Bosch* partagent aussi la particularité de recomposer une œuvre picturale : les pages de *Cire*, une fois disposées côte à côte, font apparaître une chaîne de montagnes, tandis que les poèmes de *Faux Bosch* redessine les personnages d'une même toile en les représentant depuis leur intériorité. *Cire* installe les individualités en l'expression d'une multitude horizontale, et *Faux Bosch* divise un tout en une expression plurielle.

Une approche de publication axée sur la démocratisation devrait offrir au lectorat une expérience immersive de la poésie. À cet égard, deux projets de La Tournure se distinguent par leur volonté d'inclure le public dans le processus d'écriture... et le jeu.

Lors de leur première participation à Expozine, La Tournure distribue un *coin-coin*¹¹⁴⁰ poétique, un dispositif ludique pour composer son propre poème. Aucune explication n'accompagne le *coin-coin*. Le lectorat est présumé avoir déjà eu l'occasion de s'essayer à ce jeu. Le « coin-coin » est un origami populaire dans les cours d'école qui permettrait de dire la bonne aventure. Une fois plié, on y insère ses pouces et ses index, puis on le manipule pour faire apparaître différentes options. Dans le *coin-coin* de La Tournure, le lectorat choisit d'abord parmi quatre entrées : « De quel deuil es-tu ? », « Sauriez-vous en faire la différence ? », « D'idées fraîches et de dépression claire » et « Le vin rouge de gêne ». En fonction de leur décision initiale, huit nouvelles entrées se révèlent possiblement, chacune menant à l'une des huit conclusions finales. Les vers ont été rédigés par les membres de La Tournure, mais c'est au lectorat que revient le rôle de construire un poème avec le dispositif. Un poème tel que « De quel deuil es-tu ? / La valse n'a pas à être pardonnée / Pose-la-moi ta colle / frivole, mais fièr-e¹¹⁴¹ » n'est formé que si le lectorat choisit d'y parvenir. La réception et l'interprétation construit autant le poème que l'acte d'écriture.

¹¹⁴⁰ Collectif, *coin-coin*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013.

¹¹⁴¹ *Ibid.*

Le zine *Ossature*¹¹⁴² se propose également comme un jeu, mais ses règles sont cette fois-ci explicitement énoncées :

1. Écrire douze mots qui te représentent, que tu aimes, qui t'inspirent.
2. Grouper en paires les mots dans l'ordre établi et trouver un mot évocateur liant chaque paire.
3. Répéter l'étape deux avec les trois paires finales.
4. Si tu as bien joué, il te reste trois mots. Associe-les aux trios conceptuels suivants. [Vie / Amour / Mort] [Passé / Présent / Futur] [Lumière / Noirceur / Obsession]
5. Compose un poème inspiré de ce que ces mots t'évoquent.
6. Fais jouer une ou un ami-e¹¹⁴³.

Les pages suivantes du zine contiennent les résultats de six membres de La Tournure qui se sont prêtés au jeu, et les courts poèmes qu'ils ont écrits. Deux pages arborent un diagramme vierge qui offre l'opportunité de jouer à son tour. Ces poèmes s'inscriront à la suite de ceux des membres de La Tournure.

Le jeu qui inspire ce zine aurait aussi pour effet de prédire l'avenir¹¹⁴⁴. Le côté ludique, presque absent des publications individuelles de La Tournure, est très apparent dans les œuvres collectives. Malgré des thématiques le plus souvent sombres, ces zines témoignent du plaisir d'écrire ensemble. Le jeu facilite une (première) incursion dans l'écriture poétique en atténuant le caractère intimidant souvent associé à la poésie et en servant de guide. C'est aussi, pour le groupe, une manière de s'éloigner de la conception du pouvoir créateur et original de l'individu. La création peut se faire sans hiérarchie de pouvoir, ensemble, conjointement et d'une seule voix, comme une intelligence collective.

Le zine *l'hiver sera*¹¹⁴⁵ est une occasion pour explorer l'interinfluence des écritures. Chaque collaborateur-ice sélectionne un passage découvert « au hasard de ses élucubrations intellectuelles » et

¹¹⁴² Collectif, *Ossature*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2016.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 1.

¹¹⁴⁴ Ces jeux de divinations évoquent certaines pratiques surréaliste. Voir à ce sujet Emmanuel Garriges (présentation et annotations), *Archives du surréalisme. 5. Les jeux surréalistes*, mars 1921 – septembre 1962, Paris, Gallimard, 1995.

¹¹⁴⁵ Collectif, *L'hiver sera*, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, Montréal, 2015.

l'envoie à un-e autre membre du collectif pour qu'il s'en inspire dans l'écriture de son texte. Les citations choisies sont de Claude Cahun, de Cioran, de Jean Epstein, de François Guerrette, d'André Béland, d'un guide touristique italien, de Beaudoin de Bodinat, de Pascal Quignard, de l'Écclésiaste 1, 3-11, d'Iannis Xenakis, de René Char et de Pierre Peuchmard. Le résultat est un mélange éclectique de plusieurs époques et de textes informatifs, littéraires, philosophiques et religieux. Il n'y a ni thématique ni unité apparente. Au contraire, comme le présente La Tournure elle-même en introduction, il s'agit d'« un bouquet hétéroclite, un petit pot-pourri inspiré, douze têtes mêlées qui se condensent autour du geste d'écriture, l'ensemble des singularités donnant naissance à une autre, commune celle-là¹¹⁴⁶ ». Cette tension entre le multiple et le singulier est donc délibérée et recherchée. Les auteur-ices du zine sont énumérés en série, de manière résolument horizontale, sans majuscules ni ponctuation : « jouèrent : “daria mailfait jules gagnon-hamelin julien fontaine-binette stéphanie séguin geneviève gosselin-g. olyvier leroux-picard xavier vadboncoeur zéa beaulieu-april charles dionne symon henry sebastien auger pascale desrosiers”¹¹⁴⁷. »

Les zines constituent pour La Tournure un espace d'exploration tout à fait approprié pour expérimenter différentes manières d'écrire ensemble. L'écriture à plusieurs mains derrière *l'Épitaphe* est éventuellement mise de côté au profit d'écritures individuelles réunies autour d'une même thématique ou du recours à des jeux de groupe qui incluent parfois le lectorat.

5.3.2 La Jachère et la fusion par le plagiat

Pour La Jachère, l'écriture collective ne se résume ni à la rédaction d'un texte à plusieurs mains, ni au regroupement de textes sur un même thème, ni à l'inclusion du lectorat. L'écriture collective implique plutôt que les membres de La Jachère se lisent, se commentent et s'influencent mutuellement.

Dans *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), Corine Lajoie expose la vision du groupe, qui rêve d'une manière de connaître les textes des autres jusqu'à « les habiter, les inviter dans les siens et vice-versa¹¹⁴⁸ ». Dès sa fondation, La Jachère n'aspire pas à lancer un nouveau mouvement littéraire, mais à « créer un réseau, des mythes communs, une intertextualité entre les textes¹¹⁴⁹ » de ses membres. Ces échanges impliqueraient « de plagier le plus possible les textes des autres, de désamorcer les tabous de la propriété

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁴⁸ Corine Lajoie, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

intellectuelle et de créer un meta-opus commun qui traverserait les identités littéraires individuelles¹¹⁵⁰ ». Cette vision anarchiste de l'écriture s'oppose à la propriété intellectuelle, comme le proposait déjà les situationnistes. Retirer l'écriture et les idées de la marchandise protégée par copyright est un geste anticapitaliste.

Le plagiat est conçu non seulement comme quelque chose de positif et nourrissant, mais aussi comme un outil de résistance face au concept dépassé du génie individuel. Puisque les textes ne sont jamais le produit d'une pensée unique et pure, La Jachère envisage d'ancrer les emprunts dans une démarche consciente et assumée. Bien que le collectif ne se range jamais véritablement du côté de l'anonymat, ce dispositif aurait pour effet, dans une moindre mesure, d'enlever de l'importance à la figure auctoriale. Le réseau de sens devient une intelligence en soi, la trace perceptible d'une pensée collective. Ainsi, La Jachère vise à désindividualiser l'écriture littéraire, affirmant que toute parole provient inévitablement d'une multitude.

Ce fantasme de l'écriture collective trouve une illustration exemplaire dans l'œuvre d'Annabelle Aubin-Thuot. Dans *Politique de l'hypersensibilité* (2013), elle s'adresse directement à La Jachère en l'invitant à sacrifier « des parcelles, sinon la totalité de son présent, en partance du moi immaculé pour rejoindre un phare enfumé dans le lointain¹¹⁵¹ ». Ce phare, « c'est l'autre et c'est l'utopie, confondus, qui resteront à jamais confondus¹¹⁵² ». Aubin-Thuot aspire à la défaite du soi, de l'égo, au profit d'une véritable communion. Pour elle, l'autre et l'utopie se fondent en une seule entité, l'utopie est le commun. Elle exprime l'impact « des autres sur nous » à travers diverses images : « ce qui ne nous appartient pas, ce qui glisse et ce qui constitue *l'essence du bruit* », ce qui nous « défait », un « lapsus du *nous* », « l'accident à l'origine du convivial¹¹⁵³ ». Les métaphores d'Aubin-Thuot suggèrent que la rencontre avec l'autre est un élément perturbateur, un « accident », un « bruit » (évoquant le brouhaha qui intéresse Ruffel). Cet élément démantèle quelque chose en nous, de nous. Le résultat de cette dissolution de l'égo serait très positif ; le convivial n'est pas simplement un synonyme du collectif, il implique une grâce, un charme, une bienveillance. L'autrice exprime le souhait de voir émerger « un souci de collectivité, de se retrouver de se

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ Annabelle Aubin-Thuot, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

ramasser dans les autres¹¹⁵⁴ ». C'est après cette expérience d'écriture dépourvue d'égo, à la suite de l'expérience du convivial, que surviendrait la naissance du collectif.

Cette démarche a beau être singulière et inspirante, je n'ai moi-même pas déniché de traces du « travail polyphonique de création¹¹⁵⁵ » ou de l'intertextualité dans les publications de La Jachère, pas plus qu'une réduction de l'égo qui mènerait à une forme de grâce collective dans l'écriture. Peut-être que je n'ai pas mis la main sur les textes qui explorent le plus radicalement ce travail. Il se pourrait aussi que le résultat de cette démarche ne soit simplement pas perceptible dans les textes finaux. Ce que je sais néanmoins, c'est que certain-es membres du groupe ont opposé une résistance à cette expérimentation. Lajoie souligne que l'idée « de partager des mythologies communes a souvent été soulevée lors des premières rencontres de la coopérative », mais qu'elle a « divisé les membres¹¹⁵⁶ ». Ils ne partageaient pas l'utopie d'une horizontalité jusqu'à l'indistinction, préférant probablement conserver une forme de propriété intellectuelle sur leurs idées plutôt que de voir d'autres membres du collectif les récupérer. L'incarnation d'une écriture en commun, où la fusion du collectif se matérialise dans le corps des textes jusqu'à l'indistinction des voix, demande l'accord de tous-tes pour s'accomplir pleinement. Finalement, c'est un effort démocratique qui a bloqué l'exploration de cette écriture sans égo.

5.3.3 Le pseudonymat à La Passe

Quelques articles de la revue *Voix et images* abordent les questions de l'anonymat et du pseudonymat au Québec, en particulier dans le numéro intitulé « Le pseudonyme au Québec¹¹⁵⁷ » paru en 2004. C'est à partir de ces articles que j'ai réfléchi à l'utilisation du pseudonyme par les auteur-ices de La Passe. Cinq titres sur les sept que j'ai recensés sont attribués à des pseudonymes. Les deux titres utilisant le vrai nom de l'auteur sont *À recoudre du bout des doigts l'haleine des jours* (2012), initialement publié chez La Jachère, et *Nous verrons brûler nos demeures* (2015), co-édité par La Tournure. Ainsi, toutes les publications entièrement produites par La Passe empruntent des pseudonymes.

Manon Brunet remarque qu'au XIX^e siècle, dès la publication en masse des premières œuvres canadiennes, l'anonymat devient une pratique courante, car pour la première fois, on redoute de rencontrer « un public

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁵⁷ Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure », *Voix et Images*, Vol. 30, n° 1 (88), automne 2004, p. 29.

élargi et incognito de surcroît¹¹⁵⁸ ». L’anonymat promet une sécurité à qui souhaite éviter les représailles ou la censure de l’Église et l’État, dont les critères de publication ne sont pas qu’esthétiques, « au sens où l’entendrait une institution littéraire autonome¹¹⁵⁹ ». Le début des années 1860 verra toutefois l’implantation graduelle d’une véritable institution de la littérature avec « ses lieux de production spécifiques (création de périodiques réservés à la littérature), ses instances de consécration et de légitimation propres (critique littéraire qui définira les normes des pratiques : formes et fonctions esthétiques) et son public spécialisé¹¹⁶⁰ ». Lorsque la littérature est évaluée par les pairs, le pseudonymat a tendance à remplacer l’anonymat. Cette tendance persiste jusqu’en 1870 avec l’émergence de nombreux pseudonymes, surtout en ce qui concerne le journalisme pamphlétaire¹¹⁶¹. Les pseudonymes sont créés pour des circonstances spécifiques et « marquent une manière d’écrire et de lire, un style, une esthétique propre non seulement à un individu, mais à un certain groupe d’écrivains défendant les mêmes opinions critiques sur la forme et la fonction de la littérature¹¹⁶² ». Ce que Brunet appelle le pseudonymat de circonstance est éphémère, inventé pour une occasion particulière et rapidement « dévoilé¹¹⁶³ ».

Le pseudonyme de circonstance se différencie du pseudonymat permanent, une pratique plus moderne qui émerge vers les années 1880. Le pseudonyme permanent requiert une institution littéraire suffisamment « forte et reconnue » et qui « accepte de juger l’œuvre elle-même¹¹⁶⁴ ». Selon les observations de Marie-Pier Luneau, le pseudonyme permanent ne se limite plus à des situations épisodiques, « utilisé dans le feu de polémiques qui s’éteignent rapidement », il « revient, en plusieurs occurrences, au fil des publications d’un auteur¹¹⁶⁵ ». Il caractérise la pratique d’auteur-ices modernes qui souhaitent tout de même revendiquer leurs droits d’auteur au sens légal, qui sont attachés à leurs individualités et qui développent leur propre style¹¹⁶⁶. Comme le note Lucie Robert¹¹⁶⁷, ce type de

¹¹⁵⁸ Manon Brunet, « Anonymat et pseudonymes au XIX^e siècle : l’envers et l’endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, p. 170.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁶¹ *Ibid.*

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁶³ *Ibid.*

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ Marie-Pier Luneau, « L’auteur en quête de sa figure », *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶⁷ Lucie Robert, « Étranger à son temps et à lui-même », vol. 30, n° 1 (88), 2004, p. 33.

pseudonyme peut également servir à séparer les deux carrières d'une même personne. De nombreux-euses écrivain-es des XIX^e et XX^e siècles exercent deux professions afin de bénéficier de « l'autonomie financière » et de « l'autonomie institutionnelle qui le dispense de soumettre sa plume aux exigences commerciales de la grande diffusion¹¹⁶⁸. »

Marie-Pier Luneau remarque que dans les années 1920 et 1930, le pseudonyme est une coquetterie, « un mensonge inoffensif qui ne trompe plus personne¹¹⁶⁹ » et qui masquait rarement l'identité de celui qui en use. Le pseudonyme « favorise la création d'une figure auctoriale quasi mythique¹¹⁷⁰ », par une sorte de jeu, dans lequel il « n'est ni l'écrivain réel ni le narrateur, mais un intermédiaire qui court en marge du texte et correspond à une pluralité d'ego¹¹⁷¹ ».

Plus tard, dans les années 1970, apparaissent des pseudonymes tels que « Papartchu Dropaôtt, Liché pou la mallèche eçassuit, Dersem, Snoute, Effaime Stéréo, Voukirakis, Gazounaud, Duguay Yaugud Raoul Luoar, Berith, Oslovik, etc¹¹⁷² ». Ces noms s'inscrivent dans la perspective de « la mort de l'auteur », soulignant « l'incohérence d'une explication du texte par la vie de l'auteur, celle-ci étant fictive¹¹⁷³ » : « Qui est, par exemple, ce Papartchu ? Personne. Il n'a d'existence que par la littérature¹¹⁷⁴. » L'influence du mouvement de la contre-culture semble évidente dans l'invention de ces pseudonymes, le pied de nez aux institutions est manifeste, et « le désir de mystification est présent¹¹⁷⁵ ». Plus la fiction se prolonge dans le paratexte, plus le « jeu ludique du nom d'auteur peut être perçu comme une caractéristique postmoderne¹¹⁷⁶ ».

Le pseudonyme a plusieurs effets : il protège l'identité, relie le texte à un groupe ou à une idéologie, inscrit l'œuvre dans la création d'un personnage auteur ou distingue les différents métiers exercés par la même personne, entre autres. Cet exercice revêt une dimension littéraire en soi, permettant la création d'une

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure », *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

figure auctoriale, une posture d'écrivain-e. Il offre à l'auteur-ice un instrument de transgression, la possibilité d'explorer des terrains qu'iel hésiterait à aborder sous son vrai nom. Néanmoins, cet outil est à double tranchant : « La signature du texte est une garantie ; en apposant son nom, l'auteur endossera ses propos comme on peut endosser un chèque. Ne pas signer équivaut [...] à une sorte de désaveu¹¹⁷⁷. » Signer son œuvre serait plus courageux, transparent, audacieux. Il est toutefois un peu facile de délégitimer l'utilisation du pseudonyme en y voyant une lâcheté, alors que les impacts sur la vie des auteur-ices qui s'opposent aux institutions sont bien réels.

Manon Brunet identifie plusieurs styles de pseudonymes, soulignant la diversité de leurs attributs. Outre la distinction entre le pseudonymat de circonstance et de permanence, le choix du nom lui-même revêt une importance significative. Le pseudonyme introduit une figure auctoriale, il peut être provocant, drôle, mystérieux, idéologique, ou encore fournir des indications sur le public ciblé par l'auteur-ice. Les auteur-ices de La Passe ne semblent pas recourir aux allonymes, qui sont des noms usurpés¹¹⁷⁸, privilégiant plutôt la création de pseudonymes inédits qui n'ont pas pour dessein d'usurper des identités existantes. Par exemple, Aura Fallu est le pseudonyme sous lequel écrit Manuel Mineau-Vézina. Ce choix s'inscrit dans la catégorie des pseudonymes permanents. Il est conservé à travers ses différentes contributions à La Passe, puis sera repris ensuite : quand il quitte La Passe, Mineau-Vézina fonde l'atelier universel de reproduction et d'assemblage (AURA), transformant ainsi le pseudonyme en acronyme. L'hétéronyme pousse plus loin l'invention en s'accompagnant souvent d'une biographie comprenant de faux manuscrits qui peuvent « laisser croire en l'existence d'un autre écrivain¹¹⁷⁹ ». Au sein de La Passe, Jonas Fortier utilise le pseudonyme Joni Jacusto, un nom nouvellement créé. En revanche, à la Jachère, il adopte au moins un hétéronyme, à savoir Jacques-Brigitte Custo ou J-B Custo qui est « librement formé à l'école française d'océanographie, Paris 283, se nourrit de mets succulents et porte une chemise rouge, des bottes d'aspect conventionnel, ainsi qu'un bonnet orange de la plus haute importance¹¹⁸⁰ ». Que ce soit à La Passe ou à La Jachère, Jonas Fortier ne signe jamais du même nom, créant l'impression qu'à chaque publication, il n'est plus tout à fait le même, ce qui évoque une sorte de multitude interne. Jonas Fortier, Joni Jacusto, Jacques-Brigitte Custo et Brigitte Jacusto : les pseudonymes de Fortier partagent une certaine similitude sur le plan

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ Jacques-Brigitte Custo, « Jacques-Brigitte Custo », La Jachère <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jacques-brigitte-custo/>>, consulté le 25 juillet 2023.

du signifiant, suggérant presque que leur auteur cherche à être découvert. Ces noms fictifs se transforment en un jeu implicite avec le lectorat. On pourrait les assimiler à des cryptonymes, dont la particularité est de comporter « en lui-même une clé pour résoudre l'énigme¹¹⁸¹ ».

Les initialismes, les anagrammes, les apocopes et les périphrases sont d'autres figures qui explicitent la variété de cryptonymes possibles. Par exemple, l'utilisation d'initiales qui reprennent celles de l'écrivain·e est une pratique potentiellement risquée mais qui offre à l'auteur·ice la possibilité de « faire reconnaître plus facilement, ultérieurement, toute une production en amont¹¹⁸² ». Jules Gagnon-Hamelin adopte cette stratégie en signant trois de ses zines avec ses seules initiales (J.G.-H.). Sur ses cinq zines, seuls les deux derniers sont publiés sous son nom, mais les trois autres pourront être identifiés par le lectorat qui établit la connexion en J.G.-H. et Jules Gagnon-Hamelin. La cryptonymie se présente comme une forme de tromperie sincère, où « l'auteur ne cherche pas à camoufler sa dissimulation¹¹⁸³ ». Noopsym Gibootsi (qui a co-produit *Hors* avec Aura Fallu) est un exemple d'anagramme, il s'agit de la phrase *My spoon is too big* à l'envers¹¹⁸⁴. Cependant, cela offre-t-il une réelle indication sur l'auteur·ice ? Bien peu, même si j'aime imaginer qu'il s'agit d'une très petite personne. Medgee Malachiste, l'auteur d'*Omuz omuza*, pose un problème similaire. Que déduire du lien avec la déesse vengeresse Médée ou encore avec la pierre malachite, réputée pour ses propriétés anti-douleur ? Est-ce une référence au grec ancien « malachē (μαλάχη) », qui peut signifier « mollesse, voluptueux, efféminée » selon le contexte ? Est-ce une référence à la poète Ernestine, dite Medjé Vézina ? Il ne semble pas y avoir de correspondance avec des mots turcs... Est-ce un acronyme ? La cohabitation de plusieurs possibilités est sans doute ce qui se trame sous ce cryptonyme qui agit comme une sorte de multiplication de sens possibles.

Dans un article sur le discours pamphlétaire, Bernard Andrès montre que le pseudonyme littéraire ou le « nom de combat » vient de deux formes de censures : « interne » et « externe¹¹⁸⁵ ». La censure interne provient de la hiérarchisation que le sujet établit au sein de ses propres œuvres : il « ménage les plus “nobles” d'entre elles en gardant l'anonymat sur les autres : erreurs de parcours, fautes de jeunesse... ou

¹¹⁸¹ Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure », *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸² Manon Brunet, *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁸³ Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure », *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸⁴ Ce nom pourrait être une référence à l'animation « REJECTED » de Don Hertzfeldt.

¹¹⁸⁵ Bernard Andrès, « Essai de typologie du discours pamphlétaire québécois », *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 420.

littérature alimentaire¹¹⁸⁶ ». La censure externe équivaut à une forme d'autocensure, où le « pamphlétaire prend ses distances (et ses précautions) “de son propre chef”... de crainte de représailles » ou parce qu'on lui demande « de se démarquer par rapport à une collectivité¹¹⁸⁷ ». Puisque qu'on utilise souvent le pseudonyme pour éviter les représailles, il devient le signe d'un texte potentiellement dangereux pour le pouvoir en place. Le Comité invisible, pseudonyme d'un groupe d'ultragauche français dont le livre *À nos amis* a été réédité par La Passe, aurait peut-être été la cible d'une « des plus ahurissantes enquêtes de police des dernières décennies¹¹⁸⁸ » (en France), justement en raison de l'utilisation d'un pseudonyme. Le simple fait de choisir l'anonymat est suspect, et les personnes derrière le Comité Invisible le savaient bien. Pour paraître suspect-e et être pris-e à partie, rien de mieux qu'un pseudonyme. Les écrivain-es anonymes sont souvent considéré-es comme plus redoutables, car iels demeurent insaisissables et échappent ainsi aux sanctions éventuelles.

Gagnon-Hamelin et Mineau-Vézina savent écrire avec irrévérence, mais la question de la censure n'est plus vraiment au cœur des préoccupations des groupes. Pour Jonas Fortier, l'utilisation des pseudonymes semble être un exercice ludique et littéraire, tandis que, pour les autres membres, le choix du pseudonyme pourrait constituer une stratégie visant à évoquer les textes pamphlétaires qui les influencent. Comme observé précédemment, La Passe utilise la matérialité d'un de ses livres pour rappeler le travail d'un éditeur pamphlétiste, créant ainsi une connexion par cotemporalité. Il semble que l'adoption de pseudonymes serve d'une manière similaire à évoquer une époque révolue et les valeurs qui la caractérisent, même si les textes n'ont pas le même pouvoir transgressif. Cela dit, si l'État et l'église ne se préoccupent plus de punir directement les dissidents, La Passe a tout de même été évacuée d'un immeuble gouvernemental, puis renvoyée d'une église. Les membres des trois groupes gardent aussi une mémoire très fraîche des coups de bâtons de la police en 2012.

Une autre raison justifiant l'utilisation de pseudonymes est qu'il s'agit d'une technique supplémentaire pour effacer la figure auctoriale. Le Comité invisible, d'ailleurs, refuse le statut d'auteur-ice et se définit comme « instance d'énonciation stratégique pour le mouvement révolutionnaire¹¹⁸⁹ ». Dans cette optique,

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ Le Comité invisible, « Interview », *Lundimatin*, 26 avril 2015, en ligne, <<https://lundi.am/Comite-Invisible>>, consulté le 28 juillet 2023.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*

le pseudonyme devient un moyen de jouer avec l'indistinction, permettant à une multitude de voix de s'exprimer de manière horizontale sous un nom commun. C'est aussi le procès de l'individualisme, de cette pensée qui ramène tout à l'individu, aussi bien positivement (original et génial) et que négativement (coupable et inculpé). Le nom collectif représente la pensée collective.

En conclusion de ce chapitre, je peux affirmer que la forme de vie du contemporain trouve effectivement diverses entrées dans le plan de pertinence des textes. Certains genres sont plus à même d'accueillir les stratégies du contemporain, comme la poésie et l'essai. La poésie permet aux différentes stratégies du contemporain de s'exprimer à même les figures de style. L'essai, quant à lui, occupe une position intermédiaire entre l'art et la science, offrant une liberté remarquable pour l'expression des idées. Les stratégies, telles que l'horizontalité, la démocratisation, l'indistinction, la coterporalité et la multitude, sont également abordées dans les textes, ce qui témoigne d'une vision congruente de la forme de vie. L'exploration de l'écriture collective, comme c'est le cas à La Tournure, les réflexions sur l'intertextualité et le plagiat, à l'instar de La Jachère, ainsi que l'utilisation de pseudonymes, à la manière de La Passe, sont autant de manœuvres textuelles qui contribuent à repenser la littérature en accord avec la forme de vie de ces collectifs.

CHAPITRE 6

LES SIGNES

Le dernier et plus « simple » plan de pertinence conceptualisé par Fontanille est celui des *signes*. Il y a évidemment une quantité phénoménale d'ouvrages sémiotiques traitant de la question du signe, mais je maintiendrai la réflexion dans le cadre de la théorisation de Fontanille et des théoricien·nes qui s'inscrivent dans sa lignée, puisque, depuis le début de la thèse, je suis sa méthodologie des plans de pertinence. Fontanille décrit *les signes* comme les « unités élémentaires de signification (un mot, un visage, un logo) qui forment chacune un bloc associant *a minima* une expression et un contenu¹¹⁹⁰ ». Ce minimum est caractérisé par la capacité à « isoler et faire fonctionner chaque signe dans de nombreux contextes différents¹¹⁹¹ ». À titre d'illustration, Fontanille mentionne le soulignement du texte sur un site internet qui signale la possibilité de cliquer pour ouvrir une nouvelle page. Le numéro qui figure sur la tranche des livres de La Tournure est un autre exemple de signe. Celui-ci indique l'ordre de parution des publications. Chaque mot, en soi, constitue également un signe, ce qui veut dire que mon corpus en comprend un nombre colossal. Les signes, qui sont les unités les plus discrètes, restent ou bien inaperçus, voire négligés, ou bien isolés des autres éléments signifiants de la production globale. S'intéresser aux signes consiste à se pencher sur la portion la plus condensée des manifestations de la forme de vie des trois groupes.

Face à l'impossibilité évidente d'analyser l'intégralité des signes générés par les activités et les publications des trois maisons d'édition, comment aborder ce dernier chapitre et lui donner toute sa pertinence ? Une approche envisageable aurait été de recenser les occurrences des mots désignant les stratégies du contemporain (horizontalité, démocratisation, multitude, coterporalité, et indistinction). Cependant, cette démarche aurait engendré une redondance avec plusieurs passages du chapitre précédent. C'est un article de Sandra Laugier qui m'a donné un angle pour aborder ce plan. Dans « Le commun comme ordinaire et comme conversation¹¹⁹² » paru dans *Multitudes*, elle utilise une formule qui a suscité en moi un vif intérêt : « S'accorder *dans* le langage¹¹⁹³ ». Pour Laugier, le langage « produit notre entente autant

¹¹⁹⁰ Jacques Fontanille, *Formes de vie, op. cit.*, p. 140.

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² Sandra Laugier, « Le commun comme ordinaire et comme conversation », *Multitudes*, vol. 2, n° 45, 2011, p. 104-112.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 106.

qu'il est le produit d'un accord¹¹⁹⁴ », et la découverte de sa voix est aussi la découverte de sa communauté et des limites de celle-ci, des « limites du langage qui ne sont donc pas seulement celles du lien social, mais celles de notre nature¹¹⁹⁵ ». Quand on cherche à réinventer les pratiques éditoriales et le travail collaboratif, à façonner une forme de vie, il devient crucial de trouver des mots en mesure d'exprimer sa singularité.

6.1 Resémiotisation à la Jachère et La Passe

J'ai montré que la poésie contribue largement au travail de remaniement des signes, en les mettant dans des contextes inusités et en pétrissant leur sens. Dans les prochains exemples, cependant, je me pencherai sur la manière dont les membres de La Jachère et de La Passe exposent leur mission en modifiant stratégiquement le sens de certains signes pour exprimer leur forme de vie. Au lieu d'inventer de nouveaux signes textuels, les deux groupes ont en commun de travailler des signes existants en leur donnant de nouvelles connotations. Or, ce qui est intéressant ici, c'est que cette resémiotisation n'est pas aléatoire puisqu'elle s'effectue à un moment décisif, c'est-à-dire au moment où les groupes tentent d'explicitier et de préciser le travail qu'ils souhaitent accomplir collectivement. On peut concevoir qu'à ce moment décisif chaque signe utilisé acquiert une valeur déterminante. Pour le dire autrement, les groupes s'approprient des signes de manière à instiller en chacun d'eux leurs valeurs.

6.1.1 Une connaissance du vertige

Dans le bref texte d'Aura Fallu, *Une connaissance du vertige* (2015), émerge un exemple frappant de l'effort de resémiotisation. Dans ce zine, Aura Fallu s'efforce d'expliquer la nature du travail du groupe sans recourir aux termes conventionnels tels que « éditeur·ices » ou « imprimeur·euse ». Ces titres d'emplois n'exprimeraient pas adéquatement la démarche de La Passe. Ainsi, il opte pour une description plus imagée de ses activités :

Nous vous devons des explications. Nous sommes architectes. Nous construisons des maisons de papier. Nous nous hâtons lentement. Nous avons commencé à bouffer du plomb, de l'encre, de la colle et du papier. Ce qui nous intéresse, en dehors de la matière, c'est la temporalité¹¹⁹⁶.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ Aura Fallu, *Une connaissance du vertige*, *op. cit.*, p. 9.

L'emploi figuré du terme « architecte » est particulièrement significatif. En se l'appropriant, Aura Fallu reprend les caractéristiques distinctives de ce métier pour mettre de l'avant leurs correspondances avec la pratique de mise en livre. S'il n'est pas question de concevoir des immeubles, le travail des architectes en est un qui s'apprécie d'abord dans sa matérialité et dans sa tendance à perdurer dans le temps. La Passe ne construit pas n'importe quel édifice ; ses livres sont des maisons, des espaces que l'on habite véritablement. La mission éditoriale est annoncée comme la valorisation de la matérialité des livres, des ouvrages conçus pour résister au temps et offrir un refuge. Puis, du même coup, Aura Fallu confère une autre signification au terme « architecte » : la personne qui prend son temps et qui consomme la matière avec laquelle elle travaille. « Du travail, j'en mange. »

Un peu plus loin dans le texte, l'auteur s'approprie une autre occupation, déclarant avec assurance : « Nous ne sommes pas des artistes de foire, mais des *assassins*¹¹⁹⁷. » En comparant les deux rôles, il met en lumière ce qui le fascine particulièrement chez les seconds. Ces individus, opérant dans l'ombre, sont loin des artistes de foire qui se présentent sous les projecteurs du spectacle. Il s'accommode de la violence associée normalement aux assassins. Le groupe fabrique son propre type d'« armes » :

La différence fondamentale entre les livres-cartouches que nous relions et ceux qu'ils nous jettent à la gueule : l'investissement total de la matière et du temps par le biais de gestes répétés exercés de bon cœur par des mains et des machines comme autant de coups de couteau plantés dans la carotide du réel¹¹⁹⁸.

Les assassins se distinguent ici par leurs traits « d'architectes ». Ils confectionnent leurs propres armes, des livres-cartouches, afin de se métamorphoser en assassins du réel. Cette guerre des poètes contre le réel n'est pas nouvelle, j'en ai déjà donné un exemple. On peut ajouter cette citation de Pierre Reverdy : « C'est dans cette lutte contre le réel tel qu'il est, où se trouve engagée la conscience humaine, que s'affirme l'utilité du poète et que la poésie naît¹¹⁹⁹. » Repousser les limites du réel permet de ne pas se limiter à la forme de vie imposée par l'idéologie dominante. Le réel est une violence à laquelle La Passe répond avec violence. Il s'agit évidemment d'une violence figurée, connotée et non littérale. Ce type de

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁹⁹ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 62.

violence s'inscrit dans une histoire de la violence en culture (avant-gardistes, situationnistes, comité invisible...) qui a pour principal objectif de changer les règles de l'art et, par le fait même, changer la vie.

Aura Fallu ajoute une troisième occupation à la liste : « C'est pour nous un combat de la noirceur contre le trop à voir, nous sommes des méandres, des marais, les scaphandriers¹²⁰⁰. » Le rôle du scaphandrier est réservé aux personnes qui plongent sans peur dans les fonds marins, capables de naviguer avec dextérité à travers les chemins sinueux (méandres) et vaseux (marais). Ces personnes sont habiles à cheminer dans les sentiers non balisés, en marge des grandes routes illuminées. Celles qui ne craignent pas d'adopter la nature de l'assassin qui, travaillant dans l'ombre, transgresse le réel.

Architectes, assassins, scaphandriers : Aura Fallu transforme ces professions en attributs, en signes qui décrivent des aspects spécifiques de son activité. L'architecte rappelle l'importance de la matérialité pour La Passe. L'assassin et le scaphandrier évoquent tous les deux le travail de l'ombre (là où on peut voir les lucioles) ; le premier avec une violence qui s'exprime dans le refus de se conformer aux idéologies dominantes, le second dans le désir de profondeur qu'on associe à la poésie. Les activités de La Passe revêtent les noms d'autres occupations, comme si elles avaient, elles aussi, besoin de pseudonymes. La Passe décrit sa réalité en accord avec la stratégie de l'indistinction. Bien qu'Aura Fallu soit le seul signataire du texte, il le rédige au « nous », signifiant le désir d'une démarche et de croyances partagées.

6.1.2 Politique de l'hypersensibilité

Politique de l'hypersensibilité (2013) d'Annabelle Aubin-Thuot, publié par La Jachère, constitue un autre exemple éloquent de cet art de la resémiotisation. Dans ce bref essai poétique, l'autrice manipule la langue, défile et enchaîne les définitions pour transmettre à ses pairs ses attentes envers le travail de La Jachère. Avec une adresse au « tu » et certains choix de mots qui tiennent de lettre d'amour, elle rend public ses espoirs pour le collectif :

Je t'écris pour dégager le noir éclaté dans ma tête. Pour m'engager un peu plus dans notre processus émancipatoire. Pour allonger notre intimité par l'exposition de mes utopies. Pour elles, je me ferai feu à rendre évidents tous les tisons lorsque nous les friserons. Si je t'écris, c'est pour parler sacrifice, et ruisseau¹²⁰¹.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ Annabelle Aubin-Thuot, *op. cit.*, p. 3.

Ces deux termes, « sacrifice » et « ruisseau », occupent une place centrale dans la réflexion d'Aubin-Thuot, qui leur donne de nouvelles significations. « Qu'est-ce qu'un sacrifice¹²⁰² ? » demande-t-elle avant d'ajouter qu'il y a, dans ce terme, une « question du présent, ainsi que d'un balancement qui s'augure. Sacrifier des parcelles, sinon la totalité de son présent¹²⁰³ ». Le sacrifice est le temps que l'on offre, c'est aussi « accepter la perte¹²⁰⁴ ». Elle poursuit : « Sacrifice comme dans « s o r t i r¹²⁰⁵. » Alors que l'idée d'accepter une perte est plus proche du sens commun associé au sacrifice, penser le sacrifice comme une sortie est assez original. L'espacement entre les lettres est un usage iconique du langage : il produit un effet visuel qui, n'étant pas conventionnel, exige une interprétation *ad hoc*. Pour diriger cette interprétation, elle empile les définitions : « C'est la volonté de défaire pour retrouver la valeur du rudimentaire¹²⁰⁶. » Le « s o r t i r » serait une mise à distance de soi, et donc une perte de l'égo, représentant un retour à l'état d'ébauche. Les lettres, détachées les unes des autres, iconisent la brisure et montrent l'espace neuf qui apparaît dans cette perte de l'unité. Le sacrifice devient une forme de pureté qui s'exprime dans ce qui est encore à l'état brut. Aubin-Thuot encourage le sacrifice « non pas pour un résultat précis, non pas pour obtenir quelque chose ; seulement pour *la recherche infaillible* du don de soi, la recherche d'un serment* – et ainsi être disposé à féconder le minimum, la suffisance¹²⁰⁷ ». Elle admet que cela relève d'un « un idéal poétique » ou peut-être même du désir de « vivre pour la pureté et mourir pour la pureté¹²⁰⁸ ». La répétition est une manière d'encadrer des idées (des signifiés) : de la vie à la mort, la pureté enferme le destin. Si l'héritage chrétien transparait dans son langage, l'intention sous-jacente semble moins axée sur la valorisation de l'ascèse pour un perfectionnement spirituel que sur le retour à une forme d'innocence, à un détachement de l'égo.

Ce sacrifice, ce geste de renoncement, constitue, chez Aubin-Thuot, le « ruisseau ». Bien qu'on dérive à nouveau d'une connotation à l'autre, ce jeu n'est pas si déconcertant, car ici, la signification de ruisseau se concentre sur son aspect sonore (celui de la chose et non du mot). Le terme « ruisseau » renvoie à la

¹²⁰² *Ibid*, p. 4.

¹²⁰³ *Ibid*.

¹²⁰⁴ *Ibid*, p. 6.

¹²⁰⁵ *Ibid*. (L'espacement est de l'autrice.)

¹²⁰⁶ *Ibid*.

¹²⁰⁷ *Ibid*.

¹²⁰⁸ *Ibid*.

fois au « potentiel¹²⁰⁹ » et à « ce qui ne nous appartient pas, ce qui glisse et ce qui constitue *l'essence du bruit*¹²¹⁰ ». Le ruisseau incarne un murmure qui mérite d'être entendu. Sa sonorité n'a pas la puissance évidente d'une rivière tumultueuse ou de chutes d'eau qui s'imposent à nos sens, mais le ruisseau émet tout de même, comme eux, un bruit continu. C'est une tonalité qui requiert notre attention, tout comme les lueurs délicates des lucioles (à la différence que la rumeur du ruisseau est constante et non intermittente). Le ruisseau représenterait également « l'effet des autres sur nous¹²¹¹ ». Il n'émergerait que lorsque nous sommes « défaits¹²¹² » dans le sacrifice et symboliserait « l'espoir de voir naître un collectif, un souci de collectivité, de se retrouver de se ramasser dans les autres. Un espoir ou une rage ou une sensualité démonstrative qu'il me faut qu'il nous faut incarner avec excès doucereux et douceur dans l'excès¹²¹³ ». La douceur est ici envisagée comme quelque chose de radical. L'eau du ruisseau ne doit pas combler le vide créé par le sacrifice : « Non pas attendre qu'elle remplisse quoi que ce soit, mais entendre.¹²¹⁴ » Le ruisseau coule et produit un son auquel il faudrait prêter l'oreille, un frémissement (comparable au « bruissement de la langue » évoqué par Barthes) :

Entendre, oui, ce pouvoir d'harmonisation et d'amplification. Le ruisseau qui essouffle la pensée, qui l'enveloppe. Ruisseau étranger, ami de l'étrange, de nos syllabes imprononçables. Une musique, un parcours de notre sauvage, une délectation de notre apprivoisement. En ce sens, le ruisseau est le lapsus du *nous*, il est l'accident à l'origine du convivial¹²¹⁵.

Le ruisseau est ce qui échappe, ce qui s'écoule en dehors de toutes formes de signification, de connaissances ou de reconnaissances. Le potentiel attribué au ruisseau réside dans la rencontre : « À nous de voir quels sacrifices nous sommes prêt-e-s à connaître, quels ruisseaux ou expressions nous privilégions dans le désordre que nous organisons¹²¹⁶. » Selon Aubin-Thuot, saisir ce potentiel de l'être-ensemble implique une écoute différente. L'expression « hypersensibilité » du titre prend alors tout son sens, décrivant une attention accrue aux petites choses, à ce qui est ténu, à ce qui ne s'entend ou se voit presque

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹²¹⁰ *Ibid.*

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² *Ibid.*

¹²¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

pas, à ce qui passe pratiquement inaperçu. Aubin-Thuot propose une sorte de politique de l'attention pour les choses qui ne sont pas éclairées ou entendues sous les lumières ou les micros du spectaculaire.

Dans cette rencontre qui implique l'abandon d'une part de soi, on arriverait à ce qu'Aubin-Thot nomme le « phare » : « Sacrifier des parcelles, sinon la totalité de son présent, en partance de moi immaculé pour rejoindre un phare enfumé dans le lointain¹²¹⁷. » Avec l'image du phare, tout en conservant l'élément de l'eau, on quitte le régime sonore pour celui de la lumière. On retrouve le clignotement des lucioles, en quelques sortes, car pour ne pas être confondu avec d'autres sources lumineuses, les phares à éclats émettent une lumière intermittente. Cependant, le phare éclaire normalement la mer, l'océan, et non le ruisseau. Cela nous amène dans un autre registre sensoriel et dans une échelle de grandeur différente. Alors que le ruisseau incarne le potentiel de la rencontre, presque accidentel, le phare représente la fusion de cette rencontre avec l'utopie qu'elle symbolise : « Le phare, c'est l'autre et c'est l'utopie, confondus, qui resteront à jamais confondus¹²¹⁸. » Le phare n'a pas pour vocation de tout rendre visible. Il guide dans la nuit et le brouillard. Ainsi, il ne représente pas l'arrivée dans la lumière, mais l'idée d'une direction commune pour le groupe.

Aubin-Thuo poursuit sa dérive connotative avec le signe « mousse » :

Et je me demande quel est ce rudimentaire que nous devons rechercher outre-ville, outre-édition, outre-ces-ressources-déjà-tâtées. Il me vient une image de mousse, peut-être un lichen, une presque-verte résistance. La mousse est sans doute signe d'une redéfinition de nos sensibilités¹²¹⁹.

L'intégralité de *Politique de l'hypersensibilité* sert de véhicule pour exposer la vision de l'autrice à travers ses concepts qui s'enchaînent et interagissent de manière organique. Les affirmations sont assumées, mais le style du texte laisse voir la dimension exploratoire de sa démarche. Ce livre, prenant des allures de lettre ouverte, laisse au groupe la responsabilité de rebondir sur les propositions d'Aubin-Thuo et de poursuivre la resémiotisation de ses concepts. En proposant à ses collègues de prolonger ses réflexions, elle expose son désir de voir le groupe s'engager dans une démarche intellectuelle collective.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

Alors qu’Aura Fallu opte pour des titres d’autres métiers afin de décrire le travail de La Passe, Annabelle Aubin-Thuot de La Jachère privilégie principalement les signes textuels liés aux éléments naturels, surtout ceux d’une nature humide. Dans les deux cas transparaît une volonté d’embrasser une forme de poésie tout en travaillant la signification pour créer des concepts neufs. En l’absence de textes ultérieurs qui poursuivent leurs réflexions, il m’est impossible de déterminer comment ces représentations ont été accueillies par les autres membres du groupe. On retrouve toutefois un jeu sur le sens similaire dans *lesensenfle* (2014) de Brigitte Jacusto (Jonas Fortier) : « le nom c’est la chose / le moindre bruit c’est une image / un miaulement un appartement / un muguet c’est un mardi / mais je suis le fruit / d’un silence décisif¹²²⁰ ». Quelques pages plus tard, il ajoute : « j’estime beaucoup / ce qu’on appelle / une définition / avant même que les choses veuillent dire¹²²¹ ». Même si les autres membres de La Jachère n’ont jamais répondu directement aux tentatives d’Aubin-Thuot, le désir et le plaisir de redéfinir le monde et de jouer avec les signes était partagé.

Ce qui est particulier, chez Aubin-Thuot, c’est que cette expérimentation, comme chez Aura Fallu, sert la description du travail du groupe. Alors que La Passe propose des figures pour mieux exprimer un travail d’édition de l’ombre, physique et dangereux, Aubin-Thuot s’intéresse aux effets du collectif, de la rencontre. Il est question de se départir d’un peu de soi (le sacrifice) pour mieux saisir (entendre) le potentiel de la rencontre (le ruisseau) afin d’accepter la nouvelle direction (le phare) et le nouveau départ (la mousse). L’horizontalité centrale à La Jachère ne serait pas possible sans ce sacrifice de départ, sans cette capacité à écouter l’autre. Aubin-Thuot poétise l’organisation de la coopérative de travail.

6.2 L’étreinte de la Tournure

On retrouve, à La Tournure, un exemple de resémiotisation qui transcende les autres par sa dissémination : il s’agit du signifiant « étreinte ». Ce signe revient de façon constante au fil des années, et sa signification se transforme graduellement. Cette évolution ouvre la porte à une analyse approfondie de l’effort collectif orchestré par le groupe. Depuis le tout début de La Tournure, « l’étreinte » cristallise son objectif : elle oriente ses pratiques internes et constitue l’essence même de sa ligne éditoriale. C’est au gré de ses utilisations que le mot « étreinte » voit son sens se métamorphoser. Le terme se manifeste dans les textes

¹²²⁰ Brigitte Jacusto, *lesensenfle*, Montréal, Coopérative d’édition en Jachère, 2014, p. 9.

¹²²¹ *Idib.*, p. 21.

de présentation de la Tournure, dans les rapports d'activité, dans les recueils de poèmes et dans le texte que l'accompagnateur·ice littéraire publié dans chacun des ouvrages qu'il contribue à faire paraître.

6.2.1 Les textes de présentations

Dès son premier livre, *D'espoir de mourir maigre* (2013), La Tournure fait de « l'étreinte » un concept central au projet. Elle le présente ainsi :

Nos livres seront autant d'effusions pour mieux céder à la poésie : celle des mots, celle des images et des corps. Ces livres tenteront l'étreinte. Car on nous a dit que « l'étreinte poétique, comme l'étreinte de chair, tant qu'elle dure, défend toute échappée sur la misère du monde ». ¹²²²

Le concept de l'étreinte tire son origine d'une citation d'André Breton ¹²²³, illustrant le lien entre la littérature et le geste érotique. La chair et la poésie partageraient la capacité de créer un événement poétique. En se livrant à la poésie, on pourrait vivre une étreinte qui transcende les difficultés de la vie. La Tournure se donne pour mission de favoriser ces étreintes poétiques, contribuant ainsi à rendre le monde plus habitable.

Il faut toutefois attendre la seconde version du texte de présentation, dans le onzième livre de La Tournure, pour trouver des détails plus concrets sur la manière dont la maison d'édition intègre l'étreinte à ses pratiques. L'étreinte prendrait forme dans le travail d'édition :

L'accompagnement littéraire patient, tout comme la lecture consciencieuse, lui apparaissent comme des actes de résistance, car on nous a dit que *l'étreinte poétique, comme l'étreinte de chair, tant qu'elle dure, défend toute échappée sur la misère du monde* (A. Breton ¹²²⁴).

L'étreinte ne se manifeste pas uniquement à travers les textes poétiques, mais également dans l'accompagnement littéraire de ces textes. L'étreinte représente une échappée hors du monde et du temps. Son expérience nécessite un ralentissement. Dans le même texte, le groupe ajoute : « L'étreinte,

¹²²² La Tournure, « Les éditions de la Tournure, Coop de solidarité », dans Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, Montréal, Les éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, 2013, p. 53.

¹²²³ La citation vient de *La route de San Romano*, un livre créé en collaboration avec l'illustratrice Marie Cerminova dite Toyen. Ce travail collaboratif rappelle celui que valorise La Tournure.

¹²²⁴ La Tournure, « La Tournure » dans Timothée-William Lapointe, *À la conquête des petits châteaux*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, coopérative de solidarité, 2018, p. 117.

en tant que ligne éditoriale, se décline en ses nombreuses mailles, créant un essaim dans lequel il est tout à propos de se perdre, s’y retrouvant peut-être¹²²⁵. » En tant que ligne éditoriale, l’étreinte ne se limite pas à un genre, à un style ou à une thématique particulière. Simplement, La Tournure demande à ses auteur·ices d’inclure le mot dans chaque publication. Avec le temps, le groupe prend conscience de l’effet concret de sa ligne éditoriale : le terme finit par revêtir différentes significations, un aspect que je développerai ultérieurement.

À travers les textes de présentation, La Tournure conceptualise l’étreinte comme une forme de résistance envers le monde et son rythme expéditif. Elle aspire à accumuler les étreintes pour permettre la diversité de ce geste qu’elle imagine résistant. Le temps de l’étreinte lui permet de persister dans sa forme de vie.

6.2.2 Les rapports d’activités

Le concept d’étreinte est mentionné chaque année dans le rapport d’activité rédigé par Julien Fontaine-Binette, président du Conseil d’administration et membre de La Tournure. Ce concept touche l’ensemble des activités du groupe, y compris celles de nature administrative. Mis à part un zine et quelques contributions aux collectifs, les rapports représentent la principale contribution textuelle de Fontaine-Binette. Bien que leur réception soit limitée aux membres présent·es à l’Assemblée générale annuelle, elle n’en demeure pas moins significative. Après tout, les rapports d’activité sont des documents officiels. Les textes de Fontaine-Binette, qui servent d’introduction aux rapports, ont toujours une touche poétique. Ils dévoilent les désirs et les ambitions de La Tournure ainsi que sa vision d’elle-même ou, plus exactement, ce que Fontaine-Binette perçoit et s’explique de l’état de La Tournure et de son évolution. En ce sens, ils ont beaucoup de similitudes avec les textes d’Aura Fallu et d’Annabelle Aubin-Thuot.

Dans le premier rapport d’activités du groupe, Fontaine-Binette assure que derrière le style conforme et synthétique du rapport « se cache une genèse remplie de joie, de pleurs, de stress, de déceptions, d’erreurs, l’étreinte : l’étreinte entre ses membres, entre ses mots, entre le réel et le sensible, entre la poésie et nous¹²²⁶ ». En d’autres termes, l’apparente aridité d’un rapport d’activités ne reflète pas l’expérience vécue par les membres de La Tournure. Même si le document énumère les ventes, les profits et les événements, La Tournure ne se définit pas par ces données chiffrées, mais plutôt par les liens qu’elle

¹²²⁵ *Ibid.*

¹²²⁶ Julien Fontaine-Binette, « Mot du président », dans Rapport d’activités 2012-2013-2014 : Les Éditions de la Tournure – Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 3.

tisse, tant humains que poétiques. Fontaine-Binette utilise chaque année le texte introductif de son rapport pour rappeler cette humanité intrinsèque à la Tournure. Alors que le texte de présentation inclus dans les livres met surtout en avant la similitude entre l'étreinte charnelle et l'étreinte poétique, les rapports de Fontaine-Binette présentent d'autres expériences de l'étreinte, comme s'ils étaient destinés à en déployer les multiples significations : l'étreinte « entre ses membres, entre ses mots, entre le réel et le sensible, entre la poésie et nous¹²²⁷ ». L'idée d'une étreinte entre le réel et le sensible suggère une appréhension différente du monde. Comme mentionné précédemment, le terme « réel » est le plus souvent associé à une violence. L'étreinte semble donc être une forme de vie plus clémente, plus douce, plus poétique. Fontaine-Binette décrit les premières années de La Tournure comme celles d'un groupe solidaire qui rend sa vie plus habitable grâce à la poésie. Ce n'est pas nécessairement une existence plus facile, comme il l'insinue en évoquant que la joie s'accompagne « de pleurs, de stress, de déceptions, d'erreurs¹²²⁸ », mais l'étreinte en vaudrait la peine. C'est une expérience où la solidarité et la poésie se conjuguent pour rendre la vie plus supportable, même au milieu des défis inévitables qui l'accompagnent.

Dans le texte d'introduction que Fontaine-Binette rédige pour le deuxième rapport, l'étreinte est décrite comme « la rencontre de mots et de gens¹²²⁹ » et « les vagissements poétiques et les débats enflammés¹²³⁰ ». Il met en lumière le fait que les étreintes ne sont pas toujours empreintes d'amour ; parfois, elles revêtent des aspects conflictuels. Cette nuance, ainsi que l'importance du dissensus, deviennent de plus en plus manifestes au fil des années. Le projet n'est plus dans sa lune de miel. L'étreinte, selon lui, facilite « la plus grande aventure que l'être humain peut se vanter de porter : insuffler du sens à l'existence¹²³¹ ». La Tournure s'efforce de récupérer ce qui « reste de sens¹²³² », ce qui veut peut-être dire que le réel, selon Fontaine-Binette, produit insuffisamment de significations, qu'il n'en produit pas assez pour donner envie de vivre. L'étreinte contribuerait à rendre le monde plus engageant, suscitant le désir d'y agir. En soulignant la nécessité de dégager des voies au milieu de la morosité, Fontaine-Binette suggère

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ Julien Fontaine-Binette, « Mot du président », dans Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure – Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 3.

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ *Ibid.*

¹²³² *Ibid.*

que l'étreinte n'est pas seulement une expérience poétique interne au groupe, mais qu'elle a également le pouvoir de transcender ses frontières.

Le concept d'étreinte est un signifiant qui donne une direction à leur vie, une aventure qui doit nécessairement passer par la poésie, que Fontaine-Binette qualifie de « plus philosophique que tous les langages », car « elle exploite les possibles, et fait advenir ce qui était déjà-là, mais qui ne se montrait pas¹²³³ ». Le potentiel de l'étreinte, selon lui, n'est pas pleinement atteint lorsque l'étreinte se fait entre deux personnes qui s'aiment déjà, deux idées similaires ou des concepts habituellement associés (un peu comme le Groupe μ qui explique que plus des termes sont éloignés, plus leur rencontre est potentiellement poétique). L'étreinte trouverait sa puissance de transformation maximale lorsqu'elle se produit dans le dissensus et la multitude. La pratique de l'édition lente et horizontale aurait le pouvoir d'activer « l'étreinte entre la poésie, les mots, les gens, les livres¹²³⁴ ». L'étreinte embrasse toutes ces dimensions simultanément.

La Tournure s'engage à intégrer l'étreinte dans toutes ses pratiques : « dans l'accompagnement littéraire, dans le travail esthétique, dans la vente de livres, dans la gestion comptable, dans la livraison en librairies, dans les ateliers poétiques, dans l'organisation des événements poétiques¹²³⁵. » Dans cette démarche, il lui semble impératif que les actions de ses membres ne basculent pas « dans le simple profane, où le temps et l'espace seraient simplement une continuité de la vie, mais [que] cette entreprise [soit réservée] à la consistance du sacré¹²³⁶ ». Le sacré se manifeste à travers l'étreinte en tant que « force, cette résignation heureuse¹²³⁷ ». Cette notion de « résignation heureuse » n'est pas sans rappeler l'idée du « sacrifice » chez Annabelle Aubin-Thuot de la Jachère.

En 2016, le ton du mot de Fontaine-Binette semble un peu plus las : « La Tournure est tout en lenteur, elle est sans le sou, sans temps, sans espoir, mais sans regret. Elle titube entre les soirées d'ami.e.s bien

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹²³⁶ *Ibid.*

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 4.

arrosées, les lendemains de veille, la création lyrique, et le formalisme d'une organisation¹²³⁸ ». Fontaine-Binette ne cache pas l'agitation interne aux membres qui assistent à l'Assemblée générale. Il reconnaît que La Tournure « a eu ses déchirements, ses plaies saignent encore des disputes littéraires, des dissensions éthiques, et des déceptions amicales. Elle paraît bien lisse, bien ronde, parfaite, mais son intérieur est tumultueux, une tempête¹²³⁹ ». De nouvelles personnes ont pris la relève de celles qui sont parties, et La Tournure « continue son bout de chemin dans un monde où les librairies se meurent, où les lieux collectifs sont seuls, où les consortiums imposent leur vision réductrice et nihiliste à tout un pan de notre culture¹²⁴⁰ ». Le portrait dépeint est loin d'être réjouissant. Selon Fontaine-Binette, le rôle de La Tournure consiste à s'opposer au « niveau catastrophique de littérature de la population » et du « dédain institutionnel pour les initiatives indépendantes qui demandent lenteur, amour, tendresse, étreinte¹²⁴¹ ». La Tournure ressent ainsi que le choix de l'étreinte a compliqué ses relations avec les institutions. Cette difficulté est compréhensible, surtout si l'on considère que l'étreinte exige une lenteur qui peut entrer en contradiction avec leur rythme pressé:

La Tournure est devenue une nécessité, un nouveau sang coulant au fond de nos veines qui, elles, auraient à maintes reprises voulu se sentir ouvertes [...] Quand je regarde nos livres, quand je regarde nos gens, quand je regarde notre fièvre, j'y vois le remède au marasme ambiant, j'y vois le germe d'une langue qui propose l'ouverture à un autre monde, j'y vois les mots décomplexés, quelquefois trop lyriques, se faire leur ipséité, j'y vois des jeunes voix qui, du silence, gémissent à tatillons. Finalement, j'y vois un horizon encore radieux. Les mots, les rencontres, les amitiés, les fêtes, les accompagnements, les tableaux Excel, sont tous des moyens de résistance. Nous sommes, il paraît, dans un monde *post-vérité*. Je pense que nous l'avions compris, non pas au sens où les faits sont niés, mais que d'une certaine façon, en ouvrant des possibles avec les mots, en déliant les langues avec la poésie, nous assumons qu'il n'y a pas de Vérités qui pourraient nous soumettre, mais des futurs qu'il nous faudrait atteindre. La Tournure n'est pas consolable, car elle n'est pas triste ; elle est lucide : *sous le soleil, rien de nouveau*. / La lucidité, c'est la blessure la plus proche du soleil¹²⁴².

Plus le dissensus devient difficile à contenir, plus l'étreinte se lie intimement à l'amour et à la tendresse. Elle revêt une importance cruciale, car La Tournure traverse une crise interne, et l'étreinte semble être le

¹²³⁸ Julien Fontaine-Binette, « Mot du président », dans Rapport d'activités 2015-2016 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 3.

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ *Ibid.*

¹²⁴¹ *Ibid.*

¹²⁴² *Ibid.*

remède adéquat. Ce monde « post-vérité » est une mention intéressante, parce qu'il permet une grande liberté de resémiotisation. Donner du sens aux mots que l'on choisit serait une forme de liberté.

Dans son rapport de 2017, Fontaine-Binette dépeint La Tournure comme s'étant écrite à travers les années comme « un long texte aux multiples mains, un codex enluminé préférant la *mosaïque généreuse* du texte, du livre-objet, de la lenteur de la lecture et de la réécriture, au morne d'une efficacité aveugle, de la monoculture de masse et du profit vicieux¹²⁴³ ». Chaque année qui s'ajoute consolide davantage l'idée que l'écriture lente et collaborative distingue leur travail des autres entreprises littéraires. La Tournure est ainsi décrite comme « une parole chorale, mais d'un chœur détonnant¹²⁴⁴ », laissant place à une multitude de voix. Cette chorale dissonante perdure à condition que ses membres puissent partir et être remplacés : « si la fatigue guette La Tournure à tous les détours, elle essaie de se renouveler, d'amener de nouveaux souffles, de nouvelles mains, des regards différents, faisant d'elle une arche sans capitaine plutôt qu'un radeau à la dérive¹²⁴⁵. » Le projet de La Tournure dépasse ses membres fondateur-ices. Si l'étreinte et son dissensus s'inscrivent dans l'écriture, c'est incontestablement « en poésie », car cette dernière « couche sur un papier de moments fragiles haletant face aux vents de vies singulières¹²⁴⁶. » L'étreinte, dit-il dans ce rapport, « c'est la connivence entre la parole et l'écriture, la pensée et l'action, l'amour et la haine, la mort et la vie, la mort, mais la vie, la mort moins la vie¹²⁴⁷ ». Bref, une congruence entre les différents plans de pertinence !

Dans tous ces textes introductifs, Fontaine-Binette veut redonner aux membres de la Tournure leur humanité. Avant d'énumérer les accomplissements, il rappelle :

les angoisses d'un chèque de paie qui ne rentre pas, la rigidité des membres qui refusent de se lever le matin, la fatigue du travail d'arraches-pieds, les maux de tête issus de la veille, le bonheur d'une cafetière pleine, l'irrésistible envie de rire de tout, la rage devant la laideur du monde, la fierté de réussir ce que la journée exigeait de nous [...] les projections dans le futur que donne un détour trop long devant le miroir, les larmes de joie d'un petit coup sur un ventre gonflé d'amour, la satisfaction d'un point final, la raideur d'une main ayant manié le crayon trop tard le soir, les mains moites d'un rendez-vous important, le sourire à l'entrée

¹²⁴³ Julien Fontaine-Binette, « Mot du président », dans Rapport d'activités 2016-2017 : Les Éditions de la Tournure – Coop de Solidarité, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁴⁴ *Ibid.*

¹²⁴⁵ *Ibid.*

¹²⁴⁶ *Ibid.*

¹²⁴⁷ *Ibid.*

d'un nouvel emploi, le sourire à la sortie d'un emploi trop longtemps gardé, le soupir de voir la personne que l'on aime, le soupir de voir les personnes qu'on pourrait aimer, les procrastinations honteuses, les repas sautés, les petites menteuses qui ne font pas mal, les débats sur tout et sur rien, mais surtout, et finalement [...] l'étendue de la mer de sueur que l'on essuie année après année formant au final de beaux et pertinents livres, des événements intimement fabuleux et des activités communautaires qui proposent une petite pause à ceux et celles qui en profitent¹²⁴⁸.

L'étreinte n'est pas qu'un concept exploré dans les textes. Elle est vécue, véritablement, par les membres du groupe. Viscéralement. Le mot signifie donc un corps à corps entre les membres, les textes et les mots dans un milieu social qui favorise la séparation. L'étreinte est le lien, le lien qui lie les personnes, mais aussi la parole et l'écriture, la pensée et l'action. Elle participe à l'effort du brouhaha, à l'indistinction entre des pratiques comme les ateliers de médiation, les événements de poésie et les soirées entre ami-es.

6.2.3 Les étreintes de la Tournure

L'étreinte n'est pas qu'une conceptualisation de l'accompagnement littéraire. Dans une entrevue publiée dans le magazine *l'Actualité*, Daria Mailfait-Colonna explique qu'elle est également une contrainte d'écriture : « à chaque auteur est demandé d'utiliser dans son texte le mot "étreinte"¹²⁴⁹. » Pour publier à la Tournure, il faut respecter cette contrainte littéraire et, par le fait même, contribuer à la réflexion autour du concept. Chaque texte, même succinctement, déploie le mot d'une manière qui lui est propre. La Tournure ne prescrit pas une interprétation particulière, elle impose simplement un signifiant à utiliser. Étant donné que les auteur-ices ne sont pas forcément au courant de la relation entre l'étreinte et La Tournure, et parce que ce concept n'a pas à occuper le centre de leurs intérêts personnels, il n'est pas surprenant de constater que le terme se retrouve fréquemment dans sa signification usuelle : s'enlacer ou s'embrasser. Cependant, certains ouvrages en proposent des utilisations singulières, qui jouent avec le sens du concept.

L'étreinte entre deux corps ou, comme le formule Breton, « l'étreinte de chair », se manifeste ainsi chez Olyvier Leroux-Picard dans *Tantales* (2014) : « l'infiniment tâtons / des moindres mots moindres gestes / ton épaule nue qui se cambre mi-gêne / mi-manigance // je n'en ferai pas le tour / tout juste si je peux fléchir// tenir au versant découvert / m'y verser comme dans un enlèvement // une étreinte¹²⁵⁰ ».

¹²⁴⁸ Olyvier Leroux-Picard, *Tantales*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, p. 50.

¹²⁴⁹ André Ducharme, « Éditeurs », *op. cit.*, p. 68.

¹²⁵⁰ Olyvier Leroux-Picard, *op. cit.*, p. 50.

Leroux-Picard transmet l'émotion des premières rencontres avec une personne désirée. Chez Nour Symon, dans *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016), cette étreinte est imaginée à partir du regard qui s'attarde sur un vêtement : « ton chemisier béant / beige étreinte douceur / lignes noires en dents de scie / une épingle retenant le tout / sexualités épanouies / une alluvion grandeur¹²⁵¹ ». Le vêtement est ce qui étreint le corps, mais cette vision active l'imagination de l'auteur·ice. C'est aussi le sens de la vue qui appelle l'étreinte dans *Les visages habitables* (2021) de Matéo Pineault : « je te vois augurale sous le déversement / à chercher les corneilles dans mon souffle // ta peau comme un tuteur dans les clairières de l'étreinte / enroulée à tes soupirs ta rivière d'ardeur claire¹²⁵² ». L'étreinte est ici particulièrement poétique et enivrante, mais dans les trois cas, elle révèle le désir, le rêve, la merveille d'une rencontre entre deux corps. On reste du côté de la sensualité, de l'étreinte charnelle et sublimée.

L'étreinte revêt d'autres connotations lorsqu'elle apparaît en série, comme dans *Petite brindille de catastrophes* (2017) de Mimi Haddam. Pour elle, les étreintes représentent ce qui demeure intact malgré l'usure du temps : « Oxydation, dégradation : le temps a posé des bouches muettes dans nos étreintes qui malgré tout restent indemnes. Il y a eu inlassablement ce voile entre lui et moi qui nous séparait, mais dans lequel nous nous retrouvons à présent tous les deux¹²⁵³. » L'étreinte brise la distance ; même dans le silence, les corps se rejoignent. Parfois, c'est la seule manière dont deux personnes peuvent encore se retrouver. Contrairement à ce que l'on retrouve dans le recueil de Haddam, ses propres étreintes charnelles qui hante le sujet de *Les garçons au vent* (2017) de Roxane Nadeau, mais celle des autres partenaires de l'amant :

Que fais-tu aux autres amants ? // un visage au fond de l'évier me renvoie mes traits / que je diagnostique, traquant la forme qui t'a perdue // la dépendance me change à chaque jour // ruines-tu la traque des reflets / de tous les garçons en étreinte / quand tu te balances, de nos bras à nos bras / sans attaches¹²⁵⁴ ?

¹²⁵¹ Nour Symon, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, op. cit., p. 67.

¹²⁵² Matéo Pineault, *Les visages habitables*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2021, p. 68.

¹²⁵³ Mimi Haddam, *Petite brindille de catastrophes*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 83.

¹²⁵⁴ Roxane Nadeau, *Les garçons au vent*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 26.

L'étreinte n'acquiert pas la même valeur lorsqu'elle est éphémère ou quand elle est infidèle. Pour la série de garçons pris au piège de la même relation, l'étreinte devient ardue, voire impossible. Le fait qu'elle soit ratée unit néanmoins ces garçons dans leur insignifiance.

Dans *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020), Paule Dagenais met en scène de multiples étreintes. Le plus souvent, le mot est utilisé dans son acception la plus traditionnelle, illustré par des images telles que « les mains serrées, les corps étreints et effleurés¹²⁵⁵ ». Une ombre s'imisce toutefois dans les rencontres : « Ses traits se sont resserrés sous le voile initiatique d'une étreinte. Son visage juvénile adopte une attitude un peu sévère qui m'effraie¹²⁵⁶. » S'abandonner totalement à l'étreinte réserve parfois des surprises moins réjouissantes. Si le personnage retourne toujours vers l'étreinte, c'est qu'elle lui permet de perdre son identité, sa singularité et, en quelque sorte, se rendre indistincte des autres corps :

Dans l'euphorie des étreintes, tous les corps s'équivalent. Leurs contours mystérieux s'estompent les uns dans les autres. Les bras promettent la même chaleur organique, la même moiteur dans l'étuve d'une chambre anonyme. La substance intime appelle sa réplique, quémande une preuve de son existence¹²⁵⁷.

Au fil du récit, des moments surgissent où l'étreinte exprime une situation menaçante. C'est le cas dans la rencontre avec le personnage d'Octave, décrit comme celui « dont chaque étreinte est une roulette russe, chaque caresse, une trainée de suie, une partie de son histoire terrible écrite au charbon de bois sur la toile dévastée de mes seins de glace sèche¹²⁵⁸ ». Dans le récit de Dagenais, l'étreinte, à la fois merveilleuse et redoutable, se déploie dans toute son ambivalence en révélant ses aspects contradictoires. L'étreinte devient alors oppressante et laisse des traces physiques d'un enserrement excessif : « L'étreinte et l'affront se confondent¹²⁵⁹ », « [n]ous nous plions et déplions au gré d'une mélancolie qui nous envoie aux divers coins de l'appartement, allégés par des étreintes qui nous libèrent et nous empoisonnent¹²⁶⁰. »

¹²⁵⁵ Paule Dagenais, *Le visage d'A.B. Soloviev*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2020, p. 10.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁶⁰ *Ibid.*

Malgré le paradoxe inhérent à l'étreinte, les personnages ne reculent pas, car elle représente parfois tout ce qui leur reste, la dernière chose qui donne un sens à leur relation ou à leur vie.

Nous verrons brûler nos demeures (2015) de Daria Mailfait Colonna renferme aussi de nombreuses connotations de l'étreinte qui témoignent de l'étendue de sa richesse significative. Lorsqu'elle narre la rencontre de ses parents, par exemple, l'étreinte se déploie dans une gradation du sentiment de proximité et de l'intensité de l'amour. D'abord, elle se manifeste par les mots avant de se prolonger dans le corps :

« *T'es née quand ? / Le jour des morts. / En c'en fut fait. // Ils n'avaient pas besoin d'autres mots, d'autres expressions salubres sur leurs passés respectifs ou leurs aspirations communes. // Que de la présence, que de la poésie. // La première étreinte des parents / fut un vers. Une hypothèse. / À la deuxième ils firent l'amour*¹²⁶¹. »

Les mots qui mènent à l'amour ne sont pas qu'une boutade et ne servent pas qu'à séduire le père. En déclarant être née le jour des Morts, la mère répond à l'obsession pour la tension entre la mort et la naissance qui anime l'imaginaire de la Tournure.

Les étreintes sont investies d'une complexité émotionnelle chez Mailfait Colonna : « Trop de besoins et de faiblesses sous la couverture, sa peau que je ne peux pas étreindre¹²⁶². » Elles sont souvent impossibles ou inachevées, comme dans le regard du père sur sa fille : « Il aimerait la prendre dans ses bras mais son corps est maintenant sans volonté : la fêlure a creusé sa moelle et la moelle toutes ses envies. Les commémorations du septième jour ont déchiré ses os. Il se demande s'il l'a déjà vraiment étreinte¹²⁶³. » Le père aura finalement une étreinte de sa fille, mais seulement après son décès :

Je jette la fleur bleue dans la poubelle. / Je déboutonne la chemise du père. / J'ouvre ses bras, les dépose le long de son corps berné, prêts à rencontrer le rire de Dieue. // De ce geste aimant j'abandonne le sexe fort. // Lui glisse quelques pages entre les crocs. // Toutes les étreintes ne sont pas toujours charnelles¹²⁶⁴.

En lançant la fleur bleue, la fille se déleste de son innocence et de sa sensibilité. Elle prépare le corps de son père pour sa prochaine étape, le laissant ainsi s'en aller selon un rituel improvisé. Bien qu'elle entre

¹²⁶¹ Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 125.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 164.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 215.

en contact physique avec son corps, l'étreinte réside davantage dans la forme de reconnaissance ultime, d'adieu.

Dans le recueil de Mailfait Colonna, j'observe une utilisation singulière du terme qui se distingue des significations plus courantes. À un moment donné, la fille désigne les membres de son groupe d'amis-es comme des « étreintes » : « S'imposait donc le besoin d'une raison bonne-coupable pour se rencontrer entre jeunes étreintes. Une raison pour toute chose. À une cause son effet : la volonté dans toutes les drogues possibles¹²⁶⁵. » Cette utilisation inusitée pourrait être interprétée comme une métaphore, une métonymie, voire une synecdoque : la bande a tellement utilisé le mot que ce dernier lui colle à la peau. Le groupe, dans la jeune vingtaine, traverse ses premières expériences, premières amours, premières intoxications. Les amis-es sont à l'âge où les pensées ne convergent que vers les étreintes, dans ce seul mot qui condense, en quelque sorte, leur forme de vie.

L'étreinte subit aussi une transformation graduelle dans *L'inverse du sang* (2022) de Rachel Bergeron, où on la retrouve d'abord dans son sens usuel, comme en témoigne ce passage : « Vous étiez au lit à vous étreindre et à vous caresser¹²⁶⁶. » Cependant, au fil du temps, les étreintes subissent une perte de signification :

vos empreintes crient // dans les coulisses de vos corps / et le coffre de sa voix te reconnaît
// tant de manques d'amour dans l'Histoire / ont pris le visage de son souffle // ta seule issue :
/ instruire tes entrailles / de la banalité de vos étreintes / de la sortie de scène des autres /
qui l'on surdoué avant toi // trouver le mode d'emploi / pour quitter les tragédies grecques
// bonheurs et souvenirs / t'étranglent¹²⁶⁷.

Dans ce passage, les assonances et les allitérations rapprochent les signifiants « empreintes », « entrailles », « étreintes » et « étranglent ». Cette association sonore laisse-t-elle penser que la médiocrité des étreintes appose des marques sur le corps, probablement au plus profond du cœur, étouffant le sujet. De nombreux exemples convergent en ce sens en soulignant l'incapacité de l'étreinte à incarner un amour véritable : « Il t'avait prise dans ses bras, des bras vides. Tu pleurais pour Amy Winehouse qui est morte et il restait silencieux en t'étreignant sans y être¹²⁶⁸. » Dans cet exemple,

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁶⁶ Rachel Bergeron, *L'inverse du sang*, Montréal, Les Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2022, p. 91.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 190.

l'étreinte ne signifie pas une profonde co-présence. Cependant, une autre sorte d'étreinte, symbolique, brusque et violente, amorce sa libération : « Sa hache s'abat sur ses chevilles alors qu'elle cherche une issue du regard. D'un seul coup, elle lui coupe les pieds avec la même efficacité qu'on équeute une asperge : pas de sang, pas de cri. Elle relâche son étreinte¹²⁶⁹. » Cette attaque menée par une femme « ninja » s'avère être un acte libérateur. Les pieds coupés, privée de son encrage, la femme écrivaine peut repartir sur de nouvelles bases : « Il faut te planter dans un nouveau pot¹²⁷⁰. » Cette étreinte la surprend et l'immobilise un instant, lui offrant la perspective nécessaire pour voir la situation qu'elle choisit de supporter malgré la douleur qui l'envahit. L'étreinte se trouve ainsi associée à une forme de violence, de mal pourtant nécessaire dans ce contexte particulier.

Les étreintes ne sont pas toutes humaines, elles peuvent être produites par la matière qui nous entoure et nous enserme. C'est bien ce que donnent à voir les vers de Charles Dionne dans son recueil *D'espoir de mourir maigre* (2013) :

Le sang en rumeur / entre le béton et l'argile / ici et ailleurs // s'éternise sous l'étreinte des fissures / clignote à la lueur des lampes de poche // sur la singerie des affiches / là aussi où la respiration réchauffe / les briques froides / s'imprègnent d'une présence sagace / parmi la sueur chiffonnée par les rats¹²⁷¹.

Sang, sueur, respirations ; le corps n'apparaît qu'à peine, étouffant, rivalisant avec le béton, l'argile, la brique, et les matériaux des murs des villes et des banlieues. Il subsiste dans les brèches de ces matières, dans ce que Dionne appelle « l'étreinte des fissures ». Dans son recueil, il insiste sur la brutalité des sociétés humaines. L'étreinte de la matière sur les corps s'avère oppressante, comme un étau. Chaque crevasse, chaque imperfection, chaque encoche dans le décor devient un espace potentiel pour s'évader, se libérer, mais aussi potentiellement un piège qui broie quiconque s'y aventure.

Dans *Ventres* (2017) de Rachel Bergeron, la relation avec le corps est problématique. Le désir de s'éloigner de la chair donne un autre sens à l'étreinte, qui devient menaçante :

la première contraction commence au cœur / le besoin de dire sans la chair / parcourt le corps en reptile / s'étend avec le souffle // tout s'arrête dans le corps / se retient d'exister // cachée

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁷⁰ *Ibid.*

¹²⁷¹ Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, *op. cit.*, p. 41.

dans une forêt de glace / attendre que la cavalerie reparte / que les voix relâchent leur étreinte / que les cris de métal s'éteignent // en sauvage pouvoir accoucher de soi¹²⁷².

L'étreinte est, ici, une contrainte, une violence. Le sujet se retrouve prisonnier des voix implacables et de l'emprise du métal, qui représentent le système de santé, et tente d'y s'échapper. Ce besoin émerge du cœur pour se propager à travers tout le corps. Malheureusement, le corps, immobile, entrave toute tentative de fuite. Pour « accoucher de soi », il ne suffit pas de renaître. Cela exige de s'extraire du corps malade, déjà malmené par les traitements. Lorsque les voix se taisent enfin, l'étreinte, au sens d'assujettissement, se dissipe.

Dans *Goulka* (2015), mon propre recueil, l'étreinte se manifeste dans l'évocation d'un esprit :

J'inhale brûlante étreinte / la pitié du vieil esprit s'accroche au ventricule gauche // Goulka rôde mon ventre // j'aime / hypnose figée du face à face // ses griffes serrent et enlacent notre gorge offerte // tendre amie / nos mouvements sont difficilement les mêmes : / nous ne demanderons jamais pardon¹²⁷³.

L'entité Goulka s'accroche au corps du sujet, se manifeste d'abord dans l'air inspiré dans les poumons, se déplaçant ensuite vers le cœur pour enfin, glisser dans le ventre. L'étreinte est intérieure, le sujet enveloppant Goulka. Cependant, cette dernière s'échappe du corps le temps d'un face à face, enserrant la gorge qui est maintenant aussi bien la sienne que celle du sujet. L'entité habite le corps du sujet, mais imparfaitement, car leurs gestes ne s'accordent pas exactement. L'étreinte est envoûtante, inquiétante et tendre à la fois. Goulka illustre ces moments de dualité interne, l'impression de ne jamais avoir complètement le contrôle de soi.

Au fil des publications, les auteur·ices de La Tournure contribuent à la redéfinition du signe « étreinte ». L'étreinte se présente comme un fantôme chez Ledoux, Henry et Pineault, elle prend une teinte de lassitude chez Haddam et Nadeau et devient délicieusement effrayante chez Dagenais. Elle se révèle difficile, mais enivrante chez Mailfait Colonna, étouffante ou libératrice chez Bergeron. L'étreinte concerne

¹²⁷² Rachel Bergeron, *Ventres, op. cit.*, p. 59.

¹²⁷³ Zéa Beaulieu-April, *Goulka*, Montréal, Les Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2015, p. 17.

autant les corps que les mots ; en réalité, comme le souligne Dagenais, elle est toujours un peu les deux à la fois, car la littérature

porte l'offrande des corps à son paroxysme, l'écriture de la chair, mutuelle, simultanée, calligraphie d'encre d'urée sur la toile bariolée de l'épiderme, sur la page hypersensible, trop absorbante¹²⁷⁴.

L'étreinte, même la plus littéraire, est aussi physique.

La traversée des publications de La Tournure met en lumière la capacité qu'a la poésie à jouer avec le sens, à explorer les multiples possibilités d'un signe, à le déplier, à le percevoir sous un nouvel angle. Les diverses interprétations de l'étreinte tissent, au fil des publications, une sorte de réseau sémantique dont la définition se construit et se complexifie avec chaque œuvre. C'est une méthode intéressante pour faire « un », créer une sorte d'étreinte sémiotique entre les auteur-ices, partager un devenir commun, participer ensemble à une forme de vie. La Tournure n'impose pas le sens de l'étreinte, ce qui permet de voir une pluralité d'interprétation et une multitude en action. Les différents sens de l'étreinte forment un réseau vivant d'interprétations qui relie tous les textes : « L'étreinte, en tant que ligne éditoriale, se décline en ses nombreuses mailles, créant un essaim dans lequel il est tout à propos de se perdre, s'y retrouvant peut-être¹²⁷⁵. » Il pourrait être tentant de collectionner les livres de La Tournure afin de découvrir les différentes valeurs que l'on donne au signifiant et le mycélium de sens ainsi créé. Aucune n'a plus de valeur que les autres, l'étreinte est aussi douce et charnelle qu'elle est prison écrasante.

6.2.4 Les étreintes quémardées au corps du texte

Pour conclure l'analyse de la resémiotisation de l'étreinte, il convient de s'attarder au texte qui conclut chaque publication de La Tournure, « l'étreinte quémardée au corps du texte », rédigé par l'accompagnateur-ice littéraire. D'une à trois pages, cette section finale oscille entre la recension et la réflexion libre. Ces textes, aussi appelés du seul mot « étreinte », ouvrent de nouvelles perspectives d'interprétation.

¹²⁷⁴ Paule Dagenais, *op. cit.*, p. 256.

¹²⁷⁵ Collectif, « Les éditions de la Tournure, Coop de solidarité », dans Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, *op. cit.*, p. 117.

6.2.4.1 Premières étreintes

Dans les premiers titres publiés, le texte de l'accompagnateur-ice est toujours empreints d'une forte teneur poétique. Il commente le passage contenant le mot « étreinte » tout en mettant en avant certaines thématiques fortes du recueil.

Dans *D'espoir de mourir maigre* (2013) de Charle Dionne (la première édition), le texte signé par « L'équipe de la Tournure » est intitulé « recherche tournurienne de l'étreinte ». Daria Mailfait Colonna, responsable de l'accompagnement littéraire du recueil, l'introduit ainsi : « La Tournure a pour seule ligne éditoriale l'étreinte, qu'elle quémande au corps du texte. Voici celle de Charles : *le sang en rumeur / entre le béton et l'argile / ici et ailleurs / s'éternise sous l'étreinte des fissures / clignote à la lueur des lampes de poche*¹²⁷⁶ ». L'extrait poétique en italique, sorti de son contexte initial, offre matière à réflexion sur la ligne éditoriale de La Tournure. L'accompagnatrice s'efforce d'analyser le concept d'étreinte dans sa propre lecture des poèmes de Dionne :

Si le béton se fissure et se craque dans la relative intimité de l'*Hôtel de plâtre*, l'argile se pétrit en une moindre communion, dans l'espace tamisé que circonscrivent les mains. L'étreinte, cet ici et maintenant, excite l'espérance d'un devenir possible entre ces deux paysages, *parce qu'ailleurs d'autres dorment en chiffonnant leurs draps*¹²⁷⁷.

Elle interprète l'étreinte comme un temps et un espace, un présent et une présence qui s'opposent à l'ailleurs, qui permet l'espoir d'un avenir meilleur.

Le texte engage un dialogue avec des passages du recueil, identifiables grâce à l'utilisation de l'italique. Même s'il est rédigé en prose et prend la forme d'une analyse, il conserve une qualité poétique qui ouvre la voie à une exploration de la forme essayistique. Mailfait Colonna en profite pour justifier l'importance du concept phare de La Tournure : « Les hommes ont marginalisé l'indicible, d'où la nécessité de l'étreinte. Elle est la fuite de l'espace qui fait violence, revirement du cours normal des choses, tentative de réponse

¹²⁷⁶ La Tournure, « recherche tournurienne de l'étreinte », dans Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, op. cit., p. 54.

¹²⁷⁷ *Ibid.*

à l'imprévu, *comme t'entendre me dire qu'on aurait dû naître durant le verglas*¹²⁷⁸. » L'étreinte pourrait ainsi fonctionner comme une vacuole, un espace hors du réel :

Alors que dehors, on erre dans le trop-gris, on se gargarise les contours du monde à l'alcool fort, le retour au fragile devient question de survivance. C'est un retour à l'espace intérieur où les échos font valse nocturne, retour aussi à l'espace intime où les corps se densifient¹²⁷⁹.

Le « retour au fragile », c'est un peu cette vulnérabilité de la luciole dont La Tournure a discuté dans son *Épitaphe*. Mailfait Colonna reconnaît cette sensibilité dans le recueil de Dionne. Dans son interprétation, les corps mis en scène par le poète sont

de petites bêtes aux grandes fissures qui ne cessent de se creuser à force d'histoires malfamées, de réel miséreux et de mémoire à oublier. Ces corps qui se traînent avec acharnement en quête d'une aisance quelconque se râpent les pieds sur le bitume. Corps qui se rompent ni plus ni moins sur le terrain vague de leur nouvelle barbarie, ne s'avisant même plus du fusil pointé contre leurs tempes¹²⁸⁰.

L'accompagnatrice s'engage dans une sorte de jeu, dépliant l'extrait sélectionné pour le faire « parler » davantage. Elle se plonge dans l'univers créé par Dionne, en imaginant « cette espérance des peaux pathétiques qui toujours louchent pour se rencontrer, pour se rappeler l'une à l'autre, pour se permettre, peut-être, de devenir un peu insalubres ensemble¹²⁸¹ ». Elle souligne plusieurs aspects de la citation, tels que « *le sang en rumeur*¹²⁸² » qui menace de « s'éteindre à tout moment. Qui nous rappelle aussi que nous sommes en vie. Que ça suffit pour l'instant¹²⁸³ ». Dans cette première « recherche tournurienne », l'étreinte apparaît comme un potentiel de survie, un espace pour l'expression de la vulnérabilité, une vacuole où se rencontrer entre écorchés-es.

En tant qu'accompagnateur littéraire, Jules Gagnon-Hamelin tente le même exercice dans *Martelages* (2014) de Sébastien Auger : « La Tournure succombe au jeu des mille étreintes. En ces mots celle de sa terre actuelle : / La mort sa crainte fauve / Aux membres alourdis / L'échappée vols libres / Je trace des

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁸¹ *Ibid.*

¹²⁸² *Ibid.*, p. 54.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 55.

*laisses / Fausse menace d'étreinte*¹²⁸⁴ ». Après avoir présenté le passage contenant l'étreinte, l'accompagnateur a analysé :

Si nos fugues quotidiennes sont autant d'expériences qui nous délivrent et nous pèsent à la fois, elles ne nous sauvent pas pour autant de notre fatalité : alors que l'étreinte déploie l'existence jusqu'à cette pleine ébullition, la mort est soudée à chacun de nos instants, aux moindres de nos pores¹²⁸⁵.

Il explore habilement la tension entre la vie et la mort, une dualité chère au groupe. L'étreinte se révèle être l'événement, le *kaïros*. À l'étreinte intérieure (avec soi) et extérieure (avec l'autre) du corps s'ajoute une étreinte spirituelle : « Nous ne pouvons craindre que d'avoir trop peu embrassé nous-mêmes, les autres et leurs paysages, tout notre séjour ici-bas durant¹²⁸⁶. » Les corps ne sont pas seuls à s'étreindre, les esprits le font aussi : « Il ne s'agit jamais de s'effacer pour contempler, mais d'être une singularité bien ancrée dans le collectif dans ce partage des forces et des intérêts¹²⁸⁷ ». Les intérêts des accompagnateur-ices apparaissent fréquemment dans leurs textes. Cette notion de « singularité bien ancrée dans le collectif », Gagnon-Hamelin l'approfondit davantage dans ses zines, particulièrement dans *Autour de mon îlot* (2018).

Le style de « l'étreinte » de Mailfait Colonna est également reproduit dans « l'étreinte » de *Tantales* (2014) par Geneviève Gosselin-G : « La Tournure récolte l'étreinte pour en faire un *abri en feu*. Voici celle d'Olivier : */ déjouer / ce que je ne peux tenir // faire canter les mots / faut d'emprise // je me rendrai à l'enfin de ton étreinte*¹²⁸⁸ ». Gosselin-G ajoute : « L'étreinte te tremble de percer la membrane pour que circulent entre ton corps et ton esprit les vertiges¹²⁸⁹. » L'étreinte témoigne d'une expérience, d'une manière d'être au monde. L'idée de l'« abri en feu » offre une métaphore puissante pour évoquer la tension si fréquente dans les étreintes, souvent à la fois douces et empoisonnées. Malgré cette tension, on peut passer sa vie à la rechercher : « Tu dévides le monde pour y trouver une étreinte imprenable, toujours atteignable. Ce sont ses frissons que tu guettes, courant en leurs creux et glissant sur leurs ampleurs. Ne cherches-tu pas

¹²⁸⁴ La Tournure, « L'étreinte quémagée au corps du texte », dans Sébastien Auger, *Martelages*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, p. 77.

¹²⁸⁵ *Ibid.*

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ La Tournure, « L'étreinte quémagée au corps du texte », dans Olyvier Leroux-Picard, *Tantales, op. cit.*, p. 75.

¹²⁸⁹ *Ibid.*

la sublimation pour mieux dire¹²⁹⁰ ? » Ici, la profondeur de l'expérience de l'étreinte permet d'atteindre une expression plus juste, sans doute poétique. Pour cela, note Gosselin-G, la vulnérabilité est essentielle : « une partie du visage pointe l'inatteignable alors que l'autre s'extrait du monde sensible pour éviter les chocs. Tu choisiras le visage brûlant, celui des mains qui tremblent et du cœur qui verse¹²⁹¹. » L'accompagnatrice reprend des motifs présents dans les étreintes précédentes : la vulnérabilité essentielle à l'étreinte, son potentiel tendre et violent, sa capacité à transcender la dureté du réel. La structure de ses premières étreintes « quémändée au corps du texte » suit la même trame et adopte le même style : le passage du recueil contenant le signe « étreinte », est présenté, puis sa signification est dépliée dans un style alliant analyse et poésie. Le texte de Gosselin-G se distingue des autres en étant le premier à s'adresser directement à l'auteur du livre, conférant ainsi à « l'étreinte quémändée » une tonalité de lettre et, par conséquent, un caractère formellement plus intime. Les étreintes de Leroux-Picard y sont décrites comme des espaces de paix, une manière de se fondre dans l'autre, dans les mots, dans le paysage, et aussi comme ce qui brise la distance entre le corps de l'esprit. L'étreinte engendre l'indistinction entre les choses, les gens, les fractions de soi. En détruisant les frontières entre les êtres, elle provoque des rencontres profondes et intimes.

6.2.4.2 L'étreinte d'un « nous »

Sans aucun doute inspirées par Gosselin-G, les « étreintes » fonctionnent de plus en plus comme un geste d'amour de la personne qui accompagne l'écriture à celle qui écrit. Elles deviennent un moyen d'affirmer une relation qui transcende celle traditionnelle de l'édition. Dans *Goulka* (2015), la quatrième publication de la Tournure, mon accompagnatrice littéraire, Mailfait-Colonna, s'énonce au « nous » anticipant la communauté à venir du lectorat :

À l'avancée sur la grève, le mythe de la monstrueuse, l'écarquillée : c'est elle, le paysage. /
Nous qui découvrons ici sa perche violente, son hameçon, sa griffe, savons que son hôtesse
n'est pas à plaindre : nous connaissons le bourreau bien avant d'en apercevoir la fourrure¹²⁹².

Le pronom « elle » réfère à Goulka, la figure centrale du recueil : « Des saccages de Goulka émerge la culpabilité de toi, ma sœur¹²⁹³ ». Le ton devient plus intime, engageant une forme de sororité : « Ma soeur,

¹²⁹⁰ *Ibid.*

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁹² La Tournure, « L'étreinte quémändée au corps du texte », dans Zéa Beaulieu-April, *Goulka, op. cit.*, p. 72.

¹²⁹³ *Ibid.*

je tourne encore les pages de tes paysages de haine, de tes avancées méchantes, de tes agressions passionnées. J’y reconnais nos peines : fatigue épidurale, noyaux à éclater, civières à décharger avec des mains sur nos yeux¹²⁹⁴. » À la toute fin de son texte, l’accompagnatrice souligne l’emplacement du mot « étreinte » : « Le vieil esprit est un cancre, ma sœur. Regarde, tes pages sont comme des dorures, des draps minuscules pour envelopper sa petite carcasse fiévreuse et mémorielle. Et tu te hisses contre lui : *j’inhale brûlante étreinte*¹²⁹⁵. » L’italique, comme toujours, indique l’emprunt au recueil. L’étreinte, dans ce contexte, qui représente l’intégration d’une partie de soi jugée sauvage, est perçue par Mailfait Colonna comme une expérience partagée par plusieurs femmes :

Nos mères, nos hallucinations, nos sensibilités féminines collées à notre rétine, sont toutes assemblées, cordées, affamées dans ton cri de bête. *Changer, être neuve*, rien n’est souhaitable, seulement force est d’admettre que tu ne seras pas seule du côté d’être humain : *nous accourons*¹²⁹⁶.

Les « étreintes quémandées » sont de plus en plus écrites pour faire sentir aux poètes que leur recueil a été lu, compris, entendu, aimé et que plusieurs pourront se reconnaître dans leurs mots.

Je reprends le même ton dans mon étreinte pour le recueil de Rachel Bergeron, *Ventres* (2017) : « Nous te découvrons *cruelle d’être affamée et de le dire*, à la fois hantée par des fantômes et guidée par les esprits de quelques bêtes sauvages. Les murmures sont incessants. // Tu exiges une paix, *que les voix relâchent leur étreinte*¹²⁹⁷. » Cette fois-ci, le vers n’est pas analysé. L’étreinte rappelle la communauté de lecture, la famille : « Et tes blessures n’ont plus à être invisibles. Nous comprenons ta colère, nous la reconnaissons. [...] Avec toi, *nos griffes poussent, nous avons la fièvre, nous tremblons de la puissance du feu qui nous habite*¹²⁹⁸. » De nouveau, le « nous » est féminin, lié à l’histoire des femmes et de la sorcellerie : « Nous nous transmutons. Au rythme de nos contractions, toujours plus violentes, apparaissent les souvenirs des bûchers. Nous te lisons, t’entendons, et soudain des fantômes se mettent à nous suivre¹²⁹⁹. » Ce « nous » de l’étreinte rejoint d’ailleurs le « nous » qui se présente comme sujet de la première suite du recueil :

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁹⁶ *Ibid.*

¹²⁹⁷ La Tournure, « L’étreinte quémandée au corps du texte », dans Rachel Bergeron, *Ventres*, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ *Ibid.*

« nous avons brûlé le refuge de l'agonie / nous suivons le courant de la rivière¹³⁰⁰ ». Cette communauté se soude par la lecture : « Puisqu'il n'y a nulle autre issue que de plonger à l'intérieur de nous-mêmes, nous nageons à tes côtés, dans l'ombre qui est la nôtre. Nos corps de vase dégoulinent de sève, de viscères et de souffrances. Tu nous proposes de les écouter¹³⁰¹. » Si les « étreintes quémandées » intègrent encore une réflexion sur le recueil, elles sont de plus en plus intimes. La lumière est mise sur la relation particulière qui s'est tissée entre l'accompagnatrice et la poète grâce à la profondeur du travail d'édition, qui est célébré. L'étreinte de l'accompagnement littéraire devient ainsi visible à travers l'exercice d'analyse.

Dans mon texte d'accompagnatrice pour *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon, cette fois simplement titré « l'étreinte », j'ai voulu relever différentes formes d'étreintes :

Tes étreintes sont sexuelles, dès le moment où l'essence l'eau de vie la cyprine s'échappent de nos pores. Elles sont érotiques devant cette épingle retenant le tout ; identitaires, lorsque tu continues de raconter l'histoire de ton peuple; mémorielles alors que tu ressens les odeurs / les secousses des montagnes où je n'ai pas grandi. Elles sont désirées si des confettis inondent nos peaux de lumière, mais obligées, dès ce moment où il frappa le premier coup sur le comptoir¹³⁰².

Plutôt que de simplement signaler et situer le mot dans le recueil, je m'attarde à dévoiler la variété de significations qu'il évoque. L'étreinte est celle du « corps qui ne veut pas mourir se met à raconter » s'accrochant « au réel et à l'oreille qui se tend. Il faudra aller jusqu'à cracher les mots qui effraient encore, écouter ces confidences qui résonnent, vivre en liesse. La logorrhée ne peut pas s'arrêter¹³⁰³ ». La prise de parole est nécessaire pour être compris-e par sa communauté, et le risque assumé que cela implique est une étreinte, le kairos d'être vivant : « En laissant transparaître la plaie, tu t'allies à nous. Et c'est de l'expérience de l'incompréhensible que nous nous saluons, que nous arrivons à être humains¹³⁰⁴. »

Jules Gagnon-Hamelin relève, lui aussi, plusieurs sortes d'étreintes dans *Les garçons au vent* de Roxane Nadeau. Elles se présentent principalement sous la forme de « tortures, souhaitées ou non¹³⁰⁵ », instiguées

¹³⁰⁰ Rachel Bergeron, *Ventres*, op. cit., p. 8.

¹³⁰¹ La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », op. cit., p. 70.

¹³⁰² L'équipe de la Tournure, « L'étreinte », dans Nour Symon, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, op. cit., p. 78.

¹³⁰³ *Ibid.*

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁰⁵ La Tournure, « L'étreinte de la Tournure », dans Roxane Nadeau, *Les garçons au vent*, op. cit., p. 100.

par « l'homme à l'appareil photo » qui promet « une maison dans le cercle de fées et une fuite hors la ville¹³⁰⁶ ». Ces « étreintes déçues¹³⁰⁷ » cèdent néanmoins la place à une renaissance : la fille nouvelle peut désormais « s'étreindre soi, en devenant non plus images éparses, mais entière, capable de s'habiter¹³⁰⁸ ». Le motif de la renaissance de soi, qui revient dans plusieurs publications de la Tournure, conclura de plus en plus fréquemment les « étreintes quémendées ».

L'expression du travail d'écoute de l'accompagnateur-ice se déploie de manière similaire dans *Petite brindille de catastrophes* (2017) de Mimi Haddam. Cette fois, l'étreinte de Gosselin-G n'est ni titrée ni signée, mais elle se reconnaît grâce à la formule habituelle de départ : « La Tournure a comme seule ligne éditoriale l'étreinte, qu'elle quémende au cœur du texte. Voici celle de Mimi¹³⁰⁹. » Cette formule inaugurale, détournée de son contexte habituel, déplace l'attention du *corps* du texte, vers son *cœur*. Le passage du corps au cœur marque une volonté d'évoquer une étreinte émotionnelle plutôt que charnelle, ce qui est particulièrement significatif pour un recueil qui aborde la thématique des troubles alimentaires. Le texte de Gosselin-G ne révèle pas l'emplacement précis du mot « étreinte » dans le recueil ; il met en scène un lien étroit entre l'autrice et l'accompagnatrice :

Je lui tiens la main, lui murmure qu'elle n'est pas seule, que son mal ne vient pas d'elle, mais du monde. Tendre amie, nous prenons ensemble la route des champs verts où les fleurs poussent dans tous les sens, à leur rythme, et nous trouvons un réconfort dans nos corps qui se mêlent à l'herbe, qui s'y perdent. Dans la chaleur du terrestre il n'y a plus de jugements. Nous savons que la froideur des cieux nous dépasse, et nous ne cherchons plus à les rejoindre, nous nous avouons fragiles, vulnérables, et nous nous informons avec cette consolation dans l'équilibre de notre dualité. Nous n'avons pas à guérir, nous sommes devenues femme par petits convois funèbres et avons assisté aux obsèques. Nous ne sommes pas mortes¹³¹⁰.

L'accompagnatrice se veut réconfortante et, encore une fois, l'expérience féminine et la sororité se trouvent au centre des thématiques motivant l'étreinte. L'accompagnement littéraire demande de prendre son temps, c'est pourquoi elles font « à leur rythme » et sans jugement. Le travail d'écriture est

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁰⁹ La Tournure, « La Tournure a comme seule ligne éditoriale l'étreinte », dans Mimi Haddam, *Petite brindille de catastrophes*, *op .cit.*, p. 100.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

comparé au contact avec la nature, un plus grand que soi qui permet de relativiser ses « faiblesses » ou d'en voir la beauté. Se révèle ainsi toute la force derrière la vulnérabilité et la survivance.

Le signe « étreinte » continue d'être analysé, mais les textes prennent davantage de soin à l'incarner, à devenir des gestes tendres, de vraies étreintes. Après l'aventure de l'accompagnement lent, puis celle du lancement, l'auteur·ice peut revenir au mot de son accompagnateur·ice et se rappeler que non seulement l'écriture n'était pas complètement solitaire, mais qu'elle trouvera désormais un écho dans une communauté. Cette dernière aura des pistes d'analyses différentes pour le recueil, mais elle aura aussi un accès privilégié à la relation qui l'a rendu possible.

6.2.4.3 L'étreinte sans l'étreinte

À de rares occasions, La Tournure publie un livre dépourvu du mot « étreinte », comme *La fonte hivernée* (2017) de Sébastien Auger. Cette absence n'entrave en rien le travail de Jules Gagnon-Hamelin, qui signe l'épilogue et s'engage dans une lecture poétique similaire à celle effectuée dans le recueil précédent d'Auger :

Temps polarisé puisque même *l'unanime nous sépare*, temps déterminé dans sa ronde croisière *comme se répète qui assermente*, temps assombri qui pourtant *pioche les bienfaits* ici et là dans le banal comme dans l'excentrique, nous voici à l'heureuse urgence. Celle où nous *dépassons d'un doigt l'aube* pour mieux voir, parmi les épines et les souches, *les pommes marquantes* de l'amour et les minces pousses jaunes comme rire, toutes ces chambres secrètes où la jouissance se diffuse à profusion, tant et tant qu'on peut *s'y déteindre de plusieurs soleils*. Si bien que la promenade de l'après-midi, au *respect du bourdon*, siffle sa grâce sans peine, malgré tout, avec le plaisir des petits fruits dans nos palais médusés¹³¹¹.

La stratégie adoptée dans le recueil de Timothée-William Lapointe, *À la conquête des petits châteaux* (2018), diffère sensiblement de l'analyse littéraire des « étreintes quémandées » précédentes. L'analyse disparaît pour laisser toute la place à l'affirmation de la relation entre l'accompagnatrice, Jade Bergeron, et le poète : « Je me dis que si notre amitié était sur IMDB / Ce serait une histoire d'amour pour préados / [...] te souviens-tu de la fois / où on a sorti un livre ? / maudit que c'était le fun / et un autre qui répond : / tu peux me lâcher la main maintenant / le poème est fini¹³¹². » La forme s'éloigne également du ton essayistique des autres étreintes, adoptant le style minimaliste des poèmes de Lapointe. Le texte, signé

¹³¹¹ La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Sébastien Auger, *La fonte hivernée*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 85-86.

¹³¹² Bergeron, Jade, « étreinte », dans Timothée-William Lapointe, *op. cit.*, p. 119.

« *Jade Bergeron, accompagnatrice littéraire* », rompt avec la tradition de l'attribution à « La Tournure » ou à « l'équipe », tirant ainsi la couverture du côté de l'intimité.

Les « étreintes quémandées » des recueils d'Auger et de Lapointe représentent les deux approches qu'on trouve dans le reste du corpus : l'analyse poétique et la lettre d'amitié. Si certains duos de poète et d'accompagnateur·ice semblent préférer une forme plutôt qu'une autre, au fil des années, une tendance se dessine en faveur du récit de l'amitié née dans le processus de l'accompagnement. Avec le temps, La Tournure semble réaliser que l'essence de l'étreinte réside dans cette dimension particulière, qui lie le travail littéraire et relationnel.

6.2.4.4 Ce que l'étreinte est devenue

Dans les trois derniers livres publiés par La Tournure, les « étreintes quémandée » portent un titre et sont aussi signées par l'accompagnateur·ice littéraire. Considérant que c'est désormais l'aspect amical de l'édition qui est mis en valeur, il est conséquent que l'étreinte ne soit plus signée par La Tournure, mais par la personne accompagnatrice.

Dans son « étreinte » intitulée « Tendres noyées, Étreinte de Jade Bergeron accompagnatrice littéraire » pour Paule Dagenais, Bergeron évoque de manière imaginative le travail de réécriture : « Nous avons ce trou que j'ai creusé, cette plaque vierge que nous seules pouvons voir¹³¹³. » Le « nous » ne renvoie plus à une communauté de lecteur·ices se reconnaissant dans le texte, mais à la poète et à l'accompagnatrice : « Nous avons enlevé le pare-feu, la membrane protectrice, l'ombrelle des mains de la narratrice¹³¹⁴. » Cette étreinte lie intrinsèquement le travail d'écriture à la vulnérabilité et montre la nécessité d'un accompagnement sensible. Jusqu'à quel point devrait-on accepter de s'exposer dans sa fragilité ? Bergeron raconte que pendant le travail d'accompagnement, elle a proposé à Dagenais de retirer complètement l'un des personnages du récit : « Par ma faute, la narratrice est sans amies. // Je voudrais présenter mes excuses à la narratrice, laissée seule devant les cendres de son propre théâtre¹³¹⁵. » La narratrice est un personnage, mais elle est aussi, en quelque sorte, une face de l'autrice. En s'excusant, Bergeron n'avoue pas une erreur dans le processus d'accompagnement, mais elle admet la difficulté de

¹³¹³ Jade Bergeron, « Tendres noyées. Étreinte de Jade Bergeron accompagnatrice littéraire » dans Paule Dagenais, *op. cit.*, p. 275.

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 276.

l'aventure. On voit que la question du *care* est de plus en plus présente dans le groupe, au fur et à mesure qu'elle se démocratise dans le discours commun.

Dans « (Re)tracer la naissance », Étreinte de Catherine Dupuis », pour le recueil « Les visages habitables » de Matéo Pineault, l'accompagnatrice explore la relation qu'elle entretient avec le texte : « Je suis entrée dans cette forêt à tâtons, sans savoir si des épines, des morceaux de verres parsèmeraient le chemin¹³¹⁶. » La connexion entre l'accompagnatrice et le manuscrit est exprimée de manière poétique : « Ici, je n'ai trouvé que des vérités, des larmes sanguines, mais solidaires. Je me suis fait un nid de feuilles humides. Ce n'était pas suffisant. J'ai creusé encore. L'humus s'est mêlé à mon sang. Les racines des arbres ont déformé mon visage¹³¹⁷. » La première étape de l'accompagnement littéraire nécessite de lire le manuscrit, de le fouiller, de le fréquenter, de s'en laisser traverser jusqu'à ce qu'il nous transforme un peu. Lorsque Catherine Dupuis considère qu'elle est allée au bout de sa promenade réflexive, elle se sent prête à commencer le travail d'accompagnement avec Pineault :

Nous avons disposé sur une table tous nos trésors : des seins blancs, nos naissances, la violence, la honte et nos sœurs-volcans. Ce n'était pas grand chose [*sic*] pourtant nos mains étaient pleines, nos épaules lourdes. // Allongé-e-s au sol, nez à nez, les pans de peau séduits ont été retirés puis rangés dans une boîte à l'abri des fauves¹³¹⁸.

La rencontre entre l'auteur et l'accompagnatrice est une mise à nu réciproque. L'auteur n'a pas à être le seul à se livrer. L'accompagnement se fait dans l'échange, car cela permet de renforcer l'horizontalité et l'intimité que ce travail demande. Comme on l'a vu plus tôt avec « L'étreinte » de Bergeron, Dupuis veille à prendre soin de la vulnérabilité de son auteur. Heureusement, le résultat prend toujours la forme d'une libération :

Désormais, tu n'hésites plus à enfiler tes habits de poète. // Pour embrasser le texte comme on embrasse l'amante (un drapeau blanc à la veine de notre cou), il t'a fallu te dévêtir, retirer les échardes de tes flancs, montrer sans honte le sexe ravagé. // Et t'élever hors les murs¹³¹⁹.

¹³¹⁶ Catherine Dupuis, « (Re)tracer la naissance. Étreinte de Catherine Dupuis, accompagnatrice littéraire », dans Matéo Pineault, *op. cit.*, p. 79.

¹³¹⁷ *Ibid.*

¹³¹⁸ *Ibid.*

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

L'aventure de l'accompagnement est présentée ici comme une forme de rituel initiatique à la fin duquel on devient poète. Il ne s'agit pas nécessairement d'écrire mieux, mais de croire en son travail. La plupart des livres que publient La Tournure sont les premières publications officielles de leurs auteur-ices. Dans ce contexte, le processus de l'accompagnement sert aussi à leur donner confiance. Aller jusqu'au bout d'un projet d'écriture, finir d'écrire un livre, devient littéralement une élévation, permet une transformation existentielle.

Une transformation similaire est mise scène dans le dernier livre de Rachel Bergeron, *L'inverse du sang* (2022), accompagnée par Jules Gagnon-Hamelin. Dans « D'un traversier innommable. Étreinte de Jules Gagnon-Hamelin, accompagnateur littéraire », ce dernier y raconte un moment précis du travail :

Dans ce livre, tu as écrit une phrase qui m'a beaucoup touché dès la première lecture et qui apparaît maintenant comme le point de départ d'une course à obstacles : *Aimer, c'est se rendre lisible*. Ton idolâtrie de l'écriture des autres, toi qui est bien incapable d'apercevoir la beauté et les possibles en la tienne, t'a même poussée à croire qu'il s'agissait d'une citation empruntée à une autrice. Or, après maintes recherches, force était d'admettre que c'était une phrase de ton cru, que nous avons longtemps pensé isoler, seule sur une pleine page, car il fallait faire respirer ces cinq mots d'une précision absolue, qui sont plutôt devenus l'élan prometteur. Car écrire comme aimer ne sont pas des actes lâches, ne l'ont jamais été, contrairement à ce que nos cruels amants désabusés nous font croire, surtout si, comme toi, on doit lutter contre un inépuisable et envahissant sentiment d'imposture. L'écriture est d'abord soi-disant tournée contre soi, puis y sont puisés le courage et l'affront, voire l'effronterie, que l'on croyait fantômes, d'où sa puissance, d'où la passion qui est nôtre¹³²⁰.

Cette remarque est profonde, intense, et engage à la fois l'écriture et l'amour. Il s'agit assurément d'une expérience généralisable dans sa portée : celle où l'on peine souvent à croire que nos propres idées émanent de nous-mêmes. Cette remarque permet au lectorat d'imaginer la personne derrière le livre, trop humble pour reconnaître son agentivité, trop insécure pour concevoir qu'elle a elle-même engendré les idées qui s'y trouvent. Le travail d'accompagnement engage une véritable forme d'empuancement.

Dans le récit de *L'inverse du sang*, qui met en scène une relation toxique, un événement perturbateur permet finalement la délivrance de la protagoniste. Gagnon-Hamelin met en abîme le travail d'écriture de Bergeron en retrouvant, dans le livre même, les éléments qui y font écho :

¹³²⁰ Jules Gagnon-Hamelin, « D'un traversier innommable. Étreinte de Jules Gagnon-Hamelin, accompagnateur littéraire », dans Rachel Bergeron, *L'inverse du sang, op. cit.*, p. 245.

Ces mots nous renvoient à un effort consenti qui doit à tout moment être renouvelé avec une ferveur certaine, tout comme la soumission sexuelle est une volonté, une mise en scène du souci de soi de par un abandon extrême à l'autre, et dont l'épreuve – car ça en est bien une – est effervescence. [...] Il s'agit de ripailler ses fragments d'amertume et de dignité, ses mémoires qui ressurgissent et que l'on restitue au présent, en plus de réécrire en le détournant son passé depuis une lucidité de longue lutte obtenue, tandis que s'écroulent les idoles et les refrains autrefois bien-aimés : c'est un devenir ovni, à l'image de ton récit qui s'est démultiplié en prenant des formes insoupçonnées sans pour autant perdre en limpidité, au contraire¹³²¹.

L'accompagnateur la rassure, la réécriture n'empêche pas le projet de départ, au contraire : « Cette mosaïque de poèmes, proses, scénarios, monologues et pages blanches est toujours demeurée accessible, voire accueillante, au plus près des corps, des sensations, des hontes et des colères trop longtemps retenues ¹³²² . » Le livre lui-même se fait accueillant, prêt à l'étreinte. Est dévoilé l'ampleur des modifications par un récit de la réécriture qui rejoint le récit d'une vie dans sa complexité :

À la base ce recueil de poésie nommée simplement *Junkie*, tu t'es réapproprié ton histoire d'abord en t'y glissant au centre, puis en étant un peu plus douce envers toi-même et un peu plus offensive envers les hommes dont le charisme n'a d'égal que leurs manipulations et leurs mensonges, car il s'agissait, à tâtons, de baliser les autocensures, de creuser les dangers, de déterrer les tabous, d'honorer les disparues : les processus d'écriture et de réécriture de *L'inverse du sang* menèrent à l'archéologie de ta vulnérabilité, avec ses ratures et ses silences assumés, entre dévoilements et mystères¹³²³.

La vulnérabilité recherchée est exprimée dans une pluralité d'actions audacieuses. Gagnon-Hamelin illustre bien comment l'accompagnement est d'abord un travail d'écoute :

Tes confidences justes et généreuses, au téléphone – distance géographique et pandémie obligent – me permirent d'apprendre à t'écouter, pour ensuite mieux exiger de toi cette même audace proluxe sur papier, sachant que ce que tu avais à raconter, au-delà de son charme et de son esthétique singulière, pouvait être *utile*¹³²⁴.

Selon l'accompagnateur, la littérature a une utilité précieuse, car elle offre au lectorat l'opportunité de se reconnaître, comme c'est le cas dans « les faillites de toutes ces Coco ¹³²⁵ », faisant référence aux

¹³²¹ *Ibid.*, p. 245-246.

¹³²² *Ibid.*, p. 246.

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ *Ibid.*

¹³²⁵ *Ibid.*

personnages de l'histoire de Bergeron. Gagnon-Hamelin revient ensuite sur la formule initiale, « *Aimer, c'est se rendre lisible* », que l'autrice n'était pas certaine d'avoir rédigée elle-même :

Lisible, comme chacun-e sait, ne veut absolument pas dire bien ou mal lu-e, mais simple ouverture, potentiel d'être déchiffré-e, réfléchi-e et partagé-e. Se rendre lisible n'est pas la transparence, mais l'amorce émouvante d'une éventuelle réciprocité dont l'apogée serait ce que l'on nomme assez tendancieusement *amour*, terme englobant, mais au pluriel *amours*, embrassant les amitiés les plus souterraines jusqu'aux monogamies les plus exclusives, les aliénations les plus persistantes jusqu'aux douceurs les plus éphémères¹³²⁶.

Cette nouvelle définition de la lisibilité, l'amorce d'une réciprocité pouvant mener à l'amour, dépasse largement son sens commun. Parce qu'elle se sent comprise, l'autrice peut s'ouvrir à l'accompagnateur dans toute sa vulnérabilité, se rendre lisible. Comme ce mouvement se fait dans le travail d'écriture, le manuscrit est aussi plus « lisible » à la fin du processus, c'est-à-dire qu'il arrive à un stade où il est un réel partage. Il atteint sa pleine poéticité.

Bien qu'elles en prennent de plus en plus la forme, les trois dernières « étreintes au corps du texte » ne sont pas que des lettres s'adressant à l'auteur-ice. Si c'était le cas, elles ne seraient pas publiées. Elles servent à mettre en récit les relations entre les accompagnateur-ices et les poètes et ainsi à rendre visible tout le travail et l'amitié qui permettent à de tels livres d'exister. Elles montrent une facette moins connue de l'édition et en ce sens, les « étreintes quémandée » participent à l'effort de démocratisation de La Tournure.

6.2.4.5 L'étreinte collective

J'ai volontairement reporté l'analyse d'une « étreinte quémandée » du fait qu'elle se distingue radicalement des autres : celle de *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) de Daria Maillait Colonna, la cinquième publication de la Tournure. Le récit se conclut sur cette phrase « Toutes les étreintes ne sont pas toujours charnelles¹³²⁷. » Le livre est toutefois loin d'être terminé. Les pages suivantes contiennent également une lettre de l'autrice à son accompagnateur littéraire. L'autrice s'excuse, en quelque sorte, de tout le matériel qu'elle a fait lire à Jules Gagnon-Hamelin. Comme il est son premier lecteur, au départ, c'est à lui qu'elle s'adresse :

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 247.

¹³²⁷ Daria Maillait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, *op. cit.*, p. 215.

Voilà que je t'ai trop écrit, à toi mon ami, et tu continueras d'entendre mes gaffes au bout de quelques autres flingues inutiles. Tu me diras encore que tout de même, c'est pour me relancer, me permettre de continuer à exprimer notre informe désuétude¹³²⁸.

« L'ami » a répondu à ce flot en le relançant, question d'amener l'autrice au bout de son propos. Tout de même, la formulation et l'utilisation des mots « trop », « gaffes » et « flingues » laissent entendre que le processus était brutal. La présentation de cet accompagnement est en cohésion avec la vision du monde sinistre et oppressante qui se dégage du récit. D'ailleurs, « l'ami » est aussi un personnage du livre, ce qui brouille la distinction entre l'histoire racontée et cette lettre. C'est, malgré tout, la gratitude qui ressort de ce texte de Mailfait Colonna :

Malgré le monolithe, je remercierai toujours ce que tu viens de me témoigner : la générosité de l'accompagnement pour dire mieux – on aura au moins tissé notre laisse avec soin ; la rigueur d'une page presque blanche, de forme rare ; le temps offert et consacré d'aucune célébrité somnolente, se protégeant des récupérations (ah, si seulement¹³²⁹ !).

L'accompagnement, qui est représenté dans les autres livres comme une balade dans la nature et la naissance d'une amitié, est, dans celui-ci, une laisse tissée avec soin, une restriction consentante et entretenue. Le travail éditorial est exigeant et rigoureux. Le travail de réécriture demande un énorme sacrifice de temps.

Après cette lettre, *Nous verrons brûler nos demeures* se prolonge avec une nouvelle section : « Le bestiaire, Recherche tournurienne de l'étreinte ». Ces pages contiennent des textes signés par les personnages du livre : « L'amie », « L'ami », « Les corbeaux », « Les fauves », « L'homme-fant », « Une petite fille » et « L'amant ». Comme le titre le suggère, ces personnages sont en fait incarnés par les autres membres travailleur-euses de La Tournure. Advient une sorte de concrétisation du « nous » collectif insinué dans les autres étreintes écrites par une seule personne, mais signée au nom de La Tournure. En raison de la nature autofictionnelle du récit, quelques membres incarnent littéralement leur alter ego. On sait déjà que « L'ami » est Jules Gagnon-Hamelin, l'accompagnateur. Je déduis qu'il y a au moins « L'amie » qui s'est aussi reconnue dans le texte de Mailfait Colonna.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 221 -222.

Le premier texte du « bestiaire » prend la forme d'une lettre signée par « L'amie ». Bien que non créditée, elle est rédigée par Stéphanie Séguin, responsable de la mise en livre et des illustrations. Il aborde leur relation et les lectures qu'elles partagent : « Nous nous lisons les pages belles en guettant les âmes endormies. Leurs respirs nous tenaient éveillées au chaud, le sang glacé. Nous lisons à s'en déterrer des réflexes sous les ankyloses. Nous lisons *qu'il est trop tard pour être sauvage*¹³³⁰. » Ces lectures représentent une part significative de leur amitié. « L'amie », qui apparaît brièvement dans le récit de Mailfait Colonna, peut prendre parole et donner sa vision de la narratrice : « Sauvage amie, éclore des fleurs létales », « éclore mille fois du ventre de la forêt au-devant des cataclysmes, tu auras été l'attache manquante, le pharmakon¹³³¹ ».

La lettre de « L'amie » est suivie de celle de « L'ami », écrite par Jules Gagnon-Hamelin. La plus longue des lettres (quatre pages) fait de multiples références au texte, qui servent à parler du travail de l'écriture :

Écrivant, tu as plongé ton aura-scaphandre dans l'or bleu du Saint-Laurent. Tu es allée au fond de son lit de sable pour y cueillir les cadavres, leur tendre la main, nager vers eux certainement, les touchant sans dédain, les apostrophant même, sans attendre d'eux ne serait-ce qu'un mot, mais le réflexe de la résistance¹³³².

La figure du scaphandrier, investie à la Passe, revient de nouveau pour illustrer un travail d'écriture en profondeur. La lettre s'appuie sur la métaphore du fleuve comme espace du travail d'écriture :

En vigies du courant du fleuve, vous cherchez par les mots échangés, flux et reflux, à comprendre tout élan poétique, tout reflet du sublime dans le tâtonnement quotidien de ce qui nous achève toutes et tous. Tu nages déjà dans le présent, le plus venimeux des temps frictionnels¹³³³.

Le texte de « L'ami » raconte de manière imagée le processus d'accompagnement littéraire.

Suivent ensuite les textes écrits par « Les corbeaux », « Les fauves », « L'homme-fant », « Une petite fille » et « L'amant », cinq autres personnages ou entités du livre de Mailfait Colonna. Leurs auteur-ices, les membres du noyau de la Tournure, se sont inspiré-es du contenu du livre pour créer leur propre vision de

¹³³⁰ Anonyme, « L'amie », dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 226.

¹³³¹ *Ibid.*

¹³³² Anonyme, « L'ami », dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 229.

¹³³³ *Ibid.*, p. 230.

ces personnages et de la narratrice. « Les corbeaux », par exemple, sont décrits dans le récit comme « un mauvais présage¹³³⁴ », l'annonce de la mort du père. Dans le « bestiaire », « Les corbeaux » se contentent d'écrire un court poème dans lequel ils se présentent sous un autre angle : « tu nous as vus pourrir mais nous avons la nature du reflet [...] tu nous as vus noirs et rapaces / notre seule nature est celle du reflet¹³³⁵ ».

Les personnages du bestiaire sont des prolongements du récit. Les textes ne sont pas des réponses, mais puisent dans le texte source les possibles de l'imaginaire du groupe. « Les fauves » qui, pour la narratrice, sont « coupables de richesse et pauvres de désirs¹³³⁶ », représentent le groupe survolté qui participe aux plaisirs destructeurs :

Tu nous vois toutes et tous dépérir de notre vivant, au fil de nos révoltes et de nos résignations, de nos peaux et de nos cuirs ; tu nous vois balbutier ardemment nos présences, te reconnaissant aussi dans notre infirmité, celle de n'avoir aucune forme coulée, statue. Au bout de ces mille saignées, tu arrives, dispersée, à nous investir d'une densité, celle d'un plein bouquet qui n'en finit plus de jaillir, de trancher avec la catastrophe¹³³⁷.

Ce groupe de fauves pourrait bien représenter ceux qui participent au bestiaire. « L'hommenfant » se demande : « Comment faire pour ne plus détruire après l'Amour¹³³⁸ ? » et « L'amant » se plaint de son rôle : « Ne serais-je jamais que l'amant, lamentable¹³³⁹ ? » Finalement, « Une petite fille » remarque :

Jamais je ne t'ai regardée sans voir la cassure. [...] Est-ce pour mieux ressentir que tu te dévêtis de ta protection. Cherches-tu à éprouver le volcan, à posséder son empreinte ? [...] Je t'ai vu gruger tes ongles comme on dégriffe les chats pour ne pas qu'ils blessent¹³⁴⁰.

Chaque membre du groupe joue le jeu, plonge dans l'univers de Mailfait Colonna, incarne l'un des personnages et s'adresse à la narratrice. Il peut profiter de cette prise de parole pour déclarer son amitié, pour se venger, pour éclairer d'un autre angle le récit original ou pour le simple plaisir de l'exercice

¹³³⁴ Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 114.

¹³³⁵ Anonyme, « Les corbeaux », dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 231.

¹³³⁶ Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 115.

¹³³⁷ Anonyme, « Les fauves » dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 232.

¹³³⁸ Anonyme, « L'hommenfant » dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 233.

¹³³⁹ Anonyme, « L'amant » dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 236.

¹³⁴⁰ Anonyme, « Une petite fille » dans Daria Mailfait Colonna, *op. cit.*, p. 234.

littéraire. Cette forme d'écriture collective rappelle les zines collectifs, réunissant plusieurs voix dans un exercice commun. L'implication est toutefois différente ici, car les participations sont inégales. Au final, il s'agit du livre de Mailfait Colonna et les textes du bestiaire ne sont pas signés du vrai nom des auteur-ices. L'écrivaine invite ses collègues dans sa création. *Nous verrons brûler nos demeures* devient ainsi une forme de matrice de l'imaginaire du groupe. C'est en fait d'une autre forme d'étreinte, celle d'un imaginaire sur d'autres imaginaires.

Les « étreintes quémandées au corps du texte » évoluent au fil des publications. Initialement, la maison d'édition profite du jeu imposé par sa ligne éditoriale en intégrant le mot « étreinte » dans divers contextes, observant son sens qui s'épaissit et se complexifie. Avec le temps, deux tendances émergent. Des passages signifient l'étreinte sans que le moi lui-même ne soit utilisé. À ce stade, le groupe a une meilleure idée de ce qu'il considère comme une étreinte, il la reconnaît même sans son signe. « L'étreinte quémandée » est de plus en plus utilisée pour s'adresser directement aux poètes, leur assurant qu'ils ont été entendu-es et que leur voix sera portée jusqu'au lectorat. Éventuellement, elle devient une véritable poétisation du travail de l'accompagnement littéraire.

En commençant ce chapitre, il m'était déjà évident qu'il ne me serait pas possible de traverser l'ensemble des signes utilisés par La Tournure, La Jachère et La Passe. Puisque le travail collectif demande de s'entendre dans le langage, j'ai choisi de relever les signes que les groupes utilisent pour parler de leur travail. Déjà, les trois groupes ont en commun d'utiliser des signes existants et de les resémotiser pour exprimer leur singularité. Pour La Jachère et La Passe, ces signes apparaissent dans les textes où leurs membres réfléchissent à la nature de leurs pratiques. Dans le zine *Une connaissance du vertige*, plutôt que de parler d'impression, d'édition, d'archivistique, Aura Fallu renvoie ces pratiques à d'autres professions, celles d'architecte, d'assassin et de scaphandrier. Ces termes mettent l'accent sur la manière dont le groupe souhaite accomplir son travail, c'est-à-dire avec un intérêt et une attention pour la matérialité de des livres, une préférence pour le travail de l'ombre et un refus violent de se conformer aux idéologies dominantes. De son côté, dans le livre *Politique de l'hypersensibilité* (2013), Annabelle Aubin-Thuot remanie le langage pour exprimer ce qu'elle espère voir chez les membres de La Jachère. Elle croit à la puissance de la rencontre du collectif, à condition que ses membres osent tasser un peu leur égo pour créer avec les autres. À La Tournure, cette aventure de resémotisation se concentre autour du mot « étreinte ». Au tout début, il s'agit d'une intuition (inspirée par André Breton) : l'étreinte poétique, comme celle de la chair, créerait un événement poétique. La Tournure en fait une visée, particulièrement

en ce qui concerne l'accompagnement littéraire, qui doit se dérouler comme une étreinte. L'étreinte, croit la maison d'édition, est ce qui brise la distance entre les corps, mais aussi entre les mots. Elle est donc ce qui permet la poésie. L'étreinte met fin à toute hiérarchisation, elle coupe court à toute distinction. Dans les rapports d'activités de La Tournure, Julien Fontaine-Binette révèle le dissensus qui remue La Tournure. L'étreinte justement est une force qui traverse les désaccords. Elle permet aux singularités de se maintenir dans la multitude. La Tournure se donne comme contrainte de faire sentir l'étreinte dans toutes ses pratiques – ateliers, accompagnement, organisation d'événements, etc. – et de la faire apparaître dans tous ses textes. Tous les manuscrits proposés à La Tournure doivent contenir le mot « étreinte ». Cela ouvre le groupe à de nouvelles interprétations de l'étreinte : les étreintes sensuelles, fantasmées et enivrantes, celles médiocres, distantes ou violentes, celles qui laissent indemnes, celles qui brisent la distance ou qui la créent, celles qui sont des roulettes russes ou des affronts, celles qui libèrent ou qui empoisonnent, celles qui sont impossibles ou inachevée, celles qui servent d'adieu. Bref, cette exploration collective est elle-même une forme d'étreinte sémiotique entre tous les livres de La Tournure. Les accompagnateur-ices littéraires se donnent pour tâche faire voir ces étreintes dans les « étreintes quémandées au corps du texte ». Le livre *Nous verrons brûler nos demeures* de Daria Colonna-Mailfait invite à un exercice littéraire particulier, une forme d'étreinte collective, à même l'univers fictionnel du récit. L'étreinte est donc un exemple extraordinaire d'un signe qui affecte le groupe sur toutes sortes de plans et dont la signification se complexifie à travers le temps. Chaque interprétation comprend ses nuances singulières, mais elle rejoint les autres dans cette idée de briser une distance et de faire se rencontrer les gens autant que les concepts.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, j'espère avoir réussi à faire un portrait aussi juste que possible du travail singulier de La Tournure, La Jachère et La Passe. Je me suis permis beaucoup de liberté dans mon utilisation des concepts de Jacques Fontanille et ceux de Lionel Ruffel. Ils ont servi de points de départ à ma réflexion plutôt que de directions à suivre à la lettre. La division des plans de pertinence de Fontanille a organisé mon travail d'analyse en plusieurs strates, ce qui s'est avéré efficace pour retracer chaque niveau de l'expérience des groupes. J'ai repris les caractéristiques du contemporain de Ruffel en voyant qu'elles correspondaient aux principales stratégies que les trois collectifs déploient pour penser, produire, créer, écrire : l'horizontalité, la démocratisation, la multitude, l'indistinction et la coterporalité. La congruence observée entre les plans de pertinence m'a permis de démontrer efficacement comment ces trois collectifs adoptent une forme de vie du contemporain.

Retour sur les stratégies

Des traces de chaque stratégie associée au contemporain ont été observées chez La Tournure, La Jachère et La Passe. Elles ont révélé cette identité résistante, engagée contre un même ennemi : ce que les groupes appellent parfois « le réel », une forme de vie dominante, dure, dont ils tentent de repousser les limites. Chaque plan a demandé sa sémiotique spécifique (et souvent des détours historiques). Chapitre après chapitre, devant négocier avec l'entrelacement des niveaux et la progression de l'analyse, j'ai proposé une sélection (de pratiques, d'objets, de textes, de signes) qui me semblait le mieux représenter le travail de La Tournure, La Jachère et La Passe. Plutôt que de rappeler ce qui a été relevé à chaque niveau et répéter le plan de cette thèse, je propose, dans cette conclusion, de repasser le travail des groupes en le divisant cette fois par stratégies. Ce nouvel angle éclairera la variété des gestes que peut inspirer une même stratégie ainsi que les différentes manières d'explorer une forme de vie en accord avec ses valeurs.

La démocratisation

La première stratégie, l'effort de démocratisation, est un partage du pouvoir grâce au partage du savoir. La Tournure, La Jachère et La Passe doivent, au minimum, s'assurer que leurs membres veillent à partager leurs connaissances avec les autres travailleur·euses, leur groupe s'enrichit et se développe intérieurement par l'apprentissage collectif. Cela dit, la démocratisation est encore plus effective lorsque

les compétences apprises en commun sont ensuite transmises à l'extérieur du collectif, à l'aide de la médiation littéraire, par exemple. La démocratisation participe à une vraie démocratie, car elle permet à chacun·e d'acquérir le savoir-faire pour collaborer aux conversations et aux activités sociales. Elle est un vivre ensemble où le savoir et le pouvoir sont partagés.

La cocréation est primordiale à La Jachère, qui juge que plus ses membres accumuleront de connaissances, plus le groupe sera autonome. Le collectif favorise les échanges, à l'interne, sur l'artisanat et l'édition littéraire. Il explore diverses techniques, de la fabrication de papier à la reliure. Il multiplie les rencontres avec plusieurs personnes du milieu de l'édition, ce qui lui permet de broser un portrait actuel de la variété des pratiques d'édition artisanale. De ces rencontres et de ces nouveaux acquis naissent plusieurs projets littéraires, ainsi que le désir de partager ses apprentissages. La collection d'essais informatifs « Trafics et braconnages » montre ce penchant pour la diffusion de leurs acquis. Dans *Mes amis écrivent la plus belle poésie* (2013), Corine Lajoine explique les intentions et les turbulences de La Jachère à ses débuts. Si ce texte fournit de précieux renseignements sur le collectif, il laisse aussi le legs d'une démarche de laquelle s'inspirer pour créer d'autres projets collectifs grâce au phénomène d'émulation. *Littérature et typographie*, un autre titre de la collection, retrace l'histoire de l'édition artisanale, se présentant comme une introduction idéale aux réflexions sur la signification de la matérialité des livres. Les deux essais offrent des outils pour comprendre les objectifs du groupe en plus de renseigner sur une partie souvent négligée de l'histoire littéraire. Comme le remarque Pascal Nicolas-Le Strat qui étudie « le travail du commun », la mise en récit des collectifs ne sert pas qu'une mythification, car cet effort articule les aspects significatifs de leur expérience et les présente « de manière "inspirante" (pour la réflexion) et "mobilisante" (pour l'action)¹³⁴¹ ». La maison d'édition qui parle de sa démarche peut stimuler l'émulation et s'engager, par le fait même, dans une forme de « travail en commun ».

La Tournure explore plusieurs formes de médiation culturelle, la pratique qui est sans doute la plus en accord avec la stratégie de démocratisation. Elle prépare ses activités selon des publics cibles (passant·es, enfants, adolescent·es, patient·es, personnes en situation d'itinérance, etc.). Tantôt ces activités encouragent un premier contact avec un objet culturel, par exemple les prescriptions poétiques, tantôt elles amènent à prendre soi-même en main la création, par exemple les ateliers d'écriture. Plusieurs types d'engagements sont possibles pour les membres travailleur·euses comme pour les participant·es : des

¹³⁴¹ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, op. cit., p. 184.

prescriptions poétiques de quelques minutes aux ateliers de création de zines de quelques heures, en passant par les ateliers d'écriture sur plusieurs semaines. À travers tout cela, La Tournure apprend elle-même, particulièrement lors de sa collaboration avec Exeko, un organisme de médiation culturelle, et Possible Édition, possédant les outils pour la mise en livre artisanale. Il est évident que la poésie lui permet un rapport au monde plus créatif. C'est pour cela qu'elle s'efforce de faire connaître l'expérience de la poésie au plus grand nombre pour que ces personnes puissent, grâce à elle, imaginer un monde différent. La démocratisation de la poésie est le chemin que La Tournure emprunte pour avoir un impact sur d'autres formes de vie.

À l'instar de La Tournure, La Passe donne elle aussi des ateliers mais, pour ce faire, elle ne sélectionne pas un public en particulier. Elle préfère ouvrir ses portes à toute personne intéressée par leurs contenus. La Passe se trouve ici à mi-chemin entre La Tournure et La Jachère, car ses ateliers ne portent pas sur la poésie, mais sur les techniques artisanales. Plus précisément, en initiant toute personne qui le souhaite à l'impression typographique ou à la photographie argentique, elle espère assurer une relève de jeunes artisan-es. En démocratisant les connaissances et le savoir-faire, elle veut pérenniser une pratique, voire susciter des vocations. La Passe entend agir directement sur le réel et elle a les moyens de ses ambitions puisqu'elle a accès à des ateliers techniques. Certain-es membres rêvent même de fonder une école. L'éducation et le partage du savoir est explicitement abordé dans *Omuz omuza* de Medgee Malachiste, publié par les éditions de La Passe. Le dialogue et l'apprentissage par l'expérience y sont présentés comme les moyens d'émancipation les plus efficaces.

Les groupes pourraient utiliser les connaissances et les outils qu'ils accumulent pour se distinguer des autres maisons d'édition. Plutôt que de les garder jalousement et jouer le jeu de la compétition, ils préfèrent transmettre leur savoir-faire. La posture de la démocratisation est, à la Tournure, une main tendue, à La Passe, une porte ouverte, et, La Jachère, une conversation collégiale et durable. L'éditeur-ice ne s'impose pas, dans les trois maisons, comme une figure autoritaire qui érige sa compétence en prérogative. Son savoir est perçu plus modestement, comme une sorte de dette. Cette dette s'accompagne de la responsabilité de passer son savoir, de se faire témoins et de devenir facilitateur-ices. Renseignées sur l'histoire de leurs pratiques, elles tentent d'en assurer la poursuite.

Horizontalité

Le mouvement d'horizontalité est une tension, une sorte de centre de gravité qui attire tout sur le même plan. Chacune à leur manière, La Tournure, La Jachère et La Passe réduisent au possible les différentes formes de verticalité, principalement celles qui impliquent des rapports d'autorité entre les membres du collectif. Puisque le savoir est une forme de pouvoir, chaque pratique et chaque geste qui impliquent la stratégie de démocratisation est déjà en train de travailler à cette horizontalité. Les groupes s'attèlent ainsi à penser la structure de leur collaboration, à l'organiser et à l'outiller en conséquence, c'est-à-dire à trouver des manières de pratiquer leurs activités en évitant de hiérarchiser les rôles et de valoriser certains savoir-faire ou disciplines au détriment des autres.

À La Tournure, l'horizontalité trouve sa première forme sous celle d'une coopérative de solidarité, régie par les principes coopératifs. Le principe de l'autorité démocratique, par exemple, est une base sur laquelle s'appuie l'horizontalité, car il implique que les décisions se prennent un vote par tête. Cette règle assure l'horizontalité à l'interne, alors que le principe de « la porte ouverte », qui implique que n'importe puisse rejoindre le groupe sans subir de discrimination, assure l'horizontalité avec le reste du monde. La Tournure propose différents types de membres : membre travailleur-euse, membre auteur-ice, membre de solidarité. Les membres travailleur-euses n'ont pas de titre plus spécifique, iels s'investissent dans les tâches qui les intéressent, celles dans lesquels iels ont de l'expérience ou celles auxquelles iels souhaitent se former. Cette liberté d'implication permet à qui le souhaite de participer à l'aventure de La Tournure, que ce soit lui accordant plusieurs heures semaines, en travaillant son manuscrit avec un-e accompagnateur-ice, en participant une fois l'an à l'assemblée générale ou en soutenant financièrement le projet. La plupart des décisions se prennent en commun par le collectif des membres-travailleur-euses. Par exemple, les manuscrits qui seront accompagnés par la maison d'édition doivent être sélectionnés par un vote unanime. L'édition du texte se fait ensuite dans une posture lente et déhiérarchisée que La Tournure appelle « l'accompagnement littéraire ». L'effort d'horizontalisation s'exprime aussi dans les pratiques du groupe, par exemple dans l'exploration de formes d'événements littéraires qui donnent du pouvoir décisionnel à l'auditoire. Chaque personne présente est considérée comme responsable du bon déroulement de ces soirées, jusqu'aux voisin-es, qui sont remercié-es d'avoir enduré le bruit lors des éditions de *Reparlez-moi de votre brève maison*. Le désir d'horizontalité se retrouve dans les publications, particulièrement dans les zines collectifs. Les détails à même l'écriture sont peut-être les plus significatifs, par exemple dans *L'hiver sera* (2015), la liste de noms des poètes est inscrite sans majuscules et sans

virgules. Surtout, de toutes les acceptions du mot « étrointe », celle qui revient le plus souvent est celle référant à la suppression de la distance entre les gens. Cela fait de l'étréinte un outil incomparable pour l'exploration de l'horizontalité.

La Jachère est une coopérative de travail, une organisation qui vise l'autonomisation de ses membres et l'horizontalisation du groupe à l'interne. Les membres n'ont pas de rôles fixes ou, du moins, leurs tâches et les comités à l'interne ne pas rendus publiques. La Jachère fonctionne selon une édition à deux vitesses, où le collectif fait paraître certains titres au nom du collectif, mais où chaque personne peut aussi profiter du système de distribution pour les zines qu'elle crée individuellement. Les indications pour rejoindre la coopérative sont clairement affichées sur le site Internet. Sans devenir membre, on peut prendre part à certaines de ses activités. Lors de son lancement officiel, à la Coop Katacombe, elle propose à qui le souhaite de venir performer sur scène. Ce désir d'horizontalité s'exprime dans la structure de La Jachère, mais aussi dans les thématiques des textes, particulièrement dans *'amida* de Geoffroy Delorey, où le sacrifice et le don de soi sont valorisés et investis dans l'horizon d'une véritable équité avec ceux qui sont moins privilégiés. Annabelle Aubin-Thuot tente, dans *Politique de l'hypersensibilité* (2013), de resémiotiser des mots en lien avec la nature pour exprimer son propre désir d'horizontalité. Ce dernier implique de se débarrasser de son égo pour rencontrer l'autre sur de nouvelles bases et constater le potentiel d'une collaboration.

À La Passe, l'horizontalité s'articule dans une tension entre l'opacité et la transparence. Les membres ne sont pas catégorisé-es, jamais nommé-es, et travaillent le plus souvent dans l'anonymat. L'anonymat et l'utilisation de pseudonymes sont fortement valorisés. La Passe partage d'elle-même son espace, dans lequel n'importe qui peut apprendre à utiliser ses machines, proposer des activités, organiser un événement, etc. La Passe valorise le collectif, évitant le plus possible la célébration des individus. Elle met en valeur, plutôt que ses membres, des séries d'événements comme *Vendencres* et des ateliers comme la Salière.

Le désir d'horizontalité, qui est l'intuition de départ des trois groupes, mène à différentes explorations. J'ai relevé quelques tactiques principales : l'habitude de voter avant de prendre des décisions, le principe de la porte ouverte et toutes autres méthodes qui intègrent de nouvelles personnes dans les activités du groupe, l'anonymat ou l'utilisation de pseudonymes afin de se distancer de la célébration de l'individu pour se concentrer sur le collectif. L'horizontalité ne signifie pas que chaque rôle est performé également

par tous·tes les membres du collectif. Les tâches sont généralement effectuées par les personnes qui en ont les compétences et surtout qui ont la motivation de les accomplir. En fait, c'est l'intérêt pour certaines fonctions qui motive généralement les membres à se doter des connaissances nécessaires. Pour Nicolas-Le Strat, cette « *division technique* du travail » ne menace pas l'horizontalité à condition qu'elle évite de reproduire la « distribution inégalitaire des reconnaissances et des qualifications¹³⁴² » entre les tâches jugées ingrates et celles dites valorisantes : « Commun et spécialisation ne sont pas antinomiques dès lors que les spécialisations techniques ne se cristallisent pas en prise de pouvoir réelle ou symbolique, et ne s'institutionnalisent pas dans une division inégalitaire du travail¹³⁴³. » Cette idée de cristallisation me fait réaliser à quel point une vraie horizontalité demande du mouvement, de la flexibilité. Les portes restent ouvertes, des gens quittent, d'autres se joignent, chacun·e trainent des intérêts et des compétences spécifiques qui modifient légèrement les activités au fil du temps.

Indistinction

L'indistinction est un refus des ruptures, des divisions, des classifications. Les territoires disciplinaires se mélangent, les catégories tombent. L'interdisciplinarité n'en est qu'une face, car même les temps de la pratique, de la théorie, de la création, de l'action, de la réflexion ne sont plus distincts. La Tournure, La Jachère et La Passe sont dans un processus d'horizontalisation qui demande d'abolir toute hiérarchie, et cela s'accompagne d'efforts pour briser les frontières sur le plan horizontal également.

La Jachère détermine, à l'interne, les projets qui sont considérés comme les livres officiels du groupe et ceux qui sont considérés comme des zines. D'un point de vue extérieur, toutefois, rien ne renseigne sur cette distinction, ni le contenu ni la production matérielle des publications. Ces dernières forment un panorama dans lequel la création en commun ou individuelle est possible, l'association à La Jachère n'est ni obligatoire ni défendue et le résultat devient une étape du processus. Même la publication la plus célébrée de La Jachère, *Pavé et mémoire* (2012) de Geoffroy Delorey et Nicolas Lachapelle, aurait été une version préliminaire d'une édition jamais parue. D'ailleurs, la matérialité de ce livre-objet mène le lecteur à se poser des questions sur sa nature : Est-ce que « la brique » est une œuvre littéraire ou un objet de résistance ? Une fois posée, cette question reste sans réponse définitive mais mène à réfléchir sur la

¹³⁴² *Ibid.*, p. 225.

¹³⁴³ *Ibid.*

puissance politique des livres. L'indistinction ouvre sur un autre rapport à nos pratiques, où le devoir-faire perd du terrain et où le vouloir-faire peut s'exécuter.

À La Tournure, l'indistinction prend aussi plusieurs formes, dont le mélange des genres littéraires dans *Nous verrons brûler nos demeures* (2015) de Daria Mailfait Colonna, *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016) de Nour Symon, *Petite brindille de catastrophe* (2017) de Mimi Haddam, *Le visage d'A.B. Soloviev* (2020) de Paule Dagenais et *L'inverse du sang* (2022) de Rachel Bergeron. Inclassables, ces textes ont en commun d'explorer le langage sans se restreindre aux catégories artistiques et de tenir à la fois du récit, de la poésie, de l'essai, de l'œuvre littéraire, visuelle et musicale. La stratégie de l'indistinction est de se trouver « entre » (des pratiques, des genres, des étapes, des significations). À chaque édition des soirées *Reparlez-moi de votre brève maison*, par exemple, les interventions artistiques sont de plus en plus difficiles à catégoriser, toujours au moins entre la performance et la lecture poétique, incluant souvent d'autres disciplines. La Tournure participe aussi à l'événement-œuvre de Roméo Gongora, *Just Watch Me* (2014), qui brouille les frontières entre les pratiques artistiques, militantes, sportives, spirituelles, intellectuelles et récréatives. Dans les poèmes, le sens touche à l'indistinction ; les signes peuvent avoir un sens ou un autre, et les deux à la fois, sans que leur contexte ne pousse à prendre une décision. Au contraire, c'est la pluralité de sens qui est poétique. Le collectif exprime son intérêt pour cette particularité de la poésie dans leur première publication, *l'Épitaphe*. Il espère que leur vision du monde, qui ne demande pas de placer les choses et les gens dans des boîtes, se répande grâce à la poésie.

L'indistinction est une part essentielle de La Passe. Déjà, lorsqu'on entre au 1214 rue de la Montagne, on pénètre aussi bien dans La Passe que dans la Médiathèque Gaétan-Dostie. Passer cette porte, c'est entrer dans un espace qui ne répond pas aux attentes : à la fois librairie, atelier, centre d'exposition, salle de spectacle, local de réunion, etc. Il est possible d'y fabriquer des livres inspirés des archives sur les murs, d'y acheter un zine rare en observant le travail d'un-e artisan-e typographe, d'y écrire et d'y entendre de la poésie. C'est l'espace de toutes les mailles de la chaîne du livre, de la création à la diffusion. Dans les séries d'événements qui s'y tiennent, le collectif tente de réinventer les manières de présenter et de créer l'art. La série *Vendencres*, notamment, est un espace d'indistinction entre le public et les poètes, mais aussi entre le temps de la lecture publique et de l'écriture.

L'indistinction s'exprime sur plusieurs plans à La Tournure, La Jachère et La Passe. Les groupes cherchent à susciter la rencontre entre des temps différents de la pratique artistique en s'adonnant, par exemple, à

la création et la publication lors d'un même événement. Ils évitent d'assujettir les sujets et les objets à une identité (l'artiste), à une condition (l'artiste ou le public) ou à une finalité (l'œuvre d'art)¹³⁴⁴. D'ailleurs, conserver l'indistinction pour les statuts et les fonctions (en ne donnant pas de titres aux membres) est un pas vers l'horizontalité. L'identité de l'artiste peut être expansive et inclusive, incorporer à la fois sa qualité de médiateur·ice et de poète, accueillir « ses hybridités et toutes ses extensions », se moduler « au gré des évolutions de la pratique et au rythme du processus d'activité », être en somme « une identité qui se déploie sur un mode adventif¹³⁴⁵ ». La Tournure, La Jachère et la Passe jugent que les frontières qui distingueraient les identités, les gens, etc. ne servent pas la création. Au contraire, l'entre-deux (ou trois, ou quatre), moins exploré, leur paraît plus libérateur, plus à même d'inspirer une nouveauté. Les objets ont plusieurs rôles à la fois, les textes plusieurs genres, les mots plusieurs sens. L'indistinction multiplie les connexions et les points de contact entre les choses, jusqu'à ce qu'on ne sache plus où tracer la ligne qui séparerait l'une et l'autre.

Multitude

La stratégie de la multitude ne désigne pas exactement le sens macro auquel il est habituellement assimilé, en opposition au « peuple », mais plutôt au plan micro, « celui de nos coopérations et collégialités, celui du rapport à soi et du rapport singulier aux autres¹³⁴⁶ ». Laisser place à une forme de multitude demande de collaborer avec des gens aux intérêts, aux histoires, aux opinions diverses, mais dans une collégialité qui sera caractérisée et négociée ensemble. La multitude n'est pas possible sans le travail d'horizontalité, mais rappelle que l'horizontalité n'est pas une homogénéité.

Au fil du temps, La Passe devient une sorte de collectif de collectifs qui tient de la multitude de singularités plus que de l'organisation structurée. Les activités de ces collectifs sont distinctes, les gens qui les composent et les voix qu'ils font entendre ne sont pas toujours les mêmes. Le brouhaha qui s'en suit fait partie de l'essence même de La Passe, de son ADN. Chaque groupe qui choisit de s'installer à La Passe accepte cette redéfinition de « l'un », une entente dans la prémisse, dans le partage d'un nom, d'un espace et de sa signification. À toutes ces personnes engagées s'ajoutent celles qui sont simplement de passage,

¹³⁴⁴ *Id.*, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn Éditions, 2009, p. 40.

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ *Id.*, *Moments de l'expérimentation*, *op. cit.*, p. 12.

celles qui achètent un livre à la librairie, celles qui suivent des ateliers ou qui viennent voir les expositions, celles qui performant lors d'un événement, etc.

À plus petite échelle, La Jachère encourage la pluralité comme forme d'existence sociale, entre autres grâce à la forme de la coopérative et au principe de « la porte ouverte ». La Jachère n'œuvre pas d'un seul bloc, ses membres agissent parfois ensemble, parfois en solo, parfois en sous-groupes, en comité, simplement accompagné-es du nom de La Jachère. La manière dont les présentations des membres sont écrites, chacune unique et ne respectant pas de modèle préétabli, fait bien sentir le rassemblement de singularités. L'individu contient sa propre multitude, comme le montrent Jonas et ses nombreux pseudonymes. Je pense avoir montré dans cette thèse que la poésie permet une forme de dynamique semblable, mais sur le plan du texte. La poésie, que La Jachère pratique et publie comme le font La Tournure et La Passe, est un genre propice à l'expression et l'exploration des différences, des pluralités, des singularités à même le texte.

La Tournure explore quelque chose qui se distingue des autres collectifs lors des événements qu'elle organise. S'il est commun de faire appel à un·e artiste visuel pour participer à la mise en livre, il est moins commun d'inviter des comédien·nes, des metteur·euses en scène, des musicien·nes metteur·ses en scène ou même différentes voix à participer aux lancements d'un recueil de poésie. Elle montre ainsi que chaque recueil porte un univers qui dépasse son auteur·ice, que d'autres peuvent l'habiter. Chacun·e amène sa couleur lors de ses événements. Ce qui est encore plus vrai et surprenant lors de la série *Reparlez-moi de votre brève maison*, où plus d'une dizaine de personnes de différentes disciplines performant en même temps dans le même cadre. Il s'agit, en quelque sorte, de donner à l'auditoire présent une expérience du brouhaha condensée dans le temps. Dans *Autour de mon îlot* de Gagnon-Hamelin, la multitude est pensée comme le principe d'un monde habitable ; elle peut être vécue à une aussi petite échelle que celle de la collocation d'une dizaine de personnes.

Comme le note Nicolas-Le Strat, un « devenir-multitude fait sens et fait action à travers la constitution d'un commun, ou plutôt d'une multiplicité de communs¹³⁴⁷ ». L'organisation des groupes, de manière distincte, encourage une forme de mobilité des rôles, de dissémination du pouvoir et de démultiplication des manières de s'y impliquer. La Passe permet d'observer comment une multitude qui partage certaines valeurs peut habiter un espace, La Jachère est une entité de singularités contradictoires, contenant parfois

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

elles-mêmes leur propre multiplicité, et La Tournure organise des événements qui permettent d'expérimenter une condensation de la multitude.

Cotemporalité

Cette dernière stratégie, la cotemporalité, brise la frontière entre les temps. Elle invite à considérer chaque objet, chaque personne et chaque texte comme étant traversés par plusieurs époques. Chez La Tournure, La Jachère et La Passe, cet enchevêtrement de temporalités s'exprime souvent dans une référence, un jeu de citations, un intertexte ou encore une pratique qui permettent tous-tes, à différents degrés, de se réapproprier des significations du passé.

À La Tournure, le passé refait surface sporadiquement principalement dans les références de ses productions. L'intertextualité est importante pour le collectif, qui utilise la poésie d'autres époques pour enrichir le sens de la poésie actuelle. *D'espoir de mourir maigre* de Charles Dionne est le meilleur exemple du travail intertextuel, entremêlant des passages évoquant des grands noms de la littérature québécoise et des pastiches de poèmes de la Beat Generation américaine. Les auteur·ices de la maison font aussi régulièrement référence à des groupes ou des artistes de la modernité, allant même jusqu'à « inviter » Tristan Tzara à lire lors d'un de leurs événements. Il s'agit du signe d'une parenté d'esprit avec le dadaïste ; le soir de l'événement, l'auditoire joue complètement le jeu de cette improbable présence, comme si l'on pouvait faire du collage dadaïste avec différentes époques. Je mentionne aussi de nouveau leur participation à l'événement *Just watch me* de Romero Gongora, qui faisait plusieurs références à des collectifs des années 1970 pour réintégrer leurs valeurs dans l'imaginaire collectif. La série conceptualisée par La Tournure pour l'événement, *je vous répondrai par la bouche*, souhaite répondre à l'effrayante et violente phrase de Pierre Elliott Trudeau avec le détournement de la non moins célèbre déclaration de Frontenac. Ce refus de capituler s'exprimera cette fois non par des canons, mais grâce à des poèmes.

À La Jachère, cette exploration de la cotemporalité passe surtout par l'exploration de l'artisanat, que le collectif associe à la montée des avant-gardes et des idéaux modernistes¹³⁴⁸. Fabriquer ses publications, les faire avec des techniques traditionnelles, ce n'est pas seulement l'occasion de résister à la crise du livre et la popularisation du livre numérique. L'artisanat vise l'exploration de la contre-culture et de ses idéaux

¹³⁴⁸ Fabrication de livres, collaboration entre une artiste et une autrice, édition privée ou à petit tirage, etc. Voir Andrea Oberhuber, *Faire œuvre à deux, Le livre surréaliste au féminin*, Montréal, PUM, 2023.

de partages communautaires, de récupération et de gratuité. Il donne aussi, pour le groupe, l'occasion de s'associer aux imprimeur-euses d'autres époques, porteur-euses d'une parole résistante, parfois dangereuse. Pour La Jachère, l'inscription dans cette lignée est vécue comme une responsabilité.

Les personnes qui franchissent la porte de La Passe se retrouvent dans un espace traversé de plusieurs temps, débordant d'archives. Aux publications militantes des années 1960 et 1970 se mélangent les publications du collectif, fabriquées sur le même type de machines. Le collectif considère les archives comme ses camarades, des compagnon·nes avec qui réfléchir un monde habitable. La Passe aime s'imaginer contemporaine d'artisan·es comme Roland Giguère. Leur pratique de l'impression typographique s'appuie sur la mémoire d'un passé qui l'inspire, mais aussi sur le monde qu'elle peut faire advenir. Cette cohabitation entre passé et futur foment une résistance non nostalgique à la vision d'une mise en livre immatérielle, numérique. L'artisanat représente un savoir important, qu'il ne faut pas perdre, puisque ce savoir engage un autre rapport au travail, physique, autonome et émancipé. Entre passé et futur, les artisan·es de La Passe n'idéalisent ni le passé ni le futur, mais privilégient une forme de continuité salutaire pour la constitution d'un monde où il est possible d'agir, de penser et de créer, bref un monde habitable.

La Tournure, La Jachère et La Passe use de la coterporalité pour se réapproprier, sur les plans stratégique et pratique, des manifestations transgressives politico-esthétiques qui ont été expérimentées par les avant-gardes et la contre-culture québécoise. Il ne s'agit pas de s'abîmer dans la nostalgie, mais plutôt de fouiller dans les différentes pratiques du passé pour comprendre et enrichir la signification des gestes présents et d'imaginer ceux à venir. Cette exploration est réalisée par une certaine forme d'intertextualité, mais aussi grâce au minutieux travail de résurgence de la matérialité d'objets ou de gestes. Le plus souvent, la coterporalité est vécue comme une volonté politique, une manière de vivre le rapport critique avec les idéologies dominantes, « de le ressentir dans sa chair et son esprit, et de l'éprouver aussi au sens de le mettre à l'épreuve¹³⁴⁹ ». En relançant la pratique de l'artisanat, les groupes adoptent autant un engagement critique que constituant : « il est tout autant source d'affirmation (dire oui à une pratique ou à une technique, et donc s'y former, en faire l'apprentissage) que de contestation (dire non aux pratiques et modèles techniques dominants, voués au consumérisme)¹³⁵⁰. »

¹³⁴⁹ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, op. cit., p. 110.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 112.

Retour

Ce retour montre bien que La Tournure, La Jachère et La Passe explorent toutes les stratégies du contemporain. Fontanille et Couégnas notent que pour exister, d'un point de vue sémiotique, une forme doit « subsister et persister¹³⁵¹ ». Écrire sur le monde que l'on souhaite voir advenir et y adhérer idéologiquement n'est pas suffisant. Les manifestations de la forme de vie des groupes font preuve de cohésion (congruence entre les différents plans de pertinence) et de continuité (persistance dans le temps). Elle est mise en œuvre littéralement dans le quotidien de leur organisation et « dans les pratiques qui les font vivre¹³⁵² ». L'important, ce n'est pas le résultat, c'est le processus, « son organisation syntagmatique », « les interactions qui le soutiennent et l'infléchissent », « les identités et les altérités qu'il construit ou qu'il renforce¹³⁵³ ».

Pour être libres d'explorer une forme de vie qui leur est propre, La Tournure, La Jachère et La Passe n'ont pas le choix de miser sur l'autonomie et l'indépendance. Selon Nicolas-Le Stat, les groupes qui travaillent en commun devraient viser « une montée collective en capacité¹³⁵⁴ ». Le fait d'être « capable » fait événement. Cela « vient troubler l'ordonnement institutionnel, l'ordre dominant des rôles et des légitimités et, conséquemment, la répartition des parts et de l'absence de part¹³⁵⁵ ». Cela dit, le milieu littéraire est un réseau complexe et la chaîne du livre demande une grande variété d'outils et de connaissances. Pour tout ce qu'elles ne peuvent pas faire elles-mêmes, La Tournure, La Jachère et La Passe doivent se trouver des alliés, par exemple l'imprimeur Katasoho et les librairies indépendantes qui acceptent de distribuer des zines. L'autonomie vient avec une grande liberté, mais elle est loin de faciliter le travail. Les collectifs réfléchissent à la signification de leurs gestes et aux compromis qu'ils sont prêts à faire. À quoi bon publier des livres s'ils trouvent à peine leur chemin vers un lectorat ? Ils cherchent des moyens de distribuer leurs publications hors de la métropole, où les membres des collectifs résident, mais, par faute de temps et de moyens, leur accessibilité reste concentrée à Montréal. Considérant qu'ils ne reçoivent pas de subvention, cela signifie que leur principale source de revenu, la vente de livres, est

¹³⁵¹ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *Terre de sens, Essai d'anthroposémiotique*, op. cit., p. 72.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 153.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 185.

¹³⁵⁴ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, op. cit., p. 121.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

fortement limitée. Combien de temps une forme de vie qui encourage l'horizontalité, la démocratisation, la multitude, l'indistinction et la coterporalité peut-elle survivre dans un monde néolibéral et capitaliste ?

Comment poursuivre le travail ?

Ni La Tournure, ni La Jachère, ni La Passe ne possèdent la recette parfaite de la persistance. Comme le note Nicolas-Le Stat, le travail démocratique et horizontal est éprouvant pour les collectifs car ils « doivent endosser des conflits sur ces deux plans, celui d'une opposition souvent radicale à l'ordre dominant et celui des controverses inévitables, et indispensables, entre praticiens du commun¹³⁵⁶ ». L'aventure de La Jachère a été explosive et de courte durée (2011-2013). Elle a produit énormément de publications et a accueilli plusieurs membres motivés par le travail en commun. Leur succès éclatant est peut-être la cause de son échec : il n'est pas facile de trouver, parmi tous ces membres, une orientation claire pour perpétuer le projet à plus long terme. Quant à La Passe (2012-2018), elle occupait un espace qui deviendra son talon d'Achille, car il dépendait d'une forme de parasitage. Dans des locaux inoccupés de la Commission scolaire de Montréal puis de l'Église Saint-Enfant-Jésus, elle était apparemment tolérée jusqu'à ce que la nature de ces activités artistiques et politiques soit mieux comprise. Elle apparaît alors, pour les personnes en situation de pouvoir, comme une aberration à laquelle il vaut mieux ne pas être identifié. Relocalisée, plus complètement délocalisée, les collectifs qui la composaient se sont dispersés. Si elle avait trouvé un autre espace et le financement nécessaire pour déménager, La Passe existerait probablement encore aujourd'hui. Que serait-elle devenue ? Malheureusement, il lui a été impossible de survivre en mode parasitage.

La Tournure (depuis 2013), quant à elle, est encore officiellement active à ce jour. Si elle continue d'exister, c'est qu'elle a osé passer les rênes au suivant, laisser des membres partir et accepter que de nouvelles personnes la rejoignent. Avec ce changement de garde, le collectif s'est laissé transformer, développant, avec le temps, des projets et des initiatives qui n'auraient probablement pas été acceptés par le noyau central de ses fondateur·ices. Pour survivre, elle s'est réengagée, elle s'est réorientée. « Innover, c'est d'abord se trahir¹³⁵⁷ », disait Michel de Certeau. C'est pourquoi l'égo est le pire obstacle à la poursuite des activités collectives. Les membres peuvent ressentir de la fierté, mais ils doivent se méfier de la satisfaction. Avec le temps et les expériences, la Tournure a découvert non seulement de nouvelles

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹³⁵⁷ Michel De Certeau, *La Prise de parole, pour une nouvelle culture*, Bruges, Desclée De Brouwer, 1968, p. 38.

manières de faire, mais aussi des savoirs qu'elle complète avec ceux qui lui proviennent d'autres collectifs alliés. Depuis la fin des ateliers et des événements de poésie, La Tournure se distingue franchement moins des autres maisons d'édition. Elle se dénature, lentement mais sûrement, et ces modifications l'éloignent d'une forme de vie du contemporain. Il faut avouer toutefois que c'est sans doute parce qu'elle a accepté ces transformations qu'elle existe toujours aujourd'hui.

La Jachère n'a pas réussi à perdurer très longtemps, La Passe a connu un soubresaut avant de s'éteindre, et La Tournure est toujours à la recherche de sa prochaine forme. Aucun de leurs projets, collectifs ou individuels, n'est un modèle parfait à reproduire, mais ils montrent comment une forme de vie peut se condenser pour quelques années. La fin des collectifs ne devrait pas être envisagée comme un échec.

Forme de vie et mycélium

Fontanille suggère, dans *Formes de vie*, que les sémioticien·nes devraient « défendre la diversité des régimes de croyance¹³⁵⁸ », comme d'autres militent pour la diversité biologique, car elle « est la garantie de la plénitude sémiotique de notre rapport au monde¹³⁵⁹ ». L'adoption d'une forme de vie est rendue possible uniquement au sein de la diversité, car ces formes de vie n'acquièrent de signification que par contraste : « Notre vie n'a de sens que dans la contradiction et dans la possibilité du choix¹³⁶⁰. » Si le milieu culturel était une forêt, La Tournure, La Jachère et La Passe ne seraient que trois champignons : les arracher n'abîme en rien leur forme de vie mycélium.

Dans *Geste d'humanité*, Yves Citton utilise la métaphore du « mycélium de sens » pour parler des gestes qui « en savent toujours plus que nous¹³⁶¹ » : « Chaque fois qu'on sent que quelque chose "fait sens" (est "important", "significatif"), même si la signification ponctuelle nous en échappe, c'est qu'une pertinence s'affirme, émerge, se fraie un chemin à travers nous (nos pratiques, nos besoins, nos désirs, nos

¹³⁵⁸ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, op. cit., p. 153.

¹³⁵⁹ *Ibid.*

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁶¹ Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 20.

problèmes¹³⁶²). » Il propose de se représenter les significations dans une dynamique de frayage, grâce au modèle du mycélium :

du nom de ce réseau de filaments qui, sous la surface du sol, s'étendent et se ramifient dans toutes les directions, avec pour résultat de générer la poussée imprédictible des champignons. Ces filaments en expansion constante ébauchent le frayage des pertinences virtuelles. C'est sur leur fond que nos significations prennent sens.¹³⁶³

Cette métaphore du mycélium s'applique particulièrement bien aux formes de vie, car ces dernières ne sont pas préprogrammées ou institutionnalisées ; au contraire, elles *sont* ces possibles qui se constituent et apparaissent en se condensant en pratiques, objets, textes, signes, etc. Je crois qu'on peut comprendre la forme de vie ainsi, souterraine, comme un mycélium, c'est-à-dire « un réseau dépourvu de centre, qui peut proliférer dans de multiples directions, sans devoir reproduire une forme préprogrammée¹³⁶⁴ ». Un geste, une pratique, un objet active cette forme parce que, comme le formule Citton, « il est parvenu à épouser le tracé d'un des filaments qui trament notre mycélium du sens (individuel ou collectif)¹³⁶⁵ ».

Ce type d'effort métaphorique, bien qu'il serve la pensée, me ramène toujours à l'anecdote de l'affaire Sokal¹³⁶⁶ et à la tension entre le rationnel et le poétique. Les métaphores nous donnent une impression de compréhension plus complexe de nos objets et permettent d'élaborer des idées, mais elles peuvent aussi devenir de fausses représentations. L'ironie est que les biologistes utilisent des métaphores anthropomorphiques pour tenter de comprendre les mycéliums : réseau, société, échange, collaboration, etc. Pouvons-nous utiliser la figure du mycélium pour décrire des expériences humaines, alors que nous avons besoin de parler de ces expériences pour la comprendre ? Sommes-nous devant une impasse ?

Le travail de Merlin Sheldrake, un biologiste spécialisé dans l'étude des champignons dans la forêt tropicale des Panama, pose des liens entre son sujet d'étude et la manière dont on comprend le monde humain. Le

¹³⁶² *Id.*, « Traiter les données : entre économie de l'attention et mycélium de la signification », *Multitude*, 2012, p. 146.

¹³⁶³ *Ibid.*

¹³⁶⁴ *Id.*, *Gestes d'humanités, op. cit.*, p. 230.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹³⁶⁶ En 1996, ce physicien avait envoyé un article à *Sémio text* qui faisait l'éloge des emprunts à la physique par les « humanités » pour ensuite révéler, après qu'il ait été accepté pour publication, que le texte était en fait truffé d'erreurs. Il souhaitait ainsi prouver le manque de rigueur du comité de la revue, alimentant la longue querelle entre les penseurs analytiques et ceux ayant une approche plus littéraire de la connaissance. Pour un rappel de cette histoire, voir : Clément Gaulejac, *Tu vois ce que je veux dire ?*, Montréal, Terrains vagues, PUM, 2021, p. 68-70.

travail des biologistes implique d'utiliser quelques métaphores, puisque la science sert à expliquer des phénomènes qui ne peuvent pas être expérimentés directement par l'être humain. Ces métaphores et ces analogies n'échappent toutefois pas aux idéologies, et la science se libère très difficilement des biais culturels. L'étude des réseaux mycorhiziens, note Sheldrake, est chargée de métaphores de nature politiques. Alors que certaines personnes pensent ces systèmes comme une forme de « socialisme par lequel la richesse de la forêt peut être redistribuée¹³⁶⁷ », d'autres y voient quelque chose comme des « structures familiales » où les arbres mères nourrissent les arbres jeunes, ou encore des « marchés biologiques » « dans lesquels les plantes et les champignons sont décrits comme des individus économiques rationnels négociant sur le parquet d'une bourse écologique¹³⁶⁸ ». Toute métaphore est insuffisante, mais elle active l'imagination. Nous avons besoin d'analogies pour comprendre le monde qui nous entoure :

A-t-on affaire à un superorganisme ? Une métropole ? Un Internet vivant ? Des écoles maternelles pour les arbres ? Le socialisme dans le sol ? Marchés déréglementés du capitalisme tardif, avec des champignons qui se bousculent sur le parquet d'une bourse forestière ? Ou peut-être est-ce le féodalisme fongique, avec des seigneurs mycorhiziens qui président à la vie de leurs ouvriers d'usine pour leur propre bénéfice ultime¹³⁶⁹.

Les métaphores ont la particularité d'influencer notre vision du monde. Les champignons ne sont pas des machines, ils grandissent, ils ne sont pas bâtis. Si nous insistons pour décrire les champignons avec les caractéristiques des machines, note Sheldrake, nous allons les traiter comme tel. Les métaphores sont des voies de réflexion qui précisent la pensée, mais chacune influencera différemment notre attitude et les actions que nous posons sur le monde. Le concept de forme de vie, même s'il n'est pas applicable au monde du vivant au sens large (puisque c'est un concept social), contient tout de même une référence à la vie. Il se laisse facilement imaginer à travers des organismes vivants et complexes, comme les mycéliums. Le mycélium est un concept difficile à saisir, sa réalité nous glisse entre les doigts. L'une des causes de cette incompréhension est le fait qu'il est, à la fois, singulier et multiple tout dépendant de l'angle par lequel on l'observe. Si on l'envisage comme un réseau, le mycélium est une entité interconnectée, mais

¹³⁶⁷ Merlin Sheldrake, *Entangled Life, How Fungi Make our World, Change our Minds & Shape our Futures*, New York, Random House, 2021, p. 212. (Ma traduction)

¹³⁶⁸ *Ibid.* (Ma traduction)

¹³⁶⁹ *Ibid.* (Ma traduction)

du point de vue des pointes de l'hyphe, le mycélium est multiple. C'est le concept d'individualité même qui est bouleversé par la métaphore des mycéliums.

Un autre élément du mycélium qu'on peut avoir du mal à concevoir est l'absence de « centre de contrôle » comme un cerveau central, une capitale ou des sièges gouvernementaux. Les biologistes ne s'entendent pas nécessairement sur ce qui peut être considéré comme « intelligent », car traditionnellement, « l'intelligence et la cognition ont été définies en termes humains comme quelque chose qui nécessite au moins un cerveau et, plus généralement, un esprit¹³⁷⁰ ». Pour certain-es, cette vision centrée sur le cerveau est trop limitée pour définir adéquatement l'intelligence et la cognition, car bien que les champignons mycorrhiziens n'aient pas d'intellect reconnaissable, « ils vivent certainement des vies enchevêtrées et ont dû évoluer pour gérer leurs affaires complexes¹³⁷¹ ». Les champignons n'ont pas de cerveau, plutôt des « milliers à des milliards d'extrémités de racines explorent le sol, chacune étant capable de former de multiples connexions avec différentes espèces de champignons¹³⁷² ». Lorsqu'on se demande si les plantes et les fungus peuvent « comprendre », « apprendre », « décider », « communiquer », on reste coincé-e dans l'anthropomorphisation. Sheldrake espère que les scientifiques arriveront à observer le mycélium pour ce qu'il est. Il se demande ce qui arriverait si on osait utiliser des mots liés aux champignons pour décrire l'expérience humaine. Si on se demandait, par exemple, comment une forme de vie croît, comment se développe son mycélium, comment elle pousse, quand et comment apparaissent ses champignons, etc. Le scientifique souhaite que notre compréhension des mycéliums contamine les humanités pour qu'elle transforme la manière dont nous imaginons l'être au monde.

Lier la métaphore du mycélium à la forme de vie éclaire autrement la fin de *La Jachère*, de *La Passe* et de ce qu'était *La Tournure* : la cueillette d'un champignon n'affecte pas le mycélium qui lui a donné naissance. C'est ce qui se passe avec nos trois groupes : ils sont nés comme des champignons et même s'ils disparaissent, le mycélium qui leur a donné naissance persiste. Puisque ces trois « champignons » ont été bien observés dans cette thèse, étudiés sous toutes leurs coutures, des projets de la même « espèce » seront plus faciles à identifier, à reconnaître et à cultiver. *La Jachère* a fait ses expérimentations en commun, puis ses membres ont emprunté différents chemins. Toutefois, les idées qui l'habitaient, comme l'écriture collective par le plagiat ou l'exploration des livres-objets faisant référence à l'histoire militante,

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 65. (Ma traduction)

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 135. (Ma traduction)

¹³⁷² *Ibid.* (Ma traduction)

peuvent toujours être explorées par d'autres projets. De La Passe, je retiens surtout le potentiel résistant de l'habitation d'un lieu. Évidemment, cet espace représentait aussi sa vulnérabilité. Cela dit, plusieurs des collectifs qui s'y retrouvaient sont toujours actifs. Mineau-Vézina a continué à créer des livres avec Aura, et les soirées de musique se sont déplacées à la Casa del Popolo. Archives révolutionnaire, qui, selon ce que j'en sais, découle du groupe Anarchives, vient justement d'annoncer son déménagement au Bâtiment 7 à Pointe-Saint-Charles, et l'ouverture officielle aura lieu en mars 2024¹³⁷³.

Comment persister dans sa forme

Chaque expérience de travail en commun qui s'appuie sur le filament d'une forme de vie du contemporain est en mesure de s'inspirer des tentatives passées et devenir un gage d'initiatives à venir. Les collectifs ont donc intérêt à échanger sur leurs épreuves et leurs réalisations et dans le milieu de l'édition. Si deux groupes ne partagent pas les mêmes rôles dans la chaîne du livre, ils peuvent travailler ensemble et stabiliser leurs échanges et donc leurs pratiques.

Cependant, cette stabilisation ne doit pas être une solidification, une fixation. Se réfugier dans une routine et des acquis fait courir le risque d'un affaiblissement, car le groupe délaisse alors « ce qui l'affermite et le préserve, à savoir la capacité des personnes concernées à (ré)inventer, autant que besoin, les dispositifs et dispositions appropriés à son développement¹³⁷⁴ ». Pour contrer ce risque, Nicolas-Le Stat propose une « politique de l'expérimentation » qui inciterait le collectif « à investiguer les nouvelles réalités qu'il fait advenir, à les explorer et à les analyser¹³⁷⁵ ». Les retours réflexifs sur les expériences permettent des améliorations et une conceptualisation d'autres explorations. Ces efforts gagnent à être menés de manière démocratique, à ce que le groupe se réfléchisse collectivement à partir de ses expérimentations. Celui-ci a intérêt à agir, revenir sur son expérience, adapter ses méthodes, agir de nouveau, etc. La politique de l'expérimentation amorcerait « une chaîne de re-signification et de ré-interprétations¹³⁷⁶ » et provoquerait la « réinvention » et le « réengagement¹³⁷⁷ ». La persistance d'une forme de vie résistante

¹³⁷³ Archives Révolutionnaires, *Page Facebook d'Archives Révolutionnaires*, en ligne, <<https://www.facebook.com/Collectif.Archives.Revolutionnaires>>, consulté le 24 janvier 2024.

¹³⁷⁴ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, op. cit., p. 289.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹³⁷⁶ *Ibid.*

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

est possible « à condition de rester inventif et offensif, à condition de relancer avec passion son projet démocratique, à condition d’insister et de persister dans son idéal de collégialité et d’autonomie¹³⁷⁸ ». Les membres du collectif sont appelé-es à éprouver leur commun et à se lancer « avec pugnacité et opiniâtreté¹³⁷⁹ » dans de nouvelles expériences, à se réinventer constamment, garder une posture d’ouverture et de créativité.

Chaque initiative mène à de nouvelles situations que les collectifs peuvent se réapproprier, investir, explorer, déployer. Le pire qui peut arriver à un collectif qui explore la forme de vie du contemporain est de s’enfermer dans la contemplation de son propre travail, sans mettre d’effort pour le prolonger : « L’événement adhère à lui-même. Il ne fait sens que parce qu’il est réitéré et sa réitération devient sa principale justification, sa véritable raison d’être. Il agit en miroir et piège le collectif dans cette image idéalisée¹³⁸⁰. » La manière d’échapper à cette impasse qui s’assimile à une forme d’entropie (il y a beaucoup d’énergie, mais on est dans l’incapacité de produire quoi que ce soit avec elle) est « d’engager un rapport d’expérimentation tant vis-à-vis de la situation que de son propre fonctionnement¹³⁸¹ ». Le groupe doit rester sensible « aux enjeux qui le traversent¹³⁸² ». En maintenant son attention et en observant ce qui émerge et ce qui s’esquisse, il se rend « accessible aux opportunités politiques qu’il a lui-même débusquées¹³⁸³. » Ce type d’expérience ne devrait pas mener pas à la routine, mais à l’apprentissage, à l’adaptation. Il est tenu de renforcer les capacités des membres à penser, explorer, résister, etc. La recherche constante de nouvelles pistes amène une transformation, mais celle-ci se réalise en accord avec les espoirs et les idéaux initiaux du collectif.

D’autres « champignons »

Évidemment, La Tournure, La Jachère et La Passe ne sont pas les seules à adopter la forme de vie du contemporain. Je me suis concentré sur l’analyse de ces trois projets parce qu’ils avaient des valeurs similaires qu’ils honoraient avec des tactiques distinctes. D’autres groupes effectuaient un travail analogue

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁷⁹ *Ibid.*

¹³⁸⁰ *Id.*, *Moments de l’expérimentation, op. cit.*, p. 71.

¹³⁸¹ *Ibid.*

¹³⁸² *Ibid.*, p. 68.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 71.

au même moment qu’eux, d’autres incarnent ces idéaux aujourd’hui et d’autres encore s’y appliqueront dans quelques années. Tous sont, en quelque sorte, les champignons d’un même mycélium. Mais les trois champignons que j’ai cueillis fournissaient, à mon avis, l’essentiel de la signification de ce qu’est une forme de vie du contemporain.

La poésie était une des thématiques centrales au début de mon projet, ce qui m’a poussée à choisir des maisons d’édition de poésie, mais d’autres maisons apparues au début des années 2010 partageaient des idéaux comparables. J’ai déjà parlé de Possibles Éditions (2014-2022), avec qui La Tournure a mené le projet *J’écris moi non plus*. Le groupe, spécialisé en impression artisanale, n’en était pas à sa première activité de médiation culturelle en collaboration avec Exeko. Le 19 septembre 2014, par exemple, il a profité du lancement de *Terre de trickster*, un recueil de contes traditionnels autochtones, pour présenter des ateliers de participation citoyenne (« cadavres exquis et prestations philosophiques et inclusives¹³⁸⁴ ») et faire « découvrir le processus d’édition artisanal utilisé pour la production du recueil, de la première feuille de papier au dernier motif sérigraphié¹³⁸⁵ ». Comme dans le cas de La Tournure et de La Jachère, l’activité du lancement du livre est bonifiée, mais cette fois, par la médiation culturelle.

La Tournure, La Jachère et La Passe ont aussi été les contemporaines de la Coopérative Coup d’Griffe (2012), « une association d’artistes et de travailleurs autonomes qui se sont unis afin de partager un lieu, outils et savoir-faire » et qui offre une « formation d’initiation à la sérigraphie » pour qui souhaiterait ensuite louer leurs installations¹³⁸⁶ ». Comme à La Passe, il est possible d’utiliser ses services pour imprimer des affiches, des chandails, des pochettes d’albums ou d’autres projets sur papier ou textile en lien avec l’univers de la musique, de l’édition ou de la création de matériel promotionnel. Certaines librairies indépendantes semblent aussi embrasser les stratégies du contemporain. La librairie la Flèche Rouge (2015-2018), une contemporaine des trois groupes que j’ai aussi brièvement mentionnée dans cette thèse, donnait des initiations à la reliure artisanale ou à la lecture du Tarot. D’autres librairies ont depuis pris la relève, le meilleur exemple étant sans doute N’était-ce pas l’été qui affirme que l’une de ses valeurs est la démocratisation du savoir : « La librairie tient à rendre accessibles les grands livres d’hier et d’aujourd’hui

¹³⁸⁴ Possibles éditions, « Terre et tickster – Journée + 5@7 de lancement », *Événement Facebook*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/1533735420195241/?ref=newsfeed>>, consulté le 30 mars 2024.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

¹³⁸⁶ Coop Coup d’Griffe, « à propos », Coup d’Griffe, en ligne, <<https://coupdgriffe.org/>>, consulté le 30 mars 2024.

en offrant des activités où ils pourront être étudiés et discutés. Ainsi, la librairie espère démocratiser le savoir littéraire¹³⁸⁷. » Elle se veut un « lieu de rencontre entre des gens de tous horizons¹³⁸⁸ », mais aussi entre les livres de différentes époques, car « les livres d’aujourd’hui ont été écrits grâce à l’influence de ceux qui ont précédé¹³⁸⁹ ». La librairie sert aussi de local pour l’OBNL *Les petites productions*, qui « offre aux habitant.es du quartier un accès à une vie culturelle diversifiée, en soutenant les différent.es acteurs.trices du milieu (créateurs.trices, animateurs.trices et publics) sur le plan matériel et logistique¹³⁹⁰ ». Elle organise « des événements artistiques et éducatifs diversifiés, et qui encouragent la contribution¹³⁹¹ », comme des rencontres, des soirées de micro-ouvert, des projections et des ateliers. Du côté des coopératives de solidarité, on peut mentionner des espaces comme les Bains publics, un cabaret situé au centre-ville de Rimouski qui souhaite proposer un espace adapté « aux besoins des artistes émergent.e.s ainsi que des organismes culturels et communautaires¹³⁹² », ou encore La Coop de solidarité du lac Maskinongé, Bal Maski – Café Coop, qui « est un lieu de diffusion culturelle, incluant la musique de création, les arts de la scène, les arts visuels, la littérature et plus encore¹³⁹³ ». L’existence de ces deux organisations prouve que l’exploration d’une forme de vie du contemporain est loin d’être l’apanage des grands centres urbains comme Montréal.

En s’éloignant encore un peu plus du milieu littéraire, du côté des arts vivants, comme le théâtre et la danse, on trouve beaucoup d’initiatives de médiation culturelle, un outil de démocratisation très important. Le Théâtre de la Ligue Nationale d’improvisation travaille présentement, en collaboration avec le Groupe communautaire L’Itinéraire, sur une pièce de 18 tableaux qui sera présentée en mai 2024. Le projet, qui s’est amorcé en 2022, vise à apprendre les outils de l’improvisation théâtrale à des personnes « en situation de vulnérabilité sociale et économique¹³⁹⁴ ». Au fur et à mesure des rencontres et des

¹³⁸⁷ N’était-ce pas l’été, « Mission et valeurs », *op. cit.*

¹³⁸⁸ *Ibid.*

¹³⁸⁹ *Ibid.*

¹³⁹⁰ N’était-ce pas l’été, « Les petites productions », *N’était-ce pas l’été*, en ligne, <<https://www.netaitcepaslete.com/les-petites-productions-obnl>>, consulté le 22 février 2023.

¹³⁹¹ *Ibid.*

¹³⁹² Bains publics, « Bains publics », *Salles indépendantes*, en ligne, <<https://sallesindependantes.com/salles/bains-publics-cabaret-culturel/?source=map>>, consulté le 30 mars 2024.

¹³⁹³ Bal Maski, « Bal Maski », *Salles indépendantes*, en ligne, <<https://sallesindependantes.com/salles/bal-maski-cafe-coop/>>, consulté le 30 mars 2024.

¹³⁹⁴ Médiation culturelle, « Viens t’en dans rue », *Montréal*, en ligne, <<https://montreal.mediationculturelle.org/viens-ten-dans-rue/consulté>>, le 30 mars 2024.

discussions, une pièce basée sur les récits des participant-es a été écrite. Elle sera jouée par les participant-es à la Maison de la culture Janine-Sutto. Du côté de la danse, la compagnie Les Sœurs Schmutt monte « un projet de médiation culturelle qui aborde la question identitaire en contexte de migration¹³⁹⁵ ». Présentement à l'étape de recherche-création, les chorégraphes et interprètes de la compagnie œuvrent de manière collaborative sur des solos portant sur les thématiques de l'héritage culturel, la transformation et les enjeux de transmission : « 155 personnes nouvellement arrivées à Montréal y ont participé¹³⁹⁶. » Il ne s'agit que de deux exemples parmi les innombrables projets mentionnés sur le site de la ville de Montréal.

Ici, je n'ai nommé que des exemples du milieu culturel, mais évidemment, le travail en commun est une réalité qui touche toutes les sphères de la société. De nombreux·euses chercheur·euses se penchent actuellement, comme Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas dans *Terres de sens*¹³⁹⁷, sur la « multiplicité d'expérimentations qui transforment en profondeur les formes de vie et d'activité¹³⁹⁸ ». Mon souhait est que cette thèse alimente la conversation sur ce monde toujours à construire. La Tournure, La Jachère et La Passe ont certainement participé à un changement. Si elles marquent un retour de l'engagement dans le milieu de la poésie, celui-ci advient dans le travail en commun plutôt que dans les textes mêmes (bien qu'ils ne soient pas apolitiques non plus). Elles portent un désir démocratique et mettent en place des structures pour penser, écrire, lire, créer et agir en commun. Elles naissent à un moment où l'édition indépendante est, certes, confrontée à plusieurs défis, mais aussi où elle reprend tranquillement du terrain.

Ce que les groupes proposent ne sort pas de nulle part. La Tournure, La Jachère et La Passe reconnaissent sans mal leurs inspirations : l'avant-garde européenne, la contre-culture québécoise, le travail artisanal des années 1950 ou des années 2000, les explorations du livre-objet, l'intérêt pour la médiation culturelle, les grandes révoltes et les petites révolutions. Leur singularité est à trouver plutôt du côté de leurs formes d'organisation plus démocratiques et de leurs relations coopératives. Leur poésie est nécessaire à leur militance, mais aussi insuffisante. Face aux logiques dominantes, il faut aussi « instaurer de la coopération là où l'idéologie majoritaire idolâtre la concurrence », « pratiquer une démocratie radicale face à des

¹³⁹⁵ Médiation culturelle, « Je viens d'où je suis », *Montréal*, en ligne, < <https://montreal.mediationculturelle.org/la-d-ou-je-viens-la-ou-je-suis/>>, consulté le 30 mars 2024.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

¹³⁹⁷ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *op. cit.*

¹³⁹⁸ Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun, op. cit.*, C4.

institutions technocratisées comme jamais », « expérimenter et instituer autant de communs que nécessaires afin de destituer la prétention du marché et de l'État à diriger nos vies¹³⁹⁹ ». Un autre monde est imaginable, mais seulement s'il s'incarne dans nos gestes, nos actions, nos dispositifs, nos organisations, nos pratiques, et seulement « au temps présent¹⁴⁰⁰ ». Mettre en place une forme de vie permet de se prouver qu'agir est possible, tout comme « produire ou penser sur un mode radicalement différent » et « que nous disposons collectivement de cette capacité. Nous en disposons, car nous l'exerçons. Nous sommes conscients de la détenir, car nous faisons l'expérience¹⁴⁰¹ ». La Tournure, Le Jachère et La Passe ont été arrachées du mycélium de leur forme de vie, mais déjà, d'autres projets sont apparus. Ces stratégies existent toujours, les expériences ont bien lieu et puisqu'il reste du travail à faire, il faut sans cesse s'y remettre. Sous un nom ou un autre.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 144.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude principal

1.1 Publications de La Tournure, La Jachère et La Passe

Ademas, Jacquo (Jonas Fortier) et Coco Simone, *névé*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 12 p.

Aubin-Thuot, Annabelle, *Tentative acharnée d'un manifeste de l'acharnement*, Montréal, auto-édition, 2012, 22 p.

Aubin-Thuot, Annabelle, *Politique de l'hypersensibilité*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 18 p.

Auger, Sébastien, *Martelages*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, 84 p.

Auger, Sébastien, *La fonte hivernée*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 92 p.

Binette, Julien, *Les dix plaies de l'être*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 16 p.

Beaulieu-April, Zéa, *Folle-Phénix*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 16 p.

Beaulieu-April, Zéa, *Goulka*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2015, 83 p.

Bergeron, Rachel, *Ventres*, Montréal, La Tournure, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, Montréal, 2017, 76 p.

Bergeron, Rachel, *L'inverse du sang*, Montréal, Les Éditions de la Tournure, 2022, 250 p.

Collectif, *Épitaphe*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013, 12 p.

Collectif, *coin-coin*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013, 1 p.

Collectif, *Cire*, Montréal, les Éditions de la Tournure Coopérative de solidarité, Montréal, 2013, 16 p.

Collectif, *Les 7 secondes du décapité*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013, 14 p.

Collectif, *Faux Bosch*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2015, 16 p.

Collectif, *L'hiver sera*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, Montréal, 2015, 33 p.

Collectif, *Ossature*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2016, 10 p.

Collectif, *Big shiny Tournure #1*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2019, 20 p.

Collectif, *Big shiny Tournure #2*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2020, 32 p.

Comité Invisible, *À nos amis*, Montréal, La Passe, 2015, 236 p.

Custo, Jacques-Brigitte, *maternité du javelot*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 26 p.

Custo, Jacques Brigitte, *théorie des couleurs*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, date inconnue, 16 p.

D'Amours-Licatèse, Virginie, *Duvet*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 12 p.

D'Amours-Licatèse, Virginie, *La ramasseuse de roches*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 30 p.

D'Amours-Licatèse, Virginie, *Rudiments contorsionnistes*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2014, 16 p.

Dagenais, Paule, *Le visage d'A.B. Soloviev*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2020, 280 p.

Delorey, Geoffroy et Nicholas Lachapelle, *Pavé et mémoire*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 36 p.

Delorey, Geoffroy, *Avenir dégagé*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 10 p.

Delorey, Geoffroy, *chien*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 22 p.

Delorey, Geoffroy, *Toccata et fugue en ré mineur*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 42 p.

Delorey, Geoffroy, *Orignal*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, date inconnue, 16 p.

Delorey, Geoffroy, *Littérature et typographie*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 72 p.

Delorey, Geoffroy, *La danse comme usage mineur du langage*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 42 p.

- Delorey, Geoffroy, *amida*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 34 p.
- Dionne, Charles, *D'espoir de mourir maigre*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013, 56 p.
- Dionne, Charles, *D'espoir de mourir maigre*, deuxième édition, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2016, 82 p.
- Fallu, Aura, *Une connaissance du vertige*, Montréal, La Passe, 2015, 28 p.
- Fortier, Jonas, Laurence Lallier-Roussin et Nathalie Lefèvre, *Aanloop*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2012, 16 p.
- Gagnon-Hamelin, Jules, *Verticales*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2015, 38 p.
- Gagnon-Hamelin, Jules, *La brindille pourpre*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, 16 p.
- Gagnon-Hamelin, Jules, *Autour de mon îlot*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2018, 23 p.
- Gagnon-Hamelin, Jules, *Le risque de l'affirmation*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2019, 28 p.
- Gagnon-Hamelin, Jules, *La pensée qui court*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2023, 32 p.
- Gosselin-G., Geneviève, *Réécrire la nuit*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, 6 p.
- Haddam, Mimi, *Petite brindille de catastrophes*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, 103 p.
- Jacusto, Joni, *Verre d'astre*, Montréal, la Passe, 2016, 62 p.
- Jacusto, Brigitte, *lesensenfle*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2014, p. 44.
- Lajoie, Corine, *Mes amis écrivent la plus belle poésie*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013, 56 p.
- Lajoie, Corine, *Sentiment d'aimer*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère, 2013.

Lapointe, Timothée-William, *À la conquête des petits châteaux*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2018, 124 p.

Leroux-Picard, Olyvier, *Tantales*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, 80 p.

Mailfait, Colonna, Daria, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, 242 p.

Malachiste, Medgee, *Omuz Omuza*, Montréal, La Passe, 2014, 54 p.

Mineau, Manuel, *À recoudre du bout des doigts l'haleine des jours*, Montréal, Coopérative d'édition en Jachère et La Passe, 2012, 12 p.

Nadeau, Roxane, *Les garçons au vent*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, 108 p.

Noopsym et Aura Fallu, *Hors*, Montréal, La Passe, 2014, 26 p.

Pineault, Matéo, *Les visages habitables*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2021, 84 p.

Symon, Nour, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2016, 82 p¹⁴⁰².

1.2 Les étreintes

La Tournure, « recherche tournurienne de l'étreinte », dans Charles Dionne, *D'espoir de mourir maigre*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2013, p. 54-55.

La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Sébastien Auger, *Martelages*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, p. 77-79.

La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Olyvier Leroux-Picard, *Tantales*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2014, p. 75-77.

La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Zéa Beaulieu-April, *Goulka*, p. 92-95.

¹⁴⁰² Ce livre peut être consulté sous le nom de Symon Henry (mention d'identité approuvée par l'auteur-riche).

- L'équipe de la Tournure, « L'étreinte », dans Nour Symon, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2016, p. 78-79.
- La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Rachel Bergeron, *Ventres*, Montréal, La Tournure, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, Montréal, 2017, p. 71.
- La Tournure, « L'étreinte de la Tournure », dans Roxane Nadeau, *Les garçons au vent*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 100-101.
- La Tournure, « La Tournure a comme seule ligne éditoriale l'étreinte », dans Mimi Haddam, *Petite brindille de catastrophes*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 99-100.
- La Tournure, « L'étreinte quémandée au corps du texte », dans Sébastien Auger, *La fonte hivernée*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2017, p. 83-87.
- Bergeron, Jade, « étreinte », dans Timothée-William Lapointe, *À la conquête des petits châteaux*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2018, p. 119.
- Bergeron, Jade, « Tendres noyées. Étreinte de Jade Bergeron accompagnatrice littéraire », dans Dagenais, Paule, *Le visage d'A.B. Soloviev*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2020, p. 273-276.
- La Tournure (Catherine Dupuis), « (Re)tracer la naissance. Étreinte de Catherine Dupuis, accompagnatrice littéraire », dans Matéo Pineault, *Les visages habitables*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, 2021, p. 77-80.
- Gagnon-Hamelin, Jules, « D'un traversier innommable. Étreinte de Jules Gagnon-Hamelin, accompagnateur littéraire », dans Rachel Bergeron, *L'inverse du sang*, op.cit., p. 245, p. 243-247.
- Anonyme, « L'amie », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 226.
- Anonyme, « L'ami », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 227-230.
- Anonyme, « Les corbeaux », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 231.
- Anonyme, « Les fauves », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 232.
- Anonyme, « L'hommenfant », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 233.

Anonyme, « Une petite fille », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, p. 234.

Anonyme, « L'amant », Daria Mailfait Colonna, *Nous verrons brûler nos demeures*, Montréal, Éditions de la Tournure Coopérative de Solidarité, et La Passe, 2015, 235-236.

1.3 Pages des sites web de La Tournure, La Jachère et La Passe

Aubin-Thuot, Annabelle, « Annabelle Aubin-Thuot », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/annabelle-aubin-thuot/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Collectif de l'Impasse, « De la Passe à l'Impasse », 5 mars 2018, en ligne, <http://www.littor.al/2018/03/de-la-passe-a-limpasse/?fbclid=IwAR34jq9QM27Z-bb_sX1I6Tz6r1EyJoE7TfRMDn5WICjr5gVK31OfEwwfjc>, consulté le 3 novembre 2021.

Custo, Jacques-Brigitte, « Jacques-Brigitte Custo », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jacques-brigitte-custo/>>, consulté le 6 septembre 2021.

D'Amours-Licatese, Virginie, « Virginie D'Amours-Licatese », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/virginie-damours-licatese/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Fortier, Jonas, « Jonas Fortier », *En Jachère*, <https://enjachere.wordpress.com/membres/jonas-fortier/>, consulté le 6 septembre 2021.

jacquo-ademas-sain-entoiné, « jacquo-ademas-sain-entoiné », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/jacques-brigitte-custo/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Lachapelle, Nicolas, « Nicolas Lachapelle », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/nicolas-lachapelle/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Lallier-Roussin, Laurence, « Laurence Lallier-Roussin », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/laurence-lallier-roussin/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Lajoie, Corine, « Corine Lajoie », *En Jachère*, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/corinne-lajoie/>>, consulté le 6 septembre 2021.

La Jachère, « . », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/>>, consulté le 27 février 2021.

La Jachère, « Contact », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/contact/>>, consulté le 6 septembre 2021.

La Jachère, « Événements », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/evenements/passe/>>, consulté le 6 septembre 2021.

La Jachère, « Lancement », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <https://www.facebook.com/events/127583630736804/?active_tab=discussion>, consulté le 22 février 2023.

La Jachère, « Coopérative d'édition en Jachère », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <<https://www.facebook.com/CoopDeditionsEnJachere>>, consulté le 22 février 2023.

La Jachère, « Membres », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres>>, consulté le 6 septembre 2021.

La Jachère, « Où les trouver? », *En Jachère*, <<https://enjachere.wordpress.com/publications-2/ou-les-trouver/>>, consulté le 7 septembre 2021.

La Jachère, « Pavé et mémoire ou La brique (en cours) », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/publications-2/pave-et-memoire-ou-la-brique-en-cours/>>, consulté le 20 mars 2023.

La Jachère, « Lancement », *Page Facebook de La Jachère*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/127583630736804/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Passe, « Atelier », *La Passe*, en ligne, <<https://lapasse.org/lapasse/ateliers>>, consulté le 3 novembre 2017.

La Passe, « Anarchives », *La Passe*, en ligne, <<https://lapasse.org/anarchives>>, consulté le 28 mars 2023.

La Passe, « Archives », *La Passe*, en ligne, <<https://lapasse.org/page/6>>, consulté le 28 mars 2023.

La Passe, « La Passe », *La Passe*, en ligne <<http://lapasse.org/>>, consulté le 20 mars 2023.

La Passe, « La Salière », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/lasaliere>>, consulté le 10 juin 2019.

La Passe, « Sauvetage », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/sauvetage>>, consulté le 16 novembre 2016.

La Passe, « S'impliquer », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/simpliquer>>, consulté le 10 août 2015.

La Passe, « Librairie », *La Passe*, en ligne, <<http://lapasse.org/librairie>>, consultée le 10 août 2015.

La Passe, « Dernière journée de l'exposition Imprimés Révolutionnaires d'un Québec Insurgé », *Page Facebook de La Passe*, en ligne, <[https://www.facebook.com/events/840634676049983/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/840634676049983/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D)>, consulté le 28 mars 2023.

La Salière, « La Salière », *La Salière*, <<http://lapasse.org/lasaliere>>, consulté le 10 août 2015.

La Salière, « À propos », *Page Facebook de la Salière*, en ligne, <<https://www.facebook.com/pg/lasalierelabo/about/>>, consulté le 10 juin 2019.

La Tournure, « Les éditions de la Tournure, Coop de solidarité » dans Dionne, Charles, *D'espoir de mourir maigre*, Montréal, Les éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, 2013, p. 53.

La Tournure, « La Tournure » dans Lapointe, Timothée-William, *À la conquête des petits châteaux*, Montréal, Les éditions de la Tournure, coopérative de solidarité, 2018, p. 117.

La Tournure, « Livres », *La Tournure*, en ligne, <<https://latournure.org/>>, consulté le 8 juin 2023.

La Tournure, « À propos », *La Tournure*, en ligne, <<https://latournure.org/a-propos>> consulté le 16 novembre 2022.

La Tournure, « Lancement de la Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/260181197448255/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Tournure, « Le sacrement D'espoir de mourir maigre – Lancement de La Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<facebook.com/events/112779515563903/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Tournure, « Lancement double de La Tournure », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/543068312477247/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Tournure, « Je cherche dans l'orgasme les matins de Noël – Lancement », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/115257719164913/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Tournure, « c'est que les robes font nos armures », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/115578902472842/>>, consulté le 18 novembre 2022.

La Tournure, « Lancement double : Mimi Haddam. Et Sébastien Auger », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/972535376212307/>>, consulté le 18 novembre 2018.

La Tournure, « Le Pressier », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/LesEditionsDeLaTournureCoopDeSolidarite>>, consulté le 21 février 2023.

La Tournure, « Reparez-moi de votre brève maison II », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/633361593450687>>, consulté le 26 novembre 2022.

La Tournure, « Reparez-moi de votre brève maison III + party d'automne », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/218486551914881>>, consulté le 26 novembre 2022.

La Tournure, « Reparez-moi de votre brève maison IV », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/2052117228403462>>, consulté le 5 décembre 2022.

La Tournure, « Vente d'Archambault à Renaud-Bray », *Page Facebook de La Tournure*, en ligne, <<https://www.facebook.com/LesEditionsDeLaTournureCoopDeSolidarite>>, consulté le 21 février 2023.

Menschen, Alexei, « Alexei Menschen », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/alexei-menschen/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Neszvecsko, Xavier, « Xavier Neszvecsko », *En Jachère*, en ligne, <<https://enjachere.wordpress.com/membres/xavier-neszvecsko/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Vendencres, « Vendencres no.1 », *Page Facebook de Vendencres*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/806494012740447/?ref=newsfeed>>, consulté le 13 juillet 2021.

1.4 Rapports d'activité

Rapport d'activités 2012-2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 19 janvier 2014.

Rapport d'activités 2013-2014 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 19 janvier 2014.

Rapport d'activités 2014-2015 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 14 février 2015.

Rapport d'activités 2015-2016 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 23 avril 2016.

Rapport d'activités 2018-2019 : Les Éditions de la Tournure - Coop de Solidarité, 2 novembre 2019.

1.5 Articles, lettres, vidéos et entrevues sur La Tournure, La Jachère et La Passe

Anarchives, *Loi du cadenas - l'expulsion de La Passe et de la Médiathèque*, [vidéo], 5 octobre 2016, Collectif Anarchives, en ligne,

<https://www.youtube.com/watch?v=sy6fPIHf3g&ab_channel=CollectifAnarchives>, consulté le 26 septembre 2021.

Archives Révolutionnaires, *Page Facebook d'Archives Révolutionnaires*, en ligne, <<https://www.facebook.com/Collectif.Archives.Revolutionnaires>>, consulté le 24 janvier 2024.

Arsenault, Mathieu, « Geoffroy Delorey et Nicholas Lachapelle, Pavé et mémoire », *Doctorak.go*, 13 mars 2013, en ligne, <<https://doctorak-go.blogspot.com/2013/03/geoffroy-delorey-et-nicolas-lachapelle.html>>, consulté le 14 mars 2023.

Bal Maski, « Bal Maski », *Salles indépendantes*, en ligne, <<https://sallesindependantes.com/salles/bal-maski-cafe-coop/>>, consulté le 30 mars 2024.

Bains publics, « Bains publics », *Salles indépendantes*, en ligne, <<https://sallesindependantes.com/salles/bains-publics-cabaret-culturel/?source=map>>, consulté le 30 mars 2024.

Collectif de l'Impasse, « De la Passe à l'Impasse », *L'impasse*, 5 mars 2018, <http://www.littor.al/2018/03/de-la-passe-a-limpasse/?fbclid=IwAR34jq9QM27Z-bb_sX1I6Tz6r1EyJoE7TfRMDn5WICJr5gVK31OfEwwfjc>, consulté le 3 novembre 2021.

Collectif Après l'asphalte, « Après l'asphalte... », *Événement Facebook*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/403849599732030>>, consulté le 23 février 2023.

Coop Coup d'Griffe, « à propos », *Coup d'Griffe*, en ligne, <<https://coupdgriffe.org/>>, consulté le 30 mars 2024.

Corriveau, Larissa, *La Médiathèque littéraire à l'Église du Mile-End*, [vidéo], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=Uu5ShLaQIJ4&ab_channel=CollectifAnarchives>, consulté le 11 septembre 2021.

Ducharme, André, « Éditeurs », *L'Actualité*, vol. 38, n° 13, 2013, p. 68.

Festival Fil, « Levée d'Écrou », *Festival Fil*, en ligne, <<https://www.festival-fil.qc.ca/levee-decrou/>>, consulté le 16 novembre 2022.

Gagnon-Hamelin, Jules, *Lettre à celles et ceux qui demeurent*, Jeudi le 4 juin 2015.

Lizotte, Anne-Pascale, *Manuel Mineau-Vézina*, [vidéo], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=atI0EISW3sU&t=5s&ab_channel=SimonParadis>, consulté le 14 septembre 2021.

Médiation culturelle, « Je viens d'où je suis », *La Médiation culturelle*, 26 mars 2024, en ligne, <<https://montreal.mediationculturelle.org/la-d-ou-je-viens-la-ou-je-suis/>>, consulté le 30 mars 2024.

Médiation culturelle, « Viens t'en dans rue », *La Médiation culturelle*, 20 février 2024, en ligne, <<https://montreal.mediationculturelle.org/viens-ten-dans-rue/>>, consulté le 30 mars 2024.

Montpetit, Caroline, « La Médiathèque littéraire Gaëtan Dostie devra fermer », *Le Devoir*, 2016, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/lire/481314/archives-la-mediathèque-littéraire-gaëtan-dostie-devra-fermer>>, consulté le 28 mars 2023.

N'était-ce pas l'été, « Mission et valeurs », *N'était-ce pas l'été*, en ligne, <<https://www.netaitcepaslete.com/mission-et-valeurs>>, consulté le 22 février 2023.

N'était-ce pas l'été, « Les petites productions », *N'était-ce pas l'été*, en ligne, <<https://www.netaitcepaslete.com/les-petites-productions-obnl>>, consulté le 22 février 2023.

Possibles éditions, « Terre et tickster – Journée + 5@7 de lancement », *Événement Facebook*, en ligne, <<https://www.facebook.com/events/1533735420195241/?ref=newsfeed>>, consulté le 30 mars 2024.

Tremblay, Geneviève, « Une Kermesse et des mots pour une nouvelles maisons », *Le Devoir*, 2017, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/506509/des-mots-pour-une-nouvelle-maison>>, consulté le 2 novembre 2021.

Turmel-Chénard, Ariane, *Les Passeurs*, [vidéo], 9 juillet 2016, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=qCjKMUKQK00&ab_channel=ManuelMineau>, consulté le 11 septembre 2021.

II. Corpus d'étude périphérique sur le milieu littéraire et culturel

Atelier universel, *Page Facebook de l'Atelier universel*, en ligne, <<https://www.facebook.com/universelatelier>>, consulté le 14 mars 2023.

Cardinal, Josée, « Projet Errez là-dessus », *L'Itinéraire*, Vol. XXIII, n° 12, 2016, p. 32.

Club just watch me, *Rencontre François et Philippe du groupe Anarchives – JWM, 11 sept. 2014 #1*, [vidéo], 31 août 2015, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=5RedCgejhJA&ab_channel=ClubJustWatchMe.>, consulté le 19 janvier 2023.

Collectif, Exeko, « à propos », *Exeko*, en ligne, <<https://exeko.org/fr/a-propos>>, consulté le 25 novembre 2022.

Collectif, « Qu'est-ce qu'une coopérative de solidarité? », *le Soleil*, 2019, en ligne, <<https://www.lesoleil.com/opinions/point-de-vue/quest-ce-quune-cooperative-de-solidarite--6d17c2f74835642590c8efc156a9f595>>, consulté le 30 mars 2021.

Coopérative de développement régional du Québec, « Coopérative de producteur·trice·s : Définition, fonctionnement et avantages », Coopérative de développement régional du Québec, en ligne, <<https://cdrq.coop/cooperative-de-producteur%c2%b7trice%c2%b7s-definicion-fonctionnement-et-avantages/>>, consulté le 6 septembre 2021.

Coopérative De Solidarité Mosaïque, « Coopérative De Solidarité Mosaïque », *Pages jaunes*, en ligne, <<https://www.pagesjaunes.ca/bus/Quebec/Montreal/Cooperative-De-Solidarite-Mosaique/7125569.html>>, consulté le 14 février 2023.

Coop le milieu, « Le Milieu c'est... », *Coop le Milieu*, en ligne, <<http://www.lemilieu.ca/>>, consulté le 14 février 2023.

Ellen Gallery, « Just watch me », *Ellen Gallery*, en ligne, <<http://ellengallery.concordia.ca/exposition/just-watch-me/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Exeko, « à propos », *Exeko*, en ligne, <<https://exeko.org/fr/a-propos>>, consulté le 25 novembre 2022.

Expozine, « About », *Expozine*, en ligne, <<https://expozine.ca/en/about/>>, consulté le 21 février 2023.

Expozine, « Award 2012 », *Expozine*, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2012/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Expozine, « Award 2013 », *Expozine*, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2013/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Expozine, « Award 2014 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2014/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Expozine, « Award 2016 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2016/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Expozine, « Award 2018 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2018/>>, consulté le 21 février 2023.

Expozine, « Award 2021 », *Expozine*, en ligne, en ligne, <<https://expozine.ca/en/awards/award-2021/>>, consulté le 21 février 2023.

Expozine, « Les gagnants », *Expozine*, en ligne, <<http://expozine.ca/prix/prix-2012/>>, consulté le 14 mars 2023.

Foujanet, Caroline, « J'écris, moi non plus : parait que les fleurs poussent en hiver », *Exeko*, 19 janvier 2016, en ligne, <<https://exeko.org/fr/blogue/j%E2%80%99ecris-moi-non-plus-parait-que-les-fleurs-poussent-en-hiver?fbclid=IwAR0ZGjLtnl8cekFllmhwn2rj5WQIop-mJEM1lOTBsHb1tyERVerzYlkgTU4>>, consulté le 25 novembre 2023.

Gongora, Romeo, « Just watch me », *Romeo Gongora*, en ligne, <<http://romeogongora.com/works/just-watch-me/>>, consulté le 19 janvier 2023.

Gongora, Romeo, « Collaborators », *Romeo Gongora*, en ligne, <<http://romeogongora.com/collaborators>>, consulté le 19 janvier 2023.

Kabane77, « Kabane77 », *Kabane 77*, en ligne, <<http://www.kabane77.org>>, consulté le 6 décembre 2021.

Katasoho, « Mission », *Katasoho*, en ligne, <<http://katasoho.com/2/>>, consulté le 27 novembre 2022.

Katasoho, *Page Facebook de Katasoho*, en ligne, <<https://www.facebook.com/katasoho/mentions>>, consulté le 27 novembre 2022.

La livrerie, « Librairie », *La livrerie*, en ligne <<https://www.lalivrerie.com/librairie>>, consulté le 22 février 2023.

Le Comité invisible, « Interview », *Lundimatin*, 26 avril 2015, en ligne, <<https://lundi.am/Comite-Invisible>>, consulté le 28 juillet 2023.

L'Écrou, « À propos », *L'Écrou*, en ligne, <<https://www.lecrou.com/livres>>, consulté le 2 décembre 2022.

Le Pressier, « À propos », *Le Pressier*, en ligne, <<https://lepressier.com/pages/about-us>>, consulté le 31 août 2021.

Les libraires, « À propos », *Les Libraires*, en ligne, <<https://www.leslibraires.ca/a-propos/>>, consulté le 31 août 2021.

Médiathèque Gaëtan Dostie, « présentation », *Médiathèque Gaëtan Dostie*, en ligne, <<http://mlgd.ca/>> consulté le 16 février 2021.

N'était-ce pas l'été, « Mission et valeurs », *N'était-ce pas l'été*, en ligne, <<https://www.netaitcepaslete.com/mission-et-valeurs>>, consulté le 22 février 2023.

Omri, « Omri », *Omri*, en ligne, <<https://editionsomri.com/>>, consulté le 8 juin 2023.

Papeterie Saint-Armand, « Bienvenu », *Papeterie Saint-Armand*, en ligne, <<http://www.st-armand.com/Francais/F01-bienvenue.php>>, consulté le 12 janvier 2023.

Point de marge, « À propos », *Point de marge*, en ligne, <<https://www.pointdemarge.com/-propos-2>>, consulté le 14 mars 2023.

Possible éditions, « Possible édition », *Possible éditions*, en ligne, <<https://possibleseditions.com/>>, consulté le 25 novembre 2022.

Quartiers danses, « Médiation culturelle », *Quartiers danses*, en ligne, <<https://quartiersdanses.com/mediation-culturelle/>>, consulté le 8 février 2023.

Siou, « Projet Errez là-dessus », *L'itinéraire*, Volume XXVIII, n° 12, 15 juin 2016, p. 32.

Souk, « Les designer », Souk, en ligne, <<https://soukmtl.com/designer/>>, consulté le 14 février 2023.

Ville de Montréal, « Médiation culturelle », *Montréal Médiation culturelle*, en ligne, <<http://montreal.mediationculturelle.org/quest-ce-que-la-meditation-culturelle/>>, consulté le 15 août 2021.

III. Corpus d'étude théorique

- Ablali, Driss, et Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion éditeur et Presse universitaires de Franche-Comté, 2009, 310 p.
- Adorno, Theodor, « L'essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, p. 49-84.
- Andrès, Bernard, « Essai de typologie du discours pamphlétaire québécois », *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 417-431.
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992, 150 p.
- Audebrand, Luc K., Myriam Michaud & Kyriam Lachapelle, « Les coopératives de solidarité : un modèle unique de soutien à l'entrepreneuriat collectif », *Revue internationale P.M.E.*, vol. 30 n° 3-4, 2017, p. 163-189.
- Audet, René, *Enjeux du contemporain*, Montréal, Édition Nota Bene, « Contemporanéités », 2009, p. 240.
- Bastien, Roch, « La coopérative : une zone grise, quelques explorations », *L'Actualité économique*, Vol. 57, n° 3, 1981, p. 325-335.
- Beaulieu-April, Joséane, « Vendencres : semer et récolter, canaliser et propager la poésie », *Percées*, en ligne, <<https://percees.uqam.ca/fr/article/vendencres-semer-et-recolter-canaliser-et-propager-la-poesie>>, consulté le 28 novembre 2023.
- Bey, Hakim, *TAZ, zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'éclat, 2011, 95 p.
- Bisson, Frédéric, « Faire advenir des vies possibles », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 209-215.
- Blois (de), Ariane, « Romeo Gongora, *Just Watch Me* », *Esse art + opinion*, n° 83, 2015, p. 56-59.
- Boisclair, Isabelle, « La maison d'édition : Lieu(x) de rencontre, Échanges et réseaux autour du collectif féministe du Remue-Ménage » dans Pierre Rajotte, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Montréal, Nota Bene, « Séminaires », 2001, p. 155 à 187.
- Bon, François, *Après le livre*, Paris, éditions du Seuil, 2011, 288 p.
- Bordeaux, Marie-Christine, « La médiation culturelle. Des dispositifs et des modèles toujours en tension », *L'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 5-8.

- Brassard, Denise et Evelyne Gagnon, *État de la présence, les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, « Théorie & Littérature », 2010, 332 p.
- Brunet, Manon, « Anonymat et pseudonymes au XIXe siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et Images*, Vol. 14, n° 2, p. 168-182.
- Bulle, Sylvaine, « Formes de vie, milieux de vie », *Multitudes*, n° 71, 2018, p. 168-175.
- Cabot, Jérôme (dir.), *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, 260 p.
- Caune, Jean, *La médiation culturelle, expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, « Communication médias et sociétés », 2017, 276 p.
- Caune, Jean, « Préface », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. I-XI.
- Chamier, Serge et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2013, 280 p.
- Citton, Yves, « Le Poulpe et la Vitre. Résistance ou complicité de la littérature envers l'hégémonie économique? », *Versants*, n° 58, 2011, p. 83-96.
- Citton, Yves, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2012, 313 p.
- Citton, Yves, « Traiter les données : entre économie de l'attention et mycélium de la signification », *Multitude*, n° 49, 2012, p. 143-149.
- Citton, Yves et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, n° 45, 2011, p. 12-22.
- Collectif, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, 1958, p. 11-13.
- Colleu, Gilles, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive?*, Paris, Alliance des éditeurs indépendants, « État des lieux de l'édition », 2006, 151 p.
- Commentz, Sonja, *Behind the zines: Self-Publishing Culture*, Berlin, Gestalten, 2011, 239 p.
- Craig, Ailsa et Sébastien Dubois, « Between art and money: The social space of public readings in contemporary poetry economies and careers », dans *Poetics*, vol. 38, n° 5, 2010, p. 441-460.
- Chtcheglov, Ivan, alias Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 15-20.

- Debray, Régis, *Le feu sacré. Fonctions du religieux*, Paris, Gallimard, 2003, 394 p.
- De Certeau, Michel, *La Prise de parole, pour une nouvelle culture*, Bruges, Desclée De Brouwer, 1968, 165 p.
- Deguy, Michel, « Quel contemporain? » dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 40-56.
- Denker-Bercoff, Brigitte, Florence Fix, Peter Schynder, Frédérique Tourdoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, « Universités / Comparaisons », 2015, 236 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, 288 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 141 p.
- Di Mascio, Patrick, « Présentation », dans Lacroix Bernard, Xavier Landrin, Anne-Marie Pailhès & Caroline Rolland-Diamond (eds.), *Les contre-cultures : genèses, circulations, pratiques*, Paris, Syllepse, 2015, p. 20-25.
- Dionne, Charles, « Dématérialisation de l'objet livre », *Spirale*, n° 239, 2012, p. 10-11.
- Ablali, Driss et Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris et Besançon, Honoré Champion éditeur et Presse universitaires de Franche-comté, 2009, 310 p.
- Drouin, Sophie, « Les Éditions de l'Œuf, la contre-culture et l'essor du livre-objet au Québec », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 5, 2013, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/1017689ar>>.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, 2e éd., Bruxelles, Espace Nord, 2019, 320 p.
- Dulude, Sébastien, « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse, Université du Québec à Trois-Rivières, Doctorat en Lettres, 2015, 312 p.
- Dumont, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, 128 p.
- Dumont, François, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003.
- Duncombe, Stephen, *Notes from underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing, 2008, 256 p.
- Ferrarese, Estelle, « La critique comme forme de vie démocratique », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 189-198.

- Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presse Universitaire de France, 2008, 320 p.
- Fontanille, Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presse Universitaire de Liège, 2015, 274 p.
- Fontanille, Jacques et Nicolas Couégnas, *Terre de sens, Essai d'anthroposémiotique*, Limoges, Presse Universitaire de Limoges, 2018, 275 p.
- Forest, Philippe, « Décidément moderne » dans Lionel Ruffel, (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 81-93.
- Foster, Hal, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, 277 p.
- Garriges, Emmanuel (présentation et annotations), *Archives du surréalisme. 5. Les jeux surréalistes*, mars 1921 – septembre 1962, Paris, Gallimard, 1995, 320 p.
- Gérard, Sylvie, « L'édition et l'avenir du livre au Québec : des chiffres et des lettres » dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 686-717.
- Gerson, Carole et Jacques Michon (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. III, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, 671 p.
- Gaulejac, Clément, *Tu vois ce que je veux dire?*, Montréal, PUM, « Terrains vagues », 2021, 288 p.
- Giguère, Richard, « Un mouvement de prise de parole: les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix & images, littérature québécoise*, vol. 14, n° 2 (41), 1989, p. 211-224.
- Gleize, Jean-Marie, « À quoi ça sert? » dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2015, p. 231-245.
- Grosbois (de), Guy « *Les arts graphiques au Québec* » dans Carole Gerson et Jacques Michon (dir.), dans Gerson, Carole et Jacques Michon (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 390-393.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 392 p.
- Hamel, Réginald (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, 822 p.
- Hawthorne, Susan, *Bibliodiversité, Manifeste pour une édition indépendante*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2016, 136 p.

- Hazan, Eric, *Pour aboutir à un livre*, Paris, La Fabrique éditions, 2016, 100 p.
- Isou, Isidore, *Les manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)*, Marseille, Al Dante, 2004, 98 p.
- Jaeger, Christisne, *Artisanat et capitalisme*, Paris, Payot, 1982, 98 p.
- Imbert, Clémence, *Les couvertures de livres, une histoire graphique*, Paris, Imprimerie nationale, 2022, 280 p.
- Kauffmann, R. Lane, « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », dans *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, p. 183-228.
- Labonté, Mélissa, *Faire maille, l'engagement poétique de la revue Fermaille au printemps 2012*, Québec, L'instant même, 2017, 110 p.
- La Chance, Michaël, « Ouvertures paléopoïétiques » dans Georges Leroux et Pierre Ouellet, *L'engagement de la parole, politique du poème*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 207-218.
- Lacroix, Bernard, Xavier Landrin, Anne-Marie Pailhès & Caroline Rolland-Diamond (eds.), *Les contre-cultures : genèses, circulations, pratiques*, Paris, Syllepse, 2015, 526 p.
- Lafortune, Jean-Marie (dir.), *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 250 p.
- Lafortune, Jean-Marie et Danièle Racine, « Sources de la médiation culturelle » dans Jean-Marie Lafortune(dir.), *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 8-13.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 336 p.
- Lang, Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture publique » dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Défaute, 2015, p. 208-231.
- Larose, Karim et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presse de l'Université de Montréal, 2016, 530 p.
- Laugier, Sandra, « La démocratie comme enquête et comme forme de vie. », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 157-166.
- Laugier, Sandra, « Le commun comme ordinaire et comme conversation », *Multitudes*, vol. 2, n° 45, 2011, p. 104-112.

- Lefort-Favreau, Julien, *Le luxe de l'indépendance, réflexions sur le monde du livre*, Montréal, Lux Éditeur, 2021, 168 p.
- Legendre, Izabeau, *La scène du zine de Montréal : Histoire, organisation et position dans le champ culturel*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2020, 210 p.
- Legendre, Izabeau, *La scène du zine de Montréal*, Montréal, Aura éditions, 2022, 225 p.
- Lemire, Maurice, « La littérature québécoise de 1960 à 1990 » dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 19-25.
- Lukàcs, Georges, « Nature et formes de l'essai », dans *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, p. 15-48.
- Luneau, Marie-Pier, « L'auteur en quête de sa figure », *Voix et Images*, Vol. 30, n° 1 (88), automne 2004, p. 13-30.
- Mailhot, Laurent et Pierre Nepveu (dir.), *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Typo, 2007, 768 p.
- Marcolini, Patrick, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, Édition L'échappée, 2013, 344 p.
- Matte, Hélène, « *Apprentis poètes! Poésie et médiation culturelle : Le savoir ludique comme création d'espace* », dans Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 205-214.
- McKnight, David, « Les petites presses » dans Carole Gerson et Jacques Michon (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 315-335.
- Michon, Jacques, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e Siècle*, Vol. 3, Montréal, Éditions Fides, 2010, 520 p.
- Michon, Jacques (dir.), *Édition et pouvoir*, Sainte-Foy, Les Presse de l'Université Laval, 1995, 329 p.
- Negri, Antonio, *Inventer le commun des hommes*, Montrouge, Bayard Editions, 2010, 294 p.
- Negri, Antonio et Michael Hardt, *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Montréal, Éditions Boréal, 2004, 407 p.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1988, 256 p.
- Nicolas-Le Strat, Pascal, *Le travail du commun*, Saint Germain sur Ille, Éditions du commun, 2016, 310 p.

Nicolas-Le Strat, Pascal, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn Éditions, 2009, 158 p.

Noël, Alex, « Portrait de la diversité dans la poésie québécoise », dans Joséane Beaulieu-April et Stéphanie Roussel (dir.), *Enjeux du contemporain en poésie au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, p. 127-149.

Oberhuber, Andrea, *Faire œuvre à deux, Le livre surréaliste au féminin*, Montréal, PUM, 2023, 352 p.

Ogien, Albert, « La question démocratique. Politique et formes de vie. », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, p. 183-187.

Pauvert, Jean-Jacques, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004, 478 p.

Perusset, Alain, *Sémiotique des formes de vie*, Bruxelles, Deboeck supérieur, 2020, 304 p.

Pieyre, Clément, « Jean-François Revel et la collection "Libertés" », dans *Revue de la BNF* », vol. 3, n° 39, 2011, p. 70-84.

Puff, Jean-François (dir.), *Dire la poésie?*, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2015, 383 p.

Rajotte, Pierre, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Montréal, Nota Bene, 2001, 344 p.

Reichhart, Ada, « Habiter le travail. La forme de vie coopérative », *Multitudes*, vol. 5, n° 71, 2018, 199-207.

Reverdy, Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974, 279 p.

Robert, Lucie, « Étranger à son temps et à lui-même », *Voix et Images*, Vol. 30, n° 1 (88), 2004, p. 31-46.

Rondeau, Frédéric, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire » dans Karim Larose et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presse de l'Université de Montréal, 2016, 198-208.

Roussel, Stéphanie, « Expériences poétiques des micros-libres : enjeux de sociabilités » Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2018, 182 p.

Ruffel, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, 246 p.

Ruffel, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016, 217 p.

Ruffel, Lionel, « Avant-propos », dans Joséane Beaulieu-April et Stéphanie Roussel (dir.), *Enjeux du contemporain en poésie au Québec*, Montréal, PUM, 2022, p. 25-31.

Santini, Sylvano, « La sémiologie à l'époque tardive : lectures rétrospectives et actualisantes des formes de vie de Greimas et de l'École de Paris », *Cygne noir*, n° 6, 2018, en ligne, <www.revuecygnoir.org/numero/article/santini-semiologie-tardive>, consulté le 1 avril 2022, s.p.

Savard, Valérie, « Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire », *Posture*, Actes du colloque « Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire », n° 24, en ligne, <<http://revuepostures.com/fr/articles/savard-24>>, consulté le 15 janvier 2023, s.p.

Sheldrake, Merlin, *Entangled Life, How Fungi Make our World, Change our Minds & Shape our Futures*, New York, Random House, 2021, 368 p.

Starobinski, Jean, « Peut-on définir l'essai? », dans *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, p. 165-182.

Symon, Nour¹⁴⁰³, « Altérité et création : comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence au-delà des discours sur la diversité? », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, n° 1-2, printemps 2021, p. 83-99.

Symon, Nour¹⁴⁰⁴, « Démarche sonore graphique : vers un espace d'autonomie éphémère ? », *Écosystème*, vol. 1, n° 1, 2018, p. 35-46.

Terrasse, Jean, « L'essai ou le pouvoir des mythes », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Édition Nota bene, « Visés critiques », 2003, p. 105-136.

Virno, Pablo, *Grammaire de la multitude, pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Montréal, Éditions de l'éclat, 2002, 140 p.

IV. Autres œuvres citées

Lapointe, Paul-Marie, *Le vierge incendié ; suivi de Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo, 1998, 192 p.

Tzara, Tristan, « I », *L'homme approximatif*, 1968, Paris, Gallimard, 160 p.

¹⁴⁰³ Cet article peut être consulté sous le nom de Symon Henry (mention d'identité approuvée par l'auteur·rice).

¹⁴⁰⁴ Cet article peut être consulté sous le nom de Symon Henry (mention d'identité approuvée par l'auteur·rice).