

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CAUCHEMAR CANADIEN : SURVIVANCE ET TÉMOIGNAGE DANS L'AMÉRIQUE
POSTINDUSTRIELLE CHEZ PATRICE DESBIENS ET BENOIT JUTRAS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VINCENT FILTEAU

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.10-2015). 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

Tout d'abord, merci à mon directeur Pierre Ouellet d'avoir cru en ce projet et de ses directives qui m'ont conduit vers la lumière improbable des campagnes postindustrielles. Son œil judicieux m'a permis de tenir debout sur la ligne de faille entre l'exigence de l'écriture essayistique et celle de la recherche littéraire. Sans ses livres et sa présence, ce mémoire n'aurait jamais eu lieu.

Merci à Paul Bélanger, un ami inestimable, qui m'a lu et relu plus souvent qu'à son tour. Sa générosité, sa voix posée et ses appels téléphoniques en périodes de découragement sont l'« énergie du désespoir » qui traversent les phrases qui ont relancé l'écriture de ce mémoire à plusieurs reprises.

Merci à Donald Cuccioletta, une des plus grandes rencontres de ma vie. Notre première conversation dure depuis un cours de littérature canadienne-anglaise à l'UQAM. Elle se terminera quand je ne serai plus de ce monde.

Merci à Yvette Bigonnesse, ma grand-mère, luciole décédée cette année. Quand je pense aux sans-voix, aux exclus de l'histoire et aux oubliées de l'Amérique, je pense d'abord à elle.

Merci à Daniel Lavoie, une autre luciole disparue cette année, sans qui je ne serais jamais devenu le lecteur de poésie que je suis et tant d'autres personnes qui forment la communauté qui me constitue.

Merci à Robert Bigonnesse, cet homme à qui je dois tant : ta vie résonne dans la mienne.

Merci à Benoit Duscheneau, mon grand ami d'avant la vie, d'avant le monde. J'ai appris l'espoir en ta présence. Ta lumière m'accompagne.

Merci à Sarah et Julien, les meilleurs amis du monde. Vos mains se déposent sur mes épaules chaque fois que j'écris et que le monde surgit dans un mot rare et juste qui ressemble à vos visages.

Merci à mes parents, Maryse et Michel, qui m'ont appuyé dans chacune de mes décisions et dont la langue porte toutes celles à travers lesquelles j'ai appris à écrire et déchiffrer le monde. Vos sacrifices, votre compassion inépuisable et votre soif de justice me tiennent lieu d'âme.

Merci à mes beaux-parents, Régis et Gaétane, pour l'accueil, l'amour et la force de vivre. J'admire peu de gens, mais vous êtes en haut de la liste.

Et, finalement, celle à qui je ne pourrai jamais suffisamment dire merci, mon amoureuse, Anne-Sophie Beaulieu : mon être humain préféré. Merci pour ta patience, ton écoute et tes mains dans mes cheveux quand j'enfonçais ma tête entre mes paumes à deux heures du matin, devant un paragraphe inachevable. Nos discussions sur les fantômes, la poésie de Carole David, nos traversées nocturnes des rangs de Richelieu et le seul amour que mon destin puisse tenir, sont le passage de la vie dans le langage sans lequel l'écriture de ce mémoire aurait avorté après dix pages. Tu es ma « femme sans fin ».

À Yvette Bigonnesse (1916-2016)
A Daniel Lavoie (1950-2016)

*et Anne-Sophie, ces lucioles qui ont
éclairé les nuits de ce mémoire*

AVANT-PROPOS
(considérations méthodologiques)

Que le poème soit en rapport avec les conséquences de l'histoire et déterminé par elles, personne ne peut désormais en douter. Alain Badiou, dans *Le siècle*, a bien illustré comment le poème prenait en quelque sorte le revers de l'histoire en se réappropriant ce qui se trame en arrière-fond de l'histoire, à la manière d'un négatif photographique auquel le discours historiographique peine à répondre. Chez Badiou, il importait de départager les multiples conceptions en prélevant «dans la production du siècle quelques documents, quelques traces qui indiquent comment le siècle s'est pensé lui-même. Et plus précisément, comment le siècle a pensé sa pensée, comment il a identifié la singularité pensante de son rapport à l'historicité de sa pensée¹». Or, cette volonté de faire parler le siècle par l'usage de «poèmes, de fragments philosophiques, de pensées politiques, des pièces de théâtre [...] où le siècle déclare en pensée sa vie, son drame, ses créations, sa passion²» s'inscrit dans une épistémologie de l'histoire qui reconnaît d'emblée la production littéraire du dernier siècle et les idéologies qui la traversent comme une force de témoignage à part entière que notre siècle (le XXI^e) est en devoir de restituer. Que ce soit les pièces de Bertolt Brecht, les poèmes de Paul Celan ou *Arcane 17* d'André Breton, Badiou examine à travers ces textes comment la conscience esthétique du XX^e siècle est parvenue à reconfigurer les rapports que l'art entretient avec le réel. La position de l'art en tant que témoin du siècle est en ce sens une position qui produit un décalage entre le réel et les œuvres. Car «au lieu de traiter le réel comme identité, on le traite d'emblée comme écart³». L'art devient ainsi une manière d'habiter cet écart, de le réinventer dans un agir historique qui refuse la mimésis programmatique du roman historique : le poème, tout comme l'art, est capable de proposer sa propre version de l'histoire sans se soumettre à «l'inspection rigoureuse des sources et la critique des documents⁴» dans la «manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier⁵».

¹ BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 2005, p.13

² *Ibid.*, quatrième de couverture.

³ *Ibid.*, pp.87-88

⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Poétique du savoir*, Paris, Seuil, Coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p.8

⁵ RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.39

En présentant le poème comme témoin de l'histoire, ce mémoire se heurte à plusieurs considérations qu'il devra nécessairement clarifier au fil du texte : d'où et comment le poème témoigne-t-il et de quelle histoire s'agit-il au juste ? Car, comme le rappelle Jacques Rancière en amorce de *Les noms de l'histoire*, « depuis plus d'un siècle, ceux qui s'intéressent à l'histoire, et ils sont nombreux, se sont battus avec le mot⁶ ». Peu importe le contexte auquel se rapporte leur travail, les tenants contemporains de la tradition historiographique (que leur méthode se soit actualisée ou rajeunie depuis les cinquante dernières années y change très peu de choses) demeurent fermes dans leur lecture de l'histoire : « l'histoire est, en dernière instance, toujours la même : il est arrivé une série d'événements à tel ou tel sujet⁷ ». Or, dans ses rapports à l'histoire, le poème réfute entièrement cette logique causale de la narrativité historique. Une « poétique de l'histoire » ne cherche pas à reprendre le cours des événements, ni à les réinvestir (en témoigner) dans un rapport d'identification aux modes de représentations habituels de l'écriture de l'histoire. Dans sa manière de représenter l'histoire, une poétique de l'histoire (il n'y en a jamais une seule, mais plus d'une) se doit de reprendre le relais des limites de la science historique : le travail du deuil (le deuil du « rêve américain »), la défaillance de la langue, le désœuvrement de la communauté et faire parler ce qui ne se raconte pas.

Dans son essai *Testaments*, Pierre Ouellet désigne ce réseau de gestes oubliés, de silences et de « peuples en larmes » comme l'arrière-fond de l'histoire où se déposent le surcroît de mémoire qui échappe à la mémoire historiographique, ces restes tombés dans la « chute de l'expérience », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin. Et parlant de Benjamin, quelle autre conception de l'histoire pourrait mieux saisir le désespoir des communautés de l'Amérique postindustrielle que celle de l'« histoire des vaincus » défendue dans son essai « Sur le concept d'histoire ». Encore là, Benjamin propose davantage une « poétique de l'histoire » qu'une herméneutique de l'histoire, au sens strict du terme. Par exemple, décrire le progrès technique comme un « amoncellement de ruines » sur lequel serait juché l'Ange de l'Histoire (figure messianique de la rédemption des vaincus) tient plutôt de l'allégorie politique que du traité d'histoire. Pourtant, cette métaphore est révélatrice d'une conception de l'histoire (un jour les vaincus ne seront plus des vaincus) qui a certainement joué un rôle essentiel dans l'œuvre de Pasolini - pas de *lucioles* sans *Ange de l'histoire* -, chez Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* ou pour Georges Didi-Huberman (certainement le plus benjaminien des penseurs

⁶ *Op.cit.*, p.7

⁷ *Ibid.*, p.9

contemporains) dans la conceptualisation de sa série d'essais intitulée *L'œil de l'histoire* qui fut plus que déterminante dans la rédaction de ce mémoire.

La pensée de Didi-Huberman propose autant une «poétique de l'histoire» qu'une volonté de penser l'histoire à partir de l'histoire de l'art selon la figure tutélaire d'Aby Warburg, c'est-à-dire une «histoire de fantômes pour grandes personnes⁸». Warburg, un obscur historien de l'art qui collectionnait les phalènes et vouait une adoration aux débris, considérait l'art d'abord et avant tout comme un lieu de montage où les impuretés et les débris ont le pouvoir d'*anachroniser l'histoire*. Contrairement aux historiens de son époque, Warburg cherchait voracement les anachronismes et la présence des fantômes. L'art est ainsi doué d'une force de revenance dont notre époque a terriblement besoin pour exister à sa juste mesure et rendre justice aux disparus, dont la mémoire repose dans l'*arrière-fond* de l'Histoire où se retrouve les ressources capables d'«organiser le pessimisme» en fonction d'écrire l'histoire des vaincus. C'est par l'«œil historique» d'Aby Warburg et de Walter Benjamin que Didi-Huberman a aperçu les lueurs mourantes des lucioles décrites par Pasolini dans son célèbre texte «Le lieu vide du pouvoir», mieux connu sous le titre de «La disparition des lucioles». Tout comme Didi-Huberman, Pasolini considérait que l'art avait la tâche de recomposer l'histoire des vaincus. Or, on ne recompose pas une telle histoire avec des cuillères dorées et des couronnes. Il faut chercher du côté des débris, des papillons de nuit et des déchets de la civilisation industrielle produits par les vaincus eux-mêmes. Leurs poétiques de l'histoire constituent une archéologie de la survivance à travers laquelle les vaincus puissent enfin raconter leur version des faits. Évidemment, ce sont les objets qui parlent, mais une narration capable de faire entendre leur voix est plus que nécessaire. Et les objets, tout comme les figurants de l'histoire, n'ont pas de voix. Quelqu'un ou quelque chose doit leur la donner, c'est ainsi qu'entre en ligne de compte la position testimoniale du poème.

Tout comme l'affirmait Pierre Nepveu dans son essai, *Lectures des lieux*, la «force de la littérature, de la poésie, consiste à faire apparaître la constellation d'expériences, de désirs et de réminiscences contenus dans tout lieu, si petit et humble soit-il⁹». Ainsi, le témoignage historique du poème n'affirme pas : *J'étais là, voici ce qui est arrivé*, mais révèle plutôt ce pouvoir de faire apparaître ce qu'un lieu ou un événement ne laisse pas voir ou entendre au premier abord. Patrice Desbiens et Benoit

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2002, p.88

⁹ NEPVEU, Pierre, « Retour à Mirabel ou l'émotion du proche », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, Coll. « Papiers-Collés », 2005, p.23

Jutras nous expose à une Amérique désorientée où les vestiges du progrès industriel révèlent un monde disparu que le poème tente de ressusciter partiellement à travers le décalage historique de l'écriture, dont parle Alain Badiou. Il faut suivre, comme le jeune Pasolini dans les campagnes italiennes, la trajectoire imprévisible des lucioles pour saisir le surcroît spectral des anciens mondes dont la mémoire perdue à travers le corps fragile des mouches à feu. Cette fois-ci dans la désolation contemporaine des villes industrielles canadiennes. La pensée de René Lapierre, à ce point de vue, est plus que nécessaire pour comprendre cette dimension éthique du témoignage, lorsqu'il pose une question fondamentale : «non pas pourquoi écrire ou quoi que ce soit de semblable, mais que peut un poème ?¹⁰». La réponse à cette question hante chaque page de ce mémoire : «Un poème peut écouter, reconnaître. – Écouter quoi ? De la voix, du souffle. – Reconnaître quoi ? De l'échappée, de la résistance. – Essayer quoi ? Du corps, toute matière de sens. – Permettre quoi ? Des répétitions, du ramage, du recommencement. Du réel. Qu'appelons-nous ainsi ?¹¹» D'où l'importance de certaines répétitions intentionnelles qui constellent les chapitres de ce mémoire (citations, segments quelque peu narratifs, etc.) qui entrent en rapport avec les pratiques poétiques de Patrice Desbiens et Benoit Jutras et les interrogent par le biais de l'écriture elle-même.

Bien que cette réflexion s'inscrive dans des contextes socio-historiques en particulier (l'Amérique des années 1980 pour Patrice Desbiens et celle des années 1990 chez Benoit Jutras), il ne s'agit pas d'une étude sociocritique des textes ni d'une «histoire culturelle» de l'Amérique postindustrielle à travers le regard de la poésie franco-ontarienne et québécoise contemporaine. Il s'agit plutôt d'échantillonner et d'interpréter des jalons de l'histoire récente à travers l'expérience de la survivance que représente le témoignage historique du poème : comment le poème peut-il rendre compte du désespoir des exclus et le transformer en survie de l'expérience, c'est-à-dire en «héritage de la pauvreté» qui puisse faire en sorte qu'un jour les vaincus ne seront plus des vaincus. À travers les pensées de Georges Didi-Huberman, de Walter Benjamin, de Pierre Nepveu, de René Lapierre et Pierre Ouellet, à la manière de *l'Angelus novus*, dont le visage est tourné vers le passé de l'avenir, nous tenterons de dégager une poétique de l'histoire engagée dans une éthique du témoignage devant l'«histoire des vaincus» et la «mémoire des oubliés».

¹⁰ LAPIERRE, René, « Catastrophe », *Renversements*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, p.103

¹¹ *Ibid.*, p.103

En ce qui concerne le titre de ce mémoire, *Le cauchemar canadien*, il renvoie d'abord à un vers de Patrice Desbiens dans *Sudbury* («Tout est tellement vague. / Le rêve américain et / le cauchemar canadien» (*Sudbury*, p.109), mais également à une expérience américaine de la pauvreté, peu abordée dans la poésie québécoise et la littérature québécoise en général : le territoire canadien et les communautés qui l'habitent. Comme le rappelle Pierre Nepveu, «nous allons parfois si loin pour découvrir l'Amérique, alors qu'elle se trouve ici à nos portes, autant dans ses appétits plus grands que nature que dans ses ratages inouïs¹²». Que ce soit sur le plan politique ou littéraire, le Canada représente toujours un ailleurs au cœur duquel l'énigme de l'américanité québécoise est sans cesse reconduite : sommes-nous américains de par la coexistence des États-Unis et du Canada ou d'emblée par notre persistance historique au sein du continent nord-américain ? Ce mémoire n'a aucunement l'intention de répondre à cette question, mais la notion d'américanité traverse l'ensemble de cette réflexion sur les poèmes narratifs de Patrice Desbiens et Benoit Jutras. Comme ces deux poètes investissent des lieux d'énonciations communs comme le nord de l'Ontario et les prairies canadiennes, il nous paraît essentiel de considérer non seulement le territoire canadien comme le prolongement de l'échec «du rêve américain», mais également comme un espace problématique de notre expérience américaine et cela par le regard de la poésie.

¹² *Op.cit.*, p.21

Table des matières

Résumé.....	xi
-------------	----

INTRODUCTION

LA DIASPORA DES LUCIOLES : QUE RESTE-T-IL DE LA COMMUNAUTÉ DANS L'AMÉRIQUE POSTINDUSTRIELLE ?.....	1
--	---

CHAPITRE I

LA COMMUNAUTÉ VULNÉRABLE : L'AMÉRIQUE SPECTRALE ET LA MÉMOIRE DU MONDE INDUSTRIEL.....	20
--	----

1.1 La pauvreté d'expérience et la communauté de mémoire menacée : une brève traversée du dernier siècle et l'impasse de l'historiographie.....	20
1.2 Le poème en tant que témoin de l'histoire : témoigner à partir des restes et le « remontage de l'histoire des vaincus ».....	24
1.3 Le désœuvrement de la communauté en Amérique : la ville industrielle et la diaspora de la mémoire.....	30

CHAPITRE II

SUDBURY ET LE DÉSOEUVREMENT DE L'AMÉRIQUE.....	38
--	----

2.1 Dire un « monde de débris et de bière » : témoigner pour constituer une expérience de la pauvreté.....	38
2.2 Délivrer la communauté de la figuration historique : le poème expose le quotidien des démunis et des figurants de l'histoire.....	44
2.3 Témoigner pour les figurants : le poème comme dépositaire de l'« histoire illisible ».....	48
2.4 La ville industrielle américaine : la paupérisation du réel et figuration collective.....	49
2.5 La langue est un témoin : donner la parole aux pauvres.....	54
2.6 Raconter l'histoire des vaincus par le poème : le retour du narrateur benjaminien et survivance de l'expérience ?.....	57
2.7 L'envers du décor postindustriel : un « patrimoine de gestes » et de non-dits.....	63

2.8 Une mémoire de la réification : souffrir à travers les posters de John Travolta et la musique rock.....	67
---	----

CHAPITRE III

SURVIVANCE ET DÉBRIS : HANTER LES LIEUX.....	73
--	----

3.1 La violence rurale de l'Amérique est un cauchemar sans fin : l'abandon des âmes comme condition historique et l'héritage de la pauvreté.....	73
3.2 « Remonter le temps subi » : la captivité du vide et l'expérience mélancolique de l'obscurité.....	79
3.3 L'Amérique et l'héritage de la pauvreté : comment vivre dans les restes et recevoir les fantômes.....	84
3.4 Inventer un peuple qui manque, inventer une ville absente des cartes : l'imaginaire sudiste de <i>L'étang noir</i>	91
3.5 Retrouver l'Amérique par ses débris : la topographie des « objets mélancoliques ».....	97
3.6 « Je me rappelle, donc nous sommes » : la ruralité américaine et sa politique de la mémoire.....	100

CONCLUSION

TÉMOIGNER POUR L'HISTOIRE EN PEINE : LA MÉMOIRE ÉMANCIPATRICE DES VAINCUS.....	108
--	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	119
--------------------	-----

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet d'étude la question du témoignage historique du poème à travers les œuvres poétiques de Patrice Desbiens (*Sudbury*, 1983) et de Benoit Jutras (*Nous serons sans voix*, 2002, et *L'étang noir*, 2005). Bien que ces deux poètes appartiennent à des générations et des littératures nationales différentes, ils partagent des lieux d'énonciation communs à travers lesquels se déploie une expérience de la survivance dans l'Amérique postindustrielle des années 1980 et de la fin des années 1990. Que ce soit dans la ville minière de Sudbury ou les villes-fantômes des prairies canadiennes, les poèmes narratifs de Patrice Desbiens et Benoit Jutras investissent des territoires peu visités et peu racontés de notre américanité, c'est-à-dire le territoire canadien hors Québec, là où se prolonge l'échec du «rêve américain». Dans leurs textes, le «rêve américain» devient le «cauchemar canadien». Au cœur de ce renversement, le poème occupe la position particulière d'un témoin dont le témoignage ne sous-entend pas : *J'ai vécu tout ce que je vous raconte, mais plutôt : Mon témoignage ne m'appartient pas. Je suis la voix de ceux qui ont du mal à dire le désespoir de leurs existences. Voici ce que j'ai entendu dans l'inexactitude de leurs mots et leurs phrases inachevées.* Ainsi le témoignage historique dans l'Amérique postindustrielle s'apparente davantage au *mal-dit*, au silence des exclus auquel le poème tente de donner une voix. Une voix impersonnelle qui porte l'héritage des *figurants de l'histoire* dans laquelle résonnent le silence des injustices de l'histoire. Et si le poème témoigne de l'histoire, ce n'est pas de n'importe quelle histoire. C'est pourquoi son témoignage répond à la mission de l'*Angelus Novus* de Walter Benjamin qui nous enseigne qu'une autre histoire existe, une histoire sur laquelle repose le poids étouffant de l'histoire écrite par les vainqueurs : l'histoire des vaincus. Le poème est le testament des vaincus qui, un jour, ne seront plus des vaincus. Telle est la position éthique qu'occupe son témoignage : sauver l'expérience historique des vaincus en offrant un témoin à ceux qui n'ont pas de témoin.

MOTS CLÉS : POÈME, MÉMOIRE, TÉMOIGNAGE, VOIX, HÉRITAGE, SPECTRALITÉ, MÉLANCOLIE, HISTOIRE, AMÉRICANITÉ, JUSTICE, EXPÉRIENCE, SURVIVANCE.

«Pendant ce temps, la pluie noie le
paysage crasseux d'une vallée indus-
trielle – le parfum âcre de cette mi-
sère-, l'affreuse détresse de ces vies.
Et les autres font du discours.»

Albert Camus, *Carnets II*

INTRODUCTION

LA DIASPORA DES LUCIOLES :

QUE RESTE-T-IL DE LA COMMUNAUTÉ DANS L'AMÉRIQUE POSTINDUSTRIELLE ?

En apparences, la notion de «survivance» semble mal s'appliquer à la condition historique récente de l'Amérique. Si l'on prend l'exemple de la superpuissance militaro-industrielle étasunienne qui, malgré un certain déclin qui s'observe depuis une vingtaine d'années, s'impose toujours comme le modèle économique à suivre, l'idée de penser la «survivance» de l'Amérique peut paraître irrecevable. Or, sous les images fascinantes de la publicité et les mensonges politiques de la glorieuse Amérique, repose un historique d'expropriations, de violences coloniales, racistes et économiques qui hante le passé, le présent et l'avenir de cette superpuissance économique désormais incontestée. En d'autres termes, comment un continent comme l'Amérique qui représente encore, tant bien que mal, un idéal de progrès technique peut-il être en même temps hanté par sa propre disparition ? Au point tel qu'il est désormais question de «post-Amérique», d'Amérique «postindustrielle» et «posthistorique». Dans une vidéo parue sur YouTube¹ intitulé «Post-industrial America», un ancien ouvrier de General Electric filme les décombres d'une usine à Pittsfield au Massachusetts, où il a travaillé durant trente ans. Il se déplace mélancoliquement dans les rues de la ville fantôme en se remémorant les années où l'usine était encore active et constate par le fait même le terrible échec de l'Amérique comme superpuissance industrielle. Les images qui défilent sont semblables à celles de n'importe quelle ville industrielle abandonnée : stationnements vides couverts d'herbes folles, propriétés et voitures usagées à vendre, terrains vagues jonchés de débris et de déchets, usines et chemins de fers désaffectés. On l'entend à un moment bégayer : «*This is post-America. This is post-industrial America. There's nothing here anymore. It's terrible. Is this the american way ? Is this the America we grew up in ? Thank you General Electric.*» L'ancien ouvrier se dirige ensuite vers un lac dans lequel il s'est baigné avec son grand-père lorsqu'il était enfant. Aujourd'hui, en raison des matières toxiques déversées par General Electric

¹ https://www.youtube.com/watch?v=SEt_rDLL4BY, «Post-Industrial America», 2 min 46

dans les eaux du lac, la baignade est strictement interdite. Tel est le sort des villes qui ne servent plus à rien.

Cette histoire n'est pas sans rappeler les campagnes de l'Italie «postfasciste» décrites par le cinéaste Pier Paolo Pasolini dans son essai «Le lieu vide du pouvoir», mieux connu de nos jours sous le titre «La disparition des lucioles». Tout comme l'ancien ouvrier de Pittsfield, Pasolini se remémore les campagnes où il s'aventurait, enfant, jusqu'au moment où apparaissaient des essaims de lucioles dans la nuit rurale. Il remarque ensuite que les politiques de surindustrialisation en Italie adoptées par le gouvernement démocrate-chrétien, au tournant des années 1960, ont provoqué la «disparition des lucioles». Au début de cette décennie en Italie, en raison de

la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution des eaux (fleuves d'azur et canaux transparents), les lucioles ont commencé à disparaître. Le phénomène a été fulminant, foudroyant. Au bout de quelques années, c'en était fini des lucioles. Elles sont aujourd'hui un souvenir quelque peu poignant du passé : ce *quelque chose* survenu il y a une dizaine d'années, je l'appellerai donc «disparition des lucioles²».

L'Amérique a aussi ses lucioles. Les lucioles, tout comme les communautés qu'elles survolent la nuit, sont des proies du progrès. Leur disparition est proche. Elle est déjà entamée, voire accomplie, selon Pasolini. Évidemment, pour le cinéaste, les lucioles sont aussi une métaphore de ces communautés qui subissent l'Histoire. À la fois, les lucioles veillent comme des spectres sur ces communautés, autant leur destin semble attaché à celles-ci ; quand toutes les lucioles auront disparu, qu'en sera-t-il du sort de la mémoire et du «conteur», dont parlait Walter Benjamin ? Les lucioles sont ainsi porteuses d'une «expérience de la survivance» et, inversement, d'une «survivance de l'expérience», dans le sens d'une capacité à raconter des événements vécus dans sa propre chair ou ceux qui appartiennent au passé, à un héritage de la pauvreté et de l'humiliation qui se transmet depuis les fondations historiques de l'Amérique. Quand quelque chose disparaît, elle laisse néanmoins des traces derrière, des lucioles. Voilà pourquoi le poème peut se faire témoin de l'histoire. Il recueille ces traces et parle la langue des lucioles. Le poème est ainsi chargé de ce qui se rappelle, ce qui survit à l'histoire ; le poème est en quelque sorte traversé par la lumière vacillante des lucioles. Mais comment cette lumière peut-elle éclairer les ruines de l'histoire ? Cela exige de «se donner les moyens de *voir apparaître les lucioles* dans l'espace surexposé, féroce, trop lumineux, de notre histoire présente. Cette tâche,

² PASOLINI, Pier Paolo, «Le lieu vide du pouvoir», *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, Coll. «Champs essais», 2011, p.181

ajoute Agamben, demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l’art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l’unité du temps³».

À travers les pratiques de deux poètes appartenant à des générations et des littératures différentes, Patrice Desbiens (un franco-ontarien) et Benoit Jutras (un québécois), nous interrogerons la survivance de la communauté en Amérique à travers la question du témoignage et de la chute de l’expérience, telle que conceptualisée par Walter Benjamin. Par survivance, il faut comprendre la réalité de ces populations du continent nord-américain qui habitent les «poubelles du spectacle⁴» et tentent comme elles peuvent de subsister dans la misère du monde postindustriel. L’Amérique est surchargée de ces *peuples-lucioles*, ces *peuples-fantômes* des taudis et des villes-dortoirs qui ne disposent que des restes et des décombres d’une utopie déréalisée. Entre le carton-pâte des immeubles placardés et des milliers de villes-fantômes, une mémoire désavouée de l’Amérique - les témoins sont rares ou disparus - est menacée de disparaître. «Quelque chose se passe ou ne passe plus⁵», écrit Pierre Nepveu dans *Lignes aériennes*. Peu de vers ont saisi à ce point le temps dont notre époque et l’Amérique hérite. Tout comme l’arpenteur et la femme de ménage qui hantent les vestiges de Mirabel, Patrice Desbiens et Benoit Jutras ont en commun de situer leurs poèmes dans ces anciennes villes industrielles de l’Ontario et du nord-ouest canadien. Investir les lieux et les villes abandonnées d’Amérique n’a rien à voir avec le fétichisme néoromantique des ruines et des photographies en noir et blanc prises par des iPhones. Ces villes ne représentent pas seulement «un drame de l’histoire, c’est le drame de l’Histoire elle-même qu’elles exhibent, dont elles révèlent la crise actuelle, maintenant que nous en sommes venus à interroger, après tant de désillusions, l’avenir de la notion même dans la pensée de notre séjour humain⁶».

Si le poème témoigne de l’histoire américaine⁷, il le fait en longeant les terrains vagues et la vacuité de ces villes préfabriquées où plus personne n’emménage, où quelques survivants demeurent pour des raisons inconnues (Dans une municipalité quelconque, ils étaient, par exemple, 1500 en 1960, 120 en 2016). Quiconque a visité ces villes a ressenti cette détresse étouffée qui résonne dans le

³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, Coll. «Paradoxe», p.59

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’Histoire 4*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2012, p.15

⁵ NEPVEU, Pierre, *Lignes aériennes*, Montréal, Le Noroit, 2002, p.74

⁶ BOURGEAULT, Jean-François, «Les monuments des futurs passés», *Contre-jour*, Numéro 1, 2003, p.138

⁷ Entendons ici l’histoire «américaine» au sens continental et nord-américain : Québec, Canada, Etats-Unis, Mexique.

grondement de l'air et la vacuité des lieux. Quelque chose échappe à ceux qui sont sortis de leur véhicule pour observer le ciel s'assombrir sur le bord de la route d'une petite ville industrielle en déclin. On reste là, tandis que des voitures passent tout près (les rares travailleurs de la ville) ; certaines s'arrêtent à la brasserie, d'autres poursuivent leur trajet et disparaissent dans la pénombre des boisés. Ce sentiment de *perdre quelque chose* fait partie de l'Amérique. Il traverse toute son histoire et remue entre les mots des écrivains et écrivaines qui ont écrit sur la réalité de ces petites villes, sans que cette chose spectrale soit jamais totalement énoncée ou exprimée. Cette «brûlure d'une présence» correspond à la désorientation mélancolique que provoque le fait de se retrouver dans un lieu quelconque qui résume à lui seul les idées et les images qu'on peut se faire de la mort du «rêve américain». Évidemment, certaines métonymies sont dangereuses : réduire l'Amérique, ses communautés à des images contrefaites, à un mythe de la pauvreté, etc. Or, du moment où soudainement quelque chose ne va plus et nous force à sortir de la voiture parce que notre présence dans cette ville devient douloureuse, nous sommes traversés par le vide que laissent derrière eux les rêves en morceaux de l'Amérique. Tout comme Pierre Nepveu qui, en s'avançant par hasard dans les vestiges de Mirabel un dimanche après-midi, éprouva dans sa chair «l'immensité vacante et insensée» du projet industriel :

Cela s'est passé pour moi un dimanche de septembre, quand l'été s'attardait encore sur les champs et dans les sous-bois. J'avais décrit un grand cercle sur les routes du territoire, dans cette *ville de Mirabel* qui est, comme je l'ai dit, une anti-ville. J'avais longé de belles fermes, des pâturages où rumaient les vaches et quelques coteaux arides. J'avais presque touché la clôture de plusieurs kilomètres, coiffés de barbelés, qui délimite le terrain de l'aéroport proprement dit. J'étais allé jusqu'à l'aérogare, j'y avais flâné un moment pour en éprouver une fois de plus l'immensité vacante et insensée.

[...]

C'est à ce moment que j'ai vu, que j'ai cru voir, à quelques kilomètres à peine la grande piste bétonnée, la lumière de Mirabel. J'en parle comme d'une apparition, d'un surgissement sacré. C'était en tout cas, quelque chose du ciel qui tombait sur la terre, ou quelque chose de la terre qui désirait le ciel. Ce n'était plus tout à fait, plus seulement un lieu d'Amérique : c'était simplement un lieu proche, presque la brûlure d'une présence, et, au même instant, un creux irrépressible. Mirabel, parcouru, vu, touché, raconté, remémoré, Mirabel se déroba encore⁸.

Quelle est cette Amérique dérobée, son grondement qui absorbe tout ? L'Amérique des fantômes, des débris et des peuples démunis. L'atmosphère des villes industrielles est *intraduisible* : le vent qui soulève la tôle des maisons-mobiles, les phares rouges des voitures au loin et la lumière ocre qui

⁸ NEPVEU, Pierre, «Retour à Mirabel», *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, Coll. «Papiers collés», 2004, pp.24-25

s'empare de la nuit. Le corps et la voix des «poètes-narrateurs» auxquels se consacre cette étude sont traversés par cette mélancolie des sans-voix et des lieux qu'ils occupent de toute leur détresse. Comme Pierre Nepveu sur les chemins terreux de Mirabel, il suffit de rouler seul dans les rues désertes de ces villes pour se saisir du malheur ambiant qui nous broie. En ouverture de son essai *Figures de l'abandon*, René Lapierre décrit une scène dans laquelle un narrateur roule sur l'autoroute trente à cinq heures du matin. Il regarde une lumière étrange diffuse qui s'élève à peine des collines gelées qui longent la route. Un mal indistinct s'empare alors du conducteur qui peinent à trouver les mots pour exprimer ce qu'il voit dans cette lumière brumeuse :

Plus loin vers l'est, au-delà des lisières de bouleaux et de trembles, plus loin encore que la nocturne formée par les collines et le brouillard des rivières, la lumière atteint déjà les montagnes. Ce que vous voyez en ce moment-là, en ce lieu-là, n'a pas de nom. Vous ne l'écrirez pas. Vous ne le prononcerez pas, cela vous échappe tout à fait. À peine distinguez-vous de la nuit froide cette lumière qui n'éclaire pas encore, une sorte de grâce, un allègement. Imperceptiblement elle s'élève, parvient à la frontière du monde mais n'y entre pas⁹.

Cette scène d'ouverture le sentiment de *manque* sur lequel repose la « théorie de l'abandon » de René Lapierre : l'écriture ne coïncide jamais avec le réel. Elle permet plutôt un *décalage* à travers lequel elle parvient à problématiser et réinterpréter notre rapport au réel, mais à partir de ce quelque chose qui manque et que nous ne posséderons jamais : une chose perdue est enfouie dans chaque lieu de l'Amérique et cherche à retrouver la mémoire d'où elle provient. Toutefois, l'écriture n'accomplit pas un quelconque travail d'exhumation, voire d'excavation, des traces. L'idée est charmante mais tend à faire du poète ou de l'écrivain, un archéologue de l'infrahistoire, pire encore un écrivain déambulant mélancoliquement entre les ruines du progrès. La transcription du réel par l'écriture n'existe pas. Cette vieille obsession de faire coïncider le réel avec la littérature n'est d'aucune aide ; elle conduit inmanquablement aux pires clichés de l'américanité et de la flânerie littéraire.

Telle est l'importance de cette question inépuisable : où est l'Amérique ? Ce n'est pas un hasard si la femme de ménage de Mirabel se demande «Où suis-je ?», quand elle erre dans les tours abandonnées et les pavillons poussiéreux de l'aérogare désaffectée. Cette question résume à elle seule l'*énigme américaine* (Qu'est-ce que l'Amérique ? Où est-elle ? Où suis-je en Amérique ?) à laquelle nous confronte la réalité des démunis. Il existe une Amérique introuvable dans la déferlante de panneaux-

⁹ LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2002, p.91

réclames et les projecteurs de télévisions. Celle qu'on prend en photographie, parfois, dans les moments de crise - quand une usine ferme ses portes ou un tireur fou prend d'assaut un centre commercial ou une école primaire -, mais dont les dirigeants politiques et les médias refusent de considérer comme des conséquences de la déresponsabilisation des entreprises et des gouvernements à l'égard de ceux qui subissent les effets du néolibéralisme. Il faut traverser la façade des écrans et descendre au fond de l'Amérique pour témoigner du sort de ces gens. Quelque chose doit résister à cette sous-exposition organisée et aux mensonges des images spectaculaires. Quand René Lapierre écrit que la dimension éthique du poème correspond à une forme de mise en échec qui se constitue par le travail de la langue et la compassion de l'écoute, il réfute par le fait même ce montage historique dont l'Amérique des puissants est le produit. C'est précisément à partir de cette « mise en échec » que le témoignage historique du poème se décide.

Devant ce cortège médiatique de contrefeux, une question terrible s'impose alors à nous : que fait l'Amérique de ses pauvres ? Nulle n'a besoin de se rendre très loin pour constater à quel point l'Amérique et ses dirigeants s'emploient à dissimuler la pauvreté qui la fonde par le bas, par les bas-fonds du monde, c'est-à-dire dans l'origine historique même du Nouveau Monde. Les ghettos des métropoles, les parcs de maison-mobiles en bordure des villes industrielles et les villages-fantômes que l'on retrouve sur l'ensemble du continent représentent en quelque sorte la part concrète de cette pauvreté de l'Amérique. Cette pauvreté est historique ; elle peut se comprendre par l'histoire, les événements et les décisions politiques qui la constituent. Toutefois, l'histoire ne concerne pas uniquement les faits et leurs retombées historiographiques. Ce qui appartient au commun, à la communauté historique, hante la mémoire humaine et la signification de l'histoire. Cette même signification du monde et de l'histoire possède sa part de silence, de secrets et de honte que le discours historique est incapable d'accueillir entièrement.

Le passé humilié de l'Amérique appartient donc à d'autres formes de significations et de témoignages que celles dont dépend l'historiographie actuelle. Les récits et les faits de l'Histoire ne peuvent rien contre ce temps perdu ; des histoires banales d'ouvriers, des secrets de familles et d'exilé-es qui sont disparus depuis très longtemps et que nous n'avons pas su rendre à la mémoire parce que personne n'était disposé à les entendre, à les transmettre. Ce « conteur disparu » dont parlait Walter Benjamin hante l'Amérique industrielle avancée dont nous héritons aujourd'hui. Si la pauvreté du monde industriel n'est devenue qu'une simple donnée dans le travail des urbanistes et fisca-

listes – un malheur inexorable avec lequel il faut composer –, c'est peut-être parce personne n'ose raconter ce qui se passe chez les pauvres. Pourtant, il y a quelques années de cela, suite à leurs recherches sur la société dite postindustrielle, Pierre Bourdieu et son équipe ont fait paraître un très beau livre, *La misère du monde*, dans lequel on retrouvait de nombreux témoignages de gens issus de la misère industrielle qui racontaient leur expérience de la pauvreté et ce que peut signifier cette condition historique d'appartenir à la vaste communauté des exclu-es de l'histoire. Qui dit *exclusion* parle de sous-exposition, de sous-représentation, de paupérisation organisée et, éventuellement, de fantômes. Quelle est cette Amérique des fantômes ? On la comprend mal, elle ne semble pas exister. Pourtant, l'histoire américaine recèle de ces fantômes. En fait, il semble de plus en plus impossible de faire, voire refaire l'histoire américaine, sans tenir compte des fantômes qui la composent.

Dans un court-métrage, *Ellis* (2015), Robert de Niro incarne le fantôme d'un immigrant prisonnier des décombres d'Ellis Island (petite île new-yorkaise qui fut la principale porte d'entrée des États-Unis de 1892 à 1954). Le fantôme est captif des bâtiments en ruines d'Ellis Island parce qu'il a échoué les examens médicaux pratiqués à l'époque sur tous les immigrants qui souhaitaient s'établir au pays. L'homme revient sur ses pas dans des couloirs vides et poussiéreux où les murs sont tapissés de visages d'immigrants qui n'ont jamais pu traverser les rives de l'Amérique. Les chambres sont pleines d'objets désuets, de chaises brisées empilées les unes sur les autres et de portraits collés sur les planchers, les murs et les plafonds : les fantômes sont partout et nulle par à la fois. Leurs visages apparaissent sur des feuilles de papier gondolées et la voix du narrateur esseulé traduit leur silence : «*I'm the ghost of those who never got here. I'm the ghost of those who will never come here*». Le témoignage de ce fantôme captif des murs d'Ellis Island ressemble à celui du poème qui témoigne pour les vaincus qui ne peuvent raconter ce qu'ils ont vécu. Lui seul qui peut recomposer l'histoire des spectres à partir d'une histoire défaite où rien ne succède à rien. Mais qui sont ces spectres au juste ? Ce sont celles et ceux «que l'histoire dominante a oublié, ils sont ceux qui viennent demander réhabilitation, soit la construction de l'histoire des vaincus». Tout comme le fantôme d'Ellis Island, les narrateurs de Patrice Desbiens et Benoit Jutras se font les témoins des sans-voix et des figurants de l'histoire qui habitent les ruines de l'Amérique postindustrielle. Le premier livre de Jutras s'intitule d'ailleurs, *Nous serons sans voix*.

Le poème appartient à cette *histoire illisible*. Il porte une mémoire «qui tisse des *liens d'espace* avec le fil du temps : la trame qui en résulte est une histoire illisible où il faut lire ce qui ne sera jamais

historicisé¹⁰). Au-delà d'un «partage de la parole», la transmission et la compréhension de l'histoire ne se fait plus à partir des «Grands récits», mais de l'expérience vécue dans sa chair propre ; on la retrouve dans les récits brisés et les poèmes dont nous héritons et qui constituent le dernier ressort de notre temps. Cette «fin des Grands Récits» proclamée abondamment depuis Lyotard, n'est surtout pas le synonyme d'une quelconque disparition des idéologies, ni d'une supposée mort du marxisme comme a voulu le prophétiser Francis Fukuyama au début des années 1990. Elle pose plutôt une question d'ordre mémoriel : à partir de quoi, de quel récit, pouvons-nous désormais écrire l'histoire ? En fait, depuis la chute du communisme soviétique et l'essoufflement d'un «certain concept d'histoire» - cette nuance est fondamentale -, il est devenu difficile, voire impossible, de reconnaître un «mouvement de l'histoire» distinct dont nous pourrions suivre les traces et la chronologie immuable qui expliquerait l'évolution du temps. Une figure bien connue caractérise l'histoire dont nous héritons : le fil rompu. Le temps ne va nulle part, il revient et s'élançe dans toutes les directions. Voilà comment nous pourrions définir ces mouvements de l'histoire :

nous sentons *ce qui vient*, le futur, l'inconnu, l'inattendu, mais dans notre dos, jamais de face, jamais de front, que nous tournons vers les ruines laissées derrière, où s'accumule le passé – non seulement le passé – non seulement *ce qui est venu*, mais aussi *ce qui est perdu, ruiné* -, d'où souffle comme une catastrophe l'énorme vent qui nous entraîne dans le temps à venir, dans le progrès¹¹.

Le mouvement «ruiné» de l'histoire et du dernier siècle dont nous sortons péniblement semble parfois, à tort, mieux correspondre à l'histoire récente européenne, au désastre de l'expérience concentrationnaire et aux ruines comme tel des deux grandes guerres mondiales. Or, l'Amérique n'échappe pas à cette ruine. Cette présumée «épargne» de la destruction dont aurait bénéficiée l'Amérique est un mythe durable qui nous conduit à ignorer le désœuvrement de la communauté en cours ici même. Comme l'écrit René Lapierre dans son essai «L'ennui avec Jack Warner ou les complexités élémentaires», l'Amérique industrielle

n'a pas été pensée, même si son existence politique découle aux USA d'une Constitution (ici d'une Confédération) et si chacune de ses possessions et de ses divisions a fait l'objet de guerres ou de violences. Cette Amérique-là

¹⁰ OUELLET, Pierre, «La déshérence», *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p.91

¹¹ OUELLET, Pierre, «Introduction», *Ontland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p.14

échappe à l'existence politique. Ses citoyens ne votent plus, sa liberté et son idéal démocratique ont été perdus¹².

La dissolution de l'idéal démocratique américain est constitutive d'un refus historique de considérer la pauvreté comme une conséquence intrinsèque de la civilisation industrielle et de l'économie politique ; les pauvres sont partout, ils peuplent les villes d'Amérique ; la violence urbaine qui est devenue l'un des plus grands clichés américains demeure néanmoins un produit d'une plus grande violence qui est d'ordre économique, raciale, sexiste et symbolique. Or, parmi toutes ces violences, une question persiste dans le temps : où sommes-nous, au juste, en Amérique ?

Cette question toujours sans réponse est encore aujourd'hui l'un des motifs récurrents de la littérature américaine ; *Je suis en Amérique, tout me l'indique, mais j'ignore où elle se trouve précisément*. Évidemment, l'immensité du territoire a de toujours saisi d'effroi celles et ceux qui tentaient de répondre à cette question. Traverser le territoire pour mieux le comprendre et mieux l'habiter exige d'abord de se le représenter en dehors du piège des cartes postales et des paysages plastifiés des films à l'eau de rose. Que ce soit par la photographie, la fiction littéraire, la poésie, le cinéma, l'Amérique demeure un espace à représenter en rupture avec les clichés et les poncifs mis de l'avant par l'industrie culturelle et les agences publicitaires qui ont trafiqué notre conception de l'américanité. On ne voit jamais entièrement l'Amérique : le territoire et sa mémoire échappe à notre propre expérience. Elle représente surtout ce que nous avons appris de ses mythes et les représentations mensongères du «rêve américain». Descendre au fond de l'Amérique signifie d'abord se débarrasser des images mentales qui nous envahissent lorsqu'on prononce le mot «Amérique». Cette Amérique «n'est pas celle des thèmes ni des exotismes ; ce serait plutôt un cimetière anonyme de la Nouvelle-Angleterre, ou sur les bords du lac Brôme dans les Cantons de l'Est ou dans un autobus à quatre heures du matin¹³» dans la gare centrale de Sudbury. Elle peut mettre en échec la sous-exposition des démunis et constituer une «mémoire des oubliés» à partir du témoignage historique du poème. Car l'expérience est un dialogue dans lequel le passé devient une question plutôt qu'une réponse : comment exposer ces peuples à autre chose que leur propre détresse, leur propre disparition ? Cette question nous convie à une expérience américaine du dessaisissement : celui ou celle qui décide d'assumer le destin historique des vaincus est appelé à renoncer à lui-même, comme on jette

¹² LAPIERRE, René, « L'ennui avec Jack Warner ou les complexités élémentaires », *Renversements*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, p.81

¹³ LAPIERRE, René, « Photo II : vivre décentré », *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.71

ses vêtements pour devenir anonyme, et à donner une voix au grondement imperceptible qui traverse l'obscurité des villes industrielles. Le poème, contrairement à la photographie et au cinéma – tous et chacun des actes de résistance – peut exposer ces peuples dans la langue elle-même, dans l'«intensité du sens¹⁴», comme le dit Louise Warren. Ce qui ne revient pas à faire de la langue et du poème de simples traducteurs de désespoir, mais des témoins à part entière de l'histoire, c'est-à-dire les gardiens d'une expérience historique qui demeurera dans l'oubli si personne ne devient le *témoïn des témoins*.

Comme Walter Benjamin l'a déclaré en 1933 dans son essai « Expérience et pauvreté », le cours de l'expérience a bel et bien chuté, mais «il n'en tient qu'à nous, dans chaque situation particulière, d'élever cette chute à la dignité, à la "beauté nouvelle" d'une chorégraphie, d'une invention de formes. L'image n'assume-t-elle pas, dans sa fragilité même, dans son intermittence de luciole, cette puissance même, chaque fois qu'elle nous montre sa capacité à réapparaître, à *survivre* ?¹⁵» La disparition ou la chute de l'expérience sous-entend une crise de la transmission et d'une certaine mort de l'héritage des générations. Ce mutisme des soldats revenus de la guerre, dont parle Benjamin, n'est toutefois pas étranger à celui des ouvriers et des chômeurs de l'Amérique. Ils sont dans une situation similaire et se demandent : *qui se rappellera de nous, qui témoignera de ce que nous vivons ? Qui sera notre témoin ?* Que ce soit James Agee et Walkers Evans avec *Louons maintenant les grands hommes* dans les années 1950 ou, plus récemment Patrice Desbiens et Benoit Jutras, empêcher la disparition des peuples d'Amérique, préserver leur mémoire, en les exposant a été un motif important des pratiques esthétiques américaines du siècle dernier. Une telle

résistance de la pensée, des signes et des images à la « destruction de l'expérience » - quand ce n'est pas les destruction tout court – nulle mieux que Hannah Arendt, peut-être, n'en a exprimé la paradoxale ressource, cette *liberté de faire apparaître les peuples* malgré tout, malgré les censures du règne et les lumières aveuglantes de la gloire (c'est-à-dire quand le règne plonge toute chose dans l'obscurité ou que la gloire n'utilise sa lumière que pour mieux nous aveugler)¹⁶.

Cette obscurité doit être traversée par une expérience des bas-fonds de l'Amérique : exposer, par l'image et les mots, la détresse des sans-noms, leurs vies dans les « ruines du progrès » et comment

¹⁴ WARREN, Louise, *Interroger l'intensité*, Montréal, Typo, 2009, p.11

¹⁵DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2009, p.109

¹⁶ *Ibid.*, p.130

cette vie-en-commun est porteuse d'une toute autre expérience de la communauté, imprévue par Walter Benjamin.

C'est précisément à cette forme d'expérience des bas-fonds que nous expose les travaux poétiques de Patrice Desbiens et Benoit Jutras, du moins dans *Sudbury* et les deux premiers livres de Jutras, *Nous serons sans voix* et *L'Étang noir*. Cette descente dans les «enfers» de l'Amérique post-industrielle nous laisse avec des restes et les débris qui jonchent le sol accidenté des terrains vagues et des usines désaffectées. Les débris peuvent nous parler : il suffit de se rendre là-bas, de franchir les clôtures trouées et les rigoles de mauvaises herbes jaillissant du béton. Pendant quelques heures, nous devenons tous l'ouvrier de Pittsfield qui enjambe les restes de son existence et de la petite communauté ouvrière à laquelle il appartenait. Il est possible d'éprouver la chute de l'Amérique à travers les ruines de ses villes et cette «chute est encore expérience, c'est-à-dire contestation, dans son mouvement même, dans la chute subie¹⁷». La promesse trahie est encore expérience ; des villes-fantômes, des gens isolés dans leur maison, les fenêtres éclatées des édifices, les sans-abris poussant leur panier d'épicerie sous un viaduc, tout cela constitue la survivance de l'Amérique. Toutes ces images qui viennent à l'esprit en songeant à la pauvreté américaine proviennent de situations bien réelles et le travail des photographes et des écrivains doit leur conférer l'importance à laquelle ces populations n'ont jamais droit. Chaque photo qui «informe sur la détresse qui sévit dans une zone que l'on ne soupçonnait pas ne fera pas la moindre brèche dans l'opinion publique en l'absence de sentiments et de prises de positions qui lui fournissent un contexte adéquat¹⁸». Ces prises de position du photographe ou de l'écrivain traduisent une certaine survie de l'expérience. Que ce soit volontaire ou non, par les lieux et les communautés qu'elle expose, l'expérience américaine des bas-fonds des poèmes de Benoit Jutras et de Patrice Desbiens prennent position *dans* l'histoire : quand le poème se positionne *devant la douleur des autres*, il indique que la survivance sera toujours expérience, que l'expérience est *indestructible*, du moment où quelqu'un se met à souffrir *avec* l'autre qui souffre.

Cette Amérique des pauvres, la «post-Amérique», constitue un réseau d'images qui menace le «ressassement stéréotypé des images» produites par l'industrie culturelle, voué à sous-exposer systématiquement les démunis et les laissés-pour-compte. La post-Amérique remet en cause ainsi la notion de «peuple» si présente dans la Constitution américaine et aujourd'hui dans les discours poli-

¹⁷ *Ibid.*, p.124

¹⁸ SONTAG, Susan, «Dans la caverne de Platon», *Sur la photographie*, Christian Bourgeois, Coll. «Choix-Essais», 1983, p.31

tiques de la Maison Blanche. Cette même post-Amérique sous-entend ainsi la profonde précarité du sort des peuples d'Amérique. Évidemment, il ne faut pas simplement réduire l'Amérique à ce qui se passe au nord, mais la sous-exposition du prolétariat nord-américain est un phénomène qui n'est pas traité avec la même emphase qu'en Amérique latine où l'exploitation des travailleurs a engendré une véritable culture ouvrière de revendications. Aux Etats-Unis, par exemple, les médias de masse tiennent un discours sur le travail qui refuse catégoriquement de discuter la question de l'exploitation et du prolétariat. À les entendre, tout porte à croire que le prolétariat nord-américain n'existe pas. Cette post-Amérique, celle des chômeurs et des squatteurs, nous rappelle l'existence des *sous-peuples*, des *sous-communautés* qui habitent les abîmes de l'histoire.

Les pauvres d'Amérique sont porteurs d'un destin résolument «spectral» - des spectres hantent l'Amérique, les spectres des pauvres qui ont péri dans la lumière aveuglante de sa gloire, de ses expropriations, de ses viols et de ses meurtres de masses -, doivent-ils seulement le réaliser historiquement. Ces pauvres, on les voit trop peu ou on ne les voit plus, tellement ils sont nombreux. Il suffit de se rappeler la couverture médiatique de la «gestion humanitaire» - formule exécrationnelle - de la catastrophe de l'ouragan Katrina en Nouvelle-Orléans par le gouvernement Bush pour réaliser combien ces pauvres - en majorité des Noirs - ont servi de figurants à la représentation sensationnaliste de la démocratie libérale étasunienne venant à la rescousse de ses pauvres ; et cela malgré un temps interminable avant d'intervenir directement auprès des sinistrés. Le dernier siècle - celui d'Auschwitz, des essais nucléaires dans le désert du Nouveau-Mexique et du bombardement d'Hiroshima, ensuite - fut le siècle de la civilisation industrielle avancée et, au sein même de cette civilisation dominée par le progrès technique, les peuples sont depuis

exposés à disparaître parce qu'ils sont - phénomène aujourd'hui très flagrant, insupportablement triomphant dans son équivocité même - sous-exposés dans l'ombre de leur mise sous censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent, sur-exposés dans la lumière de leur mise en spectacle. La sous-exposition nous prive des moyens pour voir, tout simplement, ce dont il pourrait être question : il suffit, par exemple, de ne pas envoyer un reporter-photographe ou une équipe de télévision sur les lieux d'une injustice quelconque - que ce soit dans les rues de Paris ou à l'autre bout du monde - pour que celle-ci ait sa chance d'aboutir à ses fins en demeurant impunie. Mais la sur-exposition ne vaut guère mieux : trop de lumière rend aveugle. Les peuples exposés au ressassement stéréotypé des images sont, eux aussi, des peuples exposés à disparaître. Par exemple, le pauvre petit peuple des «télé-réalités», qui s'esclaffe croit sincèrement briller, mais pleurera bientôt,

s'apitoyant sur lui-même – toujours sous contrat, perdant programmé – avant de disparaître dans les poubelles du spectacle¹⁹.

De quelle manière peut-on renverser cette sous-exposition qui traverse l'histoire de l'Amérique et des autres continents ? Par quel langage, par quel travail de l'image peut-on rendre visibles ces peuples sous-exposés, condamnés à vivre et périr dans l'obscurité que leur désigne « l'histoire des vainqueurs » ? Cette « trame de l'humiliation²⁰ », comme la nommait avec justesse Gaston Miron, est le véritable héritage de l'Amérique ; le seul qui puisse rendre justice à l'histoire des morts et des fantômes qui remuent le sol et les cendres de cette post-Amérique qui appartient à l'ère soucieuse où le temps nous manque comme

les mots, la voix, le souffle et l'âme, et c'est à court de cela que nous vivons et écrivons, explorant le peu de lumière qui reste dans la boue, le spasme et le tunnel, seuls lieux et seuls liens dont le poème fait l'expérience en ce bas monde qui ressemble de plus en plus à l'envers du ciel, dont les petits enfers quotidiens comme le défunt aéroport de Mirabel sont les images les plus fertiles²¹.

Les « poubelles du spectacle²² », ce sont ces petites villes industrielles laissées à leur sort et les rases campagnes où on saute de surprise quand quelqu'un surgit de nulle part. Les voix de Patrice Desbiens et Benoit Jutras sont des lucioles, des feux de détresse, qui nous permettent d'explorer cette post-Amérique par fragments réchappés de l'indifférence et du mutisme. « Entre le rêve américain et le cauchemar canadien²³ », telle est la *position* du poème chez Patrice Desbiens. Nous sommes confrontés, chez le poète des villes minières, à un espace entièrement construit par les industries qui se sont emparé du territoire de l'Ontario au début du 20^e siècle. En périphérie de Sudbury, on retrouve également ces réserves amérindiennes qui révèlent la démission du pouvoir politique à l'endroit de ces communautés marginalisées par l'histoire canadienne. Dans les poèmes de Desbiens, on retrouve de nombreux amérindiens, égarés et ivres dans les rues de Sudbury, à la recherche de leurs ancêtres. Sans oublier les ouvriers désespérés qui retardent le retour à la maison devant une « grosse » bière à la brasserie, pendant que leur femme « perd patience devant le souper qui refroidit (*Sudbury*, p.) Bien que les

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'Histoire 4*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2012, p.15

²⁰ MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, Typo, 1993, p.135

²¹ OUELLET, Pierre, « Rase campagne », *Où suis-je ? Paroles des égarés*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2010, p.209

²² Georges Didi-Huberman, *Op.cit.*, *Peuples exposés, peuples figurants*, p.15

²³ DESBIENS, Patrice, *Sudbury*, Sudbury, Prise de Parole, 2008, [1983], p.109

poèmes de Desbiens s'inscrivent dans une réalité quotidienne très concrète, sa poésie ne se réduit pas à un «état des lieux» ou à la description métaphorique du monde ouvrier ontarien. C'est d'abord dans un travail d'appauvrissement calculé de la langue que Desbiens entre en rapport avec la communauté sudburoise et des environs. La langue de Desbiens fut souvent décrite comme un parti-pris envers l'anti-lyrisme et associée à une poésie du banal. Or, elle est surtout le résultat d'une attention rigoureuse à l'endroit du silence de ces gens qui parlent avec leurs yeux. Cette langue prend sur elle le désespoir d'où elle provient et donne une forme poétique à ce désastre sans fin qui représente le véritable événement de notre histoire récente. C'est la langue patiemment appauvrie de Desbiens qui témoigne d'emblée du sort de la communauté industrielle au 21^e siècle. En elle résonne l'abandon généralisé de ces régions peu fréquentées depuis la désertion des grandes industries minières.

Le poème comme témoin de l'histoire «ne peut se mettre au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent²⁴». Cela exige de reconnaître que le travail de la langue et la narrativité poétique peuvent constituer une nouvelle forme d'expérience historique. À un moment de l'histoire où l'expérience est déclarée morte, le poème prend sur lui la chute de cette expérience ; il ne décrit presque rien – à peine quelques restaurants, la fumée des usines dans le ciel de Sudbury, l'appartement d'une femme et la vie des bars –, mais la ville minière apparaît dans toute sa détresse et son abandon. Définir le poème comme un témoin de l'histoire, pour certains, exigerait de départager ce que le poème peut dire et ce qui appartient strictement au régime de la fiction. Or, les années 1980 ont donné lieu à une forme de narrativité à travers laquelle plusieurs poètes, comme René Lapierre, Carole David et Robert Dickson, ont réussi à explorer l'américanité en français. Le «Je» de ces poèmes, souvent écrits en prose, deviennent des narrateurs qui adoptent fréquemment la position du témoin. Or, ces témoignages sont syncopés, inachevés, et ne sont pas, à proprement parler, de l'ordre de la fiction. Leur manière de raconter puise dans l'étrangeté du décor et des objets, dans la mélancolie des endroits déserts et des personnages excentriques. Cette narrativité américaine tente de formuler esthétiquement la part inavouable de ces lieux en apparences banales, mais qui dissimulent, la plupart du temps, des histoires terrifiantes et des chagrins arides. Elle apporte un *autre* témoignage qui n'est pas de l'ordre des faits ou des récits historiques, mais de celui de la *mémoire*, la mémoire qui «s'émancipe des faits, se libérant du réel dont elle serait l'effet²⁵». Les poètes étudiés ici investissent précisément cette mémoire et cette narrativité qui tentent de s'émanciper de l'Histoire

²⁴ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p.14

²⁵ OUELLET, Pierre, « La preuve vivante », *Testaments. Le témoignage et le sacré*, Montréal, Liber, 2012, p.67

pour retrouver des formes de récits et d'énonciations que doit se réapproprier la parole des vaincus pour sortir du noir et exister dans sa pleine cohérence. Le poème peut penser le monde et traduire le drame de notre époque dans une langue qui doit réapprendre à parler.

En cela, le poème n'a rien à envier au roman ; il constitue en soi une forme de mémoire et d'énonciation qui s'inscrit d'emblée *dans* l'histoire. De toute façon, ceci est un faux débat, puisque comme le propose avec justesse René Lapierre : « la poésie n'est pas un genre, mais une *exigence*. C'est à ce titre qu'elle impose, exclut, rature et sacrifie. C'est dans son rôle, dans la recherche d'une forme, de faire échec à tout le reste (lieux communs, approximations, imitations, plagiats) ; quitte à n'être parfois que cela, *mise en échec* de quelque chose²⁶ ». Voilà qui nous éclaire un peu mieux : le témoignage du poème met en échec ce qui nous détache d'une certaine Amérique glorifiée par le règne de la réification nostalgique (j'achète l'Amérique morceaux par morceaux et je perds à chaque fois), la folklorisant forcément entre une publicité de Coca-Cola et un discours de Donald Trump. Le poème opère ce renversement de l'Amérique comme espace liturgique de la consommation et permet de retrouver les peuples oubliés qui hantent sa mémoire. Or, cela ne va pas de soi. Les lieux communs du poème comme acte de résistance sont désormais nombreux : le poème serait, dans son *essence*, antispectaculaire, le poème participe au « partage du sensible », le poème est notre mémoire perdue, etc. Toutes ces idées sont recevables et porteuses en ce qui concerne le poème comme témoin de l'histoire et généralement pour ce qui est des *politiques du poème*. Deux questions traversées par ces inquiétudes et ces lieux communs hanteront ce mémoire : *où est passée l'Amérique ?* (question déjà formulée en partie par René Lapierre dans *Renversements*) et, dans sa position de témoin, *que révèle le poème du sort de la communauté en Amérique ?*. Ceci est une tâche plus que difficile dans le « contexte des sociétés postindustrielles, qui n'ont rien de plus pressé que de croire qu'elles ne sont plus colonisées. Or, nous le sommes massivement, dans la mesure où nos cultures ont renoncé à structurer des liens de communauté et d'échange pour se spécialiser dans la compétition et les affaires d'import-export²⁷ ».

Cette compétition de l'économie mondialisée se fonde sur un principe d'exclusion et de déresponsabilisation à l'égard des communautés qui subissent les processus de délocalisation des industries américaines. Tout ce qui entrave moindrement l'expansion et la prospérité de ces industries est considéré comme des facteurs de haut-risque que les économies occidentales ne peuvent plus se

²⁶ LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.152

²⁷ *Ibid.*, p.26

payer. Alors, on déplace les usines situées en Amérique vers des pays «émergents» où il n'y pas de code du travail ni de syndicats. Les régions rurales de l'Amérique où la présence des industries est plutôt restreinte sont celles qui souffrent le plus de ces délocalisations. Benoit Jutras situe la plupart des poèmes de ces deux premiers livres dans ces régions vulnérables de l'Amérique : des villages des prairies canadiennes, des réserves amérindiennes et un village-fantômes des années 1950 ne figurant sur aucune carte.

La poétique de Benoit Jutras s'inscrit dans ce que nous désignerons comme «l'énigme américaine». C'est dans une Amérique introuvable que les personnages de ces livres habitent. Quelques références à peine suffisent à indiquer où les amants de *Nous serons sans voix* se trouvent : les Grands Lacs, le Yukon, le cinéparc désaffecté d'une réserve amérindienne, les rues enneigées de Red Deer en Alberta ou les taudis du quartier Centre-Sud à Montréal. Ils traversent l'ensemble des provinces canadiennes dans une vieille camionnette ; la jeune femme d'origine iroquoise est photographe - elle raconte sa vie en décrivant les photos qu'elle prend - et l'autre (on devine que c'est un homme) est son compagnon désespéré qui la regarde vivre : les paysages dévastés de l'Amérique sont traversés, vécus par le corps, les gestes de cette jeune femme malheureuse et l'amour éperdu qu'il lui porte. «Je t'écrirai une seule lettre, ta vie» (*Nous serons sans voix*, p.31), écrit-il dans un poème. Écrire cette vie, aimer cette femme hantée imperceptiblement par les fantômes de ses ancêtres sont des épreuves inséparables de l'expérience américaine du désastre que constitue ce livre. Sans elle et sans cet amour, ce voyage au cœur du «cauchemar canadien» ne fait aucun sens. Les deux voix s'échangent les trois suites poétiques du livre («Halos», «Les mesures du feu» et «Une colline déserte») ; les poèmes-photographies de la jeune iroquoise prennent en quelque sorte la forme de « pièces-à-conviction », de preuves photographiées de l'échec historique de l'Amérique post-industrielle. L'Amérique, «ce pays surréaliste, comme l'écrit Susan Sontag, est pleine d'objets trouvés. Notre rebut est devenu art. Notre rebut est devenu historique²⁸». C'est à travers ces rebuts, ces «objets mélancoliques», ces débris de l'histoire que Benoit Jutras tente de retrouver, de recomposer l'Amérique. «Des photos, des faits divers, des hantises, des éblouissements. Dans une langue drue et mouvante, *Nous serons sans voix* nous fait glisser au plus profond d'une Amérique où le désastre et la grâce ne cesse d'entretenir le feu d'une vérité abrupte, éphémère²⁹».

²⁸ SONTAG, Susan, « Objets mélancoliques », *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, Coll. « 10-18 », 1982, p.121

²⁹ Cette citation est tirée du texte de présentation en quatrième de couverture de *Nous serons sans voix*.

Les régions rurales de l'Amérique sont également pleines de débris et d'objets brisés : carrosserie abandonnée dans les boisés, granges délabrées sur le bord des routes de terre, maisons désertes, etc. L'Amérique réifiée de la civilisation postindustrielle se laisse saisir par ses objets. Voilà une part importante de son énigme : elle produit sans cesse des objets qui sont appelés à la définir, à la représenter au reste du monde et à ces habitants qui croient la posséder chaque fois qu'ils se procurent de la marchandise américaine. L'Amérique existe et apparaît à travers ces divers objets. Or, la vie de ces objets est brève et plutôt restreinte. Que fait l'Amérique de ses débris, de ses ruines ? Elle les brûle rapidement ou en fait un objet de contemplation étrange ; les quartiers de l'automobile de Détroit en sont un triste exemple. De jeunes photographes du reste du pays ou des européens planifient des séjours aux États-Unis dans le but de visiter les ruines de l'ancienne capitale de l'automobile. Ils prennent des photos et repartent ensuite d'où ils viennent, comme s'il s'agissait de n'importe quel autre site touristique à leur portée. Les poèmes de Benoit Jutras constituent une mise en échec de ce fétichisme touristique des ruines et de la réification des conséquences de l'histoire. Ils réinvestissent ce *fond* de l'Amérique, dont parle René Lapierre. L'Amérique, nous rappelle-t-il, n'est pas «un thème ou une façade, c'est un fond ; c'est plus exactement l'exigence de formuler esthétiquement quelque chose d'essentiel, une relation à la langue et aux objets, au monde³⁰». Dans le deuxième livre de Jutras, cette formulation esthétique se concrétise à travers un village inventé, L'Étang noir, «un village ne figurant sur aucune carte, trente-quatre habitants, situé à dix heures de voitures de la ville³¹». Sur fond de légende obscure, les poèmes narratifs en prose qui composent le livre nous exposent à une Amérique rurale des années 1950. Il n'est jamais mentionné que l'Étang noir est situé dans une région rurale du continent américain. On le devine par quelques références disséminées parmi les poèmes du livre, à la manière de petits débris qui jonchent le texte : des carcasses rouillées de voitures Ford bossues déposées dans les boisées de l'Étang, vieille caisse de Coke devant une écurie désaffectée, les ballades country mélancoliques de Hank Price (chanteur inventé), carabines de chasse cachées derrière un réservoir d'eau chaude. Ces objets hétéroclites, tout comme les trente-quatre habitants invisibles du village, sont les restes de la communauté en Amérique. Ils témoignent de la «disparition des lucioles» et de la survivance historique à laquelle sont soumises les populations déclassées de l'Amérique.

³⁰ LAPIERRE, René, « Traduit de l'américain », *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.79

³¹ Il s'agit d'une phrase de la quatrième de couverture de *L'Étang noir*.

Patrice Desbiens et Benoit Jutras ont bien compris que la survivance désigne «une *réalité masquée* : quelque chose persiste et témoigne d'un état disparu de la société, mais sa persistance même s'accompagne d'une modification essentielle – changement de statut, changement de signification³²». L'édifice aux vitres brisées qui attire les squatteurs et les photographes dans un ancien secteur industriel devenu le prolongement d'un quartier d'affaires signale la présence d'une époque antérieure qui résiste au développement de la société technique avancée ; cette apparition anachronique témoigne à sa façon de la survivance de la mémoire du monde industrielle dans une Amérique en constante métamorphose. Le poème est traversé de cette modification et assume le témoignage de cette *persistance*. «Quelque chose ne va pas, quelque chose du passé ne passe plus», tel est le *fond* du témoignage historique du poème. La survivance de l'Amérique concerne son dénuement, son héritage de la pauvreté qui constitue notre dernière expérience de l'histoire. Cette expérience consiste à retrouver les *communautés qui restent* en leur concevant un lieu où l'écriture puisse non seulement les inclure dans l'«histoire spectrale» de l'Amérique mais dans l'«histoire des survivants». Cette histoire *illisible* qui ne s'historicise pas, qui appartient aux plaies de l'histoire. Dans sa manière de donner une voix à ces plaies et la «diturgie des dépossédés», le poème résiste à l'anéantissement des peuples. Le «fantôme de la communauté» est partout dans les poèmes de Patrice Desbiens et de Benoit Jutras. Le «je» est toujours en *position* de témoin : la communauté est derrière lui, comme le ciel gris de Sudbury et les conifères rachitiques de l'Étang noir. L'Amérique de Desbiens et Jutras est hantée par les fantômes de Walker Evans – le grand photographe des chômeurs américains – qui écrivait dans la préface de son projet « People and places in trouble » :

They speak with their eyes. People out of work are not given to talking much about the one thing on their minds. You only sense, by indirection, degrees of anger, shades of humiliation and echoes of fear : "We have to get out here next month...", "Laid off November 9. Even the 1958 cutback didn't bit me...", "I was in coke. They use oxygen and natural gas now...". Quietly, these are the things that are said ; not much more³³.

Ces choses, ces bribes sont ce qui reste des communautés postindustrielles en Amérique. Tout comme les nuées de lucioles dans les campagnes, ces communautés vivent éloignées de l'éclairage artificiel des métropoles et leur existence est menacée par cette *sous-exposition*. On compose mal avec leur détresse. L'Amérique n'a pas été conçue par ses rêves détruits, mais par le refus que ces

³² DIDI-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002, p.59

³³ EVANS, Walker, « People and places in trouble », *Fortune Magazine*, 1961

rêves puissent même échouer. Les lumières de la gloire se tournent vers les rêves comblés, elles consacrent la réussite du modèle américain et s'assurent que les pauvres ne puissent boire cette lumière qu'à travers la séparation infinie des écrans de téléviseurs et des panneaux publicitaires. Les poèmes de Patrice Desbiens et de Benoit Jutras exposent le malheur des pauvres dans une langue où survivront ces mots murmurés en attendant un autobus de Sudbury et les larmes de la photographe iroquoise devant un cimetière de bateaux à Yellowknife. Le témoignage des figurants de l'histoire se condense dans ce vers des «Lettres au Père Falaise» dans l'Étang noir : sortez-nous d'ici.

« Loin, loin de toi, se déroule l'histoire mondiale de ton âme. »

Franz Kafka

« The American dream is dead. »

Donald Trump

CHAPITRE I

LA COMMUNAUTÉ VULNÉRABLE : L'AMÉRIQUE SPECTRALE ET LA MÉMOIRE DU MONDE INDUSTRIEL

1.1 La pauvreté d'expérience et la communauté de mémoire menacée : une brève traversée du dernier siècle et l'impasse de l'historiographie

L'échec industriel est traversé par une « exigence des ombres¹ » qui fonde notre héritage de l'histoire et le destin de la mémoire humaine. Derrière les paravents de l'Histoire et les nombreux traumatismes du 20^e siècle, des ombres humiliées errent et nous parlent depuis les souterrains infinis de l'histoire. Leur mémoire désavouée est enfouie à même le sol que nous foulons chaque jour en fermant les yeux pour demeurer loin du souffle étouffé des morts qui remontent vers les rues désertes de la civilisation industrielle. Or, le sens de cet échec ne peut être envisagé à partir d'un événement en particulier, comme la Shoah ou l'Apartheid, et dont les traces se seraient sédimentées dans notre conception du processus historique. Il faut plutôt se représenter le devenir de ces conséquences à partir d'un arrière-fond de l'histoire où se sont réfugiés les disparus aphasiques du dernier siècle et qui témoigne de la précarité du sort de la communauté. La désolation du monde industriel n'a rien d'une situation historique abondamment expliquée qui aurait déjà investie le travail des historiens. Le déclin du projet industriel dans sa dimension prophétique échappe à l'historicité, telle qu'elle est conçue en tant que discours capable d'exposer par une objectivité narrative et des faits la logique qui constitue le processus historique. Il n'y a pas de lieu disposé à accueillir la question de la promesse au sein de la science historique, encore moins une promesse brisée. On peut comprendre cette réticence des historiens à l'égard de cette forme de *voyance* qu'exige la promesse. Une promesse annonce un temps prochain, quelque chose qui vient vers nous : la promesse *promet* du temps déjà aper-

¹ VAN SCHENDEL, Michel, « Une parole tenue », *L'engagement de la parole*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2004, p.29

çu dans la lumière prophétique de la parole et d'une *vue* de l'histoire qui se prétend irréversible.

Or, le discours historique s'est construit à partir d'une distance nécessaire avec les événements qui n'admet pas ce genre de prévisions du temps historique. C'est d'ailleurs cette distance qui transforme les événements en «faits». Pourtant, il ne suffit pas de remonter à l'origine de la «révolution industrielle» pour saisir l'ampleur de cette promesse rompue. Penser l'échec industriel dans sa dimension esthétique, implique de considérer le processus d'industrialisation à partir d'un sens de l'histoire qui aurait durablement modifié notre expérience même de l'histoire et du monde. Cette signification historique exige d'interroger les rapports entre la révolution industrielle et la naissance d'un certain «concept d'histoire» qui hante notre compréhension du processus politique dans lequel s'inscrit l'avènement de la civilisation industrielle. Il n'est plus possible de croire que le temps historique circule encore dans notre époque : notre temps se caractérise davantage par une résorption de l'histoire en tant que foyer de significations constitutif de notre rapport à la communauté et à l'héritage des générations. Toutefois, la révolution industrielle qui a secoué les communautés occidentales s'est accompagnée d'une autre conception de l'histoire selon laquelle le processus historique repose depuis toujours sur une «lutte des classes» porteuse d'un processus révolutionnaire qui devait conduire à une prise du pouvoir politique par des représentants des intérêts de la classe ouvrière. L'industrialisation du monde occidental s'est donc déroulée sous les balbutiements d'une «science historique» proposant le temps à venir de l'idéal communiste comme lumière du passé et du présent. Le dernier siècle s'est amorcé comme le temps *radioux* qui accomplirait la promesse historique annonçant la disparition de la société de classes. Or, une théorie de l'échec industriel doit se confronter à une question inévitable : de quel monde hérite la civilisation industrielle avancée ?

Si le poème est un témoin de l'histoire, ce n'est pas de n'importe quelle histoire. Le concept d'histoire benjaminien est nécessaire à penser cette idée que le discours historiographie ne suffit pas à lui seul d'assumer notre compréhension même de l'histoire. Pour Benjamin, la «lutte des classes» est d'autant plus un conflit historique, dans la mesure où deux conceptions de l'histoire s'affrontent à travers elle : l'histoire des vainqueurs et l'histoire des vaincus. En revanche, l'histoire des vaincus est toujours menacée de disparition. La «pauvreté d'expérience» des soldats revenus «muets des champs de la guerre²», dont parle Benjamin dans son essai «Expérience et pauvreté», est le signe avant-coureur de cette possible disparition de l'expérience et de la mémoire des vaincus. Le monde postin-

² BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p.38

dustriel de l'Amérique est tout aussi atteint et menacé par cette disparition de l'expérience, même s'il n'a pas subi comme telles les conséquences immédiates des deux Guerres Mondiales. Les habitants de ces villes sont parfois tout aussi muets que les soldats revenus des tranchées : ils ne savent pas comment parler de cette vie qu'est la leur et celles de leurs proches qui sont, eux aussi, privés de leurs voix et de leur mémoire. Mais il y a toujours quelqu'un qui se souvient et qui peut raconter la tragédie postindustrielle de l'Amérique. Ce sont souvent d'anciens ouvriers mis à pied, des serveuses de restaurants à la retraite forcée ou les rares épargnés qui sont encore à l'emploi quelque part et qui peuvent témoigner de leur situation «privilegiée». Mais qui sont au juste les dépositaires de ces expériences dérobées ? Est-il possible que le poème puisse témoigner de celles-ci ? En ce sens, le poème serait moins un «témoin de l'histoire» que le «témoin d'une expérience de l'histoire». Or, dans la compréhension benjaminienne de l'histoire, cette distinction est absorbée par l'«histoire des vaincus» qui ne peut être que synonyme de l'« expérience de la pauvreté ».

En ce qui nous concerne, il faut se demander : que peut le poème pour cette histoire des vaincus, en quoi peut-il constituer une expérience de la pauvreté ? Dans son célèbre ouvrage *Le Siècle*, Alain Badiou propose de réfléchir sur les catastrophes du 20^e siècle à la lumière des travaux de certains poètes qui ont durablement marqué la conscience esthétique et politique de leur époque. Cette prise de position de Badiou suppose que le poème est porteur d'une autre manière de concevoir l'expérience historique ; au revers des idéologies et des faits, dans cette image perdue du passé qui appartient à «cette minute poignante où le poids des souffrances endurées semble devoir tout engloutir³». Il faut, comme l'écrit André Breton (cité par Badiou), «être allé au fond de la douleur humaine, en avoir découvert les étranges capacités, pour pouvoir saluer du même don sans limites de soi-même ce qui vaut la peine de vivre⁴». Reconstituer l'«histoire des vaincus» exige d'envisager l'histoire à partir de la douleur éprouvée par ceux qui l'ont subie. Comme l'écrivait Bertolt Brecht, «des émotions sont historiques» et c'est à partir de cette historicité du sensible que le poème peut rendre compte de ce que les vaincus ont perdu dans la mort ou l'ombre de leurs taudis. Comprendre le siècle dernier à partir de la souffrance de ceux qui sont morts sans pouvoir témoigner, qui survivent dans les bidonvilles de l'Amérique. Ce continent que plusieurs considèrent (à tort) toujours comme un épargné du 20^e siècle, alors que les crises économiques et la violence de l'exploitation ont plongé les communautés américaines dans une grande précarité.

³ André Breton cité par BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, Coll. «L'ordre philosophique», 2005, p.198

⁴ *Ibid.*, p.198

Comme le mentionne Badiou dans son introduction du *Siècle*, le 20^e se laisse difficilement définir du point de vue idéologique. Pour certains, il fut incontestablement le siècle d'Auschwitz, pour d'autres on parle davantage du siècle communiste, alors que le triomphe de la superpuissance militaire-industrielle laisse croire à un siècle libéral. Dans le champ intellectuel européen contemporain, le dernier siècle correspond notamment à l'effondrement du régime d'historicité marxiste auquel la majorité des intellectuels européens ont souscrit avant la découverte des exactions du stalinisme et des camps de la mort nazis. Dès 1933, peu après l'accès d'Hitler à la chancellerie allemande, Walter Benjamin publie son essai «Expérience et pauvreté» dans lequel il considère le déploiement technique de l'industrie militaire durant la Première Guerre mondiale comme l'événement responsable de la chute de l'humanité dans une «pauvreté de l'expérience» jusque-là inédite au sein du processus historique. Ce furieux déploiement de la technique subordonnée aux impératifs de la guerre a engendré un tout nouveau secteur de l'industrie : l'armement militaire. Au-delà de cette donnée concrète, le destin de la technique s'est dirigé inexorablement vers une exigence de production selon laquelle les puissances des sociétés industrielles auraient le devoir d'assurer une demande soutenue de la marchandise militaire : un état de guerre à entretenir indéfiniment. L'humanité est alors tombée sous la menace d'une industrie vouée à produire des instruments de mort qui allait trouver son apogée dans les exactions de la «solution finale». Cette destitution de l'expérience conduit nécessairement à cette pauvreté de la mémoire dans laquelle se retrouve le monde industriel, dès la fin de la Première Guerre mondiale.

La «pauvreté en expérience» constitue un autre rapport à l'histoire et à la communauté qui révèle la précarité des fondements mêmes du principe de culture et du vivre-ensemble. Cette dépossession culturelle surgit dans le processus historique comme un désaveu radical de «toute expérience quelle qu'elle soit, [les hommes aspirent] plutôt à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté extérieure et, finalement aussi intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de décent⁵». Pour Benjamin, les voix nouées des survivants et leur incapacité à raconter leur épreuve des tranchées témoignent de cette destruction de l'expérience. Ces témoignages perdus de la barbarie technique ont enfermé les combattants épargnés dans un mutisme de l'âme dont l'histoire peine à rendre compte, exceptés les quelques récits de survivants et certains travaux d'historiens qui n'accordent pas une attention suffisante aux traumatismes de l'histoire, à

⁵ BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p.46

leurs bruits de fond qui ont profondément altéré la vie sensible et la mémoire de la communauté humaine. En d'autres termes, la technique industrialisée a provoqué une privation de voix, c'est-à-dire que l'industrialisation de la vie humaine a bouleversé les rapports entre le temps vécu de l'événement et l'expérience même de cet événement à travers la voix. Ces hommes sont retournés vers leurs proches sans s'être sortis du cauchemar éveillé des tranchées, incapables d'exprimer cette «vie mutilée⁶» qu'est devenue la leur et celles de leurs camarades. Surtout, ils ne pouvaient révéler comment la militarisation de la technique et ses outils de mort ont scellé le destin de l'histoire. Le travail des historiens n'a pu traduire le désespoir des estropiés dans sa dimension esthétique, c'est-à-dire que l'historiographie s'est construite sur le préjugé qu'une «écriture du temps, qui débusque les instants et les durées les mieux enfouis de l'Histoire, ne peut elle-même faire l'objet d'une histoire telle qu'on la pratique depuis toujours⁷». Le mutisme des âmes ne peut être entendu par cette méthode qui demeure ancrée dans la pure conservation des faits, par leur explication objective qui entrave la possibilité de revivre l'événement à travers les retombées de la mémoire que fait surgir la littérature. Ce régime d'écriture de l'histoire n'admet pas la parole poétique qui «seule fait entendre ce dernier souffle et nous fait voir les visages sous les noms qu'elle crie, dont elle fait l'appel plutôt que le décompte ou l'énumération⁸».

1.2 L'histoire des vaincus et l'« expérience de la pauvreté » : témoigner à partir des restes et le « remontage de l'histoire des vaincus »

De quoi l'«expérience de la pauvreté» est-elle constituée ? Selon les pires clichés, nous sommes tentés de considérer la pauvreté comme la vie rudimentaire des paysans ou celle des mendiants dans les grandes villes. Le pauvre serait *privé* de ce que la majorité possède : culture, biens matériels, logis et nourriture. Ceci est évidemment un ramassis de poncifs et d'images creuses. Toutefois, il y a dans la privation le fondement de la pauvreté ; le pauvre est privé de *quelque chose*. Le pauvre, c'est aussi celui qui récupère ce dont les autres se départissent. Il est celui qui dispose des restes de la société postindustrielle : rebuts, débris, objets brisés, brocantes à réparer. Le pauvre,

⁶ Il s'agit du titre d'un livre de Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*.

⁷ OUELLET, Pierre, « À contretemps », *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2008, p.13

⁴¹ *Ibid.*, p.17

qui ne jette rien et ramasse tout, donne une deuxième ou troisième vie à tout, et déjoue la linéarité du temps, comme la culture du recyclage vient de le redécouvrir. Ce qui est vieux, ce qui a beaucoup servi (vêtements, outils, humains) n'est pas condamné à mourir, mais à vivre, à servir autrement, comme si le temps l'avait usé précisément pour le destiner à cet autre usage⁹.

La société américaine postindustrielle est peuplée de ces débris qu'elle a elle-même produite en surabondance, selon les exigences de la défaillance programmée. Il n'y a pas suffisamment de dépotoirs et de sites d'enfouissement pour entreposer toute cette marchandise considérée hors d'usage. Le pauvre qui promène un caddie rouillé dans les ruelles de Sudbury, à la recherche de canettes vides ou d'objets lumineux, est possiblement d'*arrière-garde*, au sens où l'entendait Roland Barthes : « être d'avant-garde, c'est reconnaître ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹⁰ ». Cette attention portée envers les débris, les rebuts et les déchets de la civilisation postindustrielle offre un regard sur la pauvreté excluant toute forme de misérabilisme ou défaitisme à l'égard des pauvres, mais surtout, un *autre* rapport au monde et aux objets qui défie le règne de la consommation sécularisée. Est-il possible alors de recomposer l'« histoire des vaincus » à partir de ces restes et des débris enfouis dans le sol glaiseux des terrains vagues ou jonchés sur le béton accidenté des usines à l'abandon ?

L'expérience de la pauvreté ne se réduit pas à « être pauvre » : on traverse la pauvreté comme on est traversé par elle. C'est une affaire de visages durcis, de non-dits, de choses imprononçables qui peinent à rejoindre le monde. Elle représente aussi un héritage d'humiliation et une *position* malheureuse au sein de l'histoire. « Je m'identifie depuis ma condition d'humilié¹¹ », dit ce vers de Gaston Miron. La pauvreté *m'*identifie à quelque chose, à une communauté de femmes et d'hommes tout aussi pauvre que moi. Elle est nécessairement *transmise*, comme on reçoit les restes et la violence d'un monde qui nous refuse de toute part. Le pauvre n'a presque rien et ce qu'il possède, personne n'en veut (la petite chambre du taudis, la violence familiale, la détresse infinie, etc.). Le *rien* de la pauvreté n'est pas vide. Car, la pauvreté « n'est pas l'absence de richesse : elle est au contraire des contours solides se révélant sous la nudité des formes réelles qui se découpent sous le vide du ciel. En un mot : la pauvreté est l'autre nom du Réel, de ce qui est là comme un reste oublié le plus prosaïque qui

⁹ RIVARD, Yvon, « La clé d'Issenhuth », *Figures de compassion*, Montréal, Leméac, 2014, p.42

¹⁰ BARTHES, Roland, *Œuvres complètes III. 1974-1980*, Paris, Seuil, 1995, p.1038

¹¹ MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, Typo, 1993, p.93

soit¹²». Quand Walker Evans ou Dorothea Lange ont photographié les paysans du Sud des États-Unis, ils ont littéralement sauvé une immense part de la mémoire américaine. À partir de ces restes, de ces visages malheureux, de ces maisons délabrées, pour l'une des premières fois, les conditions de vie atroces de ces exclus de l'histoire furent exposées au grand jour. Ces communautés pouvaient difficilement être ignorées par la suite. Comme l'écrit Susan Sontag, «en Amérique, le photographe n'est pas seulement celui qui fixe le passé, c'est aussi celui qui l'invente¹³». Ainsi, la mémoire n'est pas quelque chose qui existe d'emblée. Il faut la *faire* exister. Les débris jonchant le sol des villes postindustrielles de l'Amérique demeurent des objets sans importance, si on ne leur confère pas une valeur « testimoniale ». Ces débris sont produits par l'histoire. Ils apparaissent à une époque particulière et leur survie à travers le temps témoigne d'une *présence* du passé.

À partir de là : de quoi témoigne un poème ? Il pose cette question nécessaire : est-il possible de revivre ou de comprendre l'événement à travers la parole du poème ? Ou encore, le poème peut-il assumer cette responsabilité de *témoigner* ? Ce n'est pas le témoignage «en règles» d'un événement précis qui réduirait la fonction testimoniale du poème à une simple vérification des faits, à rendre l'histoire *réelle* à ceux qui n'étaient pas là en présentant le récit d'un survivant revenu d'entre les morts. Évidemment, le témoignage ne se réduit jamais qu'à cela. Cependant, le témoignage du poème rejoint une exigence que tout récit testimonial possède : parler de l'histoire à partir de *ce qui manque* à l'histoire. Le poème témoigne de l'histoire *illisible*, telle que la nomme Claude Ollier. Questionner la «disibilité de l'histoire» est l'exigence initiale du poème dans sa *position* de témoin. Peut-on uniquement *lire l'histoire* à travers les images (photographies des camps ou des tranchées, documentaires filmés dans des zones de guerre, reportages-photos de villes industrielles, films sur les communautés amérindiennes qui habitent dans des réserves, etc.) ou des textes de survivants (Jan Karski, Robert Antelme, Primo Levi) ? En d'autres termes, faut-il nécessairement «avoir vécu» ce dont on parle pour être un témoin de l'histoire ? L'expérience n'est-elle pas justement cette possibilité de *revivre* ce qui ne nous appartient pas en propre ? Quand Paul Celan se demandait «Qui témoignera pour le témoin ?¹⁴», il s'inquiétait aussi du sort de l'expérience. Son inquiétude était toute dirigée vers l'espoir qu'une autre personne, un jour, puisse dire : je me souviens de ce que je n'ai pas vécu.

¹² BEAULIEU, Étienne, « La disparition de l'expérience », *L'âme littéraire*, Montréal, Nota Bene, Coll. « La ligne du risque », 2015, p.137

¹³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op.cit.*, p.123

¹⁴ CELAN, Paul, *Reverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003, p.78

Cette question « testamentaire » de Paul Celan est une autre manière de nommer l'expérience historique - Auschwitz constitue l'expérience historique impossible – ou, plus précisément l'avenir de l'expérience et la justice qui doit lui être rendue. C'est le «ma vie» et le «notre vie» dont parle Jacques Derrida dans le chapitre liminaire de *Spectres de Marx* :

Expérience du passé comme à venir, l'un et l'autre absolument absolus, au-delà de toute modification d'un présent quelconque. Si elle est possible et si on doit la prendre au sérieux, la possibilité de cette question et que nous appelons la *justice*, doit porter au-delà de la vie présente, de la vie comme *ma* vie ou *notre* vie. Car ce sera la même chose pour le « ma vie » ou « notre vie », celle des autres, comme ce fut le cas hier, pour d'autres termes : *au-delà du présent vivant en général*.¹⁵

Comment la possibilité de cet «à-venir» peut-elle être reconduite ? Certains diront que nous sommes des déshérités de l'expérience, que l'expérience est perdue, détruite ou même morte. D'autres, comme Georges Didi-Huberman, envisage l'expérience comme ce qui est *indestructible*, comme le sont les lucioles dans la nuit et les traces de la *survivance*. Le sort de l'expérience s'inscrit sous le signe d'une *responsabilité* à l'égard de la mémoire et de ceux qui ne sont plus là, qui ne sont pas encore là et qui ne seront jamais là, parmi nous dans le « présent vivant » de l'histoire. Or, cette responsabilité, cet « avenir de la mémoire » est inséparable à la fois d'une survivance de l'expérience et d'une expérience de la survivance. Cette question du sort de l'expérience, de l'«à-venir» du «témoin pour le témoin» nous conduit nécessairement à repenser la lisibilité de l'histoire ou son *illisibilité*. De quelle manière peut-on faire et recevoir une expérience historique ? Comme le souligne Didi-Huberman, dans *Remontages du temps subi*, Walter Benjamin est probablement celui qui a,

dans le domaine historique, énoncé avec le plus de finesse et de rigueur ce que lisibilité veut dire. Au-delà des grandes interprétations structurelles et globales qui caractérisaient le matérialisme historique, Benjamin a plaidé pour que la « lisibilité » (*Lesbarkeit*) de l'histoire puisse s'articuler à sa « visibilité » (*Anschaulichkeit*) concrète, immanente, singulière. Il faut pour cela, puisqu'il ne s'agit pas seulement de *voir*, mais de *savoir*, "reprendre dans l'histoire le principe du montage"¹⁶.

La notion de montage, telle que la conçoit Benjamin, est primordiale dans notre compréhension de l'«histoire des vaincus». Si l'histoire est comprise comme un *montage* – au sens d'une composition arbitraire –, les restes, les débris et les objets mélancoliques de l'Amérique font preuve que l'histoire

¹⁵ DERRIDA, Jacques, « Exorde », *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.16

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2010, p.22

est également démontable, décomposable. La survivance de l'Amérique concerne donc cette histoire démontée, décomposée. Cette histoire «démontée» représente d'abord un problème de lisibilité historique. Elle témoigne à la fois de la faillite du montage de l'«histoire des vainqueurs» : les rebuts de l'histoire sont des revenants qui signalent la présence d'une mémoire occultée jonchant les dépotoirs et les boisés de l'Amérique. Une autre histoire où rien n'est perdu dort dans ces débris qui sont le matériau de recomposition de l'«histoire des vaincus». Cette forme d'archéologie propre à l'expérience américaine de la pauvreté est le prolongement de la mission du «chroniqueur historique», telle que la conçoit Benjamin, qui doit rapporter «les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire¹⁷». Or, les événements de l'histoire des vaincus ont été perdus, pour la plupart, oubliés. Ce sont les rebuts retrouvés, les «objets mélancoliques» et celles et ceux qui se rappellent par trouées, par bribes, et peuvent raconter *ce qui s'est véritablement passé*. Ces débris recueillis dans la terre sombre de l'Amérique, ces traces préservées de la disparition organisée des ruines constituent une part importante de la mémoire rescapée pouvant recomposer l'histoire des vaincus. Cependant, cette lisibilité est compromise par une histoire qui n'a jamais été écrite. Telle est l'exigence du poème comme témoin de l'histoire : rendre lisible ce qui n'a jamais été écrit. L'articulation d'une «visibilité» à cette lisibilité, proposée par Walter Benjamin, joue un rôle déterminant dans la recomposition de l'histoire des vaincus. Comme le travail photographique de Walker Evans et Dorothea Lange, dans les années 1930 (ils photographièrent le Sud des chômeurs américains qui subirent les conséquences du krach boursier de 1929) eut une importance capitale dans l'exposition historique de ces communautés. Ces photographies constituent ainsi un immense chapitre de l'expérience américaine de la pauvreté.

La survivance renvoie toujours à une réalité dissimulée, *sous-exposée*. Les communautés qui restent vivent dans la pénombre de l'histoire et la seule exposition qu'elles connaissent est celle qui les expose à leur propre disparition. Il s'agit alors de faire apparaître ces communautés et, par le fait même, l'histoire des vaincus. Mais, comme le rappelle Didi-Huberman, «n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent. Apparentes, certes, elles le sont – mais apparentes seulement : elles ne nous auront jamais été données comme *apparaissantes*¹⁸». Une question surgit alors : la possibilité que des rebuts ou des objets brisés puissent faire apparaître le passé d'une communauté n'est-elle pas une aporie en soi

¹⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p.429

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998, p.15

? Leur existence ne témoigne-t-elle pas plutôt de la réification des peuples, d'une humanité identifiée à la marchandise qu'elle produit ? Peut-être, en effet. Mais questionner le sort de la communauté dans l'Amérique postindustrielle nous confronte à cette problématique. Cependant, certains de ces objets désuets ont autrefois appartenu à des personnes. Ils avaient, dans certains cas, une «valeur sentimentale», comme on dit. En somme, ils représentent les artéfacts de la civilisation industrielle avancée. Qu'on le veuille ou non, ces débris sont des «parcelles d'humanité», en cela qu'ils témoignent de la *présence* antérieure d'une communauté et de ce que l'espèce humaine, à une époque particulière, a produit.

De plus, ces rebus appartiennent à la dimension *mélancolique* de l'histoire américaine. L'histoire des vainqueurs est un *montage*, elle est l'«objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé "d'à-présent"¹⁹». En ce qui nous concerne, un temps saturé des éclats rouillés de l'Amérique, du désespoir héréditaire de celles et ceux qui subissent ses échecs successifs dans les «territoires du chagrin et des deuils²⁰». Quant à elle, l'histoire des vaincus est un *démontage* qui doit être recomposée par les fantômes du progrès (débris, *communautés qui restent*, rebus). Cette recomposition historique n'est possible qu'à travers la «ténacité des survivances» qui repose dans «la ténuité des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales²¹». Le remontage de l'histoire des vaincus se fait non seulement à partir de ce qui leur a momentanément appartenu de leur vivant, mais surtout à partir de leur persistance à travers la succession des époques. Didi-Huberman nous rappelle d'ailleurs, dans *L'image survivante*, que le sens premier de *superstitio* – qui engendrera *superstition* – signifie : ce qui persiste des âges anciens. Ces débris de l'histoire constituent ainsi des dons superstitieux, de véritables dons des morts. L'objet perdu s'apparente alors à un retour de l'image du passé qui surgit «à l'instant du danger». Il devient ainsi une «manière d'exposer l'humanité comme "parcelle", à la fois comme *résidu* exposé à disparaître et comme *résistance* ou *survivance* vouée à maintenir, malgré tout, son projet vital²²». Ce qui résiste du coup à l'idée que l'expérience américaine de la pauvreté ne se transmet qu'à travers un «fond de perte». Cette mémoire ténue des choses minuscules et dérisoires recompose l'Amérique à partir du don de ceux qui ne sont plus là.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2000, p.439

²⁰ LAPIERRE, René, *La carte des feux*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2015, p.13

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Coll. «Paradoxe », 2002, p.57

²² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposants, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, Coll. «Paradoxe», 2012, p.17

Le poème, comme témoin de l'histoire, reconduit cette «solidarité entre le langage poétique et le mutisme des sans-noms, les morts comme les vivants, à qui l'on a retiré toute parole ou bien à qui on ne l'a jamais donné²³». Les commémorations, les «devoirs de mémoire» et la discipline historiographique peuvent difficilement se réclamer de cette solidarité : écrire une «histoire de fantômes pour grandes personnes²⁴», comme le souhaitait Aby Warburg, n'est malheureusement pas considéré comme une pratique sérieuse. Elle renvoie nécessairement aux génocides, aux échecs historiques des vainqueurs, aux exclusions nécessaires au maintien des dominations, à des peuples (morts ou vivants) en larmes et exposés à leur disparition. Le poème «met en échec» la tromperie, les mensonges et la bonne conscience des puissants qui instrumentalisent la mémoire pour se déguiser en justiciers du «monde libre». L'«histoire des vainqueurs» retire toute forme d'expression aux disparus et brûle, par le fait même, avec la lumière artificielle des projecteurs, les ailes fragiles des lucioles. La voix poétique porte ces voix éteintes, elle est hantée par le «silence collectif sur le fond duquel elle se détache, à peine et avec peine, préférant s'y attacher, plutôt, s'y rattacher, en fait, comme son seul lieu d'être, à son lieu natal qu'elle fait advenir comme lieu de mémoire en son propre sein²⁵». Or, cette mise en échec n'a rien de violent. Elle se fait plutôt dans le silence des déplorations. Sa dévotion est un effacement : écouter ceux (morts ou vivants) qui subissent l'histoire. Cette pratique de l'attention propre au poème devient un acte de résistance contre ce qui dépossède les communautés (disparues ou survivantes) de leur expérience historique.

1.3 Le désœuvrement de la communauté en Amérique : la ville industrielle et la diaspora de la mémoire

L'Amérique ne peut témoigner directement des camps de la mort. Cela ne l'épargne pourtant pas du sort historique dont hérite la communauté humaine forcée de rédimier l'horreur nazie à partir d'une *responsabilité* de la mémoire qui implique «une capacité de faire, une aptitude à façonner, une possibilité de fabriquer, comme le montre le sens du mot latin *facultas*, du verbe *facere*. La mémoire n'est pas : elle *fait*²⁶». En ouvrant les portes des camps, les soldats alliés nous ont rendus responsables du devenir de la mémoire du monde qui succéderait au désastre des camps. Or, être responsable de la

²³ *Ibid.*, p.86

²⁴ WARBURG, Aby, cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002, p.88

²⁵ OUELLET, Pierre, « Seul ensemble », *Voix et images*, vol. 27, no.1 (79), 2001, p.12

²⁶ OUELLET, Pierre, *Testaments. Le témoignage et le sacré*, Montréal, Liber, 2012, p.7

mémoire ne se réduit pas à guetter la menace de l'oubli. Il ne suffit pas de connaître de fond en comble les travaux d'historiens consacrés aux événements de la Deuxième Guerre mondiale et aux camps de la mort. Cette mémoire nécessite une expérience esthétique qui permet de se resituer à contretemps dans le processus historique et en tant que «témoins des témoins», pour répondre à la question suspendue de Paul Celan. La littérature ne fait pas que «rédimer l'histoire, comme le souhaitait Benjamin, elle nous rachète du temps, ce temps qu'on a perdu et qui ne cesse pourtant de nous perdre : elle est le rachat du temps humain à jamais souillé par notre histoire²⁷». Cette exigence de la mémoire que représente la parole poétique est un démenti total de l'hypocrisie des commémorations organisées par les dirigeants des puissances industrielles. On peut observer une culpabilité feinte de l'administration des États-Unis devant les massacres de la Shoah et qui est souvent bonne pour les affaires. Or, cette culpabilité convenable de la gouvernance américaine permet à un mythe tenace de perdurer au sein des discours historiques et politiques : l'Amérique est le Nouveau Monde qui s'est déchargé du poids de l'histoire européenne, le «berceau de la démocratie» qui a écrasé la barbarie hitlérienne et qui s'est engagé à délivrer le monde du totalitarisme soviétique. L'Amérique n'échappe pas aux fantômes du siècle dernier, encore moins à ceux du génocide des autochtones qui hante son passé colonial et la fondation historique du Nouveau-Monde. Au fond de ses cauchemars se trouvent le «murmure du sang dans ses veines, celui du sang que l'Histoire a fait couler, donnant la mort à des millions d'êtres et qui coule maintenant dans son propre corps²⁸». Tout comme l'Europe d'après 1945, même bien avant elle, les cauchemars de l'Amérique nous font hériter d'un deuil interminable de la communauté humaine. Ce deuil est devenu le lieu même de notre vie politique, pour ne pas dire notre conscience historique.

Pour ce qui est de sa puissance militaire et industrielle, on ne peut faire mentir ce verdict de l'Histoire : les États-Unis sont sortis grands gagnants de la Deuxième Guerre mondiale. En septembre 1945, la popularité du gouvernement de Roosevelt, l'économie keynésienne et la fantaisie des ball-rooms témoignent de l'avènement d'une superpuissance dont les citoyens étasuniens sont aujourd'hui profondément nostalgiques. Sur presque tous les plans, le libéralisme américain s'impose comme le modèle économique et démocratique à adopter, voire à imiter. Les petites villes de la banlieue américaine et ses gigantesques métropoles ne ressemblent en rien aux territoires dévastés

²⁷ Pierre Ouellet, « À contretemps », *op.cit.* p.18

²⁸*Ibid.*, p. 62

du reste de l'Europe. À Des Moines ou Omaha, personne n'a connu la détention des camps ou les horreurs du ghetto de Varsovie. Bien que l'Amérique ait accueilli de nombreux survivants du nazisme, la plupart des exilés deviennent muets quand on les interroge sur leur expérience des camps. On ne revient jamais d'Auschwitz : les rescapés ne peuvent se défaire de cette seconde peau de la survie. Il devient alors facile pour les plus crédules de croire que Dieu a épargné l'Amérique de la destruction nazie et déchargé sa mémoire de l'esprit des morts quand les témoins viennent parler à partir de leur position d'étranger ; comme des *preuves vivantes* de cette séparation historique entre l'Europe et le continent américain qui demeure malgré cette diaspora de la mémoire nombreuse qui s'est établie en Amérique, dès 1945. Comment peut-il en être autrement ? L'Amérique s'est construite sur une promesse d'instaurer la démocratie et de justice dans le Nouveau Monde, alors que son histoire est traversée de cruauté raciste et d'exactions qui en font l'ancêtre affolé de la violence d'État contemporaine.

Cette illusion de la rupture historique sur laquelle reposent la constitution américaine et l'avènement d'une forme d'État-Nation ne se limite pas à la conjoncture entourant la Déclaration d'indépendance ; elle s'est déployée en creux des ordonnances de la politique étrangère isolationniste des États-Unis jusqu'en 1942, lorsque le gouvernement a finalement décidé de s'engager dans la mission militaire vouée à faire tomber le régime hitlérien qui se propageait en Europe. La fin de cette politique étrangère isolationniste coïncide historiquement avec la création des Nations unies, dont le mandat primordial était d'instaurer un espace de délibérations diplomatiques qui aurait pour objectif d'éviter le déclenchement de nouveaux conflits mondiaux et d'établir une solidarité, à la fois économique et politique, entre les pays membres de la «communauté internationale». Cette entrée imposante des États-Unis au sein de la diplomatie internationale récuse le mythe tenace selon lequel le destin de l'Amérique suit son cours en parallèle de l'Histoire. Or, la stratégie diplomatique interventionniste d'après-guerre déclare le statut d'une superpuissance économique qui ne s'en laisse plus montrer par le reste du monde. L'hégémonie étasunienne correspondait notamment à l'émergence d'une «industrie culturelle» produisant un ensemble de représentations vouées à glorifier le succès indéniabie de cette *différence* qu'incarne le modèle étasunien. Ce moment hégémonique de l'histoire américaine est traversé d'un paradoxe fondamental : le mensonge du progrès industriel insubmersible. Alors qu'ils atteignent ce statut de superpuissance reconnu par presque tous les autres pays, y compris l'Union Soviétique qui tente par tous les moyens d'adopter un système de production industrielle capable de rivaliser avec celui de l'Amérique, les États-Unis en viennent à faire du

mythe américain une promesse impossible à tenir. Cette volonté de rupture avec l'histoire européenne est le fondement d'une conception théologique de l'histoire et de la démocratie qui a engendré la *promesse* de relance du grand projet industriel par l'administration Truman.

Très peu de rapports semblent relier le désastre des camps et la reprise du projet industriel, au premier regard. Pourtant, ces deux événements ont provoqué ce deuil de l'histoire que doit traverser la civilisation industrielle avancée, tout en ne pouvant jamais en sortir : ce deuil fait partie d'une condition historique irréparable. D'une part, les camps de la mort sont le signe d'une «fin de l'Histoire» imprévue par Hegel et Marx, c'est-à-dire la fin d'un régime d'historicité exigeant la libération totale de l'humanité et du prolétariat. La «fin de l'Histoire» annoncée par la pensée marxiste «nous apparaît désorientée, sans direction aucune, vers quelque avenir ou quelque passé²⁹». Auschwitz est un condensé de l'histoire dans la mesure où cet événement nous a projetés dans une condition historique de la fin «qui défie toute mémoire, une parole qu'il faut entendre *maintenant ou jamais*, en cette heure incertaine où l'on ne sait plus *si c'est un homme* encore, qui survit à cette Histoire dont la fin ne cesse de raisonner en nous³⁰». Pourtant, la reprise du projet industriel en Amérique et ses tentatives désespérées de rédimmer la conception théologique de l'histoire qui est au fondement même de la constitution américaine laisse entrevoir un monde qui s'acharne à répéter : *ici, l'histoire peut se poursuivre, sinon se recommencer, l'histoire déchargée du poids des morts*. Cette illusion de la rupture historique et du grand recommencement ressuscite, bien malgré elle, les fantômes de l'Ancien Monde qui reviennent hanter l'Amérique d'après Auschwitz. Malgré la ferveur que suscite la culture hollywoodienne en Europe, l'Amérique a hérité de l'effondrement du temps historique provoqué par l'événement de la Shoah et l'ensemble des crimes génocidaires dont est surchargée la Deuxième Guerre mondiale. Malgré qu'il soit impossible de trouver des traces immédiates de la destruction nazie dans les villes américaines et que les citoyens des États-Unis, hormis les soldats revenus du front et les réfugiés, cette soi-disant absence de l'Amérique ne l'exclut pas du destin de la mémoire humaine. Les ruptures historiques se font contre la volonté de ceux qui veulent avoir le dessus sur l'histoire, c'est-à-dire en lui imposant une direction qu'elle ne prendra jamais et qui repose sur une pure fabulation appelée à tomber tôt ou tard dans cet échec de la mémoire qui vient vers l'Amérique, qui est déjà là et plombe sur elle de tout son poids.

²⁹ OUELLET, Pierre, « Le reste du temps », *Le sens de l'autre*, Montréal, Liber, 2003, p.239

³⁰ Pierre Ouellet, *Testaments*, *op.cit.* p.25

Plus nous nous éloignons «du fait mémorable, sinon de l'événement immémorial, comme c'est le cas de la Shoah, vers un avenir qui nous reste pour une large part inconnu, plus l'espace ou l'étendue de la mémoire s'élargit, s'approfondit, s'élargit³¹». Cette diaspora de la mémoire représente cette forme de communauté qui permet à l'humanité de retrouver la lumière agonique des disparus. L'idée d'une *diaspora* implique une mémoire qui se retrouve partout, qui n'épargne justement personne et qui concerne «tous les déplacés de la Terre et de l'Histoire, non seulement les déportés ou les exilés au sens propre, mais tous *ceux-là qui ne sont plus eux-mêmes* du seul fait que *c'est arrivé*, non tant à eux qu'à leur humanité, désormais désaxée, déséquilibrée, en chute libre dans son passé *troué*, son avenir à jamais *fuyant*³²». Le déclin du projet industriel a fait sombrer l'Amérique dans un deuil de l'histoire qui se greffe à celui de l'Europe après la découverte des camps. La mémoire des catastrophes du 20^e siècle s'est étendue «loin des camps et des charniers, sous les ciels les plus lointains et les terres les plus étrangères, dans ce Nouveau Monde qui aura vieilli d'un coup, hanté désormais par l'âme des morts sans âge qui soufflent leur *ruakh* jusque dans l'air pollué du Michigan³³». Si la superpuissance étasunienne d'après-guerre s'est construite autour d'une promesse de prospérité économique reposant sur la reprise du projet industriel, dans quelle condition historique l'Amérique se retrouve-t-elle du moment où cette promesse est de nouveau trahie par les industries et l'État qui se savent incapables de sauver le monde industriel de cette pauvreté endémique qui le traverse de toute part ? Les villes industrielles construites en des temps records nous rappellent que ce projet n'a jamais été pensé en fonction d'accueillir des communautés et, encore moins, d'habiter ces lieux dans la pleine mesure de l'appartenance. Ces villes sont de l'ordre de la fabrication, du domicile provisoire devenu une demeure impossible à quitter et sans oublier ces usines désaffectées qui hantent le territoire américain comme de véritables fantômes du progrès. Tout comme Auschwitz témoigne d'une certaine «fin de l'histoire», les villes industrielles sont des monuments de l'échec historique occidental et incarnent le véritable espace de la mémoire américaine.

De quoi est constituée cette mémoire, au juste ? Que ce soit Pittsfield ou Sudbury, l'Amérique regorge de ces petites villes en apparences insignifiantes, de par leur caractère improvisé et délabré, où habitent des millions de familles, de travailleurs et personnes âgées qui portent en elles la mémoire désavouée de leur communauté. Tant de récits, d'événements tragiques et de simples souvenirs échappent à la mémoire du discours historique. Autant de lucioles dans les régions rurales

³¹ *Ibid.*, p.39

³² *Ibid.*, p.183

³³ *Ibid.*, p.53

de l'Amérique disparaissent à l'insu de tous, sans que leur mémoire de l'Amérique ne soit retenue par quiconque qui ne les connaissent pas. La «mémoire américaine», dont il est ici question, renvoie à ces expériences perdues auxquelles aucun témoin ne peut assurer une certaine survivance. La «survivance des lucioles», dont parle Didi-Huberman, n'est possible que du moment où il y a encore des survivants pour résister à leur anéantissement. De toute évidence, les héritiers sont toujours des survivants. Toutefois, dans l'Amérique postindustrielle, de nombreux héritiers n'ont pas la culture et la position sociale leur permettant d'être entendus par les «vainqueurs de l'histoire». Que ce soit les ouvriers de Sudbury chez Patrice Desbiens ou les marginaux des prairies canadiennes chez Benoit Jutras, une «mémoire des oubliés» se meurt dans les petites villes de l'Amérique postindustrielle. Or, comment retrouver ce qui a été perdu ? Comment reconstituer une expérience à partir de ce qui lui manque ? Le poème se met à l'écoute du vide laissé par ces expériences disparues dans les soutes du temps. Ce vide prend parfois l'aspect d'un grondement dans la nuit, de restes négligés sur le bord d'un chemin de campagne ou la brèche d'une fenêtre fracassée d'un immeuble abandonné. On ne recompose pas l'histoire des vaincus avec rien, mais avec du vide. Des traces insoupçonnées qui peuvent raconter un événement perdu de l'histoire, si nous sommes suffisamment attentifs. Voilà ce que René Lapière appelle des restes : «des choses assez petites, au fond, à côté desquelles on pourrait facilement passer si on n'était pas au travail, si on ne faisait pas attention³⁴». Ces restes sont le «contraire d'un pouvoir : un reste. Une chose qui reste, oui, mais qui demande sans cesse son dû : à notre amour, son lointain, à notre être sa souffrance³⁵». Les restes appartiennent à la dimension mélancolique de l'histoire : ils semblent venir d'une mémoire qui résiste à sa disparition. Quelque chose les garde dans le temps présent où ils sont constamment menacés en raison de leur trompeuse apparence inutile. Pourtant, ils sont infiniment plus que de simples «objets mélancoliques» qui nous rappelle une époque grandiose révolue (les Etats-Unis en 1950). Ils sont porteurs de l'histoire spectrale de l'Amérique : les restes nous appellent et demandent notre écoute. Ces restes constituent eux aussi un «héritage de la pauvreté». Tel est un des grands paradoxes de l'Amérique : l'abondance d'objets perdus (un dépotoir, une fourrière, un site d'enfouissement) peut être aussi le signe d'une immense pauvreté.

Pour certains, il peut paraître insultant de classer les pauvres des Etats-Unis parmi les peuples humiliés de l'histoire, alors qu'ils appartiennent à la nation la plus puissante du monde, tant sur les

³⁴ LAPIERRE, René, « Déconstruction d'un projet de conférence en douze cartes », [Texte inédit], p.12

³⁵ *Ibid.*, p.12

plans militaires, économiques et culturels. Il en va de même pour le Québec et le Canada où ce qui reste de social-démocratie assure une certaine dignité économique aux démunis qui souffrent des inégalités profondes qui affligent les sociétés américaines. Pourtant, leur souffrance (bien qu'elle ne se compare pas à celles des pays du tiers-monde et ceux qui subissent quotidiennement les horreurs de conflits armés) dit quelque chose de l'histoire. Eux aussi, comme le dit l'expression citée par Didi-Huberman dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, se retrouvent dans des situations où «il ne leur reste que les yeux pour pleurer³⁶». Que peut le poème devant cette souffrance ? Davantage qu'on peut le croire. Par exemple, dans ses derniers livres, *Pour les désespérés seulement* et *La carte des feux*, René Lapierre emprunte la forme du psaume pour mieux dire la douleur des désespérés. On les retrouve autant à Kiev que dans les escaliers d'un parc du Bronx à New York. Que ce soit l'inspecteur Paschetti qui porte son malheur dans un bloc appartement miteux du New Jersey ou les amants sans noms de *Love and Sorrow* qui roulent sur l'Interstate 89 vers les bords de mer du Maine, on trouve chez Lapierre une américanité de la tristesse, toujours inscrite dans l'histoire, telle qu'on refuse de la raconter. Le poème ne raconte pas tant l'histoire, il

remonte l'histoire : il nage contre le courant du flux historique – sans nier son immanence, sans s'éloigner, sans marcher sur la rive -, puis redispose à la mesure de leurs propres montages réminiscent. Il invente ainsi un art de la mémoire qui n'est ni commémoration asservies aux discours officiels, ni éloignement misanthrope de l'artiste-tour d'ivoire³⁷

Cet art de la mémoire que constitue le poème convoque à la fois narration, «mélancolie revendiquée³⁸» et la fragilité d'une voix qui se confond aux méandres des époques révolues et à la «masse de l'inaccompli³⁹». Quelque chose du passé demeure et demande d'être écouté : «le passé n'est terminé⁴⁰», comme le dit ce vers de François Guérette dans *Pleurer ne sauvera pas les étoiles*. Le texte d'accompagnement de *La carte des feux* de René Lapierre est très éclairant à cet égard :

Il y a trois cents millions d'années, à la fin du Carbonifère, notre continent franchissait l'équateur et remontait lentement vers le nord. Ce lourd navire, rêvé en 1912 par Alfred Wegener, les géologues l'ont appelé Laurentia.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2016, p.16

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2009, p.171

³⁸ HAMEL, Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2006, p.230

³⁹ *Ibid.*, p.230

⁴⁰ GUÉRETTE, François, *Pleurer ne sauvera pas les étoiles*, Montréal, Poètes de Brousse, 2012, p.41

Un tout petit siècle s'est écroulé depuis. Notre monde s'est enfoncé dans l'ivresse et la brutalité. Les croyances les plus dépourvues de fondement se sont multipliées. Elles ont supplanté l'expérience, brûlé les livres, brisé la pensée. Chacun a ses morts. Les deuils sont innombrables.

Voici comment cela s'est produit.

Voici comment s'est arrivé⁴¹.

Les poèmes ne font pas que témoigner de la «chute de l'expérience», ils accompagnent l'expérience dans sa chute. Ainsi, le poème est autant une «expérience de la chute» qu'une possibilité de renouveler le cours de l'expérience à partir des restes de l'histoire. Que ce soit chez René Lapierre, Carole David, Patrice Desbiens ou Benoit Jutras, le poème se mesure à une perte sans nom qui le traverse au point où il tente à la fois de traduire cette intensité où s'entremêlent les échecs de l'histoire, les chagrins d'amour et la précarité de la communauté. Qu'est-ce «qui insiste ainsi sous la forme inapparente de sa disparition⁴²»? Peut-être une volonté de «mettre en rapport la détresse individuelle, la dépression et les forces de la destruction sociale⁴³» à partir d'une voix qui n'est personne en particulier, mais qui témoigne néanmoins d'une catastrophe qui la traverse elle aussi. Une voix qui se souvient de ce qui ne lui appartient pas, à la manière d'une hantise à travers laquelle les expériences perdues ont survécu, contre toute attente, car «être dans l'histoire, c'est aussi être traversé par une mémoire⁴⁴». Peut-être pourrions-nous même dire être traversé par les abîmes de l'histoire. Ces trouées de temps, comme celles décrites par Walter Benjamin dans *Enfance berlinoise*, auxquelles la narrativité du poème peut répondre. Par du souffle, de l'écoute et de l'amour envers ceux qui n'ont jamais su raconter la détresse et la pauvreté qui leur retirent toute voix, toute existence.

⁴¹ LAPIERRE, René, *La carte des feux*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2015, quatrième de couverture

⁴² BEAULIEU, Étienne, *L'âme littéraire*, Montréal, Nota Bene, Coll.« La ligne du risque », 2014, p.130

⁴³ LAPIERRE, René, « Déconstruction d'un projet de conférence en douze cartes », p. 14

⁴⁴ Op.cit., p.177

CHAPITRE II

Sudbury et le désœuvrement de l'Amérique postindustrielle : résister à la disparition des oubliés

2.1 Dire un «monde de débris et de bière» où personne ne parle : témoigner pour constituer une expérience de la pauvreté

Toute sa vie, le photographe américain Walker Evans a sillonné les villes industrielles des États-Unis. Quelques rares textes de sa part, parus ici et là dans diverses revues d'art, évoquent cette hantise des lieux abandonnés de l'Amérique qui le pourchassa jusqu'à son dernier souffle. Evans fut l'un des premiers artistes américains à consacrer sa vie entière à la mémoire des débris et aux communautés qui habitent les paysages tristes de ses photographies. En 1958, il s'arrêta dans quelques municipalités du Connecticut, sans autre projet que de faire la seule chose qu'il connaît : collectionner les images. Dans le texte d'accompagnement de cette série de photographies intitulée «These Dark Satanic Mills» (un vers de Williams Blake), Evans nous rappelle une cruelle évidence : «*The factories and shops of America's industrial age of innocence were not built for beauty.* (Les usines de l'Amérique industrielle, au temps de l'innocence, n'ont pas été construites pour leur beauté)¹». Ce «temps de l'innocence» caractérise un manque de pensée, une plongée abrupte de l'Occident vers la marche aveugle du progrès technique : des usines et des quartiers résidentiels furent construits en des temps records, une nouvelle civilisation voyait le jour. Une civilisation dans laquelle les pauvres allaient devenir la matière première de l'économie industrielle. Une marchandise comme une autre : un homme vaut bien un kilo de charbon. Et puis vint une promesse : ceux qui travailleraient d'arrache-pied dans ces usines connaîtront la prospérité et le bonheur du «rêve américain». *God bless the working man.* Des familles et des communautés se fondèrent sur l'horizon radieux de cette promesse. Les publicités et bon nombre de films des années 1950 avaient pour vocation de soutenir cette promesse irréalisable. Dès la fin du conflit militaire au Vietnam, on parlait déjà de société «postindustrielle» en Amérique. Et puis vinrent les «années Reagan» et le néolibéralisme : les délocalisations de l'industrie américaine, le chômage, l'affaiblissement du mouvement syndical et l'apparition de villes-fantômes sur l'ensemble du territoire américain.

¹ EVANS, Walker, « These Dark Satanic Mills », *Fortune*, Avril 1956, p.139

Des écrivains comme Raymond Carver (lui-même un ancien ouvrier issu d'une famille ouvrière de pères en fils) ont voulu, dans leur œuvre, témoigner du sort de ces gens qui se sont retrouvés devant rien, après des années de travail à l'usine. Personne ou presque ne s'attarde à témoigner du sort de ces communautés dans la poésie québécoise contemporaine. Il faut plutôt regarder du côté des franco-ontariens, comme Patrice Desbiens ou Jean-Marc Dalpé (injustement assimilés à la littérature québécoise), dont les poèmes (très narratifs) racontent souvent les déboires d'ouvriers et de serveuses – un monde désespéré dans lequel vivaient intensément les deux poètes –, du temps où ils habitaient à Sudbury, dans les années 1980. L'action testimoniale de cette narrativité se résume dans ces quelques vers tirés du livre *Et d'ailleurs* de Jean-Marc Dalpé :

je suis un sac et un paquet de cigarettes
sur le bord de la route
et je voudrais donner le nom
au geste anonyme

je voudrais vous donner
chaque résonnance, chaque consonance
de son visage je voudrais
délier son rythme et ses secrets
vous livrer son souffle
vous livrer sa lumière

et je voudrais
vous dire ce monde²

Le monde industriel est un endroit où l'on parle peu, où être quelqu'un se réduit à peu de choses : mettre de l'essence dans sa voiture, repasser une chemise de travail avant d'aller au lit, acheter des manteaux d'hiver en vente au Woolworth pour les enfants et retrouver le silence d'un appartement étroit de la rue Elm à Sudbury. Les sacs de plastique, les paquets de cigarettes sur le bord des routes sont les résidus de ce monde où l'on économise les mots comme les vêtements ou la petite monnaie. *Dire ce monde*, comme le voudrait Jean-Marc Dalpé, consiste à devenir le dépositaire du silence de ces gestes anonymes qui échappent généralement à la langue du poème. Plus souvent qu'autrement, on se retrouve à dresser l'inventaire des débris qui jonchent le bord des routes et à décrire la ville de «Sudbury passe dans les vitres de la voiture /comme un film brisé³». Le ciel s'assombrit dans le trem-

² DALPÉ, Jean-Marc, *Et d'ailleurs*, Sudbury, Prise de Parole, 1984, p.7

³ Patrice Desbiens, *Sudbury, op.cit.*, p.133

blement des poids lourds. Personne ne s'arrête pour saisir la détresse de ces villes sans avenir. On reprend la route, désemparé. Une question se dépose en nous comme la nuit : qui peut témoigner de ce monde ?

Le *Sudbury* de Patrice Desbiens constitue une traversée du désœuvrement des villes minières du nord de l'Ontario, au début des années 1980. Bien qu'à plusieurs égards, la ville ontarienne s'apparente à n'importe quelle autre ville industrielle du continent nord-américain, les poèmes de Patrice Desbiens proposent une représentation de Sudbury qui met de l'avant le caractère profondément singulier du lieu et des habitants qui l'occupent de générations en générations. La poétique de Desbiens refuse ainsi cette idée reçue selon laquelle les villes minières sont un «non-lieu» composite, perdu dans l'immensité du territoire américain. La dureté des paysages industriels décrits par Desbiens est inséparable des gens qui habitent la ville minière, c'est-à-dire, en 1983, une communauté de travailleurs francophones composée de «de stripteaseuses, de mineurs et de chômeurs [qui] attendent dans la ville maussade que le temps passe⁴». Cette attente infinie des citoyens de Sudbury est un motif présent dans l'ensemble du livre qui traduit le sort des communautés de l'Amérique postindustrielle qui attendent quelque chose qui pourrait les délivrer de la misère. Les brasseries et les coins de rues de Sudbury regorgent de chômeurs et d'assistés-sociaux qui attendent leur prochaine prestation devant une bière ou un souper froid. La récurrence de la rue Elm (l'artère principal de Sudbury) dans l'ensemble des poèmes, par exemple, correspond à une volonté de représenter les gestes et les déplacements répétitifs de cette communauté d'exclus qui ne sait plus ce qu'elle attend : du travail, de la proximité humaine, de l'argent pour aller au bar, un autobus en retard, le mari qui s'est accroché les pieds aux danseuses en rentrant de l'usine.

Si les poèmes de Desbiens sont descriptifs, c'est parce que le «narrateur» se pose d'emblée dans la position du témoin : le témoin à charge. Celui qui raconte d'où il vient. Pour cette raison, le poète-narrateur «consent rarement à quitter la position de l'observateur en apparence neutre, qui lui permet de portraiturer à grands traits ses personnages et d'esquisser par la même occasion une critique des échanges sociaux⁵». Quelques poèmes sont écrits au «je», alors que la plupart, écrits au «il» ou au «on», se caractérisent par le regard attentif du poète-narrateur sur les déclassés qu'il croise à tout ins-

⁴ WATTEYNE, Nathalie, « Les déclassés de Sudbury », *Figures de compassion* [Collectif sous la direction de Sarah Rochette et Yvon Rivard], Montréal, Leméac, 2014, p.123

⁵ *Ibid.*, p.127

tant, dans la rue ou par la fenêtre de son appartement. Chez Desbiens, le poème constitue une pratique de compassion, dans la mesure où la position du témoin correspond à une manière de souffrir avec les autres, en même temps qu'eux :

Les strippeuses mâchent
leur gomme
et essaient de faire bander les hommes
qui se cachent sous la cagoule de l'alcool
comme ils faisaient à petite école
et toutes les femmes prises avec les enfants à maison
qui regardent le souper froid et essaient de ne pas
perdre la raison
en attendant
en attendant. (*Sudbury*, p.108)

Cette position de l'observateur suggère ici, par le récit prévisible du destin des familles ouvrières de Sudbury (le père qui retarde son retour à la maison au bar de danseuses, la mère qui contient sa colère dans la cuisine pour ne pas attrister les enfants), l'existence d'une pauvreté héréditaire qui «tient à l'enlèvement dans un monde où l'avenir semble déterminé d'avance⁶», depuis la «petite école». Qu'attendent alors les citoyens de Sudbury de cette ville sans espoir ? Les hommes qui s'arrêtent à la brasserie ou au club de danseuses après une journée dans les mines de nickel veulent une chose : sortir de cette vie et d'eux-mêmes. Que les danseuses parviennent difficilement à exciter les ouvriers révèle que ces vaines distractions ne servent à rien. Quitter Sudbury, de même que sa propre existence, est impossible. Quand ces hommes désabusés retrouvent leur domicile, ils dégrisent tranquillement devant le fait accompli de cette vie cauchemardesque : le revenu familial dilapidé dans l'alcool et des «dances-contact» décevantes, l'épouse endormie avec les enfants et le repas froid sur la table imposent un dur retour à la réalité. Quelque chose comme un mauvais sort semble les conduire à délaisser leurs familles et à boire jusqu'à la fermeture des bars, alors qu'ils doivent se présenter au travail dans quelques heures. Et le même scénario se reproduit le lendemain ou le samedi soir (moment récurrent dans le livre) et, jamais, ces hommes et femmes ne connaissent l'espoir d'une vie meilleure. Ces vies qui ressemblent tristement à celles de leurs parents qui n'ont jamais connu autre chose que l'ennui et le ciel gris de Sudbury. Ce ciel qui les attend déjà au réveil :

L'homme se réveille. Dehors, il fait encore noir.
La fumée des cheminées est figée au ciel. Sa femme

⁶ *Ibid.*, p.125

dort près de lui. Il la regarde dans son sommeil silencieux et, pour un instant, se sent très seul et vieux. Dans la noirceur, il s'allume une cigarette. Il regarde l'heure à l'aide de son allumette et l'éteint. Tout ceci fait une éclaircie momentanée dans laquelle on a le temps de voir son visage fripé, sa barbe pas rasée, un peu de gris sur les tempes, ne laissant à la fin que le soupir satisfait de sa première cigarette de la journée.

La journée, le jour, le matin s'écoule lentement dans la maison. La lumière remplit la maison comme un aquarium et l'homme, poisson blême et poilu, nage vaguement dans cette eau lourde. Il va dans la cuisine, sort son lunch du frigidaire et le met dans sa boîte à lunch. En s'habillant, il fait chauffer de l'eau pour un café. Il rentre dans son linge sans problème. La chemise de travail, les culottes, les bottes, tout semble lui faire comme une peau. Comme s'il était venu au monde avec un teint gris travail. Il va aux toilettes pour pisser et se voit dans le miroir. Il se reconnaît immédiatement.

Il ressemble de plus en plus à son père. Les traits façonnés par le marteau du travail. Le regard rodé par la routine...

Avant de s'hypnotiser complètement, il décide de se raser. Il ferme la porte pour que le bruit du rasoir électrique ne réveille pas les enfants. Les enfants, qui sont impossibles à réveiller pour l'école mais se réveillent toujours au milieu de la nuit à une heure exacte pour un verre d'eau ou un cauchemar...

Il finit de se raser et sort de la chambre de bain. Il cale son café froid. Il sent un semblant de vie l'envahir. Il sent une main douce mais ferme le pousser dans le dos, vers la porte. Une main invisible mais qu'il connaît depuis longtemps. Une main qui le pousse dans l'entrée et vers la porte.

Il a juste le temps d'enfiler son manteau et soudainement il est dehors où le froid l'attrape par le chignon du cou et le dépose dans sa voiture. C'est le seul moment où il se charge de son destin. Il pourrait juste disparaître...comme son père...

Dans la maison, la femme se réveille et trouve le lit vide et grand, tellement grand. (*Sudbury*, p.124)

Ce poème ne raconte pas seulement le rituel matinal d'un ouvrier de Sudbury qui souhaiterait échapper à son destin et à la «main invisible» qui le pousse hors de chez lui, vers l'usine où son père a travaillé avant de disparaître complètement dans la fumée des cheminées de l'Inco. Il expose la condi-

tion historique et la fatigue de nombreux ouvriers qui connaissent des réveils identiques à chaque jour de leur vie. Cette position d'observateur du narrateur-poète fonde la portée testimoniale du poème qui se comprend «à partir des exigences formulées par Walter Benjamin (une histoire ne vaut que si elle donne voix aux «sans-noms») ou par Hannah Arendt (une politique ne vaut que si elle fait surgir ne fût-ce qu'une «parcelle d'humanité»). L'ouvrier décrit par Desbiens ne parle pas. Il tait les bruits de son réveil : ses déplacements dans la maison, son rasoir électrique, la préparation de son café, sa sortie de l'appartement. Personne n'a accès à ces moments de son existence. Pas même sa femme qui dort profondément, tandis que son mari se prépare à quitter la maison pour la journée. Les soupirs exaspérés, les gestes matinaux (fumer la première cigarette de la journée dans l'obscurité de la chambre à coucher, le rasage dans la salle de bain, caler un café froid) ne sont pas retenus par l'histoire. Pourtant, on les retrouve dans plusieurs millions de maisons à travers l'Amérique.

Cette «parcelle d'humanité» dont parle Hannah Arendt surgit à travers ces gestes en apparence anodins qui constituent le quotidien tragique de la classe ouvrière américaine. Le poème donne une voix à ces gestes qui disparaîtraient dans l'invisibilité historique à laquelle les condamne la lumière artificielle du spectacle des vainqueurs. Quelque chose de ces gestes, de ces silences tente de parler en nous. Il suffit d'écouter. La scène matinale dans l'appartement de l'ouvrier racontée par Desbiens ne provient pas du réel, mais plutôt de cette attention portée à l'endroit de ce que nous oublions d'écouter et qui appartient à une histoire jamais écrite, l'histoire américaine des vaincus : la détresse des chômeurs qui boivent dès l'après-midi, la toux sèche de la serveuse qui fume à la porte du restaurant à cinq heures du matin, les mains rudes d'un mineur qui frôlent la cuisse d'une danseuse pendant que sa femme l'attend devant le bulletin des nouvelles du soir, etc. Représenter la misère des ouvriers de Sudbury dans la langue du poème demande une écoute qui nous garde de reproduire les lieux communs de la pauvreté dans laquelle la plupart d'entre eux doivent vivre quotidiennement. Le narrateur-poète de *Sudbury*, malgré son ton désabusé, n'est jamais distrait dans son observation du quotidien de la ville-minière. Il se «souvient des gens qu'il a côtoyés et des paysages qui l'ont marqué, dans une langue qui compose avec l'exclusion sociale et dont le monde ordinaire fait les frais jour après jour⁷». Pour Desbiens, écrire des poèmes signifie davantage écouter que parler. Il traduit ce «langage empêché» des pauvres de manière à «faire parler l'émotion au-delà des contraintes de leur

⁷ *Ibid.*, p.129

propre langue⁸». Cet *au-delà* constitue précisément la mémoire des oubliés dont dépend la survie de l'histoire des vaincus.

2.2 Délivrer la communauté de la figuration historique : le poème expose le quotidien des démunis et des figurants de l'histoire

Les habitants de Sudbury, tels que les représente Patrice Desbiens, sont des figurants de la société postindustrielle américaine. Ce mot, habituellement réservé aux acteurs anonymes du cinéma, désigne ces « hommes sans qualité d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des *ressources humaines*⁹ ». Le figurant, c'est celui à qui on ne demande jamais son avis et qui doit occuper machinalement une position déterminée pour survivre à ce monde qui repose paradoxalement sur ses épaules endolories. Lui seul sait ce que signifie *subir l'histoire* : être réduit à l'impuissance - individuelle et collective - la plus totale dans un monde qui se sert des pauvres pour avancer. Cette ville minière du nord de l'Ontario existe (précairement) parce qu'une industrie, autrefois prospère, s'y est installée pour faire usage de la force de travail que représentait jadis les habitants venus s'établir là-bas précisément dans le but d'obtenir une sécurité d'emploi que leur offrirait la prospérité du projet industriel. Comme on leur racontait, leur famille pourrait elle-aussi profiter de ces bienfaits : un fond de pension pour les travailleurs, un emploi garanti à l'usine pour les fils de l'ouvrier et à ceux qui réussissaient bien, on faisait miroiter le rêve d'une éducation universitaire. L'idéal de la mobilité sociale était au cœur du rêve américain. Cette promesse fut rapidement trahie et les habitants de ces villes se sont transformés en figurants de l'exploitation, c'est-à-dire des prolétaires nord-américains. Beaucoup d'entre eux ont développé des cancers incurables, à force d'être exposés continuellement au nickel et autres matériaux toxiques qu'on retrouve dans les souterrains contaminés de l'Amérique. La métaphore de la ville industrielle qui ronge ses habitants «comme un cancer» prend ici tout son sens : à Sudbury dire « je suis ici » représente un acte de survie.

Que fait Patrice Desbiens sinon montrer le peuple sous-exposé d'un «pays sans espoir¹⁰» ? Que ce soit des amérindiens qui «cherchent leurs ancêtres au fond d'une bière¹¹» dans un hôtel de Sudbury

⁸ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes, op.cit.*, p.27

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposants, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, Coll. «Paradoxe», 2012, p.149

¹⁰ Patrice Desbiens, *Sudbury, op.cit.*, p.142

¹¹ *Ibid.*, p.109

ou un chômeur ivre qui se fait sortir du bar parce qu'il a «pogné les fesses de la blonde du door-man¹²», le poète-narrateur racontent des scènes qui témoignent du sort d'un peuple laissé à lui-même. Il tente ainsi d'approcher, par l'écoute et l'attention, la communauté à laquelle il appartient, c'est-à-dire «ce qui en [lui] refuse de s'arrêter à [lui]¹³». Comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, exposer les peuples est une «interminable recherche de la communauté. À quiconque s'intéresse aujourd'hui sur le destin social des images, l'exposition des peuples apparaîtra comme une quête impossible : le lieu du commun ressemble trop souvent, en effet, à un lieu commun¹⁴». À travers les rides naissantes sur le visage de l'ouvrier, Desbiens délivre une parcelle de la mémoire des exclus et de son hérité : quand l'homme regarde le reflet renvoyé par la glace du miroir, il ne reconnaît pas son propre visage, mais bien les traits façonnés par «le marteau du travail». Il voit le portait craché du visage «rodé par la routine» de son père. De ces gestes et traits anonymes apparaît une communauté d'ouvriers dont les visages se reproduisent par milliers dans le reflet du miroir. À travers cette scène d'un matin maussade dans la vie d'un seul homme, tous les fantômes des ouvriers de Sudbury apparaissent dans une succession de pères disparus dans la brume et morts accidentellement sur un chantier, d'alcoolisme ou par suicide.

En racontant le matin d'un ouvrier sans nom parmi tant d'autres, en décrivant les gestes des habitants de Sudbury, Desbiens donne une voix aux figurants de l'histoire qui, dans de nombreux récits, représentent seulement «une toile de fond constituée de corps, de visages et de gestes¹⁵». Bien que les poèmes de *Sudbury* soient composés de nombreux figurants, leur présence n'a rien d'accessoire. En fait, l'acte énonciatif du poème résiste précisément à cette «gestion spectaculaire des ressources humaine¹⁶». Chaque corps, chaque personne qui apparaît dans un poème reçoit l'attention que mérite un être humain vulnérable. Voici ce qu'écrit René Lapierre dans *Aimée soit la honte* : « Ceux qui souffrent le plus se taisent. Ils sont aussi, en certaines occasions, ceux qui font le plus souffrir. Ceux-là de la dette sans fin, de la joie morte, des secrets écroués. C'est pour eux que je lis ce poème. Que je l'écris : par transparence, par petits blocs de lumière, par syllabes et par amour¹⁷ ». Dans *Sudbury*, une dévotion semblable est perceptible à l'endroit de ceux qui souffrent. L'attention narrative portée au rituel matinal de l'ouvrier met en échec l'indifférence que subissent quotidiennement les

¹² Patrice Desbiens, *Sudbury*, *op.cit.* p.111

¹³ René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, *op.cit.*, p.160

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposants, peuples figurants*, *op.cit.* p.97

¹⁵ *Ibid.*, p.149

¹⁶ *Ibid.*, p.149

¹⁷ LAPIERRE, René, *Aimée soit la honte*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2008, pp.14-15

sans-noms et les figurants de l'Amérique postindustrielle «qui n'existent, le plus souvent, que par leur nombre, leur masse, leur muette indifférenciation¹⁸». Pour Desbiens, raconter le quotidien des ouvriers, des serveuses, des danseuses nues et des chômeurs de Sudbury est une tentative de rendre «aux figurants qui sont au cinéma, ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leur capacité d'agir¹⁹». Quand Desbiens décrit l'ouvrier anonyme qui s'habille du même uniforme de travail tous les jours pour se rendre ensuite à la cuisine, boire un café et préparer sa boîte à lunch, il représente les habitants de Sudbury «moins comme une masse que comme une communauté, cette actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle²⁰» Les chômeurs qui attendent éternellement l'autobus en «fumant des rouleuses» ou les amérindiens ivres dans les rues de Sudbury ne fondent pas dans le décor poussiéreux de la ville minière. C'est précisément l'exposition de leur vulnérabilité, le refus implicite de les réduire à de simples figurants, qui les fait apparaître en tant que communauté historique. Que le poète-narrateur demeure la plupart du temps dans la position de l'observateur témoigne de cette volonté de situer ces figurants à l'avant-plan de la narration poétique : sans eux, la ville de Sudbury n'existerait pas.

Qui sont au juste ces *figurants* de l'histoire ? L'usage du mot «figurant» désigne habituellement les hommes et les femmes qui apparaissent brièvement dans une scène de film pour fabriquer l'illusion de la communauté dans une intrigue considérée plus importante qu'eux. Par exemple des centaines de personnes anonymes sont réunis pour tournage dans un quartier de Brooklyn. À l'arrière-plan d'une scène où des acteurs célèbres (deux amants dans le film) bavardent dans un café, des acteurs sans-nom et sans visage marchent distraitemment sur le trottoir. Le rôle des figurants dans un film est restreint au mouvement machinal des badauds, à une présence éphémère dans la *story* du film et aux répliques insignifiantes, quand ils reçoivent miraculeusement le droit de parole. Les figurants «constituent, avant toute chose, dans l'économie cinématographique, un accessoire d'humanité qui sert de cadre au jeu central des héros, des véritables acteurs du récit²¹». Qui d'autres que ces gens représentent le mieux les vaincus de l'histoire, sinon les ouvriers de Sudbury, les serveuses de restaurant, les femmes de ménage, les métayers du coton décrits par James Agee dans *Lowons maintenant les*

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op.cit., Op.cit., p.151

¹⁹ *Ibid.*, p.153

²⁰ *Ibid.*, p.155

²¹ *Ibid.*, p.149

*grands hommes*²², les communautés autochtones des réserves. Ils forment tous une communauté réduite à la figuration historique des exploités qui occupe une fonction bien définie dans une ville impossible à quitter.

De cette figuration découle une sous-exposition ; une situation d'infériorisation collective où ces femmes et ces «hommes devenus pauvretés²³» deviennent une masse indifférenciée gênante que l'on prive de toute forme d'agir historique. Qui dit indifférencié parle alors d'une indifférence à l'endroit du malheur de ceux qui subissent la violence économique des délocalisations, des expropriations nécessaires à l'expansion infinie du capitalisme hypermondialisé. À l'instar des figurants du cinéma, les figurants de la société postindustrielle, comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, tendent «le plus souvent à disparaître, à ne pas *faire figure* puisqu'ils *font le fond*, toujours derrière les puissances agissantes. [...] Ils sont un peu à la société du spectacle ce que les « misérables » furent à la société industrielle au temps de Victor Hugo²⁴. Quand Pierre Nepveu affirme que le «nulle part de Sudbury existe à même un brutal retour au réel²⁵», il décrit, sans le savoir, l'acte de résistance des figurants : montrer le monde dans son indigence organisée, sa pauvreté historique (comme conséquence de l'histoire des vainqueurs) et ce qui advient d'une humanité subordonnée aux injonctions du progrès technique. C'est pour eux que la «tradition des opprimés²⁶» se doit d'exister. Elle seule peut témoigner du fait que l'indigence de la civilisation postindustrielle est délibérément provoquée par des hommes. Si le poème témoigne de l'histoire par ses restes, ses débris, il réaffirme du même coup la nécessité de témoigner en donnant voix aux muets, c'est-à-dire aux choses et aux êtres que l'histoire des vainqueurs réduit au silence et à l'obsolescence intentionnelle.

²² Louons maintenant les grands hommes est un livre de l'écrivain américain James Agee, accompagné par le travail photographique de Walker Evans, qui résulte de la rencontre entre les deux artistes avec les métayers – les travailleurs du coton – de l'Alabama. Cette œuvre emblématique de la misère prolétarienne des années 1930 aux États-Unis fut fortement influencée par la pensée marxiste comme en atteste notamment la présence de cette phrase célèbre du Manifeste du Parti Communiste dans l'introduction du livre : «Prolétaires du monde entiers, unissez-vous. Vous n'avez rien d'autres à perdre que vos chaînes ». L'œuvre littéraire de Agee et les photographies de Walker Evans, tout comme celles de Dorothea Lange, furent déterminante dans la prise de conscience concernant l'existence d'un véritable prolétariat aux États-Unis. De ce travail découle le souci éthique qui accompagne l'exposition et la représentation du prolétariat par les artistes et les écrivains qui souhaitent témoigner de son sort. Beaucoup d'artistes contemporains se déclarent d'ailleurs comme des héritiers de James Agee, de Walker Evans et du «lyrisme documentaire».

²³ MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, Typo, 1993, p.148

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Op.cit.*, p.149

²⁵ NEPVEU, Pierre, « Le complexe de Kalamazoo », *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, Coll. « Papiers-Collés », 1998, p.291

²⁶ Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire, *Œuvres III, op.cit.*, p.433

2.3 Témoigner pour les figurants : le poème comme dépositaire de l'« histoire illisible »

Le poème témoigne pour les témoins qui n'ont jamais pu raconter ou écrire leur vie. Ceux dont leurs existences n'ont pu constituer une expérience historique durable. Qui se souviendra d'eux quand tout ceux qu'ils auront connus seront morts à leur tour ? On parle alors, en ce qui nous concerne, d'un nombre effarant d'hommes et de femmes qui ont contribué, souvent au péril de leurs vies, à l'industrialisation de l'Amérique. Dans le documentaire *Miron : un homme venu d'en dehors du monde*, le poète québécois raconte un épisode de sa jeunesse dans lequel, lors d'un après-midi quelconque où il lisait les journaux dans la cuisine, son grand-père lui avoua qu'il était analphabète. « Tu sais, je donnerais toute ma vie pour savoir lire et écrire. Cette déclaration soudaine du vieil homme atteignit le jeune Miron comme un « coup au cœur ». Et le grand-père ajouta : « Quand on ne sait pas lire, on est toujours dans le noir ». Cette confiance humble et courageuse du grand-père Miron eut une incidence cruciale dans le destin du poète : « Et là, tout d'un coup, le noir de ces hommes est entré en moi. Je me disais : il faut que j'assume tout ce noir, que j'écrive, que je dise que ces gens-là n'ont pas vécu en vain, que ces gens-là ont laissé une trace, une grande trace²⁷ ». Le reste de sa vie, Miron fut le dépositaire et le témoin de ces « géants », comme il les appelait révérencieusement, qui n'ont jamais pu témoigner de leur propre existence, en dehors de la langue orale. Le poème comme témoin de l'histoire se doit aussi de reconstituer une expérience historique pour ceux qui auront vécu en vain, si personne ne témoigne pour eux (que ce soit par la poésie, le cinéma ou la fiction littéraire). Les poètes, comme Miron et Desbiens, surtout leurs poèmes, sont en quelque sorte les dépositaires de cette noirceur historique héritée de ces fantômes muets qui ont besoin de leurs mots et de leur écoute pour survivre.

Le témoignage de Miron nous demande : comment sortir les peuples de la figuration historique ? L'histoire n'est pas un film, à proprement parler, et ceux qui la subissent quotidiennement (femmes de chambre, ouvriers, chômeurs, itinérants) se fondent dans le décor impitoyable des villes industrielles, sans jamais sortir de cette existence figurative du prolétariat. « *Can't leave, cant' fucking leave*²⁸ », dit cette jeune noire dans le documentaire *Detropia* qui collige les témoignages de squatteurs et d'anciens ouvriers qui résident toujours dans les anciens quartiers de l'automobile à Détroit. Au pire moment de la crise économique de 2008 qui provoqua la fermeture de nombreuses

²⁷ Gaston Miron cité dans BEAULIEU, Simon, *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde*, Québec, 2014, (14:58 à 16:05)

²⁸ EWING, Heidi & GRADY, Rachel, *Detropia*, Etats-Unis, 2012, (7:12 à 8:25)

usines aux Etats-Unis, on calcule que 6 millions de travailleurs auraient perdu leurs emplois à travers le pays. Pourquoi quitter Détroit ou Seattle quand la situation se reproduit à l'échelle nationale, quand les décombres du fordisme (pas seulement ceux de Détroit) deviennent le symbole des échecs du rêve américain et du néolibéralisme reaganien : ces populations laissées à elles-mêmes sont partout. Que ce soit sur la côte est des Etats-Unis, dans les régions éloignées des prairies canadiennes ou à Thetford Mines au Québec, les nombreux échecs politiques et économiques de l'Amérique s'observent dans la désuétude des lieux qui, autrefois, étaient abondamment fréquentés par les locaux et les touristes : motels, centres commerciaux, restaurants, stations-services, etc. Partout on retrouve ces artefacts de l'âge d'or industriel des années 1950-1960 qui incarnaient les promesses réalisées du rêve américain. Aujourd'hui, ce sont les débris de ce rêve qui incarnent l'Amérique et les rêves ne riment plus à rien : «les rêves les rêves les rêves/Pourquoi rêver quand connaît/déjà son/futur ?²⁹»

2.4 *La ville industrielle américaine : paupérisation du réel et figuration collective*

Les petites villes d'Amérique, comme le souligne Pierre Nepveu, «semblent ouvertes à tous les vents, leur caractère improvisé et composite ne traduit aucunement une originalité bariolée et créative, mais plutôt une précarité de la culture et de l'habitation dans le Nouveau Monde³⁰». La conception du territoire propre aux villes américaines découle précisément de la «construction industrielle du quotidien, la mainmise de la société de consommation de masse sur tous les aspects familiaux³¹». Or, des villes construites dans le seul but d'instaurer une proximité entre les lieux de production et les travailleurs de la communauté renforce la précarité du quotidien et du devenir la société industrielle avancée. Cette clôture de l'univers politique, ce glissement historique de la communauté humaine vers la communauté strictement industrielle provoque un changement irréversible de l'organisation sociale et du concept même d'histoire qui se réduit désormais au processus industriel lui-même : la communauté se situe historiquement dans son rapport à l'expansion incessante de la civilisation industrielle dans le reste du monde ; elle en vient à lui appartenir totalement. Non seulement, ce «degré zéro de l'habitation³²» parvient à s'imposer comme une manière de vivre la communauté, à partir de son désœuvrement, mais il rend également possible le dévoilement «des déterminations communes de la vie urbaine contemporaine : marginalité, pauvreté, uniformité, mobilité, standardisa-

²⁹ Patrice Desbiens, *Sudbury, op.cit.*, p.141

³⁰ p NÉPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, Coll.«Papiers collés», 1998, p..266

³¹ BÉGOUT, Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, p.173

³² Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde, op.cit.*, p.287

tion, désocialisation, dépersonnalisation, méfiance, anonymat³³». La ville industrielle est traversée par ces espaces fonctionnels – commerces, stationnements, quartiers manufacturiers – qui se vident, du moment où les journées de travail prennent, hormis les usines dont la production ne cesse pratiquement jamais. Le désert gris des villes industrielles ne se prête pas au jeu de l'exploration urbaine, de la flânerie et de la découverte de lieux secrets. Les déplacements des habitants sont toujours les mêmes – le chemin entre la maison et l'usine, celui entre la maison et l'épicerie, les rues entre la brasserie et l'usine – et ne se prêtent pas au jeu de l'exploration urbaine, de la flânerie et la découverte de lieux secrets. La monotonie du quotidien, la routine du travail, l'isolement que subissent les habitants de Sudbury et l'aménagement du terri-toire en fonction des besoins de l'industries (maisons-mobiles, infrastructures commerciales et fonctionnelles à faibles coûts) posent de sérieuses entraves à toute tentative de réinvention des lieux et des rapports sociaux propres à la réalité des villes industrielles.

Les poèmes de *Sudbury* appartiennent à un moment critique de l'histoire récente : en 1983, le déclin économique de l'Amérique et des villes industrielles est un phénomène relativement nouveau, mais qui fait tout de même rage sur l'ensemble du continent. Le désespoir de la communauté sudburoise est celui des premières fermetures d'usine qui annonçaient, toutefois, la fin d'une époque, la dislocation d'un rêve corrompu pour des milliers de famille franco-ontariennes qui n'ont jamais connu la prospérité promise à eux-mêmes et à leurs ancêtres, depuis l'industrialisation de la province. Le chômage, l'alcoolisme, la consommation de drogues dures et les suicides sont évoqués à plusieurs reprises dans les poèmes de Sudbury. Dans un très court paragraphe de son essai *Les littératures de l'exiguïté*, François Paré décrit ces phénomènes des «rituels de la dépossession» de la communauté franco-ontarienne de Sudbury. Or, dans une perspective «américaine» de la dépossession, nous sommes forcés d'admettre que ces «rituels» ne se limitent pas uniquement aux francophones minoritaires du Canada, mais à l'ensemble des exclus du continent qui habitent ces petites villes délaissées par le capitalisme mondialisé. Évidemment, le Sudbury de Patrice Desbiens témoigne d'abord du sort des franco-ontariens, mais aussi de la vie des amérindiens qui errent dans la ville, cherchant leurs ancêtres et «l'hôte de leur éternelle brosse³⁴». Sudbury, la ville-figurante du nickel, devient l'espace de rencontres des oubliés et des sans-noms de l'Ontario ; «l'Amérique crue, donc. Pas le faux spectacle de Miami Vice mais une Amérique familière³⁵» à ceux-elles qui proviennent de ces villes ou qui les

³³ Bruce Bégout, *Lieu commun*, *Op.cit.*, p.16

³⁴ Patrice Desbiens, *Sudbury*, *op.cit.* p.136

³⁵ LAPIERRE, René, « Traduit de l'américain », *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.78

ont habitées, à un moment ou un autre de leur existence. Cette familiarité correspond à cet «air de famille» des petites villes américaines évoqué par Pierre Nepveu, au dénuement irréductible qui fonde l'expérience historique de l'Amérique et sa continuité dans la société postindustrielle : l'aménagement du territoire conçu pour les déplacements en voiture et en camion, avec ses habitations et ses immeubles de construction provisoire, où vivent ces peuplades de travailleurs qui peinent à devenir de bons consommateurs. Le «faux spectacle de Miami Vice», dont parle René Lapierre, représente, au fond, le désaveu spectaculaire de cette expérience américaine de la pauvreté, c'est-à-dire la mémoire de ceux qui regardent les épisodes de Miami Vice, après une journée de travail exténuante, et qui n'auront jamais les moyens de visiter les plages de la «ville magique».

Contrairement aux villes-figurantes, les grandes villes d'Amérique «sont toujours suspectes d'être du trompe-l'œil, de l'illusionnisme construit à coups de hauteurs rutilantes et de miroirs gigantesques. Les petites villes plus modestes, au contraire, sont aptes à mettre le piège à nu, à le dire avec une vérité criante³⁶». Le délabrement des immeubles, les rues désertes et les quelques âmes désespérées qui fument à la porte d'une brasserie représentent désormais des images convenues de la pauvreté américaine. Pourtant, quiconque roule sur la «rue principale» de Thetford Mines ou Valleyfield, sera témoin d'une scène nocturne semblable. Nous avons tous une petite ville américaine en tête car elles sont partout autour de nous. Elles sont en quelque sorte des *villes-figurantes* de l'Amérique, tout comme ceux qui les habitent. Ces petites villes correspondent à un décor reproduit mille fois (présent dans la plupart des représentations de l'Amérique) qui constitue l'un des motifs essentiels de l'américanité des grandes-surfaces. Peu importe notre expérience vécue de l'Amérique, nous l'abordons presque toujours à partir d'un réseau d'images et de lieux communs qui en font davantage un *imaginaire* qu'un territoire concret amplement exploré. Tout porte à croire que l'Amérique des années 1950 (en sommes-nous véritablement sortis ?) se soient conçue comme un imaginaire de consommation industriel reproductible à l'infini. Ceci s'observe particulièrement dans

les petites et les moyennes villes d'Amérique [qui] ont un air de famille, peu importe où l'on se trouve. Il peut s'agir de laideur (celle-ci crève souvent les yeux), mais plus généralement la répétition banale des mêmes abords, commerces et bâtiments, des mêmes modes de vie, de cette désorganisation de l'espace et de l'architecture³⁷.

³⁶Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *Op.cit.*, p.288

³⁷ *Ibid.*, p.266

Parler de cette «laideur» des villes industrielles reproduites sur l'ensemble du territoire américain (y compris le Québec) nous renvoie nécessairement aux populations qui les habitent, qui côtoient cette laideur en permanence, au point de ne plus la voir. Comme les chômeurs de Sudbury qui attendent l'autobus, habitués de croiser des gens dans le besoin qui défilent devant eux comme les blocs de fumée toxique dans le ciel gris de la ville. Nous parlons de villes-figurantes dans la mesure où elles n'ont pratiquement aucune spécificité propre qui puisse fonder une habitabilité durable, sinon la mémoire des lieux que partagent, de générations en générations, les habitants de ces villes. Or, il ne faut surtout pas croire que les gens qui vivent dans ces nombreuses villes industrielles d'Amérique pourraient vivre n'importe où. Au contraire, malgré les apparences, ces villes sont bel et bien habitées. Des familles se connaissent depuis des décennies et partagent des souvenirs communs qui font de ces villes de véritables lieux de survivance de la mémoire américaine. L'inquiétude que suscitent ces villes renvoie plutôt à la perte de mémoire que représente l'absence de témoignages provenant de ceux qui ont trouvé le moyen de s'établir là-bas et de s'attacher à l'endroit et aux gens qui l'habitent. Qu'arrive-t-il quand les moteurs économiques de ces villes sont démenagés et que les travailleurs doivent quitter pour trouver de l'emploi ailleurs ? Ils partent sans rien dire et apportent avec eux la mémoire de ces villes qui n'ont que le vent, des immeubles vacants et leurs rues désertes comme preuves de leur existence révolue.

Dans une ville-figurante personne n'échappe au rôle de figurant. À Sudbury, on reproduit les mêmes gestes chaque jour, l'argent manque sans cesse et partir de là est inconcevable. En fait, les villes-figurantes ont l'effet de broyer leurs habitants dans le grondement des machines qu'ils opèrent et de la musique rock qui jouent dans les bars où ils vont suspendre, pendant quelques heures, le cours de leur existence. Malgré le réconfort précaire de l'alcool et la tendresse éphémère du samedi soir, on n'échappe jamais à «cette ville qui nous écrase/cette ville qui nous mange comme un cancer³⁸». Dans cette ville minière où l'avenir est connu d'avance, le sentiment de disparaître tous en même temps engendre néanmoins une solidarité des bas-fonds qui résiste à la tentation de désertir les lieux. Cette communauté de déshérités ne croit plus aux beaux discours des politiciens qui promettent de relancer l'activité des industries canadiennes quand vient le temps de récolter des appuis électoraux. Les figurants de l'histoire apparaissent parfois dans les calculs de rapports gouvernementaux et les données démographiques. Ils deviennent alors l'objet de «bonnes» intentions qui souhai-

³⁸ Patrice Desbiens, *Sudbury, Op.cit.*, p.158

tent développer des programmes pour leur venir en aide, les «sauver en niant leur humanité³⁹», comme le dit Yvon Rivard. La réalité est bien différente : comment peut-on être sauvés dans ce monde sans espoir où ce sont les débris et les usines désaffectées qui témoignent de notre passage ? La réponse de Patrice Desbiens est aussi désespérée que la question :

On boit parce que ça fait mal.
 On boit et ça fait encore plus mal.
 On essaie d'oublier la douleur.
 On essaie d'oublier la chaleur.
 On est assis dans Coulson et on essaie d'oublier
 mais tout le monde se ressemble. (*Sudbury*, p.158)

Les personnages décrits par le poète-narrateur et lui-même semblent en attente d'une rédemption qui ne viendra jamais et les condamne à porter une «tristesse vieille comme la terre⁴⁰» et au «désespoir du dimanche soir qui/[les] amène à boire sans le vouloir⁴¹». Que ce soit l'ami du poète, Robert Dickson (lui-même poète), qui conduit sa Lada en état d'ébriété à trois heures du matin et perd patience en cherchant une cigarette dans ses poches («I hate this fucking town», peste-il en se tournant sur lui-même) ou les filles-mères dans la cafétéria du Woolworth qui cherchent le père de leurs enfants dans les allées de détails, le sentiment d'impuissance est le même pour tous et les rend identiques dans la détresse :

On veut sortir.
 On veut dormir.
 On veut mourir.
 Cette ville qui nous écrase.
 Cette ville qui nous arrache les ailes. (*Sudbury*, p.159)

Cette dépossession collective qui s'exerce à même les lieux du quotidien (brasseries, restaurants, la mine de nickel, l'usine Inco) enchaîne les habitants de Sudbury aux rouages de la figuration historique : être un corps salarié en mouvement auquel on assigne une fonction précise dans une logique de production stricte. Des vies sans issue qui se transmettent de génération en génération – la fatalité du prolétariat – dont les seuls répités résident dans quelques heures de sommeil, les westerns de Charles Bronson et la «brosse du samedi soir». La mémoire des oubliés que représentent les poèmes de *Sudbury* est traversé par un curieux paradoxe : celui de vouloir constituer la mémoire d'une ville

³⁹ RIVARD, Yvon, « La clé d'Issenhuth », *Figures de compassion* (Collectif), Montréal, Leméac, 2014, p.41

⁴⁰ Patrice Desbiens, *Sudbury*, *op.cit.*, p.159

⁴¹ *Ibid.*, p.163

que ses habitants traînent comme un boulet à leur cheville. Les habitants de Sudbury sont partagés entre le désir de mourir, celui de dormir ou de sortir dans les bars parce qu'il est devenu impossible de «changer le mal de place». La tristesse de cette ville les dévore comme une maladie héréditaire à laquelle se greffent celles de l'alcool et des amours ratées, chacune des symptômes d'un plus haut-mal : être prisonnier d'un monde désuet abandonné par les puissances du Capital.

2.5 La langue est un témoin : donner la parole aux pauvres

Rendre la communauté *présente* exige de briser les rouages de la figuration, c'est-à-dire cette existence collective à travers laquelle les habitants de Sudbury sont réduits à l'impuissance des salariés destinés au travail à l'usine de père en fils et au chômage quand ils sont mis à pied. On peut photographier ces gens, en faire le sujet de documentaires ou écrire des poèmes qui témoignent de leur sort, mais comment sortir du constat, du simple partage des images et des mots ? Tout le témoignage poétique de Desbiens est hanté par cette question : comment *rendre sensible* l'existence désœuvrée de ces gens et en faire une véritable expérience historique. Ce témoignage – pour ne pas dire le témoin - provient de la réalité énoncée par les poèmes de Sudbury. La dimension «orale» de la poésie de Patrice Desbiens correspond à une manière d'occuper une position particulière, c'est-à-dire celle du poète autodidacte, fils d'ouvrier de surcroît, qui écrit dans la langue des siens, sans toutefois en faire un parti-pris déclaré qui donnerait à son œuvre un caractère programmatique. La prosodie de Patrice Desbiens assimile à la fois une forte narrativité – inspirée des poètes américains comme Raymond Carver, Philip Levine, Charles Bukowski et William Carlos Williams – et le vocabulaire prosaïque des clients de la Brasserie Coulson, sans jamais sombrer dans le piège de l'écriture joulisante. Dans sa grande connaissance prosodique, Patrice Desbiens sait qu'on ne peut témoigner du sort des prolétaires nord-américains qu'à travers une langue constituée des mots que ceux-ci s'échangent au quotidien, même si rien n'est dit comme tel nulle part. Combien de fois, Desbiens a-t-il affirmé «Je n'ai pas de méthode. J'écris comme je parle» dans des entretiens ? Peut-être n'y a-t-il rien d'autre à comprendre de la langue de Patrice Desbiens : un jeune homme originaire de Timmins vola un jour un livre de Rimbaud à la bibliothèque municipale – Desbiens a déjà raconté cette histoire dans un entretien –, le choc fut tellement immense qu'il s'est mis à écrire des poèmes et n'a jamais cessé. Or, ce poète décrocheur ne connaît que deux langues : le français rudimentaire des ouvriers des villes minières de la province ontarienne et l'anglais que parle les patrons des industries. Dans les poèmes de Patrice Desbiens, les mots des ouvriers atteignent ainsi une puissance d'énonciation par laquelle la

«mémoire des vaincus» peut se constituer en s'extirpant, enfin, du bruit des outils et des machines à poker.

Malgré leur silence et leurs mots inexacts, les pauvres de Sudbury possèdent quelque chose que personne ne peut leur prendre : une épreuve commune de l'indifférence des cadres supérieurs et des dirigeants politiques et de la destruction d'un territoire à des fins purement financières. Bien que personne (ou presque) ne les écoute, leur expérience du monde industriel en fait des témoins de première ligne, des lucioles humaines oubliées dans la dureté du granit et des lendemains de veille, en attente leur prochaine prestation de chômage. La figuration historique produit à la fois de la résilience chez ceux qui la subissent et une insensibilité technocratique de la part de ceux qui la provoquent et l'organisent. À cela, il faut des veilleurs de lucioles pour que la venue d'autre monde soit possible. Un acte de résistance doit mettre en échec le fonctionnement même de cette figuration. Le malheur des habitants de Sudbury et des autres villes qui lui ressemblent demeurera lettre morte sans une telle intervention. Dans la réalité quotidienne de ces villes préfabriquées où le travail ouvrier est la principale activité humaine, une ressource essentielle à cette résistance échappe à l'expérience historique américaine : la parole des pauvres.

Que signifie donner la parole aux pauvres ? Dans son essai, *Les noms de l'histoire*, Jacques Rancière affirme que le rôle de l'historien est de délivrer la voix des pauvres. Il faut descendre un peu loin au cœur de cette phrase et lui faire dire une chose qui appartient à la conception de l'histoire benjaminienne : le rôle de l'histoire des vaincus est de délivrer la «voix des pauvres». Pour cela, il faut un don de voix : une voix qui devient ce don même et qui n'existe et parle qu'à partir de lui. Cette mise en échec que représente le poème tient peut-être son origine du don de voix, du «don de noirceur», comme l'écrivait Paul Celan, qui renvoie à cette voix des vaincus qui sont morts dans l'oubli et l'indifférence de l'Histoire. Ce don de noirceur peut aussi accueillir la noirceur des ancêtres analphabètes de Gaston Miron. Délivrer la voix des pauvres consiste également à rescaper de l'insignifiance historique ces morts qui sont disparus avec les traces de leur vécu. Donner une voix, c'est donner une trace à ceux qui n'arrivent plus à parler. La parole des pauvres est traversée par un silence irréductible, un grondement de nuit qui fonde l'expérience américaine de la pauvreté. Dans une étude sur la poésie de Fernand Dumont, Pierre Ouellet nous rappelle que le «sujet du poème est un dépôt

de voix : il consigne en lui la multitude parlante et silencieuse, qui repose là pour être et exister⁴² ». Ce mutisme de la pauvreté fonde une politique de la parole qui se constitue par « le partage des mots et des silences, la solidarité des voix qui donnent vie et sens à ceux-là même qui n'ont plus voix à rien⁴³ ». Que signifie *parler avec les pauvres*, sinon une volonté de partager pleinement leur réalité par l'expérience de la langue, tout en désertant le point de vue habituel de l'observateur qui prétend comprendre la réalité des villes industrielles à partir d'une culture savante qui s'est constituée dans un contexte relativement éloigné de la vie des ouvriers des minières de Sudbury. À ce titre, Patrice Desbiens occupe une position particulière : lui-même fils d'un ouvrier des mines et d'une mère au foyer, Desbiens a peu fréquenté le milieu universitaire (il fut inscrit le temps d'une session à l'université Laurentienne) et décrit souvent la vie de poète comme une expérience de pauvreté en soi : le narrateur-poète est souvent en attente d'un chèque d'aide-sociale ou d'une bourse du Conseil des Arts du Canada. La *position* de Patrice Desbiens devant la pauvreté des ouvriers franco-ontariens est particulière, du fait qu'il provient de ce milieu. Son travail de la langue est intrinsèquement relié aux origines du poète qui n'apprécie pas du tout la langue parlée dans le milieu universitaire, dont il se tient volontairement à l'écart. Desbiens revendique même une certaine *maladresse* dans la langue qui à elle seule constitue une expérience de la pauvreté que récupèrent, selon Desbiens, les universitaires dans leurs recherches : « on perd nos poèmes/on archive notre/sang/pour que/ dans le futur/quelqu'un maîtrise/notre maladresse⁴⁴ ».

Que signifie appauvrir la langue et la forme ? Depuis quelques années, je remarque que la question de l'appauvrissement (la forme, la langue) est de plus en plus présente dans les réflexions d'écrivains et de professeurs sur la poésie québécoise contemporaine. Tout d'abord, appauvrir ne signifie pas *affaiblir* ou *détériorer* la langue. Il faut plutôt chercher du côté du *dépouillement* pour comprendre comment la « rareté, le vide culturel du continent trouve ici sa voix. Un des visages les plus communs de la réalité américaine au sens continental, c'est en effet celui de la *pauvreté*. Manque de mots, manque de culture, manque d'histoire⁴⁵ ». Ce dépouillement correspond à une volonté de confronter le manque dans l'expérience même de la langue. Il s'agit notamment d'une attention de l'écrivain à l'endroit d'une forme dépouillée qui puisse témoigner d'une réalité particulière - le quoti-

⁴² Pierre Ouellet, « Seul ensemble » *Voix et images*, Vol.27, no.1, p.14

⁴³ *Ibid.*, p.13

⁴⁴ DESBIENS, Patrice, *Hennissements*, Sudbury, Prise de Parole, 2002, p.25

⁴⁵ NEPVEU, Pierre, « Entre chaos et désert : treize propositions et un épilogue sur la poésie des Amériques », *Les formes contemporaines de la poésie*, Montréal, Nota Bene, 2011, p.23

dien des mineurs de Sudbury dans le cas de Patrice Desbiens -, c'est-à-dire une langue qui nécessairement *fait défaut* avec les règles d'usage, qui rompt avec la langue littéraire des pratiques poétiques québécoises de l'époque (le Québec des années 1980). On remarque d'ailleurs, chez les écrivains franco-ontariens, une tendance partagée d'appauvrir la langue ou plutôt d'exposer la pauvreté des franco-ontariens à travers leur travail de la langue : la langue malmenée et déficiente des ouvriers francophones de Sudbury et des autres villes industrielles de la province ontarienne.

Comment faire autrement dans un milieu qui se caractérise autant par la «précarité générale de la culture et de l'habitation⁴⁶»? Le peuple franco-ontarien, de descendance québécoise, est un peuple en exil depuis plus d'un siècle. Combien d'écrivains franco-ontariens ont parlé de cette impossibilité d'exister collectivement dans cette culture anglo-canadienne qui les refuse et les absorbe progressivement dans les méandres de l'assimilation? S'ajoute à cela la pauvreté matérielle des ouvriers de l'industrie minière et le manque de culture, à proprement parler, des communautés dont l'existence se partage entre le travail et la maison. En parlant du travail du dramaturge Jean-Marc Dalpé, François Paré remarque que la langue de Dalpé est portée par la volonté de *traduire* «d'impuissance et l'oppression qui marquent chacun de ses personnages [et qui] se reflètent aussi dans les rapports que la modernité entretient avec le travail, la survie et l'exploitation des pauvres et des marginaux⁴⁷». Telle est l'*exigence* que partagent les travaux de Patrice Desbiens et Jean-Marc Dalpé : formuler une esthétique de la *survie* dans laquelle la langue occupe une position éthique que seules les littératures dites *mineures* sont en mesure d'assumer entièrement. Appauvrir la langue signifie alors *témoigner* de la survie d'une communauté à partir d'une langue qui ne trahit pas la condition des humiliés qui la composent.

2.6 Raconter l'histoire des vaincus par le poème : le retour du narrateur benjaminien et survie de l'expérience?

Dans son essai «Le narrateur» qui fait suite en quelque sorte à «Expérience et pauvreté», Walter Benjamin explique la chute du cours de l'expérience par la disparition des narrateurs qui possédaient la faculté d'échanger les expériences de la communauté. Le narrateur est «celui qui vient de loin⁴⁸», qui détient les légendes de pays lointains et qu'il partage avec les siens au moment de son

⁴⁶ NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, *op.cit.*266

⁴⁷ PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Le Nordir, 1993, p.67

⁴⁸ BENJAMIN, Walter, «Le conteur», *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p.59

retour. C'est lui qui raconte l'antériorité du monde et ce que «le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou de l'expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience de ceux qui l'écoutent⁴⁹». La chute du cours de l'expérience correspond précisément à cette impossibilité de partager l'expérience à partir de la tradition orale. Benjamin attribue aussi à l'essor du roman la disparition des «narrateurs» ou des «conteurs», selon les traductions du texte. Si Benjamin était toujours parmi nous, il constaterait combien notre monde fait toujours le deuil de ces narrateurs qui veillaient sur la mémoire des contrées lointaines et des êtres étranges qui les habitent. Tout comme en 1933, notre monde a besoin de narrateurs et les récits historiques (petits ou grands) ne font que reconduire cette perte de l'expérience qui remonte à l'époque où le progrès technique amorçait sa domination sur la mémoire des démunis. Le poème témoigne de l'histoire des vaincus à partir de cette perte de l'expérience. Une autre forme d'expérience doit voir le jour. Pour cela, de nouvelles formes de narration et de témoignage sont nécessaires : les lucioles et les survivants ne sont jamais là où on les soupçonne de se cacher. Ce quelque chose qui manque est peut-être aussi quelqu'un qui manque : un témoin conscient de sa responsabilité. Ce témoin n'est personne en particulier, mais plutôt «une voix possible et une parole virtuelle ou potentielle, jamais actuelle, parce que porteuse d'une peine ancienne, que le poème relève et avec laquelle il doit sans cesse composer⁵⁰». Une voix effacée derrière le silence des pauvres qui ne savent plus espérer. Les exclus n'ont pas besoin d'un porte-parole, mais bien d'une voix leur permettant de revenir vers notre monde. Par exemple, quand James Agee et Walker Evans ont parcouru les champs de coton et les villages de l'Alabama, ils étaient conscients de la dimension éthique de leur témoignage. Ils partageaient tous les deux ce malaise de parler «au nom des pauvres» de l'Amérique rurale. Ce sentiment d'avoir échoué leur témoignage hante d'ailleurs plusieurs pages du livre :

Si je le pouvais, à ce point je n'écrirais rien du tout. Il y aurait des photographies ; pour le reste, des morceaux d'étoffe, des déchets de coton, des grumelons de terre, des paroles rapportées, des bouts de bois, des pièces de fer, des fioles d'odeurs, des assiettes de nourriture et d'excréments. [...] Un morceau de corps arraché par la racine pourrait bien être plus adéquat⁵¹.

Toutefois, une préoccupation primordiale demeure : quelqu'un doit témoigner de l'existence précaire de ce monde. Peu importe dans quel registre langagier, il faut écrire le désespoir et la misère de ces

⁴⁹ *Ibid.*, p.56

⁵⁰ Pierre Ouellet, « Seul ensemble » *Voix et images*, Vol.27, no.1, p.15

⁵¹ AGEE, James, *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, 1994, p.29

gens qui n'arrivent pas à l'exprimer. Bien que ces choses soient dites d'emblée dans la préface de *Louons maintenant les grands hommes*, la langue littéraire complexe de Agee détonne clairement avec la langue que parlent les métayers de l'Alabama. Or, la langue poétique de Patrice Desbiens, quant à elle, par sa dimension narrative importante (très proche de Raymond Carver) fait intervenir une forme d'oralité qui s'apparente au parler des ouvriers franco-ontariens de Sudbury, sans être du joulal pour autant. Il ne s'agit pas non plus d'écrire des poèmes dans la «langue des ouvriers» pour témoigner du point de vue des vaincus et des figurants de l'histoire, mais plutôt dans une langue qui serait celle d'un témoin à charge. Car, comme le rappelle Desbiens, «les habitants de ce pays ne s'accablent pas de métaphores inutiles/Entre Sudbury et Timmins/il n'y a que le vide⁵²». Les poèmes de Desbiens sont hantés par cette méfiance à l'égard des « métaphores inutiles » et du haut-langage des académies littéraires. Certains critiques ont souligné cet aspect en l'associant injustement au misérabilisme et à une complaisance envers la figure bukowskienne du poète alcoolique qui raconte ses beuveries avec les paumés de Los Angeles. D'autres critiques ont, quant à eux, salué «sa voix originale et authentique⁵³» qui énonce mieux que quiconque la réalité du peuple franco-ontarien. Mais, tout comme chez Bukowski ou Carver, la langue de Desbiens n'est pas mimétique, dans la mesure où elle ne se réduit pas à une simple transposition de la langue des ouvriers franco-ontariens dans une forme poétique. Or, celle-ci aborde ce qu'Elisabeth Lasserre appelle un «point de vue documentaire⁵⁴», c'est-à-dire une forme d'énonciation poétique qui correspond sensiblement à la «langue utilisée dans le milieu représenté par le poète de Sudbury : le prolétariat urbain des villes du nord⁵⁵». Bien que Patrice Desbiens prétende n'«avoir aucune technique d'écriture⁵⁶» et d'écrire tout simplement «comme il parle et comme il pense⁵⁷», la langue de ses poèmes est beaucoup plus travaillée que le laisse croire le mythe du «poète du quotidien». Elle relève carrément d'une stratégie poétique où la justesse des mots et l'économie de métaphores provoquent l'illusion d'une langue qui s'écrit toute seule et qui fait toute l'originalité du travail de Desbiens. Comme le rappelle Lasserre, Desbiens construit une «rhétorique du quotidien» reposant sur

⁵² Patrice Desbiens, *Sudbury, op.cit.*p.116

⁵³ Il s'agit d'un extrait de la critique d'un recueil de Patrice Desbiens cité par Elisabeth Lasserre dans son étude « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », LASSERRE, Elisabeth, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol.33, no.2, 1997, p.63

⁵⁴ *Ibid.*, p.71

⁵⁵ *Ibid.*, p.72

⁵⁶ *Ibid.*, p.70

⁵⁷ *Ibid.* p.63

un choix du vocabulaire non seulement puisé dans la strate familière de la langue, mais [dont] les termes possèdent aussi une grande extension, fermant ainsi l'éventail des possibilités stylistiques offertes à l'écrivain. La syntaxe reprend des structures propres à l'oral : hésitations, absence d'inversion dans les dialogues, répétitions, etc.⁵⁸.

La langue poétique de Desbiens n'est pas laissée à elle-même et aux hasards de l'écriture, sa construction est une prise de position devant la condition historique du peuple franco-ontarien et des communautés qui habitent l'échec industriel de l'Amérique. Elle n'est pas «une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure⁵⁹» qui s'exerce à travers ces hésitations dans lesquelles survit ce «peuple mineur, éternellement mineur⁶⁰» qui existe dans «les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé⁶¹». Cette manière d'assurer une survie collective à travers la langue qui «invente un peuple qui manque⁶²» constitue une survie de l'expérience et du «narrateur» benjaminien. La dimension orale de cette langue rappelle en quelque sorte l'expérience du monde et des âges anciens transmise oralement jusqu'au début de la révolution industrielle. «Les narrateurs», tels que les nomme Walter Benjamin, ont justement puisé dans cette source des récits oraux transmis par les narrateurs anonymes qui possédaient l'expérience des anciens. La transmission orale de l'expérience avait pour but de faire des témoins qui à leur tour transmettraient cette mémoire à d'autres et ainsi de suite. La réalité ouvrière de Sudbury décrite par Patrice Desbiens est la forme ultra-avancée de ce monde devenu «pauvre en expérience» où les témoins n'ont personne à qui raconter ce qu'ils ont appris des anciens ainsi que le récit de leur propre vie. Le désespoir des villes industrielles américaines est traversé par cette difficulté de dire les choses et la détresse éprouvée par ceux qui les habitent :

Le désespoir du dimanche soir qui
nous amène à boire sans le vouloir.
Des visions de se faire sauter la cervelle.
Parce qu'on aime quelqu'un qui n'est pas là.
Parce qu'on a un besoin.
Parce qu'on a pas de témoins.
Parce qu'on se voit de moins en moins. (*Sudbury*, p.163)

⁵⁸ *Ibid.*, p.72

⁵⁹ DELEUZE, Gilles, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 1993, p.14

⁶⁰ *Ibid.*, p.14

⁶¹ *Ibid.*, p.15

⁶² *Ibid.*, p.14

La dimension éthique du témoignage se retrouve justement dans cette absence de témoin à laquelle le poème doit répondre. «Je vie ces vies en même temps que la mienne» (*Sudbury*, p.121), écrit Patrice Desbiens à un moment. Cette vie traversée par le désespoir des autres provoque un renoncement à témoigner d'un point de vue personnel et renvoie du coup au «point de vue documentaire⁶³» identifié par Élisabeth Lasserre dans son étude sur la poésie de Desbiens. Elle fait également écho à la notion de «singularité quelconque» développée par Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient*, c'est-à-dire une «communauté formée par des singularité quelconques, parfaitement déterminées, sans que jamais un concept ou une propriété ne puisse leur servir d'identité⁶⁴». La civilisation postindustrielle produit cette forme de singularité dans la mesure où elle est constellée de communautés et de peuplades déclassées qui n'ont plus que leur pauvreté pour les identifier au reste du monde, rongé lui aussi par la paupérisation avancée et la misère des exclus. Comme nous le rappelle René Lapierre dans sa «théorie de l'abandon», «faire peu de cas de soi, c'est le vœu de pauvreté de l'écrivain. Et cette pauvreté est nécessaire, encore qu'elle n'ait pas à se traduire en sécheresse, en dureté ; et certes elle implique un rapport au langage et à l'identité⁶⁵». Le témoignage poétique de Patrice Desbiens est porté par ce vœu de pauvreté qui correspond à cette forme de singularité quelconque où le poète vit sa vie en même temps que celles des êtres qu'il croise parfois dans les rues de Sudbury. L'identité devient plutôt renoncement à l'identité individuelle qui lui permet d'atteindre la dimension impersonnelle de l'acte d'écrire. Dans ses «Carnets» qui compose la dernière partie d'*Esthétique de la création verbale*, Mikhaïl Bakhtine écrit : «En son propre nom, l'écrivain ne peut rien dire. C'est pourquoi l'auteur premier se fait muet. La recherche du mot personnel est en fait la recherche du mot non-personnel, du mot plus grand que soi, une aspiration à fuir ses propres mots à l'aide desquels on ne peut rien dire de substantiel⁶⁶». Le témoignage poétique de Patrice Desbiens ne provient pas seulement d'une «expérience personnelle» de la pauvreté des villes minières. Il appartient plutôt à ce qui de cette expérience dépasse la dimension personnelle du vécu, pour rejoindre le désespoir partagé par la communauté sudburoise, c'est-à-dire cette vie d'impuissance partagée par tant de citoyens des Amé-

⁶³ LASSERRE, Élisabeth, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol.33, no.2, 1997, p.71

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, Coll. « Librairie du XXe siècle », 1990, p.89

⁶⁵ LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2002, p.16

⁶⁶ BAKHTINE, Mikhaïl, « Carnets », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p.370

riques dans le décor sordide de ces villes sans avenir qui déteint sur leurs «âmes vides qui se remplissent de détresse⁶⁷».

Comme l'écrit Paul Bélanger : «En ces temps de détresse, le poème fait face au malheur⁶⁸». En ce sens, la poétique de Patrice Desbiens est aussi une *politique de la détresse* et sa portée testimoniale tient à cette volonté de briser l'indifférence que subissent quotidiennement les laissés-pour-compte de l'Amérique. Sa voix est composée du silence des «rêves refusés» et du vide inépuisable qui sépare Timmins et Sudbury, mais aussi par la nécessité de «sortir de soi pour rejoindre un arrière-pays plus incertain⁶⁹» que la réalité sordide des villes minières : la langue dans laquelle les vaincus de l'histoire pourront enfin parler. Le travail de la langue de Desbiens affronte la détresse des figurants en lui donnant une voix qui n'est pas exactement celle des femmes et des hommes qui attendent l'autobus sur la rue Elm, mais dont la justesse et la densité peut constituer une nouvelle forme d'expérience historique qui rend justice à l'humiliation et la souffrance subies par les habitants du nord de l'Ontario. Cette voix qui n'est pas celle des habitants de Sudbury tente de formuler esthétiquement ce qu'ils n'arrivent pas à dire dans toute leur maladresse et leurs mots parfois inexacts. Comme le rappelle Jacques Rancière, «ce n'est pas que la parole des pauvres soit vaine, qu'il faille nettoyer les mots jusqu'à la limite où la page est blanche : les pauvres ne parlent jamais en vain. Leur parole est toujours pleine de sens. Simplement, ils ignorent le sens qui les fait parler, qui parle en eux. Le rôle de l'historien [ou du poète] est de délivrer cette voix⁷⁰». Ainsi quand le poème témoigne du sort historique des vaincus, il doit moins parler en leur nom qu'offrir une écoute et du souffle à une voix qui se meurt dans les appartements mal chauffés et les usines de Sudbury ; le témoignage historique du poème se réalise également dans cet effort de traduire la langue des pauvres dans une *langue-autre* pouvant délivrer le «devenir-révolutionnaire» de ce peuple mineur dont il ignore le potentiel et l'existence même.

⁶⁷ Patrice Desbiens, *Sudbury, op.cit.*, p.143

⁶⁸ BÉLANGER, Paul, « Errer parmi les harmoniques », [Discours d'introduction à l'Académie des lettres du Québec], p.7

⁶⁹ *Ibid.*, p.6

⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Une poétique du savoir*, Paris, Seuil, Coll. « Bibliothèque du 20^e siècle », 1992, p.41

2.7 L'envers du décor postindustriel : un « patrimoine de gestes » et de non-dits

Desbiens nous fait entrer dans la ville minière par le passage des initiés de la misère : l'autobus en retard de la rue Elm et la porte-arrière de la brasserie Coulson, où se retrouvent les trouble-fête de Sudbury et les chômeurs enragés qui ont trop bu. Comme dans ce poème où un «gars du nord» bat sa femme en rentrant de la brasserie, parce qu'il «n'a pas de pays» et que son patron lui demande de se taire et de s'enfoncer dans le trou de la mine, plutôt que de se plaindre. Les poèmes qui racontent le quotidien ouvrier de Sudbury sont d'emblée écrits sous le signe de l'ennui, de l'attente et du malheur réprimé, alors que les poèmes de bars où renaît une passion précaire dans les tournées de bières et le vacarme de la musique rock appartiennent aux nuits de la ville minière. Derrière chaque lieu se trouve une part de silence où le «monde ne nous rejoint plus⁷¹», mais parle en nous à travers le démuné, l'exproprié qui hante notre mémoire. Les poèmes de Desbiens constituent une mémoire de gestes et d'architectures vides où les «rituels de la dépossession» remplacent le témoignage oral des vaincus. Quand Rancière écrit que «des pauvres ignorent le sens qui parlent en eux⁷²», peut-être dirait-il, en regardant les habitants de Sudbury, que ces derniers ignorent combien leurs beuveries et leurs bagarres sont porteuses d'une signification historique que l'histoire ignore elle-même. La mémoire des vaincus, on la retrouve aussi dans les rêves déçus qui jonchent le plancher de la brasserie Coulson dans la «nuit noire comme un téléphone qui ne sonne pas⁷³».

À Sudbury, les nuits tournent sur elles-mêmes dans des clubs où des Amérindiens s'écroulent d'ivresse et de chagrin, pendant que les policiers viennent interrompre une bagarre de motards qui recommencera, dès le lendemain, dans un autre club, quelques rues plus loin. Cette violence de la vie nocturne de Sudbury remplace l'ennui du quotidien et correspond au sentiment de captivité qu'éprouve les habitants des villes industrielles américaines (*Can't leave, can't fucking leave*). Elle est l'autre nom du désespoir des pauvres qui ne peuvent exprimer autrement leur détresse, à cette agonie de l'expérience dont parlait Walter Benjamin dans laquelle la vie humaine est substituée à la répétition mécanique du travail en usine ou dans la profondeur des mines de nickel. Les brasseries, les courses de voitures dans les rangs déserts aux franges de la ville et l'extase précaire des caresses amoureuses deviennent des issues de secours temporaires qui disparaissent avec la fin des nuits

⁷¹ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op.cit., p.164

⁷² Il s'agit d'un renvoi à la citation de Rancière qui apparaît plus haut dans le texte.

⁷³ Patrice Desbiens, *Sudbury*, op.cit., p.162

blanches. Quand ces nuits folles s'achèvent miraculeusement dans le lit de son amoureuse, le poète-narrateur se réveille dans un appartement vide qu'il doit quitter. Il retourne chez lui par le même autobus en retard dans lequel il voit défiler par la fenêtre ce «monde de débris et de bière, de silence et d'ennui, quelque chose a pourtant lieu, ni extase ni emportement anarchique, mais plutôt notation rageuse, au bord de la folie et de la disparition⁷⁴».

Cette cohabitation dans la «profusion du semblable⁷⁵» engendre une «notation rageuse⁷⁶» du quotidien des villes industrielles qui révèle la condition historique américaine d'occuper un territoire impossible à quitter. Le désert gris des mines s'étend partout sur le territoire ontarien et se transforme, à l'ouest, en villes-dortoirs de l'exploitation pétrolière. Dans un documentaire sur la ville de Fort McMurray, réalisé un avant la célèbre tragédie, un propriétaire de club de danseuses affirmait : «la tristesse des travailleurs du pétrole est mon gagne-pain⁷⁷». Les villes industrielles prennent ainsi souvent les apparences d'un naufrage répétitif ou, pire encore, d'une noyade atavique dans la vitre brune des « grosses bières » :

La noyade, comme d'habitude,
 une de ces nuits
 où la radio ne
 laisse aucune trace, où
 ni le rock and roll ni
 le jazz peuvent
 adoucir le fait que
 Wagner donne un concert
 dans le garde-robe.
 [...]
 Je suis un citoyen de cette folie.
 Résidence impitoyable et permanente.
 Je cours comme un animal
 dans ma ville natale.
 Je ne peux pas partir et
 je ne peux pas revenir. (*Sudbury*, p.131)

Cette figure de la noyade renvoie évidemment à la consommation excessive d'alcool qui traverse l'ensemble du livre de Desbiens. Les beuveries renforcent ce sentiment de captivité qui caractérise tant

⁷⁴ NEPVEU, Pierre, « Le complexe de Kalamazoo », *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, Coll. « Papiers collés », 1998, p.287

⁷⁵ BÉGOUT, Bruce, *Zéropolis*, Paris, Alia, 2002, p.75

⁷⁶ NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, Coll.«Papiers collés», 1998, p.276

⁷⁷ DUFRESNE, David, *Fort McMoney*, Canada, 2014, (23:25 à 23:58)

la réalité des ouvriers de Sudbury et des Amérindiens qui errent dans la ville entre les stationnements vides du Woolworth et la tristesse des chansons country de la brasserie Coulson. Bien que selon le poète-narrateur, les nuits malheureuses de Sudbury ne retiennent pas «des traces du rock and roll et du jazz» qui inondent les appartements de ceux qui veulent échapper au désespoir de la ville minière, le poème se révèle une trace écrite de cette mémoire agonique qui ne trouve plus les mots pour dire la vacuité du présent. Écrire des poèmes devient le dernier recours pour refaire les traces de ce monde déraciné par les trous dans la terre et les trous de mémoire de ceux qui boivent pour survivre à leur manque d'avenir.

L'imagerie superlative de Desbiens est catégorique : il n'y aucun refuge au « rêve refusé » qui traque les habitants de la ville jusque dans leur chambre où les commodités prennent l'aspect inquiétant de la marchandise se retournant contre ceux qui l'ont créée. Chez Desbiens, les choses incarnent «une fatalité qui frappe aussi bien l'individu que le groupe auquel il appartient. Les choses ne se distinguent pas. Elles sont éminemment complices de la minorisation. La machine à Coke, la banque et le ketchup participent pleinement au fatal abaissement collectif⁷⁸». Par exemple, la hantise de la marchandise automatisée, en l'occurrence la «machine à Coke» qui vient dévorer le concierge du Steinberg's et les ouvriers de Sudbury, est très présente dans le recueil précédent de Desbiens, *L'espace qui reste* : «la machine à coke se débranche/et avance silencieusement sur le/tapis épais/ le concierge a juste le temps/d'étouffer un cri tandis que/ la machine le dévore⁷⁹». Dans *Sudbury*, l'imaginaire exacerbé des films d'horreur de l'époque n'est pas entièrement évacué de l'esthétique desbienne, mais laisse place plutôt à une narrativité du poème beaucoup plus introspective et davantage soucieuse d'entrer en rapport avec le désespoir des habitants de la ville minière. Cette «citoyenneté de la folie» est une autre manière de nommer les conséquences de l'exclusion sociale que subissent ceux qui habitent les villes abandonnées de l'échec industriel.

La menace de la folie, la folie démente et « destructrice de l'identité se situe au cœur même des cultures de l'exiguïté et de tous les discours marginaux. Constriction de l'espace mental obsédant, indifférenciation du temps mémorial, l'exiguïté⁸⁰, dans l'écriture comme dans le discours de la culture

⁷⁸ PARÉ, François, « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne », *Les littératures de l'exiguïté*, Le Nordir, Coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p.172

⁷⁹ Extrait d'un poème de *L'espace qui reste* paru dans la rétrospective *Sudbury : 1979-1985*, p.62

⁸⁰ La notion d'*exiguïté* chez François Paré renvoie aux «cultures et littératures de la minorisation» en Amérique du Nord, particulièrement celles des communautés francophones du Québec, de l'Ontario et de l'Acadie. Cette notion d'*exiguïté*

en général, ne permet plus de voir les langages dans leur action rédemptrice⁸¹ ». Évidemment, la rédemption n'existe pas dans le Sudbury de Patrice Desbiens. Devenir «citoyen de la folie» est aussi le fardeau du narrateur-poète qui devient personne et lui-même à la fois. Cette désuétude de l'identité narrative et du sujet poétique est une dimension indispensable de cette expérience de la pauvreté qui consiste à devenir soi-même un «sans-voix», à connaître le renoncement quotidien vécu par les «sans-nom». Cela fait écho à cette phrase de Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale* : «nous sommes parvenus à cette conclusion que ma vie-existence n'était pas une valeur esthétique en soi, n'avait pas une événementialité signifiante en soi : je ne suis pas le héros de ma propre vie. [...] Il me faudra devenir l'autre par rapport à moi-même⁸²». Si une forme d'identité est alors possible, elle renvoie à la privation d'identité des vaincus et le seul moyen d'y parvenir par soi-même est d'aller à la rencontre de ce point d'abandon en chacun de nous où il nous devient possible de tout quitter. Là où *je* n'est personne, sinon une pure réceptivité à la souffrance de ce qui me dépasse et qui existe pourtant en chacun de nous.

La civilisation postindustrielle laisse derrière elle des communautés entières d'expropriés de l'histoire et la hantise de cette dépossession sans fin traverse le Sudbury de Patrice Desbiens. On parle de communautés autochtones ou de familles ouvrières et d'agriculteurs bien établies sur le territoire qui doivent, du jour au lendemain, se trouver du travailleur ou joindre les deux bouts avec des prestations de chômage ou d'aide-sociale. Ces fermetures d'usines et ces déplacements de populations nous reconduisent au principe d'impuissance de la *vie nue* de Giorgio Agamben. La vie humaine considérée en dehors de sa condition de capital humain, c'est-à-dire en tant que vie nue, comme existence réduite à la privation et à ses conditions biologiques élémentaires : la survie. Cette vie humaine est toujours un inconvénient à gérer et calculer pour les cadres administratifs qui organisent les stratégies d'actionnaires des entreprises propriétaires d'usines dont l'activité de production est essentielle à la survie économique des communautés issues de la promesse du projet industriel. Cette profonde privation, on la retrouve à Sudbury et dans toutes ces petites villes fondées pour accélérer l'industrialisation du continent américain. La promesse de prospérité du projet industriel est à

tient son origine du concept de « littérature mineure proposé par Deleuze et Guattari » dans *Kafka : pour une littérature mineure*. Pour eux, une « littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (p.29). Paré envisage les « littératures minoritaires » à partir des œuvres littéraires « produites au sein de minorités ethniques à l'intérieur des États unitaires » (p.32). Toutefois, ces littératures minoritaires débordent de leur simple contexte de production et témoignent de la condition historique de ces communautés condamnées à vivre dans une « marginalité souffrante, spectatrice » (p.63) du déclin de la civilisation industrielle.

⁸¹ François Paré, « Folie et exigüité », *Les littératures de l'exigüité*, p.159

⁸² Mikail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1984, pp.121-122

l'origine de nombreux déplacements, d'exils, dont l'importance historique est désavouée dans la radicalisation actuelle du néolibéralisme. Or, nous sommes tous redevables à ces femmes et ces hommes qui ont tout laissé derrière eux dans l'espoir d'échapper à la misère de la paysannerie et du chômage. Cette dette à l'endroit des expropriés de l'histoire renvoie à la «socialité du manque⁸³» qui nous relie à l'arrière-fond spectral des démunis sur lequel repose l'avenir de notre temps. Nous formons une communauté sans nom, une *communauté à venir* autour du «gouffre que représente le monde lui-même qui n'apparaît qu'absent, [qui] nous lie aux morts, aux oubliés, aux laissés-pour-compte, à cette sous-humanité qui n'apparaît jamais à l'avant-scène, à tous ces *pauvres en monde* qui forment ce [que Jan Patočka] appelle la *communauté des ébranlés*⁸⁴. Ces ébranlés nous habitent et leurs mots bègues s'emparent de notre voix quand nous roulons sur un chemin de terre à cinq heures du matin, comme le narrateur au début de *Figures de l'abandon*. De nouveau cette question s'impose : pourquoi avons-nous tant de mal à dire ce chagrin qui nous atteint subitement à la vue d'une grange vide au bord d'une colline enneigée ?

2.8 Une mémoire de la réification : souffrir à travers les posters de John Travolta et la musique rock

Quand le progrès technique «s'est emparé de l'imagination, il a investi les images de sa propre logique et de sa propre vérité ; il a réduit la libre faculté de l'esprit⁸⁵». Ce qui engendre nécessairement une pauvreté de l'habitation et de la signification d'habiter un endroit en particulier. La désintégration du rapport au lieu qu'on occupe consiste surtout à se défaire de sa mémoire. Le caractère quelconque des villes industrielles contribue à cette perte de mémoire de l'Amérique, transformée en vaste territoire disposé à accueillir commerces et sites d'exploitation ou à entreposer la marchandise produite dans les usines. Pourtant, l'Amérique – bien qu'elle en soit remplie - a horreur des vestiges et des terrains vagues où reposent carcasses de voitures et débris de toute sorte. Celui qui erre la nuit dans ces villes se retrouve dans des stationnements vides ou sur de grands blocs de béton tapissés de graffitis qui bordent les rails de chemins de fer. À de rares occasions, il aperçoit les feux arrières d'une voiture disparaissant dans l'obscurité d'un chemin de terre longeant les clôtures d'une usine désaffectée. On n'entend presque rien : quelques aboiements de chiens et le grondement des camions lourds

⁸³ OUELLET, Pierre, « Les espaces du regard », *Le sens de l'autre*, Montréal, Liber, 2003, p.147

⁸⁴ *Ibid.*, p.147

⁸⁵ MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, Coll. « Arguments », 1968, p.272

et des usines encore actives. Ce grondement absorbe tout. Les habitants de la ville qui se réveillent la nuit pour fumer une cigarette sur leur balcon ne le remarquent même plus. Pourtant, il résonne en eux tête jour et nuit.

Pour comprendre la tristesse des villes industrielles américaines, il faut aussi constituer une mémoire de l'aliénation. La plupart des gens qui habitent ces villes sont attachés au patrimoine de la culture de masse étasunienne. Les idoles de la télévision et de la musique pop les accompagnent dans leurs rêveries quotidiennes et leurs faux-espoirs de changer de vie. Que ce soit des jeunes filles amoureuses de John Travolta ou des adolescents désabusés qui souhaitent ressembler à Sylvester Stallone, ils sont tous hantés par le rêve des images produites par l'industrie culturelle étasunienne. Le Sudbury écrasant de Desbiens nous révèle que l'Amérique est peuplée de remises sombres et de garages

remplis de souvenirs, témoignant à partir d'Hollywood et des années 1950 du plus radical impensé de l'Amérique. Nostalgie non pas de ce qui fut vécu, mais de ce qui accompagnait l'image, et pleurait en elle le passé de l'image. Les photos de Marylin, la Porsche de James Dean. Jamais perçues comme réelles, toujours remémorées comme perte⁸⁶.

C'est par la désuétude de figures importantes produites par l'hégémonie culturelle américaine que se révèle la hantise du fantasme hollywoodien fané qui tourne lentement au cauchemar. Comme s'ils étaient frappés d'une malédiction, les « objets mélancoliques » de l'industrie culturelle se détériorent à une vitesse folle à Sudbury. Leur effet de fascination est éphémère et ne peut vaincre la laideur ambiante des lieux. Cette décomposition rapide de la marchandise est la métaphore du « cauchemar canadien » qui révèle combien « l'imagination a été touchée par le processus de réification. Nous sommes possédés par nos images, nous souffrons par nos images⁸⁷ ». Cette souffrance collective habite le poster de John Travolta et son sourire glacé accroché au miroir des jeunes filles qui ne quitteront jamais Sudbury. À travers cette image figée dans l'Amérique des années 1980, on entre dans le destin des filles-mères captives de leur cuisine bondée d'enfants en larmes qui attendent leur père parti caver son désespoir dans un *strip-club* situé près de l'usine où il travaille. Les nuits pluvieuses de Sudbury sont peuplées de ces jeunes filles qui souhaitent échapper au sort de la maternité dans les brasseries ou les salles de danses de la ville. Dans l'épiphanie sentimentale du samedi soir, elles parviennent à croire aux miracles de la séduction et à oublier le naufrage historique dans lequel elles

⁸⁶ LAPIERRE, René, *Renversements*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, p.80

⁸⁷ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, op.cit., p.274

vivent à chaque jour de mères en filles, dans cette ville où elles n'ont pas choisi de naître et qui sera leur tombeau :

La pluie mouille les yeux de Sudbury.

Le rêve du rock and roll agonise
dans la Coulson.
Le rêve des indiens meurt quelque part entre
la Frontenac et la Prospect.
La poésie devient aussi inutile et vague qu'une
police d'assurance.
Le jour s'endort tout habillé sur un lit de
pierres précieuses.

La pluie mouille les lèvres de Sudbury.

Des posters de John Travolta regardent les jeunes
filles se déshabiller dans leur chambre. (*Sudbury*, p.157)

Dans une ville grise comme Sudbury où les rêves de l'Amérique agonisent «quelque part entre la rue Frontenac et la Prospect», la dislocation de la communauté repose à la fois sur le sentiment d'impuissance généralisée qu'éprouvent les habitants de la ville et dans l'isolement que provoque la pauvreté de moyens. Il s'agit d'un grand paradoxe de la civilisation postindustrielle : tant d'exclus et si peu de recours. Ces villes désincarnées sont le symptôme de l'«absence de monde» dont parle Günter Anders dans *L'obsolescence de l'homme* et qui n'est pas étrangère à la «pauvreté en monde» qui traversent les *Chemins qui mènent nulle part* de Heidegger. Nous sommes devenus «pauvres en expérience», «pauvres en monde» et notre manière d'habiter l'Amérique, plutôt de l'abandonner à son sort, est représentative de cette pauvreté. Peut-être y a-t-il une adéquation entre l'impuissance et la mélancolie des «sans voix». À Sudbury, la mélancolie est

une manière d'être et de vivre : il arrive fréquemment qu'on veuille ou qu'on doive la quitter, et pourtant il y a en elle une intimité qu'on regrette aisément, une absence de monumentalité qui est aussi un gage de proximité, de vie simple, [...] elle émeut par cette ténacité fragile et insensée, en même temps qu'elle suggère l'éphémère, une disparition possible⁸⁸.

Chez Patrice Desbiens, l'expérience de la communauté se fait à partir d'un partage de la douleur. Cette pratique de compassion consiste à souffrir avec l'autre et la voix du poème devient le point de rencontre entre le désespoir de la communauté et celui qui décide de le prendre en charge : «Je vis

⁸⁸ NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, op.cit., p.267

ces vies en même temps que la mienne » (Sudbury, p.121). La forte présence des pronoms «on» et «nous» dans les poèmes de Sudbury évacue la dimension identitaire, voire autobiographique, qu'on reconnaît souvent à l'œuvre de Desbiens. Malgré les nombreux poèmes de «peine d'amour» dans Sudbury, la détresse n'y est pas éprouvée sur un mode strictement individuel. La poétique de Desbiens s'inscrit plutôt dans une «pratique de l'abandon», telle que la conçoit René Lapierre dans *Figures de l'abandon* : «Cet abandon, plus encore qu'un renoncement, serait un abaissement. Il ne postule aucunement l'oubli de la notion de sujet, mais, comme les communautés bénédictines, fait peu de cas de la singularité du moi⁸⁹». Tout comme le narrateur-poète qui s'efface derrière un orchestre western amateur qui monte sur la scène du «Heartbreak Hotel» où des camionneurs épuisés s'arrêtent pour la nuit. S'effacer dans l'ascèse de l'abandon consiste à laisser les fantômes de la communauté nous conduire «à ce lieu où je suis le plus faible et où j'accepte de tomber, de rencontrer ce que je crains le plus⁹⁰» : le froid et le noir de cette route désertée par les derniers rêves de l'Amérique qui meurent dans les accords mélancoliques d'une chanson country avant le last-call. Cet effacement laisse paradoxalement apparaître ce qui reste de la communauté en Amérique : une détresse rompue, résignée au sort d'habiter un pays effondré que l'histoire ne pourra jamais sauver. L'«abaissement» de l'ascèse lapierrienne permet au narrateur-poète de Sudbury de descendre vers le *fond* de l'Amérique, vers le monde des exclus, c'est-à-dire de plonger avec eux dans les

méandres souterrains d'une Histoire qui les refoulent dans les espaces le plus profonds [...] de notre monde profané, sacrifié, comme l'a été celui de Mirabel [et de Sudbury], où les terres fertiles ont été ensevelies sous le béton armé d'une aérogare désormais stérile et le bitume d'un tarmac que ne foulent plus que des spectres et où ne roulent plus des avions fantômes⁹¹.

Sudbury, tout comme l'aérogare de Mirabel, appartient au hors-lieux de l'histoire, à ces espaces où le temps refoule jusque dans les «trous noirs» de la mémoire américaine. Ces lieux demeurent chargés d'une origine en souffrance dont ne peuvent se défaire les communautés du monde industriel. Cette origine malheureuse est celle d'un monde où tout est perdu, gâché d'avance. Le projet industriel n'aurait jamais pu tenir sa promesse. Sudbury incarne ce monde qui «manque à l'homme de plus en plus, malgré le fait qu'on mondialise et globalise, à force d'échanges et de communications, qu'on totalise et uniformise à grands coups de pensée unique et de marché commun⁹²». Cette expansion du

⁸⁹ René Lapierre, *Figures de l'abandon*, op.cit., p.15

⁹⁰ *Ibid.*, p.95

⁹¹ OUELLET, Pierre, « Rase campagne », *Où suis-je ? Paroles des égarés*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2010, p.207

⁹² *Ibid.*, p.139

progrès industriel sur le reste du globe est responsable d'une nouvelle forme de privation dans laquelle l'homme est plus que jamais dans le besoin, car c'est «désormais à lui, non à la bête ni même aux dieux, que le monde comme monde manque le plus, le réel ayant cédé sa place à toutes sortes de substituts, médiatiques et spectaculaires⁹³». Par exemple, la récurrence volontairement excessive de références à la musique rock dans les poèmes de Patrice Desbiens ne célèbre pas, comme chez plusieurs poètes de la contre-culture, la révolte américaine, l'opposition à la guerre Vietnam et la libération sexuelle des années 1960. Au contraire, à travers la désuétude d'un genre musical autrefois contestataire, condamné à se ventriloquer dans la spirale abrutissante de l'industrie culturelle, Desbiens témoigne de cette Amérique en déclin des années Reagan où les référents de l'ancienne hégémonie culturelle étasunienne ont chuté dans une obsolescence nostalgique.

Comment devenir témoin de tout cela : la réification de la mémoire, la nostalgie de la marchandise, la tristesse des «sans-voix». Comment prendre cela sur soi sans le voler à ceux qui n'ont déjà plus rien ? Comme le rappelle Pierre Ouellet dans son étude sur la poésie de Fernand Dumont, «le poète ne prend pas la parole, il la donne⁹⁴». Or, ce don ne va pas de soi. On ne «donne pas la parole», du moment où l'on écrit pour ceux qui souffrent. Il faut autre chose : cette expérience de privation doit nécessairement passer par la langue et une ascèse qui se pratique à même les mots. Faire entendre le silence des vaincus demande de *résister dans la langue* pour que surgisse dans la voix du poème des *images-lucioles* dans lesquelles les vaincus peuvent d'abord retrouver le droit d'exister. En cela, le poème invente une communauté qui n'existe pas encore. Ce sont notamment les Amérindiens qui habitent les réserves en bordure de Sudbury et qui surgissent le samedi soir dans les hôtels et les brasseries de la ville. Ces Amérindiens égarés dans la désolation du monde industriel sont ceux qui ont subi les injustices de la colonisation du Nouveau-Monde. On les a ensuite isolés dans des réserves en jouant la carte de la bienveillance et du «respect de leur traditions». Ils sont devenus des citoyens de seconde zone et ils reviennent parfois rendre visite aux «hôtes de leur éternelle brosse⁹⁵», c'est-à-dire les descendants de leurs bourreaux. La poétique de Desbiens provoque ainsi la rencontre des communautés désorientées du nord de l'Ontario. La «mémoire des oubliés» nous renvoie à la question du «suspens de l'histoire», dont parle Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* : «nous attendons, dans l'incertitude et l'anxiété, ce qui arrivera si elle reprend sa marche en avant (s'il

⁹³ Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre*, op.cit., p.139

⁹⁴ Pierre Ouellet, « Seul ensemble », op.cit., p.18

⁹⁵ Patrice Desbiens, *Sudbury*, op.cit., p.136

existe encore quelque chose comme «un en avant») ou si elle ne bouge plus du tout⁹⁶». Les villes industrielles américaines, comme Sudbury, forment ainsi des communautés du deuil qui n'attendent plus rien de personne. Elles ont compris ce que les politiciens refusent d'admettre. Cette Amérique dans laquelle nous, l'Amérique postindustrielle, échappe désormais «à l'existence politique. Ses citoyens ne votent plus, sa liberté et son idéal démocratique ont été perdus ; ils se trouvent aujourd'hui remémorés, sur le fond de ces pertes successives, avec une patriotique et dangereuse nostalgie⁹⁷». La superpuissance américaine n'existe plus. Son héritage réside dans la parole des pauvres sur laquelle reposent ses ruines. Une autre Amérique l'a remplacée. Celle-là, on la retrouve dans les autobus Greyhound qu'emprunte le poète de Sudbury lorsqu'il traverse le «cauchemar canadien», le «pays de ses ancêtres », cet autobus qui «[le] rapproche de son peuple en [le] laissant derrière lui» (Sudbury, p.128)

⁹⁶ NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, Coll. « Détroits », 1990, p.238

⁹⁷ René Lapierre, *Renversements*, *op.cit.* p.81

CHAPITRE III

Benoit Jutras : Survivance et débris.

Hanter les lieux.

« Nous voyageons le plus souvent en avion,
et pourtant l'esprit de notre pays semble être
resté celui d'un pays de chemin de fer. »

John Cheever, *Les lumières de Bullet Park*

3.1 La violence rurale de l'Amérique est un cauchemar sans fin : l'abandon des âmes comme condition historique et l'héritage de la pauvreté

Le «cauchemar canadien» ne hante pas seulement le Sudbury de Desbiens. Chez Benoit Jutras, l'inscription poétique de l'échec industriel se fait dans plusieurs lieux du territoire canadien. Il n'est pas question de Mirabel comme dans *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu ou l'univers sudburois de Patrice Desbiens. D'emblée, l'univers de Jutras se caractérise par la dissolution des identités (celles des narrateurs et des êtres qu'ils croisent sur leur chemin) et des communautés sans nom qui peuplent les prairies canadiennes et les villes ouvrières de l'Ontario. Quelques indices toponymiques au début des poèmes nous indiquent les villes où s'arrêtent les deux amants dans leur fuite pancanadienne : Red Deer, Vancouver, Yellowknife, Ponoko. Jamais ces lieux ne deviennent le sujet central du poème. Ils servent plutôt d'arrière-fond à ces friches inhabitées où reposent quelques traces des communautés qui habitaient autrefois ce territoire récalcitrant à l'habitation humaine. Pourtant, les brèves mentions à ces petites villes ne sont pas innocentes. Elles demandent : qui se rappellent l'existence de ces villes ? Qui pense encore à ces personnes là-bas «qui ne leur reste plus que leurs yeux pour pleurer¹» ? Comme chez Patrice Desbiens, les poèmes de Benoit Jutras constituent une mémoire des oubliés. Ils nous exposent également à une autre Amérique : l'Amérique inoccupée. Ces villes et paysages qui traduisent l'histoire en peine avec laquelle des petites communautés de survivants doivent composer quotidiennement.

Dans *Nous serons sans voix*, une jeune femme d'origine iroquoise et un homme traversent la désolation des paysages industriels des provinces canadiennes. Cette longue itinérance au cœur de

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2006, p.16

l'échec industriel révèle la précarité de l'habitation et du destin de la communauté en Amérique. Les deux amants croisent davantage les marginaux esseulés du cauchemar canadien » que les locaux représentatifs des environs : la jeune adolescente en perfecto qui distribue le *Red Deer Tribune*, Paula la transgenre de Vancouver, Shawna et son oncle qui travaille au *drive-in* de la réserve d'Ojibway. La présence des villes de *Nous serons sans voix* souligne plutôt la succession des déplacements du couple, l'hostilité des lieux aux visiteurs de passage et la précarité de l'habitation dans l'Amérique postindustrielle. Comme le rappelle Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, la ville comme lieu sédentaire se dissout plus que jamais dans un nomadisme de l'âme². À bord de leur camionnette, le couple de *Nous serons sans voix* traverse un territoire parsemé de scieries, de motels vacants et de routes interminables qui séparent la transcanadienne en deux, laissant un « océan de vert meurtri de chaque côté³ » du pare-brise :

Depuis Medicine Hat, plus rien, que des arbres gris. Les branches balaient le pare-brise, la radio crache de la statique, tu le sais comme moi, nous ne sommes plus sur la carte. La nuit devient plus que la nuit, elle lance des ordres dans les bois, de la brume, des raies de lune, des bêtes aux yeux de diamant qui s'enfuient devant nous. Tu ramènes tes genoux contre tes seins, y enfouis ton visage et me demande ma chanson préférée. *Merry Merry Me*, de Marvin Gaye. Tu me la chantes⁴.

Où sommes-nous dans ce non-lieu entre Medicine Hat et cette route qui ne figure pas sur la carte canadienne ? Nulle part, bien entendu : dans la périphérie des oubliés. Quand le couple de *Nous serons sans voix* se retrouve quelques kilomètres plus loin que la ville minière de Medicine Hat dans un paysage d'arbres gris et de garages placardés, nous arrivons à nous représenter l'endroit à partir des images habituelles de la vacuité des paysages industriels et des rases campagnes du Canada. Ces images nous hantent comme un mauvais sort : les lignes blanches sur le bord des routes, les branches noirs des arbres et le poids du soleil couchant qui tombe sur la détresse des amants. Pourtant, ce poème de Benoit Jutras évoque à peine le lieu où se retrouvent les deux amants. Sont-ils arrêtés à une halte routière ? La camionnette roule-t-elle dans l'obscurité des conifères avec du Marvin Gaye en bruit de fond ? Peu importe. Les poèmes de *Nous serons sans voix* demeurent en approche de quelque chose qui ne vient jamais : un point de fuite dans les paysages décimés du nord canadien, dans le silence impénétrable de la jeune photographe iroquoise, un grondement indistinct qui s'apparente au crachement de statique dans la radio de la camionnette. Dans cette incertitude du lieu se déploie

² NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, Coll. «Papiers collés», 1998, pp.283-284

³ DESBIENS, Patrice, *Sudbury*, Sudbury, Prise de Parole, 1983 [2008], p.151

⁴ JUTRAS, Benoit, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2012 [2002], p.17

néanmoins un pouvoir du lieu. Quelque chose comme un brouillard de poussière qui flotte au-dessus des boisés rachitiques de la transcanadienne.

Le périple pancanadien des amants est une descente dans l'obscurité et le dénuement d'un monde qui résiste malgré tout à l'indifférence historique des expropriations répétées sur le territoire nord-américain depuis la découverte du Nouveau-Monde. Les amants de *Nous serons sans voix* traversent un dépayés, c'est-à-dire un territoire pratiquement inexistant, délaissé par des gouvernements qui s'emploient à « nous dépayser – il faut l'entendre littéralement : s'emploient à refuser aux hommes et aux femmes toute terre, toute culture, toute identité qui ne soient pas d'abord et avant tout bonnes pour les affaires, requises par elles et d'emblée rendues à l'argent⁵ ». L'habitation du « cauchemar canadien » correspond à une absence de pays (au sens d'une appartenance), à une négation de l'état de survie avec lequel les gens de ce territoire doivent composer depuis les délocalisations massives des industries qui avaient établi des usines et des sites d'exploitations dans ces régions hostiles à la présence humaine. L'échec du projet industriel multiplie chaque année l'apparition de villes-fantômes et de populations délaissées par les entreprises et le pouvoir politique. Ces non-lieux sont « le contraire d'une demeure, d'une résidence, d'un lieu au sens commun du terme⁶ ». « Nous ne sommes plus sur la carte⁷ », dit le jeune homme sans nom, le couple entre dans un espace qui risque de les faire disparaître dans un autre arrière-fond de l'histoire où ils seront privés de toute mémoire et d'existence historique : un endroit d'où ils ne reviendront peut-être jamais.

Dans *Nous serons sans voix*, les poèmes sont hantés par ce que Georges Didi-Huberman appelle la « ténacité des survivances⁸ ». Contrairement à Patrice Desbiens, Benoit Jutras, dans ce livre, accorde peu d'importance à la description des lieux, à cette volonté de *faire apparaître* la ville dans le poème. Ce sont les déchets, les impuretés, les choses morte qui constituent les *apparitions* de cette Amérique « du désastre et de la grâce⁹ ». Plusieurs poèmes du narrateur masculin se caractérisent par leur passivité et le point de vue du témoin amoureux dépassé par les agissements de sa compagne malheureuse. Cette fois-ci, ils sont dans une cour-arrière remplie d'objets désuets, ramassés au fil de

⁵ LAPIERRE, René, « Le dépayés », <http://www.infosuroit.com/le-depays-un-billet-de-rene-lapierre/>

⁶ AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, Coll.« La librairie du XXIe siècle », 1992, quatrième de couverture.

⁷ Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*, *op.cit.*, p.17

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2002, p.88

⁹ Extrait de la quatrième de couverture de *Nous serons sans voix*.

leurs déplacements. Le jeune homme observe la photographe iroquoise se déplacer entre ces débris qu'il ne supporte plus :

Un chapelet, une citrouille, des canettes, des oiseaux, des bottes d'hiver, un matelas : tu recueilles des choses mortes, les laves et les ranges dans la cour. Je ne regarde plus dehors, c'est une obscénité, une damnation. Quand je te dis que tu perds la tête, le sang s'arrête dans ta voix, tu me réponds chaque fois la même chose : *justement, je lui ai réservé une place, entre la photo de ma mère et les boîtes de conserve.* (*Nous serons sans voix*, p.10)

D'emblée, ce poème traduit un rapport différent aux débris chez les deux voix qui se relaient l'énonciation dans *Nous serons sans voix*. L'iroquoise est habitée par une dévotion envers les débris : elle les collectionne, les lave quand ils sont souillés et leur confère une *autre* valeur à travers son travail de photographe. Elle reconnaît *quelque chose* dans ces objets que son amoureux est incapable de voir. Le jeune homme, repoussé par ces rebuts, tente de comprendre cette *dévotion* qui les enchaîne au «cauchemar canadien» par la voie des «objets mélancoliques¹⁰». Vouloir la présence des débris, descendre toujours plus loin dans la perte. Telle est le désir irrépressible qui anime la jeune photographe et contre lequel le narrateur ne peut rien. Cette collection de rebuts et de photographies assume en partie le témoignage de leur condition de damnés de l'Amérique : «la seule voie est dans l'appauvrissement. Ne répète cela à personne. Tout est pauvre, s'éloignant de soi-même dans une lente lumière», écrit le poète saskatchewannais, Tim Lilburn, dans *Kill-Site*. Cet appel de l'appauvrissement traverse également la plupart des poèmes de *Nous serons sans voix*. Or, ces vers de Lilburn sont portés par l'injonction de «préservé un secret», tout comme les événements de la traversée pancanadienne des deux amants semblent voués à demeurer non-racontables, scellés par la promesse même du livre : nous serons sans voix. C'est la possibilité même de l'expérience qui est compromise dans cette «voie de l'appauvrissement». Se dessine alors le paradoxe nécessaire de ce livre : résister à la disparition prophétisée de l'expérience, alors que l'existence de ces poèmes affirment que l'expérience est elle-même *indestructible*. Que témoigner d'une «disparition de l'expérience» constitue une survie de l'expérience en soi. Or, le refus des débris du jeune narrateur fait, lui aussi, partie de cette expérience de la pauvreté. Il enjoint au dépouillement, à se départir des objets qui portent le poids du passé étouffant de l'Amérique industrielle ; à une expérience de la «très-haute pauvreté», comme la nomme Giorgio Agamben, c'est-à-dire se retrouver avec moins que les restes, avec absolument rien, mais encore détenir quelque chose qui témoigne d'une condition historique.

¹⁰ SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, Coll. «10-18», 1983, p.69

Le rapport qu'entretient le poème avec ces «objets mélancoliques» témoigne d'une volonté de leur rendre le pouvoir de revenance auquel ils ont droit : la marchandise obsolète de la civilisation postindustrielle produit des fantômes inanimés qui représentent des éléments négligés de la mémoire des vaincus. En considérant les objets produits par les vaincus de l'histoire comme des traces de leur passage, s'ouvre alors la possibilité, comme l'espérait Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, d'une

autre poétique de l'histoire qui travail[le] à déconstruire le fétichisme historique qui tend à ontologiser les restes de l'histoire en identifiant les cadavres du passé. Dans cette mélancolie revendiquée qui interroge la transmission de l'héritage en régime contemporain, il en va de l'avenir de larges pans d'une mémoire culturelle dont le destin paraît précaire¹¹.

En d'autres termes, on ne *fait* pas une mémoire avec du vide et des tables rases, mais en résistant à ce qui pourrait fonder une tradition qui ne tiendrait pas compte de notre expérience *présente* du temps. Certes, les restes de l'histoire appartiennent à une expérience du temps qui correspond à la «masse informe de l'inaccompli¹²», mais ils peuvent rapidement devenir des raccourcis peu souhaitables aux poétiques de l'histoire. Le débris récupéré du sol est une forme de *revenance*. Toutefois, sa présence est insuffisante à constituer l'amorce d'une poétique de l'histoire. Il s'inscrit nécessairement dans la possibilité d'une « poétique de l'histoire en ruines » ou d'une poétique déclin de l'Amérique. Cependant, il faut conférer une force au débris pour qu'il puisse agir au sein d'une «poétique de l'histoire». Trop souvent, nous adoptons une attitude contemplative à l'égard des ruines et des endroits désaffectés. Cela revient à oublier les oubliés qui ont autrefois occupé ces lieux et le sort de l'histoire des vaincus se voit alors compromis. Il faut autre chose que des regards portés sur les ruines de l'Amérique postindustrielle : quelque chose qui puisse dévier le cours de l'expérience, tout en assurant sa survie. On retrouve cette possibilité dans ce que Giorgio Agamben nomme l'«exigence de l'inoubliable» : le perdu n'exige pas d'être « rappelé ou commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable¹³ ». Une telle «mémoire de l'oubli» doit demeurer *ce qui revient vers nous*, tout en s'échappant momentanément des entraves de la «démémoire». Ne plus considérer les oubliés comme *ceux qui ont déjà été oubliés* reviendrait à absoudre injustement ceux qui sont responsables de l'«amoncèlement de ruines» qu'aperçoit

¹¹ HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2006, p.230

¹² *Ibid.*, p.230

¹³ AGAMBEN, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000, p.69

l'Ange de l'Histoire. Quand Walter Benjamin parle de rédemption, il n'évoque certainement pas le rachat de l'histoire par un quelconque procédé de pardon qui réhabiliterait la mémoire des oubliés, à la manière des commémorations ou des expositions muséales. Le passé est «marqué d'un indice secret, qui renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille se sont-elles pas un écho de voix désormais éteintes¹⁴ ?» Cet «indice secret» est synonyme de l'exigence de l'inoubliable et du silence des morts. Il s'agit d'être attentif à quelque chose qui doit nous échapper pour exister : «l'image vraie du passé qui surgit *en un éclair*¹⁵» et l'histoire des exclus qui ne sont plus parmi nous, mais avec lesquels il faut, comme le rappelle Jacques Derrida, *apprendre à vivre* dans le «commerce sans commerce des fantômes¹⁶». Toutefois, ne plus considérer le fantôme à partir de sa condition d'oublié consisterait à oublier *d'où il vient*. La venue même du spectre serait compromise par cet oubli qui souhaiterait réintroduire à jamais les fantômes dans le présent vivant de l'histoire : si le revenant est toujours parmi nous, il ne peut plus *revenir*.

Le poème témoigne contre l'oubli qu'ont déjà tant subi les démunis à travers le temps. Évidemment, ce témoignage *arrive trop tard*. Sa présence est forcément une rétroaction, mais sa position dans l'histoire tient justement de cet écart dans le temps, de son survol des ruines sur les ailes de l'*Angelus Novus*, qui lui donne la distance nécessaire à voir les injustices oubliées qui se sont produites. La possibilité «que rien de ce qui eut jamais lieu ne soit perdu pour l'histoire¹⁷» réside dans ce recul temporel que permet la mémoire du poème. Cette exigence de l'inoubliable

ne porte donc pas sur un contenu mémoriel mais sur l'événement même de l'oubli ; elle est la conscience exacerbée du fait que la « mesure de l'oubli et de la ruine, le gaspillage ontologique que nous portons inscrit en nous, excèdent largement la piété de nos souvenirs et de notre conscience. Or cette conscience est moderne en ce qu'elle correspond, de même que le paradigme de la mémoire du présent, à la faillite de l'utopie d'une unité des temps et d'une organicité sans restes de l'histoire. D'où la nécessité non seulement des vaincus, mais d'une mémoire des oubliés, et plus encore d'une conscience de cet inoubliable encore perceptible aux limites de la plus totale des obscurités¹⁸ ».

¹⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Op.cit.* p.429

¹⁵ *Ibid.*, p.430

¹⁶ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.15

¹⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Op.cit.*, p.429

¹⁸ *Ibid.*, p.228

Le poème est traversé par cette «mémoire des oubliés». Que ce soit chez Patrice Desbiens ou Benoit Jutras, le poème ne prend pas la parole : il la donne. Un don qui excède toute forme de mémoire individuelle ou strictement collective, de sorte qu'on ne sait jamais vraiment qui parle dans un poème. Toutefois, ce don va *quelque part*, sans jamais s'y rendre. Il porte un silence, une «émotion historique¹⁹», comme le disait Bertolt Brecht, qui provient de la communauté des oubliés et des sans-noms. Ce silence appartient au *perdu*, comme si le poème «faisait le deuil du mutisme premier d'où [il] vient, qu'[il] doit quitter pour advenir. Le poème est contrition, résipiscence, déploration : il se repend perpétuellement de ne pas être "l'innombrable murmure" ou l'"impitoyable silence" d'où il est venu sans plus pouvoir y retourner²⁰». C'est précisément à cette attention que se consacrent les poèmes de Patrice Desbiens et Benoit Jutras. Ils sont attentifs à cet «indice secret» de l'histoire, dont parle Walter Benjamin, à ces voix auxquelles nous prêtons l'oreille qui sont l'«écho de voix désormais éteintes», mais que seul le poème peut entendre. *Recomposer l'histoire des vaincus* est une exigence d'attention, une dévotion envers le «mutisme premier» qui protège la mémoire des oubliés de la mémoire contrefaite des «conseillers perfides» et des discours commémoratifs qui musèlent le chant éploré des morts.

3.2 « Remonter le temps subi » : la captivité du vide et l'expérience mélancolique des prairies canadiennes

En poursuivant leur avancée dans les paysages dévastés du monde industriel canadien, les deux amants sombrent dans un territoire esseulé, pratiquement inhabité ; là où les ondes radios se brouillent et les revenants guettent le bord des routes. Ils consentent ainsi à une nuit de non-retour, à descendre vers le fond de l'Amérique, à se rendre vers ses terrains de maison-mobiles, ses forêts denses qui longent la Transcanadienne des jours entiers. Que ces deux amants en fuite traversent le «cauchemar canadien» en camionnette laisse entendre qu'un accident mortel hante leur trajet, que notre

expérience du lieu ne relève plus que d'un énorme crash, où l'on perd pied puis perd la tête et toute identité, tout sens et toute orientation, dans le temps comme dans l'espace, aiguille folle qui tourne à vive allure vers l'avenir comme vers le passé, où les départs s'écrasent contre les arrivées, la fin se précipite sur l'origine, qui sont une seule et même piste accidentée menant au bord d'un tourbillon de néants où se mélangent tous les rendez-vous man-

¹⁹ Bertolt Brecht cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2012, p.141

²⁰ OUELLET, Pierre, « Seul ensemble », *L'esprit migrateur*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2005, p.83

qués, y compris ceux qu'on fixe avec soi-même dans les moments les plus risqués de sa vie²¹.

C'est ce que font de nous les lieux abandonnés de l'Amérique : on se retrouve perdu dans le noir sur la banquette-arrière d'une voiture en chantant de vieux succès de Marvin Gaye qui ne parviendront jamais à conjurer les mauvais sorts et les fantômes de ce continent dépaysé, la profonde précarité de son destin historique. Les villes et les paysages que rencontrent les amants de *Nous serons sans voix* rappellent ce qu'est devenu la municipalité de Picher en Oklahoma. Cette ancienne ville minière des Etats-Unis est aujourd'hui entièrement déserte en raison d'une évacuation majeure des lieux en 2008, après qu'une tornade ait ravagé l'endroit. À ce moment, la ville était déjà pratiquement inhabitée en raison des particules toxiques de plomb qui flottaient dans les environs et qui avaient causé des problèmes de santé majeurs aux anciens habitants de la ville. Quand la catastrophe naturelle de 2008 s'est produite, les particules de plomb étaient si nombreuses dans l'air que les derniers occupants furent évacués d'urgence, car leurs vies étaient menacées. Aujourd'hui, les immeubles et les maisons de Picher sont vides, mais l'endroit est devenu malgré lui un attrait pour les gens qui visitent les lieux abandonnés de l'Amérique. Des photographies et des vidéos circulent sur Internet dans lesquelles on peut voir des boisés remplis de structures rouillées et des maisons-mobiles en désordre : lits éventrés, lampes jetées sur le sol et chambres vandalisées. Tout nous rappelle que des gens ont autrefois vécu ici et l'aspect délabré des lieux évoque combien leur départ subit s'est fait dans une tristesse imprononçable. Les lieux visités par les amants de *Nous serons sans voix* dégagent la même mélancolie que les images des maisons-mobiles saccagées de Picher.

Dans cette région que « nous tentons d'approcher, *ici* s'est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici, et le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver, comme si, en arrivant, elle rendait stérile le temps par lequel elle peut arriver²² ». Là-bas, il n'y a plus de chronologie comme telle qui puisse offrir un ancrage dans le temps : l'histoire est en chute libre à travers la « profondeur vide du désœuvrement²³ » et la stérilité d'un territoire de spectres et de squatteurs. On peut y rouler des nuits entières sur des chemins forestiers sans croiser une seule âme cachée dans ses vêtements trop petits. « Je n'ai personne pour me sortir de cette obscu-

²¹ Pierre Ouellet, « Rase campagne », *Op.cit.*, p.203

²² BLANCHOT, Maurice, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988 [1955], p.27

²³ *Ibid.*, p.28

rité²⁴», écrit Jerome Rothenberg dans «Péroraison pour une ville perdue». Les clairières, les feux de circulations et les casse-croutes sont disparus depuis longtemps dans la fange et le tremblement des décombres ; nous en sommes venus à habiter les restes du monde, les derniers rêves de l'histoire. On pourrait croire à un miracle, mais ce serait injuste : des êtres habitent encore ce pays délabré, ces immenses dépotoirs qui ont survécus à l'Amérique. Des punks, des travesties, des sans-abris et des nomades de toute sorte défilent incognito sur les friches de ce territoire perdu. Ils forment une communauté de clandestins, de petits recéleurs sans pitié et de junkies qui regardent la mort dans les yeux de leurs semblables qui succombent aux overdoses comme des mouches. Ces exclus vivent *au noir*. «Au noir », comme on le dit des contrebandiers, des travailleurs non-déclarés, des prostituées, des vendeurs de drogues dures, des immigrants illégaux et des enfants dans les usines. Cette communauté des non-reconnus qui échappe à l'étau des lois, mais qui tente surtout de survivre parce que l'histoire ne leur promet aucune «remise de peine» et son verdict tombe avec une grande rudesse : *nous sommes dans l'obscurité pour y rester*.

Dans *Nous serons sans voix*, cette captivité errante dans les champs de noirceur des prairies canadiennes consiste non seulement à sortir de la carte, à contourner les fosses de pétrole et enjamber les débris du progrès, mais elle incarne la dernière expérience de l'histoire : «nous vivons sur du temps emprunté. Notre histoire semble finie, achevée, mais nous sommes encore là, et serons là demain et après-demain²⁵». Or, si nous sommes encore là, présents malgré tout dans ce *temps d'après*, quelque chose parmi les effondrements successifs de l'Amérique subsiste ; un temps mort qui ne cesse de refaire surface avec les exclus du monde industriel qui ne peuvent faire le deuil de l'histoire puisqu'ils n'y ont jamais participé. On peut interroger ce temps figé, cet après-coup de l'histoire, en fonction des enjeux que soulève cette expérience sensible d'une historicité de la fin. Toutefois, la fin d'un certain concept de l'histoire ne décline pas le passé de la communauté et n'en fait surtout pas la suppression ; la posthistoire implique au contraire de *remonter* l'histoire à «rebrousse-poil», comme l'affirmait Walter Benjamin, c'est-à-dire «*contre le temps, à l'encontre du temps, à contretemps*, pour se dégager ou s'arracher avec force du *sens du temps* dans lequel [elle] est pris[e]²⁶». La posthistoire concerne davantage les trous de mémoire, les souvenirs défaits, la remémoration impossible et la réactualisation du temps perdu, plutôt que la tenue et l'explications des grands événements de l'histoire. Par

²⁴ ROTHENBERG, Jerome, *Un nirvana cruel*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2002, p.27

²⁵ OUELLET, Pierre, « À contretemps », *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2008, p.13

²⁶ OUELLET, Pierre, « Le conte à rebours », *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p.179

exemple, la fuite pancanadienne des amants de *Nous serons sans voix* les conduit à traverser la désolation d'un monde qui les rejette et dont ils sont les héritiers insoupçonnés. Pourtant, cette traversée poétique des paysages postindustriels canadiens représente une forme d'expérience historique qui consiste à faire l'épreuve de la détresse de ces survivants qui ignorent à quoi ils ont survécu, sinon l'échec de l'histoire que nous portons tous en nous à notre façon. Les prairies canadiennes et les Territoires du Nord-Ouest incarnent cette *démémoire* de l'Amérique ; ce pays marginalisé par les grands froids et la désertion des industries, composé de sites d'enfouissement, de réserves autochtones mal réparties sur l'ensemble du territoire, de raffineries et d'installations pour extraire le pétrole du sol et de restaurants vides où s'arrêtent parfois des camionneurs désabusés. Les routes sont sombres, le ciel bas et le vide contre la fenêtre de la voiture s'étend sur des centaines de kilomètres jusqu'à un cimetière de bateaux échoués sur la grève d'un village près de Yellowknife :

Un cimetière de bateaux près de Yellowknife. Entre toi et le silence, trente mille tonnes de rouille qui grincement. Depuis des heures sur la grève que tu déneiges les proues : *Hawkwind, Lightning, Elevation*. À quarante sous zéro, la nuit sera déjà là, et ton âme loin au-dessus du Grand Lac des Esclaves. Tu ne seras plus rien. Tu crieras des noms. (*Nous serons sans voix*, p.63)

Yellowknife, comme plusieurs villes du monde industriel, appartient à une « région qu'on ne peut amener à la lumière, non parce qu'elle cacherait un secret étranger à toute révélation, ni même parce qu'elle serait radicalement obscure, mais parce qu'elle transforme tout ce qui a accès à elle, même la lumière, en l'être anonyme, impersonnel²⁷ ». L'expérience du monde postindustriel ne nous ramène pas à nous-mêmes mais à ce que nous ne serons plus jamais. Il n'y a pas d'identité qui puisse survivre à cette dépossession, sinon celle des débris qui renvoie à leur ancienne existence, mais dont la présence dans le présent n'éclaire rien d'autre qu'un avenir inaccessible. Les villes et les grands espaces délaissés que traversent les amants attirent seulement les déclassés, les désespérés et les âmes égarées qui cherchent à se décharger du poids accablant d'une histoire qui ne les concerne plus. Ils errent aveuglément d'un village-fantôme à l'autre comme des possédés qui ne répondent plus de leurs gestes. Comme le disait Heidegger : ils « veulent le rien²⁸ ». Ils flottent comme des spectres gris au-dessus des pannes d'électricités et des forêts rasées de la carte. Comment expliquer autrement cette gène de la jeune photographe égarée entre les congères sales du port et le grincement des

²⁷ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1955, p.27

²⁸ Martin Heidegger cité par LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2002, p.40

épaves. Ils suivent la «voie de l'appauvrissement» qui les guident vers le fond sans fond de ce territoire sinistré.

Pour des raisons qui demeurent inconnues tout au long du livre, le couple de *Nous serons sans voix* a décidé de partir au loin et de ne plus jamais revenir vers les taudis du quartier Centre-sud de Montréal, où ils semblent s'être rencontrés. Quitter les lieux dans l'Amérique postindustrielle, consiste à disparaître

sans laisser d'adresse, sans possibilité d'appel : on est *injoignable, inatteignable*. On en est en voie de disparition-sur son départ, définitif- dès lors qu'on a franchi la porte, mis le pied dehors, mis les voiles à sa mémoire, à ses désirs, mis le cap sur autre part. S'évader, s'évacuer, dans une sorte de *vide* ou de *vacuum*, voilà le sens originaire de l'acte de partir : se départir de soi, d'ici et de maintenant, repartir à zéro pour embrasser l'espace, le temps, vidés de toute présence, de tout étant²⁹.

La civilisation industrielle avancée constitue un outre-monde d'expropriés, d'exilés et de squatteurs condamnés à longer le vacarme des chemins de fer, à retenir ces sanglots rauques qui se déversent dans la chute de l'histoire et la «géologie du silence» creusant de profondes rigoles dans la terre spoliée du continent américain. D'où s'évadent les amants est un endroit inaccessible, infigurable ; c'est un lieu perdu, sans origine définie, une terre d'ombres disparaissant à mesure dans le trajet improvisé de leur fuite au fond des gouffres de la transcanadienne : chambres de motels, ciné-parcs désaffectés, buanderies ouvertes la nuit, cimetières de bateaux, stations-services inoccupées, etc. Inventorier de la sorte des lieux abandonnés de l'Amérique peut rapidement nous conduire aux pires poncifs relatifs à la notion d'«américanité». Toutefois, ils révèlent un aspect fondamental de cette descente vers l'Amérique : pour atteindre son fond, il est nécessaire de se délier de la lumière, de s'arracher à toute appartenance sinon celle des déshérités et des rôdeurs qui doivent interrompre leur chemin sous les viaducs et s'endormir dans l'odeur des égouts. Celui qui traverse l'Amérique est reconduit à sa condition d'exproprié transportant sur

son dos le lieu d'où on l'a expulsé, dorénavant dénué d'existence sinon comme relique du passé, vague persistance mnésique de ce qui n'est plus, reflet, écho, mirage plus ou moins fantomatique qu'il endosse jusque dans la nudité où ils le mettent, la viduité où ils le jettent, et cette «disparition» lui

²⁹ OUELLET, Pierre, «Le conte à rebours», *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p.189

pèse comme à l'exilé sa terre natale pourtant évanouie, privée de réalité, vide de toute substance, de toute présence concrète³⁰.

Peu importe où ils comptent se rendre, la camionnette des amants ne peut échapper à cette dépossession industrielle qui multiplie les terrains vagues, les espaces anonymes, les terres vaines que nous sommes forcés d'occuper en permanence ; les «aberrations territoriales où aucune carte ne permet d'aller ni de revenir, les nudités géographiques qui s'étendent bien au-delà de toute frontière et dont notre foncière inanité mentale est le reflet dans la mémoire comme dans la chair³¹». Ces lieux vacants que seuls les plus démunis refusent désespérément de quitter sont voués à témoigner du grand drame de l'Histoire ; c'est-à-dire pour l'Amérique qui s'est toujours conçue comme un pays d'exception, qui ne cesse de détruire, de dissimuler, de raser les ruines que l'époque industrielle avancée a produites, rien n'est moins incertain que l'avenir de ce continent et des populations menacées qui y vivent. Partout, des entités instables et irrésolues y avancent sans «savoir vers où ni pourquoi. Voyageurs de commerce, ouvriers sans emploi, saisonniers, célibataires, divorcés, êtres en partance qui désirent tous, peu ou prou, *repartir à zéro*. Et ce zéro, c'est ici. L'absolu dénuement permet seul d'estimer ses réserves. Toucher le fond, c'est coïncider avec son essence³²».

3.3 L'Amérique et l'héritage de la pauvreté : comment vivre dans les restes et recevoir les fantômes

Dans une brève étude consacrée à la poésie de Carole David, Benoit Jutras (sans le vouloir) révèle des éléments essentiels de sa propre poétique. Que ce soit les titres des sections de cette étude («Une Amérique spectrale», «Terres d'oracles», «Hériter d'ombres gigognes») ou les remarques perspicaces de Jutras, on retrouve ici l'aveu d'une filiation déterminante dans l'écriture du jeune poète. Tout porte à croire que Jutras parle de ses deux premiers livres (*Nous serons sans voix* et *L'Étang noir*) lorsqu'il dégage les fils conducteurs de l'américanité des poèmes de Carole David : «Chaque œuvre travaille de concert à la représentation d'une Amérique dont l'expérience ressemble à celle d'une foire étrange et familière où noms, lieux, objets et icônes de masse nous proposent à l'unisson une version sans apprêt de notre temps³³». L'attention que porte Jutras à la «liturgie des dépossédés³⁴» présente dans certains poèmes de Carole David est révélatrice de cette fascination du poète

³⁰ Pierre Ouellet, « Rase campagne », *Où suis-je ? Parole des égarés*, *op.cit.*, p.201

³¹ *Ibid.*, p.201

³² Bruce Bégout, *Lieu commun*, *Op.cit.*, pp.70-71

³³ JUTRAS, Benoit, « De la transparence de l'énigme », *Lettres québécoises : la revue d'actualité littéraire*, no 123, 2006, p.10

³⁴ DAVID, Carole, *Terra Vecchia*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2005, p.56

pour la « communauté des sans communauté » (Bataille) qu'on retrouve dans le « peuple bâtard » de *l'Étang noir* et les bêtes étranges qui peuplent les bords de route de la Transcanadienne de *Nous serons sans voix*. Comme l'écrit Deleuze dans « La littérature et la vie », la littérature « consiste à inventer un peuple qui manque », un peuple mineur, éternellement mineur qui trouve dans le « devenir-langue » de l'écrivain américain³⁵ la possibilité de raconter « [ses] propres souvenirs, mais comme ceux d'un peuple universel composé par tous les émigrés de tous les pays. » Ce peuple, rappelle Deleuze, « peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé³⁶ ». Carole David et Benoit Jutras ont notamment en commun de proposer un « devenir-langue » voué à donner une voix, ne serait-ce qu'une seule, à ces « peuples bâtards » qui habitent l'Amérique des foires rurales et des « fermes abandonnées sur le bord du Boulevard Métropolitain³⁷ ».

Les villes rurales de l'Amérique font partie de l'histoire parce qu'elles en ont été exclues, laissées à l'abandon par le développement industriel qui n'a pas su leur donner une fonction durable. Pour la plupart, ces lieux sont situés aux limites des secteurs industriels où l'on ne retrouve que des rases campagnes et des déserts de gravier. Les régions rurales américaines ont fait l'objet d'un pillage aveugle et les espaces épargnés sont laissés à l'indigence économique et au dénuement propre à ces lieux qui résistent malgré eux à l'expansion de la civilisation industrielle avancée. On y retrouve « des fermes, des scieries, quelques usines de première transformation, mais elles exploitent à des prix dérisoires des ressources trop peu abondantes pour soutenir l'économie locale³⁸ ». La ruralité américaine est inséparable de ce désespoir de la survivance caractérisant la ténacité des habitants qui choisissent de demeurer dans ces villes désuètes. Ces communautés sont les dépositaires improbables d'un « héritage de la pauvreté³⁹ », d'une manière d'habiter la vacuité de ce monde délaissé par l'économie mondialisée et le grand récit industriel. Il faut donc dégager l'avenir des restes et sortir de la survie cette *demeurance* des peuples vaincus qui broient du noir dans les taudis et les paysages-dépotoirs de la ruralité américaine. Encore faut-il revenir à la « pauvreté de l'expérience » conceptualisée par

³⁵ Entendons ici « écrivain américain » comme celui-celle qui travaille à une américanité des peuples mineurs. L'écrivain américain (Benoit Jutras en ce qui nous concerne) propose une « expérience américaine » des périphéries. Le Québec et le Canada sont d'emblée des pays qui appartiennent à ces périphéries américaines où vivent des peuples « minorisés » autant du point de vue de la langue, de la culture que de la violence économique.

³⁶ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 1993, p.14

³⁷ DAVID, Carole, *Abandons*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1996, p.16

³⁸ ARSENAULT, Mathieu, « Ruralité trash », *Liberté*, no.295, 2012, p.39

³⁹ RIVARD, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, Coll. «Papiers collés», 2006, p.130

Walter Benjamin pour comprendre d'où vient cette crise de la transmission qui traverse l'ensemble des communautés de la civilisation postindustrielle. La thèse de Benjamin dans «Expérience et pauvreté» est désormais bien connue : le déploiement abominable de la technique durant la guerre de 14-18 a produit des hommes muets, incapables de raconter ce qu'ils ont vécu dans les tranchées. Cette impossibilité de *dire l'événement*, attribuée souvent aux textes de témoignages des survivants d'Auschwitz, résonne à rebours dans le silence des soldats revenus du front qui ne pouvaient témoigner de leur expérience de la guerre. Les millions d'estropiés en lambeaux qu'on retrouvait au coin des rues dans les métropoles européennes témoignaient, par la seule présence de leur corps mutilés et bègues, du fait que «notre pauvreté d'expérience n'est qu'une part de la grande pauvreté qui, de nouveau, a un visage – et un visage aussi net et précis que celui du mendiant au Moyen-Âge⁴⁰». Toutefois, cette communauté de muets est toujours porteuse d'un sens de l'histoire qui débouche sur notre responsabilité envers le sort des démunis. Les muets sont partout à présent. Ce monde de la barbarie technique est plus violent que jamais et le silence des survivants de 14-18 habite celui des figurants de l'histoire du 21^e siècle.

L'Amérique n'échappe pas à cette pauvreté et à la «chute de l'expérience». Elle en hérite jusqu'à ses petites villes rurales les plus éloignées. Contrairement aux nations européennes qui ont survécu au désastre des guerres mondiales, ces habitants regardent leurs garages et leurs remises débordants d'objets brisés, de pneus inutilisables et refusent de se dire :

nous sommes devenus pauvres. Nous avons sacrifiés bout à bout le patrimoine de l'humanité ; souvent pour un centième de sa valeur, nous avons dû le mettre en dépôt au mont de piété pour recevoir en échange la petite monnaie de l'actuel. La crise économique est au coin de la rue ; derrière elle une ombre, la guerre qui approche. Se maintenir est devenu l'affaire de quelques rares puissants qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humains que la foule ; le plus souvent, ils sont plus barbares, mais pas de la bonne manière⁴¹.

Traverser l'Amérique vers l'intérieur consiste à reconnaître l'existence de cette pauvreté, à descendre vers elle. Cela présuppose, comme c'est le cas de *Nous serons voix*, ne jamais revenir de cette descente, d'être tiré vers ce fond où gisent les morts et leurs secrets imprononçables. Or, cette descente irréversible correspond à une survie de l'expérience, telle que la concevait Walter Benjamin. Il existe encore des chemins inconnus à emprunter dans l'obscurité, des souterrains où gît la prochaine histoire :

⁴⁰ BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p.40

⁴¹ *Ibid.*, p.48

l'histoire des vaincus. Elle se poursuit dans la lueur des décombres et le murmure de celles et ceux qui préfèrent demeurer cachés, plutôt que d'échanger avec les rédempteurs du marché et les chantres de la «fin de l'Histoire». Comme le rappelle René Lapierre, «L'Amérique dont j'ai besoin pour écrire, pour lire, et sur laquelle je compte pour que résonne quelque part un écho de moi-même qui me soit, comme une âme, à la fois proche et lointain, cette Amérique-là n'a pas pour centre une capitale ou un gouvernement⁴²». Elle demande de nous un nouveau rapport à l'histoire et à la nation qui débiterait par une pensée envers ceux qui subissent le poids des fraudes et mensonges qui permettent aux capitales et aux gouvernements de demeurer impunément en place. Quelque chose dans l'expérience historique des vaincus est féconde de cette Amérique à venir : exposer les peuples à partir des objets qu'ils ont produits, parfois au péril de leur vie, sans jamais recevoir la reconnaissance de qui que ce soit.

Le cours de l'expérience a chuté, il faut bien l'admettre, mais «la chute est encore expérience, c'est-à-dire contestation, dans son mouvement même, dans la chute subie⁴³». Ce refus de laisser l'expérience à sa perte porte une agir historique que «l'héritage de la pauvreté» est en mesure de transmettre : «espérer pour ceux qui ne savent plus espérer⁴⁴». Quand Agamben a déclaré la « destruction de l'expérience », peut-être cherchait-il davantage à nous prévenir d'une déviation sordide qu'a prise le cours du monde avec l'avènement de la civilisation technique. Cette mise en garde qui «consiste à empêcher que le monde ne se défasse⁴⁵» est aussi une incitation à recueillir les restes de l'expérience dans sa chute : «nous sommes pauvres en expérience ? Faisons de cette pauvreté même – de cette demi-obscurité – une expérience⁴⁶». Car, il ne faut pas concevoir la pauvreté uniquement par un manque de richesses. Cette donnée secondaire nous éloigne considérablement de ce qui compose l'héritage de la pauvreté. On est pauvre lorsqu'on se retrouve devant rien, c'est-à-dire devant le dénuement des choses et la précarité du réel. Recevoir cette pauvreté exige de réaménager le monde, de lui survivre, surtout, et d'inventer une forme de survie qui échappe à toute idée de déchéance sociale, d'inhumanité des pauvres : le pauvre est celui «qui espère pour celles et ceux qui ne savent plus espérer». Comme l'écrit Yvon Rivard, paraphrasant George Bernanos dans *Ces enfants*

⁴² René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, op.cit., p.12

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, op.cit., p.124

⁴⁴ RIVARD, Yvon, «La clé d'Issenhuth», Figures de compassion [collectif dirigé par Yvon Rivard et Sarah Rocheville], Montréal, Leméac, 2014, p.43

⁴⁵ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1955, p.14

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Op.cit., p.109

humiliés, l'espérance des pauvres sauvera le monde : «On peut évidemment penser que l'espérance dont le pauvre est le gardien est une bien pauvre monnaie, une monnaie de pauvre qui n'a pas cours dans la réalité. Et pourtant, c'est avec cette monnaie que les pauvres sauvent le monde, parce cette monnaie tire sa valeur du peu qu'elle permet d'acquérir, du poids réels des choses gagnées à la sueur de leur front⁴⁷». Ce sont «les pauvres qui sauveront le monde», écrit Rivard à son tour. Ce monde qui ne cesse de produire de la misère et court à sa perte, seuls les pauvres pourront y vivre puisqu'ils auront déjà appris à vivre avec presque rien. L'«héritage de la pauvreté» nous apprend à résister à l'anéantissement du monde par une attention envers les restes, les détritiques et ceux qui les récupèrent pour un peu de monnaie qui leur permettra de manger aujourd'hui.

Sans le nommer comme tel, dans son essai «La clé d'Issenhuth», Yvon Rivard réinvestit cette question de l'héritage de la pauvreté abordée dans *Personne n'est une île*. Il définissait alors cet héritage par rapport au «mauvais pauvre» de Saint-Denys Garneau et à la façon dont les écrivains québécois ont d'abord reconnu leur existence historique et culturelle par une «reconnaissance de leur pauvreté». Cette pauvreté en question, il la définit comme celle d'une

double perte : la perte de la France dont nous avons été coupés il y a plus de trois siècles, et aussi la perte de l'Amérique qui auraient pu être notre empire. Ni français, ni américain, le Québécois francophone est le produit de cette double négation qui, en l'excluant en quelque sorte de l'histoire, ne lui a laissé aucune expérience du pouvoir et lui a légué une identité toute problématique. [...] L'héritage de la pauvreté, c'est aussi l'impossibilité de participer pleinement au rêve américain sans y disparaître. [...] Mais même lorsqu'il pense et sent ainsi qu'il participe au rêve américain dans ce qu'il a de plus généreux, il ne peut s'empêcher d'éprouver une profonde tristesse, de confondre cet espoir de recommencement avec sa propre disparition⁴⁸.

L'incapacité de «participer au rêve américain» rejoint une conception de la pauvreté qui déborde le destin de l'écrivain québécois et celui du peuple québécois. Elle rejoint aussi la dépossession vécue par les peuples d'Amérique depuis la découverte du Nouveau Monde. Elle propose l'idée qu'il est impossible de «participer au rêve américain» parce que celui-ci repose sur une absence de participation collective : le rêve américain n'appartient certainement pas à tous ceux qui habitent le continent. Quelques privilégiés y ont droit et les autres passent leur temps à espérer le jour où ils pourront eux

⁴⁷ Yvon Rivard, «La clé d'Issenhuth», *Figures de compassion*, *Op.cit.*, pp.44-45

⁴⁸ RIVARD, Yvon, «L'héritage de la pauvreté», *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, Coll. «Papiers-Collés», 2006, pp.132-133

aussi goûter à cette plénitude de l'abondance. L'expérience américaine de la pauvreté concerne la réalité de ceux qui vivent en dehors du rêve américain et qui font les frais de cette utopie défectueuse. Permettre une histoire des vaincus, telle que l'envisageait Walter Benjamin, exige d'honorer la mémoire des exclus. Pour cela, il faut prendre position. Toute sortes de positions : celle du veilleur, du «narrateur», peut reprendre une autre notion chère à Benjamin, qui sous-entend que l'histoire doit cesser de *compter* pour se remettre à *raconter*. Cette fois du point de vue des humiliés.

Cette *demeurance*⁴⁹ est une composante essentielle de l'héritage de la pauvreté qui fonde une *communauté du rêve refusé* extraterritoriale de l'Amérique : le Québec, le Canada, le Mexique, le Salvador, le Nicaragua, le Chili, pour ne nommer que ceux-là, partagent une expérience commune de dé- possession du territoire américain effectuée par la culture étasunienne et son l'échec du projet industriel. La figure du «mauvais pauvre» de Saint-Denys Garneau concerne tous ces peuples aux «veines ouvertes de l'Amérique latine⁵⁰», ces pauvres exilés qui ont échoué dans les ghettos des métropoles étasuniennes parce qu'ils sont tombés au piège «rêve américain». Ne seraient-ce pas eux également qui rôdent «autour de vous richesses et s'introdui[sent] dans vos bonheurs par infraction⁵¹» ? L'échec industriel en Amérique ne cesse d'engendrer ces «mauvais pauvres» qui propagent une peur efficace de la pauvreté :

le pauvre de Saint-Denys Garneau est dangereux parce qu'il risque de vous jeter un mauvais sort. Il risque de vous transformer en pauvre si vous n'y prenez garde, si vous supportez sa présence près de vous trop longtemps, non seulement parce qu'il dilapide ce que vous lui donnez, mais surtout parce qu'il rêve de votre place, qu'il est dévoré par l'envie d'être enfin quelqu'un d'autre⁵².

Or, les riches possèdent l'Amérique, mais ils ne l'habitent pas plus que les squatteurs de Détroit ou les sinistrés de Katrina que Georges W. Bush avait abandonné à leur triste sort. Exproprier à la manière des industriels est le contraire de l'habitation : ces *dépayseurs* ont depuis longtemps fait du terri-

⁴⁹ La demeure est une notion développée par Pierre Ouellet dans *Le sens de l'autre*. Elle renvoie à ce passé « dont on n'a jamais fini : du passé qui reste, dont notre présent et notre avenir sont le restant, le *demeurant*. Quelque chose advient, dont on ne revient jamais. L'histoire culmine en *événement* de ce genre quand le sens d'un fait est en défaut ou en excès par rapport à ce qu'il est. [...] Son existence est une insistance, une persistance, une résistance : son fait est un faire encore inscrit dans le temps d'avant, le temps écoulé, mais d'un événement mnésique dont la portée dépasse toute appartenance à un moment, puisqu'il se réécrit sans cesse dans une temporalité qui en découle » (p.109).

⁵⁰ Référence au livre d'Edouard Galeano,

⁵¹ SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, Montréal *Journal*, Beauchemin, 1954 p.232

⁵² Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, *Op.cit.*, p.136

toire américain un site d'exploitation à grande échelle où ces habitants sont davantage considérés comme de la main d'œuvre plutôt que comme des citoyens.

L'Amérique s'accommode impunément de la pauvreté, elle la justifie par son mythe de l'« égalité des chances » et du libre-marché qui n'est jamais suffisamment libre. Pensons à l'ancien gouverneur du Texas, Rick Perry, qui affirmait récemment que la lutte contre la pauvreté est vaine, puisque la Bible avait déjà prévu l'existence des pauvres. À la phrase de Bernanos, «des pauvres sauveront le monde », les puissants répondent : «comment le monde peut-il attendre le salut de ces *sans-dessein*, de ces pauvres irrécupérables, de ces pauvres qui le resteront malgré tous leurs efforts et nos efforts⁵³ » ? Bien que ces politiciens considèrent la lutte à la pauvreté comme une cause perdue, ils ont compris que le vote du prolétariat américains (ils sont si nombreux) représentaient une part importante du suffrage : il faut leur donner de l'espoir. Dans son discours d'investiture à la convention républicaine, Donald Trump est allé d'une déclaration démagogue qui témoigne de cette instrumentalisation des laissés-pour-compte : «L'histoire nous regarde : les victimes de la crise économique de 2008 n'ont aucune voix. Ce soir, je m'adresse à vous. Personne ne parle en votre nom. Je vous ai rencontrés. Je vous ai entendu. Mon âme est avec vous. À vous, les sans-voix, je vous dis : je suis votre voix⁵⁴ ». Or, l'histoire ne regarde plus les pauvres. Elle détourne le regard devant les miséreux qui font la file pour de la soupe en sachet, offerte par quelques bénévoles œuvrant pour des organismes communautaires. Chômeurs de l'automobile et du textile, femmes de ménage immigrantes travaillant au noir, sans-abris occupant les ruines de Détroit. Ils sont des centaines de milliers, pour ne pas dire des millions, dans les rues d'Amérique du Nord – métropoles et petites villes rurales confondues -, on les photographie dormant sur des matelas troués dans une ruelle de East Hastings, mais toujours leur impuissance prend le dessus. Une chose demeure : l'impuissance des exclus demeure le *sens de l'histoire*. Leur désespoir profite aux vainqueurs qui leur dressent des mirages d'égalité et de justice aux heures de grande écoute. Donald Trump n'a rien compris. Les vaincus n'ont pas besoin qu'un milliardaire hystérique leur dise : je suis votre voix. Leur version de l'histoire dit tout le contraire : *Maintenant, c'est nous qui vous regardons. Nos yeux sont les yeux de l'histoire. Voici notre voix.*

L'héritage de la pauvreté réfute quant à lui cette conception *irréparable* de l'histoire américaine que véhicule son rêve industriel. Cet irréparable, au sens où l'entend Agamben signifie que les

⁵³ Yvon Rivard, « La clé d'Issenhuth », *Op.cit.* p.43

⁵⁴ Extrait du discours de Donald Trump à l'investiture républicaine le 21 juillet 2016.

«choses soient comme elles sont, d'une manière ou d'une autre, livrées sans remède à leur manière d'être. Irréparables sont les états de choses, qu'ils soient : tristes ou joyeux, atroces ou bienheureux⁵⁵». Si le pauvre est celui qui espère pour les désespérés, il refuse du même coup l'Amérique dans sa dimension irréparable. Une autre histoire peut advenir et elle découle de l'espérance du pauvre qui se déplace n'importe où et apprend à vivre dans les débris et le rebus de notre monde. Ils avancent lentement dans les grandes villes avec leurs paniers d'épicerie débordant de sacs de plastiques troués et de canettes vides. Ils se fichent des gens d'affaires pressés qui manquent de bousculer leur caddy. Leur regard est rivé au sol, à la recherche de leur prochain trésor abîmé. Le pauvre ne jette rien

et ramasse tout, [il] donne une deuxième vie ou troisième vie à tout, et déjoue ainsi la linéarité du temps [...] Ce qui est vieux, ce qui a beaucoup servi (vêtements, outils, humains) n'est pas condamné à mourir, mais à vivre, à servir autrement, comme si le temps l'avait usé précisément pour le destiner à cet autre usage⁵⁶.

L'héritage de la pauvreté, ce sont aussi ces objets brisés qui forment un patrimoine de la désuétude : un arrière-fond, un contre-monde où survivent les débris, les rejetés de la civilisation industrielle et, surtout, l'espoir d'un monde plus humain où tout être vivant, toute chose possède une valeur *incalculable*. Tout comme les lucioles dont parlait Pasolini, les pauvres sont porteurs d'une expérience *indestructible* des dépossessions de l'histoire. Cette expérience représente une *diaspora de lucioles* : elles habitent les taudis du Bronx, les quartiers de Détroit privés d'électricité et d'eau courante, des parcs de maisons-mobiles de Red Deer et les terres arides de Yellowknife. C'est l'Amérique dans sa pleine mesure qui nous est transmise à travers cet héritage de la pauvreté et le sillage des lucioles qui hantent notre mémoire lorsque nous roulons sur une route de terre la nuit en direction d'un village qui ne figure sur aucune carte routière. Son nom apparaît soudainement, près d'un fossé : l'Étang noir.

3.4 Inventer un peuple qui manque, inventer une ville absente des cartes : l'imaginaire sudiste de l'Étang Noir

Dans *l'Étang noir*, Benoit Jutras invente un village perdu, un territoire sylvestre où habite une communauté menaçante, semblable à ces campagnes isolées du Sud profond «peuplées de personnages à mi-chemin entre l'animal et l'humain, vêtus de salopettes délavées et de casquettes rabougries, les ongles pleins de terre. Pour eux, le temps n'a pas semblé évoluer et porte en lui des mythes

⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio, « L'irréparable », *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, Coll. « Bibliothèque du XXIème », 1990, p.95

⁵⁶ Yvon Rivard «La clé d'Issenhuth», *Figures de compassion, Op.cit.*, p.42

ancestraux et étranges, donnant l'impression d'une véritable permanence de l'Histoire : ce qui a été, est et sera⁵⁷». Or, le village de l'Étang noir est plutôt situé dans un espace éloigné qui ressemble curieusement au Québec catholique profond des années 1950. Cet espace absent des cartes routières de l'Amérique, tant par ses titres de chansons country inventées, les marques de voitures que les caisses de Coke qui jonchent la devanture d'une écurie désaffectée, interpelle une américanité québécoise qui formule esthétique, comme l'écrit René Lapierre, «quelque chose d'essentiel, une relation à la langue et aux objets, au monde, que la culture française ne suffit pas à structurer (du moins pour nous) et pour laquelle en fin de compte elle ne déploie pas ici une tonalité et une tension adéquate⁵⁸». Il faut ainsi chercher ailleurs pour saisir ce qu'habiter le Québec peut signifier : il faut se rendre du côté de l'Amérique, là où il est pourtant enfoncé depuis ses origines et d'où provient son héritage de la pauvreté. Or, cela implique qu'écrire l'Amérique revient à *inventer une Amérique qui manque*. Il n'est pas surprenant que dans un continent qui s'est pris pour le recommencement de l'Histoire, où la mémoire est sans cesse piégée par des historiens de service et les chantres de la fin de l'Histoire, où des cimetières d'esclaves ont été rasés, qu'il faille inventer des villages pour retrouver l'Amérique, pour savoir où l'on est exactement.

Les univers de Benoit Jutras sont ainsi peuplés de «mauvais pauvres», de sans-noms égarés entre les débris d'un monde en voie de disparition sur des autoroutes mal éclairées et des rangs de campagne qui ne mènent nulle part. Ces mauvais pauvres forment une faune de dépressifs, de travesties, d'adolescentes tristes, d'hommes violents comme on en retrouve tant dans les villes américaines. Que ce soit les rues de Red Deer, un cinéparc désaffecté de Ponoko, le quartier East Hastings ou le village introuvable de l'Étang noir, Jutras invente une Amérique des mal-aimés et des rêves brisés qui se traverse uniquement dans l'errance. Ces lieux habitent les figurants défigurés de l'Amérique et des *peuples-lucioles*, comme les appelle Didi Huberman, c'est-à-dire ces communautés demeurées captives des rangs et des boisés où l'histoire les confine depuis des siècles. Le village fictif de l'Étang noir ressemble à une ville qui aurait été désertée après une catastrophe naturelle ou l'incendie d'une usine de transformation. Les lieux sont laissés à l'abandon et la nature reprend tranquillement le dessus sur le béton des routes : des herbes folles poussent sur les maisons autrefois habitées et les commerces où travaillaient les anciens occupants du village. Comme dans toute ville-

⁵⁷ LACHAUD, Maxime, «Le Sud de tous les dangers : primitifs et dégénérescence dans le cinéma de *redneck* américain», *Le Sud au cinéma* [sous la direction de Marie-Liénard-Yeterian et Taïna Tuhkunen], Paris, 2009, p.91

⁵⁸ LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.79

fantômes, quelques personnes ont décidé de rester à l'Étang noir : des êtres étranges et malveillants enfermés dans le mutisme provoqué par un événement inexplicable, la Grande Discorde. Au fil du livre, on comprend entre les lignes qu'à la suite d'un événement terrible, la majorité des habitants de l'Étang noir ont quitté définitivement les lieux. Or, cette communauté de paysans dégénérés résiste à

l'épuration fonctionnaliste, en laissant transparaître des comportements qui témoignent d'une religiosité bâtarde, sauvage[...] comme si, à l'époque moderne du désenchantement du monde, les rites fondamentaux de la religion (baptême, funérailles, justice finale, alliance, communication avec l'au-delà, etc.) avaient discrètement migré, sous une forme composite, vers la vie quotidienne et continuaient d'exister là, méconnaissables et clandestins, dans un environnement dépourvu de toute mysticité⁵⁹

Ces habitants sans visage inventés par Benoit Jutras appartiennent ainsi au domaine de la *légende* sudiste. Un imaginaire auquel le cinéma américain s'est considérablement consacré et qui trouve une voie particulière dans la poétique de Jutras : la mysticité intempestive des exclus. Bien que les *rednecks* existent vraiment – les réseaux de télévision n'ont cessé de les montrer durant les visites de Donald Trump dans le Sud –, les images véhiculées sur leur compte ont fini par créer un mythe de la dégénérescence qui trouve ses racines dans la Guerre de Sécession et sur la ténacité des sudistes à préserver leur identité et leur culture. Cet attachement a pris tour à tour plusieurs aspects, tant au cinéma qu'en littérature, d'un anachronisme historique revendiqué qui leur vaut les moqueries de certains et carrément le mépris pour d'autres. Que ce soit chez Benoit Jutras ou chez les cinéastes d'horreur, le *redneck* est toujours un survivant, un revenant, le représentant défiguré d'un ancien monde, d'une époque évanouie. Dans l'Amérique postindustrielle, les ruraux sont ceux qui vivent encore *entre deux mondes* : la société agraire disparue et l'espace cloisonné que la ruralité incarne du temps où les usines jadis installées aux Etats-Unis sont relocalisées ailleurs. Non seulement, les ruraux ont-ils échappé d'une certaine manière à l'industrialisation, mais leur obsolescence est d'autant plus immense à l'ère de la 4^e révolution industrielle que représente la transformation robotique. Les ruraux de la campagne italienne de Pasolini et les «péquenauds» de l'Étang noir ont cette chose en commun de nous parler «*depuis un passé que le progrès de la discipline semble avoir périmé*⁶⁰», sans toutefois les avoir effacé complètement de la carte. Les pauvres des campagnes incarne ainsi un «passé qui n'en finit pas de

⁵⁹ BÉGOUT, Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, p.26

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2002, p.32

survivre. À un moment, [leur] retour à notre mémoire devient l'urgence même, l'urgence anachronique de ce que Nietzsche a nommé l'inactuel ou l'*intempestif*⁶¹». Cette «religiosité bâtarde» des poèmes de *L'Étang noir* représente la manifestation intempestive du *déplacement* temporel de la conscience archaïque du Nouveau Monde, les formes survivantes de l'exclusion et que le progrès technique ne pourra jamais entièrement subsumé. Ce passé est parmi nous, aussi lointain et perdu puisse-t-il nous apparaître. Il se «constitue de l'intérieur même du présent – dans sa puissance intrinsèque de passage et non dans sa négation par un autre présent qui le rejeterait, comme mort, derrière lui –, tout comme le présent se constitue de l'intérieur même du passé, dans sa puissance intrinsèque de *survivance*⁶²». Chez Benoit Jutras, cette puissance prend autant les apparences d'une violence déchaînée - sexuelle, physique, voire meurtrière – que d'une profonde difficulté à se situer dans le temps : les objets des années 1950 jonchent le sol de cette Cour des Miracles située en pleine ruralité nord-américaine et raconter sa vie relève pratiquement de l'impossible.

L'absence de mysticité des régions rurales où étaient anciennement situées des usines de transformation correspond à la décomposition tranquille de ces paysages composés d'immeubles désaffectés et des stations-services déficitaires. On y retrouve des motels abandonnés en proie au saccage et à la consommation de drogues dure : matelas éventrés, seringues et taches de sang sur le sol, des photographies inquiétantes jonchent le tapis souillé des chambres. Il faut être gravement perdu pour habiter ces lieux où semble s'être produit des choses horribles. Une tristesse monacale se dégage des débris et des saletés qui ont envahi ces endroits autrefois entretenus avec rigueur. Cette campagne inventée par Benoit Jutras survit grâce à des traditions archaïques provenant d'un fond superstitieux voué à conjurer la venue d'une calamité. La présence d'un ancien monde survit à travers des objets hétéroclites : osselets d'oiseaux, petites sculptures faites avec des branches, théières de fer, etc. Les personnages de *L'Étang* préservent ces objets comme des amulettes protectrices qui éloignent les mauvais esprits.

L'univers de *L'Étang noir* est également chargé de traces appartenant à l'héritage catholique : le vocabulaire biblique constitue majoritairement les restes de cette «religiosité bâtarde» à laquelle se sont greffés des comportements mystiques païens. Malgré des grandes avancées technologiques, l'Amérique demeure un continent pieux. Pensons à la «Bible Belt» dans sud des Etats-Unis où l'on

⁶¹ *Ibid.*, p.33

⁶² *Ibid.*, p.171

retrouve une variété de sectes et d'églises d'inspiration chrétienne. Depuis quelques années, plusieurs romans, films ou séries télévisées ont exploré ces formes de «religiosité bâtarde» présentes dans cette région. Par exemple, dans la série *True Detective*, on se retrouve dans les bayous américains où des crimes sordides sont reliés à une secte et des hommes puissants qui torturent des jeunes filles et des prostituées en performant des rituels sataniques dans les boisés du Mississippi. Cet imaginaire ressemble étrangement au village de *l'Étang noir*. Un des meurtriers (un concierge pédophile défiguré) habite justement à l'écart de tous, près d'un étang, et signent ces crimes avec des objets païens semblables à ceux que l'on retrouve près de la tannerie à l'Étang noir : une couronne faite avec des bois de cerf, cairns déposés autour des cadavres et autres reliques de sorcellerie occulte. Cette résurgence du fond archaïque de l'Amérique s'explique peut-être par le fait que son architecture industrielle contemporaine conçue par la rationalité technique « relègue tout ce qui ne s'abaisse pas à cette pauvreté dans le non-droit⁶³ ». Sans vouloir faire de la psychanalyse, les «peuples bâtards» représentés par Benoit Jutras et la série *True Detective* semble être la manifestation d'un certain *refoulé* de l'Amérique. Ces imaginaires sont souvent situés dans une atmosphère sudiste qui carbure aux préjugés que l'on se fait des gens qui habitent le *fin-fond* du continent nord-américain : des alcooliques violents peu éduqués qui croient dur comme fer à Dieu et au Diable.

En ce qui nous concerne, interroger l'héritage de la pauvreté dans la ruralité américaine signifie pratiquer une *archéologie des survivances* qui exhume les restes de la tradition des opprimés. Que faire de ces traces du passé qui ne savent plus rejoindre notre temps ? Les exclus, ce sont aussi ces êtres qui refusent catégoriquement le progrès et conçoivent le monde à travers les théories créationnistes. L'Amérique, particulièrement les États-Unis, forme depuis longtemps un imaginaire politique à l'origine des mythes occidentaux modernes : le berceau de la démocratie, la «terre libre» de l'égalité des chances et du progrès industriel. Pourtant, une part importante de sa population croit toujours que Dieu a inventé la terre et pensent des enjeux éthiques d'envergure selon des principes bibliques : l'avortement, la peine de mort, le mariage, l'homosexualité, etc. Dans ses nombreux paradoxes, l'Amérique est aux prises avec son statut de superpuissance militaro-industrielle qui se fait chef de file en termes d'innovations techniques et de l'autre, elle forme un *fond* de chrétienté abâtardie qui trouve notamment une voix dans l'aile fondamentaliste du Parti républicain. Traverser l'Amérique par son fond exige aussi de comprendre rigoureusement cette contradiction et d'aller à la rencontre

⁶³ BEGOUT, Bruce, *Lieu commun. Op.cit.*, p.25

de ces êtres désespérés qui n'ont plus que ces croyances obsolètes comme lumière pour éclairer l'obscurité de la misère et des chemins de terre.

Dans *L'Étang noir*, Benoit Jutras tente ainsi de donner une voix à cette religiosité dégénérée et au refoulé de l'Amérique à travers des personnages victimes de l'indifférence et abrutis par la solitude. Ce sont aussi les légendes inventées par leurs ancêtres, transmises de générations en générations, qui fait parler le désespoir de ces gens et qui constituent un patrimoine à préserver. Encore une fois la question de l'expérience surgit. La narratrice de l'Étang noir tien lieu de témoin et héritière de cette mémoire menacée. Ce n'est pas un hasard si elle *revient* à l'Étang noir : quelque chose l'attend ici. La mémoire de cette région inventée incarne ce que l'Amérique des puissants refusent de voir : la décomposition du monde qu'ils ont créé de toute pièce. Un monde de chômeurs incultes, de pauvres, d'agriculteurs déshérités et de déviants. L'«héritage la pauvreté» exige d'exposer ce que dissimule cet imaginaire politique du «règne et de la gloire». Il est toutefois dangereux de sombrer dans un imaginaire de la pauvreté qui aboutirait à une caricature fallacieuse des communautés du Sud des États-Unis, comme dans de nombreux films d'horreurs hollywoodiens tels que *The Texas Chainsaw Massacre* et *The Hills Have Eyes* où les pauvres du sud sont représentés sous les traits de «culs-terreux» sanguinaires et incestueux, coupés de la civilisation industrielle et habitant en barbares dans des cabanes délabrées au fond des bois. Dans *L'Étang noir*, à travers les personnages du Coureur La Gloire, de l'Homme-Pigeon et de Stan, le copain violent de Marion, l'américanité québécoise renoue avec ces figures d'hommes ensauvagés par le déclin du monde rural «où perdue un engouement nébuleux du sacré : passions, sacrifices, dévotions, craintes, mythes⁶⁴». Bien que la violence et la sauvagerie dans leurs formes constituent des poncifs déplorables de l'américanité, il faut néanmoins admettre que son imaginaire rural, largement issue du passé esclavagiste et paysan du Sud des États-Unis, est chargé d'une mémoire de la cruauté et de la barbarie qui constitue une part essentielle de l'expérience historique américaine. Réinvestir cet espace, comme le fait Benoit Jutras, consiste à libérer la «puissance intempestive» et l'héritage *superstitieux* de cette Amérique profonde qui ne se traverse que par son *fond* constitué des restes d'un passé sismique : osselets, boîtes de conserves rouillées, carcasse de pick-up Ford, etc. Ce *fond* est le véhicule des survivants vers notre temps qui n'est rien d'autre que le *passage* des morts vers l'histoire des vaincus.

⁶⁴ *Ibid.*, p.28

3.5 Retrouver l'Amérique par ses débris : la topographie des « objets mélancoliques »

L'Amérique n'est jamais *donnée* comme telle : comment en parler sans se confondre en généralités qui nous éloigne de son véritable lieu ? Comme nous l'avons mentionné précédemment, le piège de l'*américanité-marchandise* consiste à méprendre l'Amérique avec l'imaginaire de conformité et de consommation associé à la *Suburbia*. Il suffit de prononcer le nom de l'Amérique pour faire surgir une longue série de tropes associés aux clichés de l'américanité ; une station-service, une gare d'autobus, le métro de New-York, les plaines rases du Texas, etc. Cela a pour effet d'être toujours quelque part sans y être vraiment : on ne sait pas non plus, si nous sommes finalement passés du côté des fantômes ou des vivants qui leur ressemblent de plus en plus. Comme le rappelle Heinze Weinmann, l'américanité est d'ailleurs une « notion floue, évanescence, à l'image même des fantômes. Pourtant, l'américanité est bien réelle, nous en faisons intimement partie, nous sommes bel et bien nord-américains⁶⁵ ». Or, la certitude géographique d'appartenir à ce continent n'est pas suffisante pour fonder une véritable « identité américaine » et encore moins une communauté *inscrite* dans l'histoire. L'Amérique qui apparaît dans *L'Étang noir* correspond au contraire à une *incertitude* du lieu qui nous reconduit toujours à cette même question : où nous sommes-nous donc, encore ? En Amérique, de toute évidence, mais comment le savons-nous exactement ? La construction du lieu dans ce poème de *L'Étang noir* repose précisément sur cette énigme :

Parfois sur le chemin de l'Étang noir à la fin du jour, au carrefour de la 113 et de Spinny Road, vous pouvez apercevoir en voiture devant l'écurie désaffectée, assise au milieu des restes de l'enclos sur une vieille caisse de Coke, une fillette vêtue d'ailes de carton, agitant ses bras comme des sceptres au-dessus d'un empire de mauvaises herbes. Les gens du village le savent : Agathe a été choisie.
(EN, p.94)

Il faut *trouver* l'Amérique dans ce poème : elle ne s'offre pas au regard ni à une quelconque référence culturelle ou topographique qui permet de reconnaître le lieu où nous sommes. Le rapport que l'écriture de Jutras entretient avec les objets, les débris et les cultures américaines est beaucoup plus *attentif* et travaillé par le *fond* que dévoilent ces traces que constituent les objets et les débris qui jonchent les terrains vagues et les rangs de l'Étang noir. La vieille caisse de Coke devant l'écurie désaf-

⁶⁵ WEINMANN, Heinze, « Les fantômes de l'Amérique », *Cinéma*, Volume 1, no.2, 1990, pp.33-34

fectée, par exemple, est chargée d'une *aura* américaine qui ne s'apparente en rien à la dimension mythologique de la marchandise au sein du rêve américain, mais plutôt à celle d'une *destruction inachevée* de l'Amérique. Cette *attention* envers les débris révèle que «ce qui tombe ne disparaît pas forcément, les images sont même là pour faire réapparaître ou transparaître quelque bribe, vestige ou survivance⁶⁶». Et la survivance n'est jamais loin des fantômes, elle est le nom même que porte leur force qui résiste à l'anéantissement du monde qu'ils ont bâti. Ces fantômes sont tout autant les objets que les ombres déboussolées qui hantent les vestiges et la communauté chaotique de l'Étang noir. Descendre ainsi vers l'Amérique par tout ce qu'elle a rejeté et délaissé au fil des siècles consiste à se retrouver sans cesse dans le noir ; et nous ne sommes jamais seuls dans le noir. Comment alors se sortir de cette noirceur ? Il faut d'abord admettre que nous sommes perdus, que personne ne peut venir nous chercher là où nous avons déposé le vide de notre mal. Ici, des fillettes affolées se prennent pour des oiseaux de carton et récitent des oraisons inventées par des spectres qui forment à eux seul l'histoire meurtrie de ces paysages. On marche à la lisière des bois sans jamais détourner le regard. Peut-être se cache-t-il un ravisseur derrière l'obscurité. Un « silence de mort règne habituellement dans ces lieux – qui sait si les bêtes les plus méchantes ne seraient pas aussi les plus silencieuses⁶⁷ » ? Voilà ce qui gît au fond de cette terre : la peur la plus nue qui soit.

L'Amérique continue d'*apparaître* dans sa chute et son démantèlement. Or, elle n'apparaît plus où on l'attendait jadis. Les apparitions que produise sa chute sont précisément ce qui constitue la « ténacité de sa survivance, leur puissance qui vient au jour dans la ténuité des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales⁶⁸ ». L'attention que porte l'écriture de Jutras aux débris révèle cette survivance tenace du monde rural américain ; la ritualisation de la désuétude des objets et des traditions de l'ancien monde est également un aspect fondamental de cette notion de survivance, telle qu'elle se déploie dans les poèmes de *l'Étang noir*. Les simagrées étranges d'Agathe, la jeune fille aux ailles de carton, devant l'écurie désaffectée semblent appartenir à un fond religieux païen sclérosé et enfoui dans les replis de la mémoire américaine qui témoigne de l'héritage autochtone désavoué. Or, ces fantômes de la mémoire autochtone ne se laissent pas saisir aisément. Les boisés de l'Étang sont habités par le « démon de la dissemblance⁶⁹ ». Il porte en lui l'« irrécusable sensation du cauchemar

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op.cit., p.104

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998, p.15

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p.57

⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Op.cit., p.20

[...] : alors tu comprendras que la forêt où tu chemines est l'animal qui te dévorera bientôt⁷⁰ ». Le fait qu'Agathe soit considérée comme l'*élue* du village par les habitants suggère cette persistance du cauchemar archaïque du Nouveau-Monde, d'une sorcellerie qui se pratique à même les traumatismes refoulés de ce continent encore sauvage à bien des égards. On peut accorder à de tels gestes, à « de tels faits, la qualification de superstition, qualification qui serait légitimement étendue à une foule de survivances, et l'étymologie de ce mot *superstitio*, qui paraît avoir originellement signifié ce qui persiste des anciens âges, le rend parfaitement propre à exprimer l'idée de survivance⁷¹ ». Comprendre la chute de l'Amérique par la persistance de ses peuples à demeurer là d'où ils viennent, même si y rester consiste à accompagner leur propre disparition, voilà ce que nous enseigne la «tradition des opprimés⁷²» en ce qui nous concerne.

La survivance désigne, comme nous l'avons déjà évoqué, «une réalité masquée : quelque chose persiste et témoigne d'un état disparu de la société, mais sa persistance s'accompagne d'une modification essentielle⁷³». Encore faut-il reconnaître *ce qui a changé* au fil du temps et retrouver ce monde qui n'est pas tout à fait mort. Et comme le rappelle Didi-Huberman, « n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord⁷⁴ », retrouver l'Amérique par ces *apparitions* consiste à recueillir ce que son rêve préfabriqué a soustrait à la vue pour lui-même survivre au déclin du progrès industriel. Or, pour disparaître ces débris ont dû être entreposés quelque part. Des dépotoirs de carrosserie, des sites d'enfouissement ont alors été construits dans les régions les moins habitées du territoire. Après tout, ce sont les grandes métropoles qui font rayonner les lumières du «règne et de la gloire⁷⁵» du rêve américain et non ces petites villes où le conservatisme utile des républicains fait croire aux ouvriers qu'ils sont les héros anonymes de cette gloire. *God bless the working man*, peut-on lire parfois sur les coffres-arrière des pick-up rentrant du boulot après une dure journée. La ruralité violente de l'Étang noir incarne cette part occulte de l'Amérique où se fondent et se confondent «les aires, les êtres, les lieux les plus changeants, en une sorte de posthistoire, où les histoires qui ne se font pas et celles qui nous défont se mélangent sans arrêt, mais en une sorte de post-espace, de post-

⁷⁰ *Ibid.*, p.20

⁷¹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *Op.cit.*, p.57

⁷² BENJAMIN, Walter, «Sur le concept d'histoire», *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Coll.«Folio», 2000, p.433

⁷³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *Op.cit.*, p.59

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, *Op.cit.*, p.15

⁷⁵ Titre du quatrième tome du cycle *Homo Sacer* de Giorgio Agamben.

Amérique, où ancien et nouveau mondes disparaissent l'un dans l'autre⁷⁶». Ce passé qui ne passe plus est le seul héritage que nous laisse le désœuvrement du monde industriel ; un héritage de tristesse et de résilience hanté par la disparition des lucioles. Cette post-Amérique est une terre de lucioles qui s'ignore, un cauchemar inachevé qui condamne ces habitants à la survivance et à errer entre les déchets du siècle ; elle n'a plus de lieux auxquels elle appartienne ou qui lui soient propres, «sinon ceux qu'elle emprunte ou squatte ici et là, non pas pour leur qualité, mais pour leur total dénuement, leur insignifiance de fond, leur profonde impertinence, les lieux désaffectés, les architectures vides, hantés plus qu'habités, dont l'âme est morte et enterrée depuis des lustres⁷⁷». Les lucioles sont ainsi les gardiennes fragiles de cette âme ensevelie dans la terre des campagnes de l'Amérique : leur sillage révèle qu'elles ne disparaissent que si l'on renonce à les suivre et à recevoir leurs signaux de détresse, aveuglés que nous sommes par la lumière synthétique des commerces et des écrans publicitaires. L'expérience historique des vaincus, tout comme le vol des lucioles, est aussi le langage de ce vide et cette «géologie du silence» qui est l'autre nom des traces négligées laissées par les disparus de l'Amérique.

3.6 « Je me rappelle, donc nous sommes » : la ruralité américaine et sa politique de la mémoire

Bien que le moment et les raisons du retour de la jeune sorcière à son village natal demeurent inconnus, la narration des poèmes se construit néanmoins autour d'une remémoration fragmentaire constituée d'événements tragiques et mystérieux qui se sont produits au village. Elle retrouve la mémoire à travers les souvenirs de ses amies disparues et des lieux autrefois fréquentés par les habitants de l'Étang : le Hogan's, le bord des eaux, les boisés qui abritent les voitures du bonhomme Latreille, etc. La jeune sorcière est ainsi une *revenante* étrangère à ses origines. Elle est une revenante dans la mesure où elle « ne revient pas de son passé, qui continue de [la] hanter jusqu'à maintenant, où il devient cette obsédante apparition dans un monde réduit à l'état de fantasme et d'hallucination ou de vision, qui montre que seule la mémoire qui lui manque peut lui redonner avec son passé une nouvelle vie⁷⁸ ». Les poèmes, comme dans celui-ci, sont hantés par un *avant* que la voix de la narratrice tente d'approcher et de raconter à travers le manque mnésique et narratif qu'il provoque et d'où le poème provient :

⁷⁶ OUELLET, Pierre, «L'Amérique à nu», *Où suis-je ? Paroles des égarés*, Montréal, VLB, Coll. «Le soi et l'autre», 2010, p.94

⁷⁷ Pierre Ouellet, « Rase campagne », *Où suis-je ? Paroles des égarés*, Montréal, VLB, Coll. «Le soi et l'autre», 2010, p.199

⁷⁸ Pierre Ouellet, « Le revenant », *Le sens de l'autre*, Montréal, Liber, 2003, p.99

Je n'arrive plus à rire comme avant, au bord des larmes, je me rappelle, lorsque les sœurs pâlessaient d'effroi en découvrant les pointes de flèches sous les draps, orientées vers l'Ouest, augure de la Grande Discorde. Des jours entiers privées de repas, Marion et moi, enfermées dans la chapelle. Passé minuit, une épingle à cheveux et nous étions déjà dehors, à voler les pommes sûres dans le verger du rang 9, là où était la caravane du bonhomme Latreille, abandonnée depuis 1956, renversée sur son flanc par l'hiver. Coussins éventrés, relents d'urine, magazines érotiques à moitié brûlés ; souvent une bouteille de gin frelaté qui nous rendait pareilles aux derniers malades du mont Lear, à même de graver des soleils lâches, des bêtes oblongues sur nos avant-bras. L'obscurité était complète. Les murs avaient le don des langues.
(*L'Étang noir*, p.18)

Ces fugues au milieu des débris et d'objets perdus constituent une traversée des restes de l'Amérique, un patrimoine déclassé qui ne laisse aucune prise durable sur le passé et l'héritage des communautés américaines. L'Étang noir est un lieu, plutôt un non-lieu, où seuls les débris et la marchandise obsolette peuvent témoigner du passé de ce monde révolu. Ces objets désuets sont non seulement les traces d'un remplacement de la tradition par la marchandise industrielle, mais celles d'un monde enseveli sous les objets de la « consommation sécularisée⁷⁹ ». Ces villages ruraux ont l'aspect de gigantesques dépotoirs gisant dans l'arrière-fond de l'histoire avec leurs mœurs rigides, leur conception théologique de l'histoire et de l'origine des choses. Le continent américain est plein de ces petites villes disparues ou sur le point de l'être. Il est plutôt difficile de ne pas s'imaginer l'Amérique à partir d'une ville quelconque située entre l'urbanité et les routes terreuses du monde rural. Or, cette ville imaginaire (pensons à une petite ville où l'on retrouve une seule station-service, quelques restaurants, une brasserie et des rangs de campagne qui deviennent des lieux de bagarres, de courses folles en voitures et d'initiations sexuelles peu délicates) pourrait très bien être l'Étang noir inventé par Benoit Jutras. Que ce soit le quartier industriel de Lowell décrit par Kerouac ou les villes rurales du Sud où la culture est carrément absente, l'Amérique est souvent décrite comme une terre de fantômes et de boulevards déserts. Pierre Nepveu dans *Lectures des lieux* prétend justement que la « dégradation de l'esprit qui la caractérise vient de là, de ce fantôme que l'Américain porte au fond de soi et qui, à vrai dire, est une part de lui-même, un morceau de son propre monde⁸⁰ ». L'échec du projet industriel implique d'envisager l'Amérique à partir de ses nombreux fantômes, de ces lieux en marge des villes où ces fantômes rôdent constamment ; ces usines désaffectées, véritables fantômes

⁷⁹ Bruce Bégout, *Lieu commun*, op.cit., p.28

⁸⁰ NEPVEU, Pierre, « Trouver son âme en Amérique », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, Coll. « Papiers collés », 2004, p.126

du progrès, où les exclus de l'Amérique vont squatter et dont se dégage la mélancolie des échecs du rêve américain, tout ces immeubles vides propices à la consommation de drogues dures et ces haltes routières condamnées où personne ne s'arrête :

Deux milles au nord de la tannerie, en bordure de la 113 se trouve une halte où aucune voiture ne s'arrête l'hiver. Les toilettes sont hors d'usage depuis des mois, une constellation de flaques de sperme, de pages de journal éparpillées sentant la fiente, jaunies et tachées de sang par endroits. J'arrive à peine à parler des douches, de la scène que j'y ai vue hier. C'est que ses yeux ressemblaient à ceux d'un cheval durant un incendie. Il n'avait plus de lèvres, je les ai retrouvées avec sa langue dans le lavabo face à lui. Toutes dents dehors, avec comme un sourire forcé, ridicule, il donnait l'impression d'un pantin maculé de confiture de baies, destiné à faire rire les enfants de foires. Mais rarement une marionnette a-t-elle un numéro de téléphone inscrit au couteau sur le front. J'ignore pourquoi, je suis sortie de là, j'ai décroché le combiné près des cartes de la région, composé, et au terme des quatre sonneries, avant le timbre, j'ai entendu *All of Me*, chantée par Dinah Washington. Le soleil vibrat comme un essaim de grillons dans le hall. J'ai raccroché sans un mot. (EN, p. 55)

On ignore à quel moment la jeune «sorcière» de l'Étang noir s'est arrêtée au bord de cette halte routière où un meurtre sordide a été commis. Est-ce durant ses fugues interdites ou lors de son retour d'exil ? Une chose est définitive : le temps semble figé à l'Étang noir, ce temps pratiquement impossible à découper en des moments distincts les uns des autres, tellement on n'y croise personne, et la loi du secret y règne de tout son poids d'aphasie. C'est encore par la pratique d'un inventaire du désastre que nous entrons dans cet endroit qui a manifestement l'apparence d'un décor de film d'horreur. Les flaques de sperme et les taches de sang collées au plancher de la halte routière suggèrent qu'un viol s'est produit dans ces toilettes où personne n'est entré depuis. Cette esthétique du débris, proche de celle du film d'horreur, révèle notamment le pouvoir de revenance des objets qu'on retrouve dans les lieux abandonnés ; coupures de journaux trempées et jaunies, cartes routières obsolètes, toilettes désaffectées sont autant d'images qui renvoient à un temps qui ne reviendra plus, un temps dont on ne peut se remettre et à un présent perpétuel qui a basculé dans la barbarie la plus sanglante. Dans *L'Étang Noir*, Jutras fait descendre la «pauvreté d'expérience» dont parlait Walter Benjamin jusqu'à ses bas-fonds les plus horrifiants : les habitants de l'Étang noir sont les survivants d'une désorientation de la communauté humaine qui fait déferler des meurtres sordides mis en scène par des bourreaux coupés du monde - et du cours de l'histoire - qui reproduisent sans cesse les massacres de la colonisation du Nouveau Monde dans des lieux désaffectées qui ressemblent à des abattoirs.

En s'aventurant dans les toilettes condamnées de la halte, la jeune sorcière pénètre dans ce monde au cordon coupé. Elle y laisse une partie d'elle-même quand elle aperçoit le cadavre au rictus de clown. Ce monde de la déliaison mortifère semble exclu du cours de l'histoire, mais en réalité, c'est lui qui pourchasse l'histoire à partir des ruines du «corps accidenté de l'Amérique⁸¹». L'Étang noir n'apparaît sur aucune carte, car on s'y retrouve comme dans un retour aux origines du Nouveau-Monde, c'est-à-dire au cœur d'une «générosité dangereuse, totalité trompeuse, écho immense, sans contenu. On a quitté les terrains balisés, connus, et on se retrouve comme avant le sens, avant la moindre *intérieure différence*⁸²». Ce village invisible est traversé par l'«écho du néant» et représente davantage une métaphore de l'histoire américaine qu'une stricte représentation au sens de la *mimésis*. En lui survit la «ténacité des survivances» du génocide amérindien, de la chasse aux sorcière et du lynchage des Afro-américains. Derrière toute cette violence contenue en un seul lieu se dissimule le fait que l'Amérique appartiendra toujours aux morts qui l'ont enfantée. Ce territoire inventé de toute pièces par Benoît Jutras nous force, comme dans *Nous serons sans voix*, à traverser l'Amérique par son *fond*, c'est-à-dire en s'intéressant à ces

êtres vivants comme à des sujets dignes d'être mis en voix, c'est peut-être ce qui constitue l'américanité dont parle Lapierre, ce «rapport à la nature, aux choses et aux gens» invisibles «[...] des objets, des êtres dont une forme cherche à recueillir l'écho pour le donner à l'autre, l'offrir ce à qui [n'est] pas connu⁸³.

Or, descendre vers le *fond* de l'Amérique et ses êtres invisibles exige une *pratique du dessaisissement* ; l'écriture devient cette possibilité de quitter son propre corps pour entrer dans celui d'une «singularité quelconque» qui vient *ouvrir* la communauté, c'est-à-dire une singularité «parfaitement déterminée, mais sans que jamais un concept ou une propriété puisse [lui] servir d'identité⁸⁴». Cette notion de «singularité quelconque» implique le retour à une pauvreté irréductible de l'être qui est constitutive de notre rapport à la communauté. En se dépouillant de toute forme d'identité, la singularité quelconque devient un chemin de traverse par lequel il nous est possible d'accéder à un autre monde ; la jeune sorcière ne correspond à aucun visage donné, elle ne possède aucun corps, son

⁸¹ Titre d'une section du mémoire de maîtrise de PARENT, Marie, *Des catastrophes naturelles suivi de Le corps accidenté de l'Amérique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

⁸² Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde, op.cit.*, p.76

⁸³ Marie Parent, *Des catastrophes naturelles suivi de Le corps accidenté de l'Amérique Op.cit.*, p.98

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, Coll. «Bibliothèque du XXe siècle», 1990, p.89

nom n'est jamais prononcé et pourtant elle ne cesse de hanter les boisées de l'Étang noir. Dans son étymologie, singulier renvoie plutôt à quelque chose de sauvage et d'asocial. Pascal Quignard rappelle que le français a dérivé du mot *singularis* le substantif *sanglier* pour désigner le porc sauvage qui vit en solitaire dans les forêts inhospitalières et qui hante parfois comme une secrète menace les abords des bourgs et faubourgs⁸⁵. On retrouve particulièrement cette forme de singularité menaçante dans la figure du «Coureur La Gloire» qui hurle la nuit près des rives de l'Étang :

Les 1^{ers} novembres au soir, lorsque je parle à voix forte, c'est pour ne rien entendre du Coureur La Gloire traînant les cris de l'Étang à travers les rangs et les gaz de la tannerie, jusqu'au cent huitième méridien, là où depuis toujours les arbres, les maisons, la neige et les hommes tombent dans le noir, à l'endroit exact où le sol veille béant, comme un livre abandonné. (EN, p.27)

Cette créature hurlante semble directement sortie des légendes d'un folklore obsolète qui perdure néanmoins dans l'imaginaire terrifié des habitants du village. Cet imaginaire repose une conception mythique du monde menaçant et hanté par un châtement éternel : légendes d'hommes qui chutent dans un trou noir, la terreur de la Grande Discorde, le Père Falaise dont personne n'ose murmurer le nom, et cette peur primitive du monde extérieur entretenue par ces légendes qui traverse l'ensemble du livre. Or, ces légendes sont révélatrices d'une *résistance* à l'égard de la rationalité technique du monde industriel ; la «charge de l'insensé», comme la nomme Pierre Ouellet, c'est-à-dire cette «connectivité des morts en puissance en chaque vivant, nouant le lien social le plus sacré met au jour et en lumière pour nous signifier avec éclat le non-sens secret de notre humanité⁸⁶». Entrer dans la communauté par son *non-sens*, c'est aussi investir le sens qu'on lui refuse. L'Amérique est désemparée devant ces endroits éloignés des grandes villes qui résistent aux développements des industries, malgré que de nombreuses communautés dispersées sur l'ensemble du continent y vivent depuis des siècles. À partir de cette ruralité violente, la poétique de Jutras construit un territoire inhabité, sans véritable existence historique ; un arrière-monde dévoré par la cruauté, les beuveries, l'inceste et le meurtre ; une terre où personne n'ose entrer et que seule la *charge de l'insensé* peut affronter et porter sur son dos. Le processus de destruction au cœur du monde industriel engendre ainsi des communautés dévastées, des villes désertes et des paysages en ruines à qui on retire leur droit d'exister et de raconter leur ver-

⁸⁵ OUELLET, Pierre, «La communauté des autres», *Le sens de l'autre*, Montréal, Liber, 2003, p.42

⁸⁶ OUELLET, Pierre, « La charge de l'insensé », *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p.89

sion de l'histoire : ils reposent dans cette condition historique de l'abandon qui ne cesse de produire de l'insensé, des non-dits qui se sédimentent dans la «géologie du silence⁸⁷» de l'Amérique.

La mémoire des oubliés - celle des expropriations, du meurtre, des génocides, des viols - ne vient pas sans une *responsabilité* historique qui échappe à l'orthodoxie du discours historiographique exigeant de s'en tenir strictement aux faits *majeurs*. La tradition historiographique laisse les morts là où ils sont, loin des Grands récits, dans les fosses oubliées et les trous noirs creusés par ceux qui écrivent l'Histoire des vainqueurs. En Amérique postindustrielle, les oubliés – morts et vivants confondus – se partagent un monde où ils sont tout aussi nombreux qu'invisibles aux yeux des puissants industriels qui les ont abandonnés. Et bien que la désindustrialisation de l'Amérique du Nord soit désormais un sujet abondamment commenté dans les travaux sociologiques, les plus récentes théories économiques et certains ouvrages d'histoire contemporaine, la réalité des chômeurs et des petits salariés demeure inchangée. Aucun récit historique n'a encore pleinement investi le désespoir et le sentiment d'impuissance des sans-voix, seule la littérature a su trouver le moyen de répondre à cette falsification impardonnable de la mémoire humaine, seule la lumière portée par les ailes trouées de *l'Angelus Novus* peut éclairer le chemin à ceux qui deviendront les témoins pour le témoin. Tout comme cette force qui guide les pas de la narratrice de *l'Étang noir* quand elle rôde autour des cimetières de voitures rongées par la rouille derrière le Hogan's, dans les ruines de la tannerie ou les boisés peuplés de spectres et de bêtes noires. Pour retrouver cette mémoire qui se dérobe à l'écriture historiographique et à notre connaissance du passé, il faut descendre vers «cette expérience répétée de la fin et du vif sentiment que tout est fini⁸⁸», que rien ne changera.

Cela rappelle notamment la conscience du désastre, telle que la conçoit Maurice Blanchot, la «séparation d'avec l'étoile⁸⁹», à savoir que nous sommes «au bord du désastre sans pouvoir le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, [...] ce qui ne vient pas, ce qui a arrêté toute venue⁹⁰». Cela nous «expose à une certaine idée de la passivité⁹¹» des pauvres du monde postindustriel – aux survivants détraqués de l'Étang noir - qui se transmettent, de générations en générations, un sentiment

⁸⁷ Alain Fleischer, cité par OUELLET, Pierre, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, Coll.«Le soi et l'autre», 2008, p.97

⁸⁸ OUELLET, Pierre, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, Coll.«Le soi et l'autre», 2008, p.168

⁸⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p.9

⁹⁰ *Ibid.*, p.7

⁹¹ *Ibid.*, p.9

d'impuissance auquel l'histoire demeure insensible. Ils sont « passifs par rapport au désastre, mais le désastre est peut-être la passivité, en cela passé et toujours passé⁹² ». Le poème comme témoin de l'histoire des vaincus rompt avec cette passivité dans la mesure où son rapport à l'expérience historique nous conduit à envisager le passage du temps et des êtres à partir d'une descente vers « des sous-sols les plus profonds du lieu qu'on occupe pour sentir jusque dans son corps les tremblements successifs de l'histoire qui s'y déposent comme autant de couches géologiques de mutisme ou de non-dits, d'interdits ou de paroles et d'images refoulées, foulées aux pieds, dans l'opaque paysage où l'on vit et survit⁹³ ». En cela, le poème est porteur d'une mémoire indicible du désastre, en lui subsiste l'inconnu du désastre, le « nom inconnu pour ce qui dans la pensée même nous dissuade d'être pensé, nous éloignant par la proximité. Seul pour s'exposer à la pensée du désastre qui défait la solitude et déborde toute espèce de pensée, comme l'affirmation intense, silencieuse et désastreuse du dehors⁹⁴ ». Le monde et l'histoire n'entendent plus les effets du désastre. Ce lien rompu est précisément l'espace que tente d'approcher le poème chez Benoit Jutras, dans des lieux aussi improbables qu'une hale routière directement sortie d'un film d'horreur des années 1980, comme les Hellraiser et Tears of Blood diffusés dans le cinéparc de Ponoka en Alberta, où la narratrice iroquoise de Nous serons sans voix tuait le temps en compagnie de son amie Shawna et son oncle :

Ponoka Drive-in, 1996. Une de mes premières photos, prise dans la réserve Ojibway à une heure au sud d'Edmonton. Quand j'avais douze ans, ma meilleure amie s'appelait Shawna et demeurait là-bas. Son oncle s'occupait de la projection et nous laissait entrer gratuitement. Tears of Blood, Hellraiser : pour une raison ou une autre, on n'y présentait que des films d'horreur. Derrière les dizaines de pick-up stationnés en rang dans la gravelle et le plantain mort, Shawna et son oncle m'apprenait à ne pas crier durant les scènes d'assaut ; hold your breath, sissy ! J'ignore ce qu'ils sont devenus aujourd'hui. Pour ce qui est du ciné-parc, il est là sur la photo : un écran vide, couvrir de graffitis verts et mauves à la base, soutenu par de vieux tréteaux de fer-blanc. Il y a de la neige au sol, quelques arbres au loin. C'est tout. (NSV, p.44)

Le « cauchemar canadien » est le autre nom parmi tant d'autres du désastre, bien qu'il s'inscrive dans une réalité et une époque bien particulière. Ce ciné-parc désaffecté – écrans vides couverts de graffitis et de neige- où se retrouvaient jadis les oiseaux de nuit de la communauté autochtone Ojibway est à l'image de cette « disparition des lucioles » dont nous parlait déjà Pasolini en 1975, peu de temps

⁹² *Ibid.*, p.9

⁹³ Pierre Ouellet, *Hors-temps*, *Op.cit.*, p.99

⁹⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *Op.cit.*, p.14

avant sa mort. Tôt ou tard, la civilisation postindustrielle effacera une quantité importante de lieux en apparences insignifiants - comme le Ponoka Drive-In - qui pourtant appartenaient au patrimoine rudimentaire de ces communautés qui ont réussi, malgré tout, à donner un sens à la désolation des prairies canadiennes. Comme les campagnes habitées par les paysans corses que chérissait Pasolini, malheureux de constater la disparition de leur culture, des lieux et des êtres qui en préservaient quelques restes. L'expérience du monde postindustrielle relève ainsi du crash, de la commotion, de la chute d'un héritage désuet et d'un passé qu'on retient désespérément «par la manche, comme un noyé⁹⁵», pour reprendre cette image porteuse d'Alain Finkielkraut. Tout comme la narratrice iroquoise de *Nous serons sans voix* qui prend des photos de lieux abandonnés, autrefois bien vivants et fréquentés par des communautés entières, nous sommes condamnés à retenir faiblement la dislocation de l'Amérique postindustrielle à partir de pièces à conviction qui attesteront que ce monde en voie de dépérissement a bien eu lieu : polaroids délavés, débris, des cannettes, des vieux matelas troués, des espadrilles fangeuses qui jonchent le terrain accidenté des dépotoirs et des cours-arrière des petites villes d'Alberta ou du Wisconsin. Car, comme nous le rappelle Benoit Jutras, nous serons tous, un jour au l'autre, ces êtres et ce temps dont on «ignore ce qu'ils sont devenus».

⁹⁵ FINKIELKRAUT, Alain, *Une voix vient de l'autre rive*, Paris, Gallimard, 2002, p.9

CONCLUSION

TÉMOIGNER POUR L'HISTOIRE EN PEINE : LA MÉMOIRE ÉMANCIPATRICE DES VAINCUS

Il importe de penser la chute de l'expérience comme un réseau de survivances désignant les possibilités d'un autre monde. En ce sens, *Nous serons sans voix* est probablement le titre qui incarne le mieux cette «ténacité des survivances¹» à travers laquelle un autre régime d'expériences peut voir le jour. Pour qu'un autre monde advienne, il faut savoir disposer des restes de l'ancien monde. Les prendre sur nous à la manière de Giorgio Agamben quand il écrit que «le perdu exige de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu²». Nécessairement, cette fécondité historique improbable du *perdu* est porteuse d'un héritage des débris négligés qui jonchent les friches accidentées de l'Amérique et des autres continents. Toutefois, pour honorer ce réseau de survivances que constituent les débris de la civilisation postindustrielle, les lieux abandonnés, les marginaux qui les habitent et les spectres qui hantent leur mémoire, il suffit de reconnaître qu'un processus de disparition et de sous-exposition des peuples «misérables» est en cours. Que sa violence doit être interrompue par l'effort du témoignage et du «montage historique», comme l'espérait Walter Benjamin. Or, c'est «tout cela que "la disparition des lucioles" voue à l'échec et au désespoir. Avec l'image des lucioles, c'est toute une réalité du peuple qui, aux yeux de Pasolini, est en train de disparaître³». Mais comme nous l'enseigne la «ténacité des survivances», rien ne disparaît entièrement. Il reste toujours des traces. Cependant, l'existence de ces traces ne va pas de soi. On ne sait jamais exactement d'où elles viennent, comment elles sont arrivées là et, surtout, quelle histoire elles peuvent bien raconter. Ces restes représentent l'héritage des déshérités de l'Amérique.

Benoit Jutras, plus que tout autre dans la poésie québécoise contemporaine, a investi la vacuité des friches postindustrielles et l'atmosphère désespérée de ces paysages dont la mémoire fut spoliée par les délocalisations, les pertes d'emplois et, éventuellement, les déménagements successifs qui ont provoqué la vacuité de l'Amérique postindustrielle. Il a su capter le poids des disparus et des souvenirs évanouis qui surplombe ces lieux désormais réservés aux exclus et aux marginaux de la civilisation occidentale. En effet, la société industrielle avancée, depuis plus de cinquante ans, a pro-

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2002, p.57

² AGAMBEN, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000, p.69

³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p.29

voqué une quantité importante de mésadaptés, de nomades, de hobos qui sont les rejetés des industries. Ces errants sont considérés «incapables de stabilité dans un lieu et un temps donné et de persévérance dans une tâche ou une décision (s'installer, fonder une famille, etc.)⁴». Or, ces nomades de la civilisation postindustrielle ont en commun d'occuper les lieux, voire les non-lieux, et les espaces jugés inutiles par les entreprises et les investisseurs qui renoncent à raser les immeubles délabrés ou construire de nouveaux commerces sur ces terrains inoccupés. Plusieurs poètes étasuniens, comme Richard Hugo et Philip Levine⁵, ont compris que la désuétude des villes industrielles devait être investie par la poésie. Cela dit, ils n'ont pas simplement décrit l'expérience quotidienne de ces villes et de leurs habitants. Ils ont su, par l'intensité narrative propre au poème, révéler le monde insoupçonné derrière la vie ouvrière américaine. Quand Levine, dans *This is work*⁶, décrit le physique d'une femme postée devant une machine à vernir dans une usine quelconque de Détroit, il ne se limite pas aux cicatrices sur ses bras. Il cherche plutôt la mémoire de ces cicatrices, à lire entre les plaies comme on lit entre les lignes. Un poème peut faire ce genre de choses. Il peut descendre au fond des blessures d'une femme épuisée comme il peut ressusciter les souvenirs perdus d'une communauté au bord de la disparition.

Dans son essai *Interroger l'intensité*, Louise Warren décrit l'écriture du poème comme une «suite de métamorphoses, de personnages ou de voix qui apparaissent et disparaissent. De l'étrangeté du lièvre à l'émergence de la passante, un lent processus de mutation s'est opéré dans la nuit, dans le noir⁷». C'est précisément à travers ce processus de mutation que le poème parvient à faire apparaître le disparu, à faire entendre la langue des lucioles. Dans le dernier livre de Benoit Jutras, *Outrenuit*, on retrouve un vers aux accents rilkéiens qui correspond à cette mutation que permet la langue du poème : «il y a une autre nuit derrière la nuit⁸». Le couple de *Nous serons sans voix* semble être guidé

⁴ BÉGOUT, Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia, 2011, p.164

⁵ Peu de poètes étasuniens ont autant investi le désespoir ouvrier de l'Amérique que Philip Levine et Richard Hugo. Levine, un ancien ouvrier de l'automobile à Détroit, a écrit de nombreux poèmes. Témoin incomparable des sans-voix, son œuvre majeure est *This is work*. Sa poésie extrêmement narrative se caractérise par sa dimension testimoniale : le « je » parcourt les rues de Détroit et regarde les ouvriers fatigués qui attendent le début de leur journée de travail sous une pluie battante ou s'aventure dans les bars sombres qui jouxtent l'usine où des buveurs regardent les matchs des Red Wings ou des Tigers. La précision des détails est l'un des aspects le plus important de son œuvre : une cicatrice, un chaîne au cou, des coupures de journaux ou les descriptions de photographie donnent lieu à des récits qui font preuve d'une immense compassion à l'égard de ceux qui portent le poids des rêves brisés de l'Amérique.

⁶ LEVINE, Philip, *This is work*, New York, Knopf, 1991, p.5

⁷ WARREN, Louise, *Interroger l'intensité*, Montréal, Typo, 2009, p. 11

⁸ Extrait de la quatrième de couverture de *Outrenuit* de Benoit Jutras paru en 2014.

par cette «nuit qui devient plus que la nuit⁹» et dans laquelle réside une douleur antérieure à leur existence et qui pourtant les conduit aux terres vaines du cauchemar canadien. Quelque chose d'autre succède à ces lieux : des photographies mélancoliques, un inventaire désordonné des débris recueillis par la jeune femme iroquoise, des sacs de plastiques accrochés aux branches d'un arbre, une lettre d'amour jaunie. À partir de ces artefacts incongrus, le poème déploie une mémoire impersonnelle à travers laquelle la hantise de l'Amérique désindustrialisée apparaît, comme le mentionne Didi-Huberman en commentant le travail de Claudio Parmigiani dans *Génie du non lieu*, par la «procédure de l'empreinte¹⁰», c'est-à-dire où l'«espace des objets reconnaissables est "soufflé" en tant qu'il est *détruit par le souffle*¹¹». Un souffle qui est à la fois celui de l'histoire et du poème, conjugué à la ténacité de la survivance qui fait en sorte que les objets d'autrefois deviennent débris. Des débris qui appellent le travail d'une conscience historique et esthétique pour entrer dans le processus de signification propre à l'histoire des vaincus. Chez Jutras, comme chez Patrice Desbiens ou René Lapière, l'américanité du poème se réalise à travers une relation complexe avec la langue, les objets, la communauté humaine qui se traduit par une poétique de l'abandon : «Derrière la nuit, cette lumière. Et devant elle cette nudité, votre égarement. De quoi manquez-vous donc ? De quel mal souffrez-vous ? Cela non plus vous ne le saisissez pas. Vous aurez beau chercher. Votre regard devra finalement se porter au-delà de ce qui est, envisager ce qui manque. De quoi manquez-vous donc ?¹²» Le poème tente de traduire ce manque, de le transposer dans une langue et une forme où il pourra s'échapper de la «masse informe de l'inaccompli¹³».

Comment reconnaître une historicité à ce manque ? Peut-être à la manière de Bertolt Brecht qui affirmait que «des émotions sont historiques», donc porteuses d'une force de hantise, d'une mémoire du révolu qui laisse de grandes brèches dans notre sensibilité historique, mais à travers lesquelles des constellations d'expériences perdues survolent notre temps, comme les lucioles aperçues par Pasolini dans les campagnes italiennes de son adolescence. Évidemment, ces lucioles sont, comme l'évoque le cinéaste-poète, le résultat de l'industrialisation massive de l'Italie et la prolétarianisation de la société rurale ; un monde nouveau remplace l'ancien et la présence vacillante des lucioles

⁹ JUTRAS, Benoit, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2002, p.17

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p.36

¹¹ *Ibid.*, p.38

¹² LAPIÈRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2002, p.10

¹³ HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 2006, p.230

s'apparente en quelque sorte à un surcroît spectral - «ce qui persiste des anciens âges¹⁴» (Aby Warburg) – qui cherche à traverser l'opacité du présent. Les lucioles du « cauchemar canadien » et de l'Amérique postindustrielle renvoient à une transformation inversée des paysages et des communautés qui les habitent, c'est-à-dire qu'elles surgissent au-dessus des friches abandonnées et des immeubles désaffectés de petites villes ouvrières qui ont subi la violence économique du néolibéralisme et le contrecoup des nombreuses délocalisations d'industries, depuis les années 1980. Les campagnes italiennes décrites par Pasolini sont devenues subitement des paysages industriels inhabitables, les paysages de l'Amérique postindustrielle sont leur continuité dans la mesure où les lucioles qui les survolent témoignent d'un monde autrefois actif, aujourd'hui laissé à lui-même. Pourtant ces paysages de la vacuité américaine, où l'on ne soupçonne la présence de quiconque, sinon quelques squatters, parlent à travers nous et si, comme le prétend Georges Didi-Huberman, la «chute de l'expérience est encore expérience¹⁵», les mondes abandonnés sont toujours des mondes et forcément des possibilités de monde.

Que peut le poème devant ce surcroît spectral - ce monde anachronique (très présent dans *L'Étang noir* de Benoit Jutras) –, cet entre-deux de l'histoire dans lequel notre temps s'écoule dans la plus grande incertitude, lui qui ne se contente jamais de décrire le monde, ni de simplement le nommer ? Comme le mentionne Louise Warren dans *Interroger l'intensité*, le poème appelle à une expérience souterraine du monde et de l'histoire qui exige du poète de «déterrer, creuser, aller à la rencontre d'une voix logée au-dessous de la [s]ienne¹⁶ ». Ce manque s'apparente à un dépôt de voix où l'expérience historique des exclus demande d'être investie par l'écoute du poème et à travers laquelle une « politique de la mémoire » et du temps présent est rendue possible. Dans un autre livre, *Bleu de Delft*, Warren écrit : «J'ai longtemps établi un lien entre les maisons en démolition du centre ville, mon appartement brûlé de la rue Hutchison et la poésie. [...] La poésie a cette force de traversée, celle de commencer par les ruines¹⁷». Penser une archéologie des survivances dans sa dimension poétique exige à la fois de retrouver le présent révolu duquel provient la force de hantise des débris et des ruines et l'avenir empêché d'où il arrive comme on revient d'entre les morts, c'est-à-dire dans un présent désajusté, anachronique, duquel on ne peut témoigner. Ceci est d'une banalité déconcertante, mais le Sudbury de 1983 décrit par Patrice Desbiens, bien qu'il soit possible de le rattacher à un ré-

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op.cit., p.57

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, op.cit., p.124

¹⁶ Louise Warren, *Interroger l'intensité*, op.cit., p. 11

¹⁷ WARREN, Louise, *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Typo, 2009, p.29

seau d'images contemporain, n'est pas le Sudbury que racontent les poètes franco-ontariens aujourd'hui. Pourtant, les poèmes de Patrice Desbiens disent encore quelque chose du présent de la ville minière et des gens qui l'habitent depuis des générations et qui ressemblent à ces personnages qui attendent l'autobus ou qui frappent dans la porte-arrière d'un bar après s'en être fait expulser. Notre temps appartient encore à la réalité désabusée des villes minières des années 1980. Certaines villes d'Amérique semblent être demeurées captives de cette époque et leurs habitants parlent de celle-ci comme d'un récent souvenir. Comment ces gens pourraient-ils oublier cette époque révolue où la superpuissance américaine leur promettait une sécurité d'emploi de générations en générations ?

Dans son essai *Enfance et histoire*, Giorgio Agamben déclare «que la poésie moderne depuis Baudelaire ne se fonde nullement sur une nouvelle expérience, mais sur un manque d'expérience sans précédent¹⁸». De toute évidence cette phrase demande à être nuancée, mais derrière son caractère polémique se cache un aspect important de la crise de l'expérience reconnue par Walter Benjamin en 1933 : à présent toute pratique esthétique lutte contre la chute de l'expérience, en témoigne de sa seule existence et tente désespérément de la tenir en échec. Tout comme Pasolini qui constatait la «disparition des lucioles» en 1975, Benoit Jutras et Patrice Desbiens témoignent de la précarité des peuples et du processus de destruction de l'expérience qui fait en sorte que les communautés de la civilisation industrielle avancée, tout «comme les lucioles, ont été vaincues, anéanties, épinglées ou desséchées sous la lumière artificielle des projecteurs, sous l'œil panoptique des caméras de surveillance, sous l'agitation mortifère des écrans de télévisions¹⁹». Or, ces deux poètes ne témoignent pas de la «disparition des lucioles» comme d'un fait accompli, mais comme d'une modalité de l'expérience américaine à l'ère postindustrielle. Celui ou celle qui témoigne incarne à lui seul le refus de démissionner devant la sauvagerie économique et le sentiment d'impuissance qu'elle provoque. Mais cela ne se réduit pas à une opposition binaire convenue (le témoignage du poème contre la violence du monde libéral). Quelque chose de plus complexe, une résistance insaisissable, se produit dans l'acte testimonial du poème : une voix parle pour les déshérités. Et de cette survivance de la voix surgit la lueur des lucioles que l'on prend sur soi pour entrer dans la noirceur qui précède le monde vers lequel l'histoire des vaincus nous conduit. Une voix se rappelle de quelque chose qui ne

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 1989, pp.20-21

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, *op.cit.*, p.49

lui appartient pas et à travers laquelle une communauté dépose ses restes, sa mémoire. On n'échappe pas à cette phrase de Deleuze : «écrire consiste à inventer un peuple qui manque, à jamais inachevé²⁰».

Mais de quoi est constituée cette histoire des vaincus, sinon d'un vaste «patrimoine de gestes²¹» auquel notre temps ne sait plus répondre, avec lequel il ne concordera plus jamais. Comme le mentionne Didi-Huberman dans son analyse des survivances dans le cinéma de Pasolini, « si les gestes d'une grand-mère paysanne peuvent survivre dans une actrice bourgeoise des années soixante, c'est que l'expérience et les gestes n'ont pas tout à fait disparu²²». La survivance investit ce lieu où nous sommes devant ce qui reste, à la manière d'un fil rompu auquel manque un bloc d'expérience disparu et que la voix du poème peut combler. Pensons à ce de Isle Aichinger cité par Carole David dans son dernier livre : «la mélancolie est notre dernière possession²³». Quelque chose de l'expérience américaine de la pauvreté parle à travers lui. Elle dit : la mélancolie est l'émotion des déshérités. Ceux à qui on promettait un monde qui s'est effondré sous leurs yeux, depuis les années 1980, avec l'intensification du néolibéralisme et la mondialisation des marchés occidentaux. Elles sont partout sur le continent américain, ces villes démantelées par la délocalisation des industries. Des paysages de contre-plaqué, de tôle renversée par la rouille ; des boulevards déserts peuplés par des voitures à vendre depuis des lustres sur le bord du chemin. Des villes où vivre avec les autres signifie partager la même impuissance devant les déraillements de l'histoire.

«Nous advenons à travers ce qui nous défait et nous sommes transformés par cela même qui nous brûle²⁴», écrit Hélène Dorion. Cette phrase évoque de manière indirecte la survivance des communautés laissées à elles-mêmes dans l'Amérique néolibérale du XXI^e siècle. Elle dévoile ce quelque chose qui ne va pas à travers lequel survivent les déshérités et qui se dépose dans les voix de Patrice Desbiens et Benoit Jutras. Le poème agit ainsi en éclaircur des lucioles : contre la lumière féroce du pouvoir il oppose la faible lueur des vaincus. La lumière artificielle des projecteurs qui projettent ces reflets aveuglants sur les scènes de crime ou sur les tueries dans les quartiers défavorisés des grandes métropoles ne peut capter le véritable désespoir des exclus ; les tabloïds publient en première page des photographies de mères noires en larmes devant la dépouille de leur fils assassinés

²⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, Coll.«Paradoxe», 1993, p.14

²¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposants, peuples figurants*, op.cit., p.223

²² *Ibid.*p.223

²³ Isle Aichinger citée par DAVID, Carole, *L'année de ma disparition*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2015, p.56

²⁴ DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Typo, 2013, p.19

ou celles de chômeurs qui brandissent une pancarte devant les barbelés de l'usine où ils ont travaillé pendant des années, mais aucune compassion n'est offerte à travers ce déluge d'images : leur souffrance se transforme en spectacle de l'information et sera aussitôt remplacée par une autre le lendemain. Advenir à travers ce qui nous défait signifie : ne plus détourner le regard devant la dislocation de la compassion et l'humiliation constante des démunis.

Derrière les miradors déserts d'Atlantic City, on retrouve des taudis décrépits dans lesquels vivent des assistés sociaux (pour la plupart des afro-américains) ou des salariés qui doivent jongler avec plusieurs emplois pour se payer un logement minable à l'ombre des marquises brûlées du Trump Palace. Cet arrière-fond misérable de l'Amérique ne se limite pas aux franges des villes-casinos et des métropoles. Que ce soit au Québec, au Canada ou aux États-Unis, on assiste présentement à une prolifération de ces villes-figurantes et de ces friches désaffectées. Des millions de personnes y demeurent ou deviennent nomades pour fuir le déclin industriel de l'Amérique. Or, il n'y a pas d'issue. Ils trouveront sur le chemin les mêmes paysages rouillés, la même vacuité dans laquelle notre histoire semble prise au piège. Depuis longtemps, la littérature a pris en compte le désespoir des laissés-pour-compte en le transformant en objet de fiction. Peut-être est-elle l'une des premières à avoir reconnu une véritable existence politique et sociale aux exclus de l'Amérique par le truchement de la narration romanesque. On pense immédiatement au projet emblématique de James Agee et Walker Evans, abordé précédemment dans ce mémoire, *Louons maintenant les grands hommes*, qui est le produit de leur rencontre avec les métayers de l'Alabama qui ont subi les effets de la Grande Dépression des années 1930. Plusieurs écrivains américains originaires de ces petites villes, comme Cormac McCarthy, Flannery O'Connor et Larry Brown, ont investi par la suite ces lieux et les personnages qui les habitent. Des personnages et des endroits qu'ils connaissaient bien et auxquels ils ont voulu répondre : vous n'aurez pas vécu en vain. Quelqu'un parlera de votre douleur. Cette dimension éthique du témoignage est résumée avec beaucoup de justesse par Raymond Carver dans un entretien accordé à la Quinzaine littéraire en mars 1987, un an avant sa mort, dans lequel il affirme :

« Un écrivain doit parler des choses qui compte pour lui. J'ai tendance à revenir aux temps et aux gens que j'ai connu quand j'étais plus jeune et qui m'ont marqué. [...] La plupart des gens, dans mes nouvelles et mes poèmes, sont pauvres et perdus. [...] Ces vies sont aussi valables que celles des battants. Je traite du chômage, des problèmes d'argent et des problèmes conjugaux comme ils existent dans la vie. [...] J'écris des nouvelles et des poèmes sur une population dépassée, prise à la gorge, qui n'a personne pour lui donner parole. Je suis une sorte de témoin. C'est la vie que j'ai vécue pendant longtemps. Je

ne me considère pas comme un porte parole mais comme un témoin de leur vie. Je suis écrivain²⁵. »

Dans un autre entretien, Carver déclarait également : « le poème est un acte d'amour²⁶ ». Un acte d'amour envers l'écriture elle-même, mais surtout envers les êtres à qui il souhaite donner une voix. De sorte que le poème participe à la fondation d'une mémoire où apparaît un réseau de voix autrefois réduites au silence et auxquelles la voix du poème tente de s'accorder. Une mémoire testamentaire dans la signification juïque du terme qui renvoie au don du verbe, c'est-à-dire à jamais inachevée et qui nécessite davantage un agir que l'intervention des souvenirs pour perdurer à travers le relais des générations : le poème est le testament des vaincus qui, un jour, ne seront plus des vaincus.

Dans son recueil d'essais *Écrire l'Amérique*, René Lapierre introduit en conclusion un bref texte, à mi-chemin entre le poème en prose et l'essai, intitulé « Prière ». En apparences, il semble faire un contre-point à l'ensemble de textes réflexifs qui composent le livre ; une sorte d'hapax qui annonce la forme à venir des prochains essais de Lapierre et dont on s'explique mal la présence, mais au fond, il n'en est rien. Ce texte répond, davantage que tout ceux qui le précèdent, à cette exigence formulée en début d'ouvrage de traverser l'Amérique par son fond :

Je n'ai pas de langue. Je n'ai pas de mots. Je ne sais pas parler. Il ne me reste qu'une voix, qui m'habite si profondément que je ne la reconnais même pas quand je l'entends. La voix de quelqu'un d'autre, pour dire la vérité ; si pâle et effacée que le plus petit bruit suffit à l'effrayer. Et ce bruit-là est partout : dehors et dedans, surtout dedans. Ne reste-t-il donc rien ?²⁷

L'expérience sensible du fond américain exige donc de descendre vers cette voix inconnue qui n'appartient à personne et qui, pourtant, fonde l'exigence du travail d'écrivains américains (au sens continental du terme) comme Lapierre, Carver ou Patrice Desbiens et Benoit Jutras. Cette voix impersonnelle est un reste duquel dépend notre capacité à « entendre ce qui en moi refuse de s'arrêter à moi²⁸ ». Car notre propre vécu est insuffisant à témoigner de quoi que ce soit : il faut d'autres vies, des vies auxquelles nous n'auront jamais accès, des vies qui n'existeront peut-être jamais, pour traverser l'Amérique par son *fond*. Et dans cette voix effrayée se retrouve la possibilité d'entendre la douleur

²⁵ CARVER, Raymond, *Grandir et durer. Entretiens avec Raymond Carver*, Paris, Diabase, 2014, pp.196-197

²⁶ *Ibid.*, p.101

²⁷ René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, *op.cit.*, p.159

²⁸ *Ibid.*, p.159

anonyme des vaincus, les vivants comme les morts, dont la mémoire et le destin cherchent à rejoindre la précarité du temps qui vient vers nous. Elle s'oppose comme elle peut à «l'oubli de la douleur [qui] coupe l'accès à une ressource indispensable à l'humanité pour résister aux forces destructrices qui la poussent à son anéantissement²⁹». Ce qui nous attend au fond de l'Amérique, ce ne sont pas les «bouseux» hostiles du Wyoming, ni une ribambelle de drapeaux confédérés, mais plutôt la nécessité de porter attention à ceux qui souffrent dans les régions ignorées du continent, à ceux qui n'ont plus de voix ni de langue pour se faire comprendre. Cette voix et cette langue, quelqu'un ou quelque chose doit la leur donner. En cela, le «don de voix» que représente chaque poème constitue l'héritage des vaincus. Un héritage à assumer dans le travail formel du poème : on ne parle pas la «langue des vaincus » en parlant mal ou en détériorant superficiellement la langue, comme c'est trop souvent le cas.

Plusieurs critiques ont abordé le travail de Patrice Desbiens sous la question du «nouveau joual» ou du «joyal franco-ontarien», sans vraiment circonscrire comment les formes américaines de la poésie franco-ontarienne n'ont rien à voir avec le phénomène du joual en littérature. Or, pour les écrivains franco-ontariens, il était impossible de donner une existence littéraire à ce territoire industriel peuplé de famille de mineurs sans avoir recours à une langue capable de rendre compte du vide culturel de Sudbury et des autres villes minières de la région, avant la naissance de la littérature franco-ontarienne. Donner une voix à cette communauté exigeait donc de faire parler le «manque de mots, le manque de culture et le manque d'histoire³⁰» de ce peuple errant, parti du Québec, au début du XX^e siècle, vers une Ontario en voie d'industrialisation et la promesse d'une vie meilleure. De toute évidence, les mineurs du Sudbury des années 1980 ne parlaient pas la langue poétique de Desbiens. Ce serait un leurre de croire que les poèmes de Desbiens sont écrits dans une langue dite «populaire». En fait, cela reviendrait à dévaloriser tout le travail d'appauvrissement de la langue qui ne consiste pas à écrire un poème dans une langue de pauvre, mais bien de formuler une langue capable de témoigner de la pauvreté, à partir de certains mots qui proviennent directement de leur réalité et de ce que ces gens n'arrivent pas à dire. Quand on demandait à Raymond Carver, «essayez-vous d'écrire dans une langue typiquement américaine ?», il répondait :

²⁹ CHAMBERLAND, Paul, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, p.152

³⁰ NEPVEU, Pierre, «Entre chaos et désert : treize propositions et un épilogue sur la poésie des Amériques», *Formes américaines de la poésie* [Collectif sous la direction de Luc Bonenfant, Isabelle Miron et Nathalie Watteyne, Montréal, Nota Bene, 2011, p.23

Bien sûr. L'art doit donner l'impression d'être réalisé sans effort, ce qui demande du travail. [...] J'écris souvent sur la classe ouvrière américaine, sur le côté sombre de l'Amérique reaganienne. Derrière les apparences, quelque chose a lieu. Les gens dont je parle ont souvent du mal à s'exprimer, mais les choses se font, les choses se disent dans mes poèmes.³¹

Peut-être cette illusion de «l'art réalisé sans effort» correspond-t-elle simplement à la volonté de respecter cette difficulté des «gens ordinaires» à exprimer leur réalité par d'autres mots que les leurs, un respect qui se manifeste dans la retenue que s'impose des poètes comme Raymond Carver, Patrice Desbiens ou Benoit Jutras, quand ils écrivent sur les déshérités de l'Amérique. Cette réserve de leur part ne se réduit pas à un «effet de style» ou à une simple conception réaliste de l'imaginaire littéraire. Elle correspond plutôt à une transposition, pour ne pas dire une traduction, du non-dit dans une expérience singulière de la réalité américaine.

Ces poètes, par leur engagement dans la narrativité du poème, partagent la conviction que le poème peut raconter d'une manière singulière ce que le roman ne peut exprimer :

La poésie narrative, la poésie qui a un contenu, un sujet, est celle qui m'intéresse le plus. Et certains de mes poèmes ressemblent à des histoires. Je pense vraiment que le lien est plus étroit entre une nouvelle et un poème qu'entre un roman et une nouvelle. On y retrouve l'économie de mots, la précision, les détails significatifs, ainsi qu'une impression de mystère, le sentiment qu'il se passe quelque chose derrière les apparences³².

Quelque chose se passe derrière les apparences : rien ne pourrait mieux décrire le destin des communautés qui subissent le déclin de l'Amérique postindustrielle et leur sous-exposition par le règne de la société du spectacle qui, lorsqu'elle les expose, tente toujours de convertir la détresse collective en sujet d'information privilégié et surtout en «fonction de son potentiel de spectacularisation de la souffrance³³». Le poème comme témoin de l'histoire des vaincus, quant à lui, représente une mise en échec de cette forme d'exposition qui situe le malheur humain au même niveau qu'une publicité de shampoing dans l'interminable succession de biens consommables promis à la péremption instantan-

³¹ Raymond Carver, *Grandir et durer*, *op.cit.*, p.96

³² *Ibid.* p.220

³³ LAPIERRE, René, *L'entretien du désespoir*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2001, p.11

née de l'actualité spectaculaire : demain, il nous faudra un nouveau désespoir pour le bulletin de 18h, faites vite, je vous en prie, doit-on comprendre.

Quand le poème témoigne du déclin de l'Amérique postindustrielle, il devient l'héritage des déclassés. Ce monde est constitué par la mélancolie des sans-noms, par les mots qu'ils ignorent, des mots qui ne peuvent rien pour eux, mais qui leur donnent néanmoins une existence à travers les abîmes réchappés de l'histoire. Le poème déploie «l'émotion du silence, le risque, les traces que laissent les heurts répétés³⁴» de l'histoire que l'historiographie tend à exclure de son discours, tandis que l'art du roman tente d'explicitier en restituant ce que l'histoire n'a pas su raconter. Si la poésie va à contretemps de l'histoire, c'est parce qu'elle cherche à recomposer une histoire jamais écrite, l'histoire des vaincus, à partir des trouées de temps auxquelles le discours historique renonce ; une histoire qui constitue une descente dans la «géologie du silence³⁵» des humiliés. Tout comme la femme de ménage des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu, comme l'ancien ouvrier de Pittsfield qui erre mélancoliquement sur le sol accidenté de l'usine où il travaillait avant ou le fantôme d'Ellis Island interprété par Robert De Niro, les narrateurs des poèmes de Patrice Desbiens et Benoit Jutras reviennent vers des lieux désaffectés dans l'espoir de saisir ce quelque chose du passé qui ne passe plus, qui ne passera jamais. Ce temps disjoint grâce auquel l'écriture parvient à « nous racheter du temps, ce temps qu'on a perdu et qui ne cesse pourtant de nous perdre³⁶». Et de ce temps à jamais perdu s'élève une nuée de lucioles qui veillent sur les failles de béton et les herbes folles de l'Amérique désaffectée. Quelqu'un, peut-être, suivra leur corps incendié dans la nuit et entendra une voix lui dire : «le souffle, c'est le rêve d'amour de la voix : c'est ce que mon murmure essaie de raconter, le matin venu, en trébuchant sur des objets et des sons familiers, et sur de grands mots vides qui resteront vides si je n'écoute que moi, si je ne sais pas écouter³⁷». La possibilité d'écrire l'histoire des vaincus et d'émanciper leur mémoire dépend de cette capacité d'entendre des voix, de marcher là où plus personne n'ose se rendre.

³⁴ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *Op.cit.* p.46

³⁵ OUELLET, Pierre, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, 2008, p.97

³⁶ *Ibid.*, p.18

³⁷ René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, *Op.cit.* p.160

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude :

DESBIENS, Patrice, *Sudbury. Poèmes 1979-1985*, Sudbury, Prise de parole, 2008 [1983], 259 pages

JUTRAS, Benoit, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes Rouges, Coll. « Territoires », 2002, 74 pages

JUTRAS, Benoit, *L'étang noir*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2006, 99 pages

Corpus théorique :

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *Kulturindustrie*, Paris, Éditions Allia, 2012 [1947], 112 pages

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, Coll. « Bibliothèque du XXIème », 1990, 118 pages

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1998, 224 pages

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme I. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Encyclopédie des nuisances, 2002 [1956], 360 pages

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme II : sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Éditions Fario, 2011, 428 pages

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, Coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992, 150 pages

BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 2005, 253 pages

BEAULIEU, Étienne, *L'âme littéraire*, Montréal, Nota Bene, Coll. « La ligne du risque », 2015, 212 pages

BÉGOUT, Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, 180 pages

BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2000, 480 pages

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, 144 pages

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988 [1955], 376 pages

- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 pages
- BLANCHOT, Maurice, « La communauté négative », *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, 93 pages
- CARVER, Raymond, *Grandir et durer. Entretiens avec Raymond Carver*, Paris, Diabase, 2014, 268 pages
- CHAMBERLAND, Paul, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 288 pages
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 296 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essai sur l'apparition 1*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998, 244 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002, 592 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2009, 141 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, 2009, 268 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2010, 250 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2011, 382 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2012, 266 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phalènes. Essai sur l'apparition 2*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2013, 400 pages
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2016, 461 pages
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2006, 234 pages
- LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges, Montréal, 2002, 97 pages
- LAPIERRE, René, *Renversements*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, 150 pages
- MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, Coll. « Arguments », 1968, 288 pages
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, Coll. « Détroits », 1990, 292 pages
- NEPVEU, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, Coll. « Papiers collés », 2004, 270 pages

OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre*, Montréal, Liber, 2003, 254 pages

OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2005, 216 pages

OUELLET, Pierre, *Outland. Poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, 263 pages

OUELLET, Pierre, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2008, 378 pages

OUELLET, Pierre, *Où suis-je ? Paroles des égarés*, Montréal, VLB, Coll. « Le soi et l'autre », 2010, 336 pages

RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Une poétique du savoir*, Paris, Seuil, Coll. « La Bibliothèque du XXI^E », 1992, 214 pages

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 2004, 172 pages

PARENT, Marie, « Des catastrophes naturelles ; suivi de, Le corps accidenté de l'Amérique : une poétique des lieux clos » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2010, 142 pages

WARREN, Louise, *Interroger l'intensité*, Montréal, Typo, 2009, 192 pages

WARREN, Louise, *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Typo, 2009, 136 pages