

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPÉRIENCES POÉTIQUES DES MICROS-LIBRES : ENJEUX DE LECTURE, ENJEUX
DE SOCIABILITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STÉPHANIE ROUSSEL

SEPTEMBRE 2018

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

La rédaction de mon mémoire n'a pas plus que les expériences poétiques que j'y aborde été un exercice solitaire. Mes projets sont toujours des histoires d'amitié. J'ai mené jusqu'au bout cet exercice grâce aux gestes d'appui et d'encouragement de tant de personnes avec lesquelles j'ai eu des discussions passionnantes et que je souhaite remercier.

Francine Roussel, ma mère, est la première personne qui m'a fait la lecture à voix haute. Je tiens d'elle sa sensibilité, sa créativité et son authenticité. Ces qualités sont à la base de mon travail en recherche.

Baron Marc-André Lévesque m'a fait découvrir la poésie. Sans cette amitié digne des romans de Réjean Ducharme, je n'aurais pas eu l'impulsion d'investir ces scènes. Il a transformé mes plus terribles journées de rédaction en aventures rocambolesques.

Emmanuel Deraps a adouci ces trois années de recherche avec moult cafés matinaux. Il m'a tenu compagnie à toutes les soirées de poésie auxquelles je me suis rendue. Il ne réalise sans doute pas à quel point ses réflexions, sa gentillesse et son entêtement m'inspirent. Malgré ma fatigue et mon découragement, il a su me témoigner assez d'amour pour que je puisse traverser les périodes les plus sombres.

Megan Bédard et Zéa Beaulieu-April font de l'université une maison. Vous êtes ma famille intellectuelle. Je ne voudrais aucune autre collègue et amie que vous. Certaines personnes prétendent qu'il faut performer une « *game* » universitaire pour progresser : j'adore jouer avec vous comme des pirates dans la cour royale, en inventant nos propres règles.

Catherine Dupuis m'amène à repousser mes limites sur scène comme dans la vie. Nos conversations remuent souvent mes convictions, mais elles sont portées par une affection mutuelle inébranlable. Elles me permettent de regarder là où je n'aurais pas songé.

Alexandre Turgeon Dalpé fait de la magie, du feu et des toasts au miel pour donner une forme à mes idées et pour me maintenir hors de tout état léthargique. Nos soirées de travail et

nos nuits sur la route, après avoir filmé des micros-ouverts pour notre documentaire, auront changé un collègue en ami.

Vicki Clouet-Côté, Frédéric Dion, Cato Fortin, Toby Germain, Émilie Lamarre-Bolduc et Marion Malique m'ont soutenue dans l'écriture de ce projet, à un moment ou à un autre, et m'ont accueillie dans leur appartement quand j'en avais besoin. Vous avez rendu la fin de ma rédaction viable, en me rappelant, jour après jour, que ce périple aurait un dénouement heureux.

Yves Citton m'a enseigné à l'automne 2013 alors que j'habitais à Grenoble, une ville où je m'étais installée un peu par hasard. Ce fut une rencontre marquante. Son approche théorique et sa pensée ont fortement influencé mon cheminement comme chercheuse, en portant à mon attention des enjeux que je n'aurais pas envisagés.

Pascal Brissette a codirigé mon mémoire avec enthousiasme et rigueur. Nos entretiens et ses commentaires ont ouvert mes perspectives de recherche, m'obligeant à préciser mes idées et à peaufiner mon travail.

Michel Lacroix, qui s'est chargé de la direction de ce projet de recherche, est présent dans mon parcours universitaire depuis mon tout premier cours. Sans sa confiance, sa sensibilité, son écoute et son influence intellectuelle, je n'aurais pas complété mon baccalauréat, et encore moins ma maîtrise. Il m'a soutenue à toutes les étapes de mon cheminement, semé d'embûches, avec lucidité et bienveillance. Il m'a surtout appris comment trouver ma place dans les institutions universitaires, moi qui rechignais à terminer mes études secondaires.

Il me faut finalement remercier toutes les personnes qui paient des impôts. Ce geste m'a offert une sécurité financière, le temps et la liberté nécessaires à la réalisation de ce projet de recherche, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), les Fonds de recherche du Québec (FRQSC) et le Programme de soutien à la recherche de BANQ.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
EXCURSIONS 1.....	16
5 décembre 2012, Pub l’Ile Noire	16
25 janvier 2016, Quai des brumes.....	18
CHAPITRE II	
PRATIQUES LITTÉRAIRES DE LA LECTURE : NORMES ET ÉCARTS	24
2.1. Conditionnement de l’attention et techniques interprétatives	27
2.2. Le livre : plus-value littéraire du signe	32
2.3. Du texte au discours.....	40
2.4. Le collectif dans le brouhaha.....	47
CHAPITRE III	
EXCURSIONS 2.....	56
27 septembre 2017, Sporting Club.....	56
CHAPITRE IV	
LE DISPOSITIF DU MICRO-LIBRE COMME FORME D’EXPÉRIENCES ALTERNATIVES.....	63
4.1. Champ de l’apparaître : contraintes d’expression et de visibilité.....	66
4.2. Subversion des frontières : mise au jour de formes de vie nouvelles ou marginalisées	73
4.3. Partager une scène : une exigence corporelle et énonciative.....	82
CHAPITRE V	
EXCURSIONS 3.....	92
8 octobre 2016, Le Zénob.....	92
12 février 2017, Bistro de Paris.....	93

31 mars 2017, L'Artère coop	98
CHAPITRE VI	
ACTRICES ET ACTEURS, FORMES ET CONTRAINTES : SITUATIONS	
POÉTIQUES EN TENSION	103
6.1. Hôte du micro-libre : vecteur de publication.....	105
6.2. Hybridité des régimes et des parcours	115
6.3. Configuration et déroulement de l'évènement	122
6.3.1. Longévité.....	122
6.3.2. Périodicité.....	123
6.3.3. Durée.....	125
6.3.4. Inscription et présentation.....	127
6.3.5. Modalités spécifiques	128
6.3.5.1. Musique	132
6.3.5.2. Contrainte formelle.....	134
6.3.5.3. Non-mixité	135
6.3.5.4. Politique d'accessibilité et d'inclusivité.....	136
6.3.5.5. Coupon d'alcool.....	138
6.3.6. Contexte spatial.....	138
6.4. Collectivités restreintes : divergences et tensions.....	141
6.4.1. Activité poétique ou occasion de socialisation	142
6.4.2. Rapport formel ou émotionnel à la performance.....	142
6.4.3. Susciter le plaisir, l'ennui ou la colère.....	144
6.4.4. Constitution du public : situation d'inclusion ou d'exclusion.....	145
CONCLUSION.....	149
BIBLIOGRAPHIE	159

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 : Taux de participation à <i>Gender b(l)ender</i> , <i>Bistro ouvert</i> et <i>Vaincre la nuit</i>	11
Figure 2 : Cartographie du monde éditorial	109

RÉSUMÉ

Les théories de la lecture moderne (Jauss, 1978; Eco, 1979; Iser, 1985; Gervais, 1993) conçoivent l'acte de lecture comme un travail sur le texte qui nécessite, tout autant qu'il la fabrique, une attention soutenue comme modèle de réussite et d'efficacité. Toutefois, si les discours majoritaires tendent à invalider les contrepúblics subalternes (Fraser, 2005) opposés à l'idéal de la littérature silencieuse, Lionel Ruffel remarque qu'« une autre représentation se fait jour : celle d'une arène plus ou moins conflictuelle du littéraire où cette sphère publique entre en dialogue avec une multitude d'espaces publics où se déploient des littératures-brouhaha » (Ruffel, 2016, p. 106). Les événements de poésie en voix à micro-libre au Québec, où tout le monde est invité à la fois à performer et à assister aux autres performances, traduisent fortement ce rapport contemporain au littéraire, construit sur la pluralisation des espaces publics et la déhiérarchisation des structures. À la lumière des expériences poétiques vécues dans les micros-libres, ce mémoire vise à comprendre l'influence des modalités de sociabilité sur les modalités de lecture. Il se divise en six chapitres. Les chapitres intercalaires mettent en récit six événements auxquels j'ai participé entre le 5 décembre 2012 et le 27 septembre 2017. Ce travail d'archivage permet la reconstitution partielle d'une pratique éphémère. Chacune de ces parties exemplifie de manière détaillée les enjeux abordés dans le chapitre théorique qui lui succède.

Le premier chapitre théorique traite des spécificités du média scénique par rapport au média livresque afin d'interroger la construction d'une relation contemplative à l'œuvre d'art. Ce cadre historique et théorique met en relief les caractéristiques propres aux micros-libres. Ce contexte de transmission et de réception, qui fait appel à une attention flottante et polyphonique, requiert de penser une lecture collective fragmentaire, mais toujours renouvelée aux poèmes performés (Citton, 2014; Hanna, 2014).

Ces événements s'articulent sur des valeurs de sollicitude et un principe d'égalité des voix. La notion de communauté est au cœur du deuxième chapitre théorique. Le mouvement de rassemblement pose une exigence corporelle et énonciative qui est susceptible de modifier les frontières du champ de l'apparaître. Mon étude s'attarde notamment à la négociation des sensibilités, des privilèges et des vulnérabilités du public sous la perspective d'une éthique du *care* (Molinier *et al*, 2009; Bourgault & Perreault, 2015), mais aussi du point de vue d'une réorganisation du partage du sensible (Rancière, 2000 et 2008).

Par l'entremise de l'analyse d'une série d'exemples, tirés principalement de trois micros-libres mensuels (*Gender b(l)ender*, *Bistro ouvert* et *Vaincre la nuit*), mon dernier chapitre théorique cherche à saisir comment sont régies les interactions entre les personnes présentes. La situation poétique s'organise, en partie, autour de l'hôte. Sans avoir une fonction de *gatekeeping*, cette figure induit un horizon d'usage du dispositif. De même, des tensions peuvent survenir et provoquer son interruption.

Mots-clés : Attention, autopublication, *care*, communauté, dispositif, *do it together*, expérience esthétique, lecture, poésie en performance, rassemblement, réception, sociabilité.

INTRODUCTION

Au 19^e siècle, les soirées littéraires et musicales ainsi que les soirées théâtrales accueillent dans leur programmation des récitations de poésie. Celles-ci ne constituaient que rarement le cœur de ces événements, et les recensions de l'époque les détaillent peu, s'en tenant seulement au nom du diseur et à celui de l'auteur lu¹. Les séances publiques de l'École littéraire de Montréal, qui ont eu lieu entre le 29 décembre 1898 et le 26 mai 1899, accordent, pour leur part, une plus grande importance à la poésie montréalaise fin-de-siècle. Une quantité impressionnante de poètes² y récitent leurs propres vers, dont Louis Fréchette, que les critiques encensent pour sa maîtrise oratoire, et Émile Nelligan³. Les travaux de Pascal Brissette mettent en lumière les mutations de la vie culturelle canadienne-française, laquelle se concentre de plus en plus autour de la métropole plutôt que de la capitale, et le rôle qu'ont joué ces séances dans la modernité littéraire. Tenus au Château de Ramezay ou au Monument national, ces événements, dont la presse de l'époque rend compte, inscrivent la poésie en performance⁴ dans des lieux symboliques importants de Montréal⁵. Toutefois, seule l'élite

¹ Pascal Brissette, « Fête urbaine et poésie en voix : des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie », dans Pascal Brissette et Will Straw (dir.), *Voix et images*, vol. 40, no 119, « Poètes et poésies en voix au Québec (XX^e-XXI^e siècles) », hiver 2015, p. 28.

² Le 21 avril 1900, *Le Monde illustré* publie un montage photo présentant le portrait de seize individus ayant participé à ces séances : Louis Fréchette (président d'honneur), W. Larose (président), E. Z. Massicotte (vice-président), G. Beaulieu (trésorier), G.-A. Dumont (secrétaire), C. Gill, J. Charbonneau, E. Nelligan, H. Demers, H. Desjardins, G. Desaulniers, P. Bédard, A. de Bussièrès, A. Pelletier, A. Ferland et A.-H. de Trémaudan.

³ La prestation qu'il offre à la quatrième et dernière séance publique de l'École littéraire de Montréal devient, sous la plume de Louis Dantin, le symbole utile de son ascension et participe grandement à la construction du mythe nelliganien. La description de Louis Dantin permet de concevoir une poésie incarnée plutôt que, comme il était de mise à l'époque, selon les seuls critères du bien-parler : « J'ai vu un soir Nelligan en pleine gloire. C'était au Château Ramesay [sic], à l'une des dernières séances publiques de l'École littéraire. Je ne froisserai, j'espère, aucun rival en disant que le jeune éphèbe eut les honneurs de cette soirée. Quand l'oeil flambant, le geste élargi par l'effort intime, il clama d'une voix passionnée sa Romance du vin, une émotion vraie étreignit la salle, et les applaudissements prirent la fureur d'une ovation. Hélas! six mois après, le triomphateur subissait la suprême défaite, et l'École littéraire elle-même s'en allait, désorganisée et expirante. » (Louis Dantin, « Émile Nelligan », dans *Les Débats*, 21 septembre 1902, p. 3.)

⁴ J'ai choisi d'utiliser cette expression, suggérée par Gaëlle Théval, afin de mettre l'accent sur le moyen de médiation du poétique. Elle permet d'envisager la performance en tant que cadre au lieu d'en faire un nouveau genre littéraire, qui se constituerait comme une catégorie stable. Voir Gaëlle Théval, « Poésie: (action / directe / élémentaire / totale...) », dans Jérôme Cabot (dir.), *Performances*

canadienne-française peut y accéder et profiter du spectacle. Le recours à la radio permettra, quelques décennies plus tard, d'élargir le public à même d'apprécier la voix des poètes, notamment celle de Robert Choquette, qui tient des émissions de poésie « irradiée » dans les années 1930⁶. Ces émissions offrent à entendre le travail de poètes habitant différentes régions du Québec à un auditoire qui ne connaît pas ou peu la poésie.

La parole poétique prend ainsi place dans la vie quotidienne de tout un chacun et, à partir des années 1950, il devient relativement aisé d'assister à des prestations poétiques dans plusieurs cafés et bars de Montréal⁷. L'image du poète solitaire, rejeté à l'écart du monde, qu'ont incarnée Octave Crémazie et Émile Nelligan, se voit délaissée au profit de la représentation d'une poésie qui favoriserait un sentiment de communion avec la communauté. Organisée dans le Salon Rose de l'Hôtel de Windsor, la Fête des poètes (1953) marque ce changement de paradigme. Les années 1950 et 1960 voient émerger une poésie engagée, représentée au premier chef par Les Éditions de l'Hexagone, qui valorisaient la prise de parole publique. En 1957, Jean-Guy Pilon et Gaston Miron mettent en place la première Rencontre nationale des écrivains, dont les actes seront publiés l'année suivante sous le titre « La Poésie et nous » dans la collection « Les Voix » de l'Hexagone⁸. Cette rencontre visait à entamer une réflexion collective sur le rôle des poètes dans la société. Des événements d'envergure sont ensuite organisés, plaçant la poésie à l'avant-plan : la Semaine de la poésie à la Bibliothèque Saint-Sulpice (1968), la série de spectacles *Poèmes et chants*

poétiques, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 43-63. Le terme « performance » serait employé dans une même logique, au niveau médiatique plutôt que générique, au sens où l'entend aussi Paul Zumthor : « La performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. » (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 32.)

⁵ Voir Pascal Brissette, « Le triomphe de Nelligan au château de Ramezay », dans Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières (dir.), *De la Belle Époque à la Crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2015, p. 15-28.

⁶ Micheline Cambron, « La poésie sur les ondes radiophoniques : "irradier" les poètes dans l'espace public québécois des années 1930 », dans Pascal Brissette et Will Straw (dir.), *loc. cit.*, p. 45-57.

⁷ Le Perchoir d'Haïti, rue Melcafe, et La Porte Jaune (*The Yellow Door*), rue Aylmer, ont été deux pôles d'attraction de cette effervescence artistique à Montréal.

⁸ Michel Van Schendel, *La poésie et nous*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les Voix », 1958.

de la résistance (1968-1969) présentée à Montréal, à Hull, à Québec, à Trois-Rivières et à Sherbrooke, puis la Nuit de la poésie au théâtre du Gesù (1970).

Ce dernier évènement, coordonné par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, vient magnifier des pratiques de la poésie en performance déjà existantes dans une métropole en pleine effervescence. Il se distingue des autres par son ambition : réunir sur scène, durant toute une nuit, des poètes appartenant à différentes générations et ne partageant pas la même esthétique. Lisent côte à côte des autrices et auteurs de l'Hexagone, de *La Barre du jour*, de *Liberté* et des Herbes rouges. L'Office national du film du Canada finance la Nuit de la poésie 1970. Quatre caméras sont installées dans la salle et maniées par une équipe technique, et les poètes reçoivent un cachet pour leurs performances. Le spectacle qui se déroulait dans une ancienne église a été largement rattaché à un vocabulaire religieux. Les poètes — du moins, quelques poètes — y deviennent les dépositaires de la Parole poétique. Cela est féroce dénoncé, entre autres, dans le brulot rédigé par le Groupe d'études théoriques et publié dans *La Presse* du 4 avril 1970⁹. En contrepartie, et à travers le temps, plusieurs commentatrices et commentateurs renforcent cette représentation, dont René Lévesque dans son discours d'ouverture de la Nuit de la poésie 1980, durant lequel il décrit les poètes comme des visionnaires capables d'ouvrir de nouveaux chemins au peuple. Comme les émissions de radio du début du 20^e siècle, les Grandes Nuits de la poésie (1970, 1980, 1991, 2010) ont contribué à établir la renommée de quelques poètes. Autrement dit, en se proposant comme des anthologies nationales, ces évènements ont été, pour reprendre les termes de Pascal Brissette, « un marqueur (parmi d'autres) de consécration¹⁰ ». Ils ont renforcé la valeur de poètes que l'institution littéraire considérait déjà. Le film auquel aboutit cette première Nuit a profondément marqué l'imaginaire québécois et demeure, quarante-huit ans plus tard, la référence principale en matière de poésie; d'autres nuits lui ont succédé, mais la grande majorité continue de s'en réclamer. Les répliques de la première Nuit se révèlent, de surcroît, de plus en plus policées. Au fil des années, la variété des modes d'intervention tend à diminuer, et les diverses Nuits prennent la forme de longs récitals de poésie. Les Nuits se déplacent du théâtre du Gesù à la salle Marie-Guérin-Lajoie à l'Université du Québec à

⁹ Groupe d'études théoriques, « La poésie à quatre pattes », dans *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.

¹⁰ Pascal Brissette, « Fête urbaine et poésie en voix : des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie », *loc. cit.*, p. 40.

Montréal, puis au cabaret Juste pour rire. Tout est mis en œuvre pour éviter les débordements, qui étaient pourtant constitutifs de l’imaginaire entourant le spectacle de 1970. Les interventions sont minutées et suivent un ordre préétabli tandis que le public y est davantage silencieux, applaudissant respectueusement les poètes.

*La Nuit de la poésie 27 mars 1970*¹¹ a fourni aux générations suivantes un ensemble de figures exemplaires à partir desquelles la poésie québécoise continue de s’écrire. Il est évident que les organisateurs désiraient que l’évènement soit représentatif de ce qui s’écrivait dans les années 1970. Le film montre bien certaines tensions générationnelles. La génération plus âgée de poètes, à laquelle appartient, par exemple, Jean-Guy Pilon, offre des lectures sobres dans des tenues élégantes. À l’inverse, Paul Chamberland et Raoul Duguay mettent à profit l’espace scénique et sont costumés. Nous retrouvons tout de même une « ligne éditoriale » sous cette apparente diversité. Un comité de sélection, composé entre autres de Gaston Miron, Gérald Godin, Raoul Duguay et Claude Haeffely¹², s’occupait de sélectionner les poètes qui performeraient. À ce propos, Olivier A.-Savoie, dans son mémoire portant sur la construction historique de la Nuit de la poésie 1970, souligne que

[p]lusieurs noms ont été exclus assez tôt dans le processus. Questionné dans le cadre de l’écriture de ce travail, Jean-Pierre Masse révèle que le comité de sélection a notamment rejeté la participation de Rina Lasnier, considérée comme trop « catholique », de Félix Leclerc, trop « populaire » et Alfred DesRochers, « trop folklorique »¹³.

Le comité de sélection aurait aussi rejeté la proposition de Gaston Miron d’inclure des poètes anglophones de la région de Sherbrooke en raison de la situation politique et linguistique tendue¹⁴. Bien que l’on ait insisté par la suite sur le caractère spontané du spectacle — et qu’il y ait bien eu quelques imprévus —, force est d’admettre que la Nuit de la poésie 1970 était un spectacle planifié, qui avait pour objectif d’offrir une anthologie véhiculant une vision

¹¹ Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Canada, 1970, 1 h 50 min. Récupéré le 9 septembre 2018 de https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/

¹² Olivier A.-Savoie, « Sur la place publique : construction historique de l’évènement Nuit de la poésie 1970 », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2014, f. 53.

¹³ *Ibid.*, f. 89.

¹⁴ Pierre Nepveu, *Gaston Miron : la vie d’un homme*, Montréal, Boréal, 2011, p. 491.

somme toute précise de la poésie québécoise. Son imprévisible succès en a néanmoins modifié la valeur archivistique, d'un côté, en lui assurant une aura mythique, de l'autre, en marquant le rejet — paradoxal — d'une histoire littéraire composée de grands personnages. Ce soir-là, également invité à performer, Michel Bujold critique l'organisation de la Nuit, appelant une poésie *populaire* et *incarnée*. Il lance aux personnes qui attendent dehors de pénétrer le théâtre du Gesù : « Vous cherchez la poésie là où elle n'est pas! Elle est ici! Qui va réciter un poème là, qui va parler? La poésie c'est l'expression libre! En dedans, tout est arrangé! Vous autres, vous pouvez improviser, vous avez le pouvoir d'improviser¹⁵! » La foule lui répond en chœur : « Nous, on veut vivre¹⁶. » Cette volonté d'incarner la poésie renie l'archive au nom de l'expérience vécue par la multitude, irréductible à des figures. Si la configuration scénique est planifiée, le spectacle contient sa part d'imprévisibilité, étant inséparable de son public et de tous les éléments impondérables du contexte de production et de réception. L'évènement qui s'étire sur toute une nuit réintègre pleinement le corporel (et ses limites) dans la lecture, qui devient une épreuve physique pour des centaines de personnes entassées debout, exaltées, épuisées. Raoul Dugay, Michèle Lalonde, Josée Yvon, Denis Vanier au cours de cette Nuit, tout comme les poètes du mouvement Black Arts ou de la Beat Generation aux États-Unis¹⁷, ont contredit, par l'intermédiaire de leur voix, de leur sueur, de leur ivresse, l'exigence d'oblitérer le corps lisant. Ces artistes « remettent en cause le modèle jusque-là dominant du *New Criticism* qui sévit à l'université, héritage sclérosé du formalisme russe qui conçoit le poème comme un objet clos sur lui-même, autotélique, éminemment littéraire¹⁸ ». Les textes font partie de l'expérience sans qu'ils n'y priment au travers d'une attention soutenue et interprétative : la scène est brouillée par la fumée des cigarettes et des

¹⁵ Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *op. cit.*, 2 min 1 sec à 2 min 20.

¹⁶ *Ibid.*, 2 min 21.

¹⁷ Les lectures publiques faites par les Beats s'opposent aux modèles institutionnels (désincarnés) ainsi qu'en témoigne Michael McClure lorsqu'il commente la lecture de « Howl » par Allen Ginsberg à la Six Gallery de San Francisco : « Ginsberg a lu le poème en entier et à la fin nous étions émerveillés, ou bien nous l'encourageons émerveillés mais nous savions au plus profond de nous qu'un mur avait été abattu, qu'une voix humaine et qu'un corps s'étaient jetés contre l'impitoyable mur de l'Amérique et de ceux qui la soutiennent, l'armée et la marine, les académies et les institutions, le système de la propriété et toutes les bases du pouvoir. » (Abigail Lung, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie?* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 207.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

joint, les esprits sont enivrés, des problèmes techniques et les cris de la foule empêchent l'audition de certains vers¹⁹.

Il faut attendre les soirées Place aux poètes (1975-2000), organisées par Janou Saint-Denis, pour que les événements de poésie au Québec soient moins sélectifs et accueillent des poètes non professionnels. Ces soirées tenues dans des bars contribuent profondément à la multiplication des prises de parole et à la désacralisation de l'individu-poète. Si elles accueillent toujours quelques invités, on y entend aussi des poètes amateurs. La scène anglophone est, de son côté, marquée par les Vehicule Poets dans les années 1970, le collectif Punkitariat dans les années 1980 et le spectacle Capacity 101 dans les années 1990, qui concourent au développement du *spoken word*²⁰ et à l'implantation de la formule « scène ouverte ». Celle-ci sera popularisée par le slam de poésie dès 1984 aux États-Unis et à partir des années 2000 au Québec²¹. Même si le slam, étant à l'origine une compétition poétique, vient codifier la poésie en performance, il consolide la démocratisation de la poésie en cours

¹⁹ Le film réalisé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse élague en partie cet aspect de la soirée, ce qui révèle la volonté des documentaristes de constituer un document d'archives présentant certains poèmes en voix plutôt que l'évènement en lui-même. Ainsi, ils réenregistreront la lecture de Gaston Miron après-coup parce que des problèmes techniques avaient altéré sa qualité. Leur choix d'utiliser le son provenant de la console illustre également la primauté de la scène sur la salle, du prévisible sur l'imprévisible. (Olivier A.-Savoie, *op. cit.*)

²⁰ Les Filles Électriques définissent le *spoken word* en tant que « texte performé devant public par son auteur. Si l'écrit est le point de départ de cette forme artistique, il est cependant revisité par un travail sur la sonorité des mots et sur le rythme. Une langue accessible et directe est donc privilégiée pour faire bouger le texte, le rendre vivant et même l'improviser. En plus des mots, les performeurs explorent aussi le langage de la voix et du corps, et parfois également l'espace scénique, ou même les nouvelles technologies. [...] Le spoken word est une expérience live et immédiate, qui se produit entre le poète-performeur et le public. Le performeur accepte l'effet, l'impact du public sur sa performance et parfois même sur son texte ». (Les Filles Électriques citées par Sophie Jeukens, « Visages du slam au Québec : histoire et actualisations d'un mouvement poétique et social en émergence », mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2011, f. 124.)

²¹ La scène du slam de poésie ayant ses propres codes ne sera pas considérée dans mon corpus comme un micro-libre, bien que les deux entretiennent certaines similitudes. Je vous renvoie donc à ces études pour approfondir ce corpus : Ivan Bielinski, « Slameurs, poètes et poésie », dans *Exit*, no 47, juin 2007, p. 91-95; Luc Bonenfant, « Le slam contre le commun », dans *Revue À bâbord!* 2010. Récupéré le 17 décembre 2016 de <https://www.ababord.org/Le-slam-contre-le-commun>; Gary Glazner, *Poetry Slam : The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco, Manic D Press, 2000; John Joseph Harrington, « Poetry and the public : The social form of modern United States poetics », thèse de doctorat, University of California, 1995; Sophie Jeukens, *op. cit.*; Leroy K. May, « Slame ta gueule : critique d'une forme littéraire aux limites du racolage », dans *Spirale*, no 224, janvier-février 2009, p. 26-27; François Paré, « Esthétique du Slam et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », dans Pascal Brissette et Will Straw (dir.), *loc. cit.*, p. 89-103.

en la rendant accessible à toutes et à tous ainsi qu'en légitimant la participation du public²². Le 21^e siècle est marqué par ces modes de publication et ces sociabilités littéraires. Des micros-ouverts se mettent en place de plus en plus²³, puis des micros-libres s'organisent enfin²⁴, et leur vif succès est incontestable.

Le dispositif du micro-libre implique qu'il n'y ait ni programmation ni compétition. Pour cette raison, « micro-ouvert » et « micro-libre » ne sont pas des situations poétiques équivalentes, puisque les micros-ouverts invitent des poètes à réciter en ouverture de l'évènement. Dans un micro-libre, la parole poétique n'est à aucun moment réservée à un

²² « *With the usual expectations of reverence and silence thrown out the window, a different type of relationship between poets and audiences became possible at a slam — one that was highly interactive, theatrical, physical, and immediate.* » (Suzan B. Anthony Somers-Willett citée par Sophie Jeukens, *op. cit.*, f. 23.) Cependant, Jean-Paul Daoust témoigne que de fortes interactions entre la scène et la salle s'observaient déjà dans les soirées orchestrées par Janou Saint-Denis : « On lisait dans un bar enfumé, avec de la musique, et là, il fallait que le texte passe, sinon les gens dans la salle pouvaient aller jusqu'à lancer leurs bouteilles de bière sur la scène. » (Jean-Paul Daoust cité par Victoria Stanton et Vincent Tinguely (dir.), *Impure Reinventing the Word : The Theory, Practice, and Oral History of Spoken Word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001, p. 138.)

²³ En voici une liste non exhaustive : *Vendredis de poésie* (Québec, depuis 1998), *Solovox* (Montréal, depuis 2000), Festival Voix d'Amérique (Montréal, 2002-2011), *Art et poésie* (Magog, depuis 2006), *Slam du Tremplin* (Sherbrooke, depuis 2007), *Throw Poetry Collective* (Montréal, depuis 2007), *SlamCap* (Québec, depuis 2008), *Lapalabrava* (Montréal, depuis 2008), *Cabaret Kerouac* (Rivière-du-Loup, depuis 2010), *Lis ta rature* (Sherbrooke, 2010-2015), *Soirées slaméléon* (Montréal, 2012), *BigBang MonTreaL* (Montréal, depuis 2012), *Slam sessions* (Montréal, 2012-2017), *Orali-thé* (Magog, 2013-2014), *Figures de styles* (Montréal, 2013-2015), *Chapeau noir* (Montréal, 2013-2015), *Les cabarets Well-King* (Sherbrooke, depuis 2013), *Le parvis volant* (Rimouski, 2014), *Le Cabaret des mots doux* (Montréal, 2015-2017), *Micro Joliette* (Joliette, depuis 2015), *La criée* (Montréal, depuis 2015), *Hive Open Mic* (Montréal, depuis 2015), *La messe poétique* (Montréal, depuis 2015), *Collectif RAMEN* (Québec, depuis 2016), *Le bruit des mots* (Sherbrooke, depuis 2016), *La scène ouverte des Moulins* (Terrebonne, 2016), *Les jeudis du Vieux Bouc* (Montréal, depuis 2017), *Micro libre Saint-Jean* (Saint-Jean-sur-Richelieu, depuis 2017), *Petite nyctale* (Montréal, 2017), *A"mot"reux* (Montréal, depuis 2017), *Transpoésies* (Montréal, depuis 2017).

²⁴ En voici une liste non exhaustive : Off-Festival de poésie de Trois-Rivières (Trois-Rivières, depuis 2006), Festival du texte court de Sherbrooke (Sherbrooke, depuis 2006), *Mot de passe* (Montréal, 2007-2008), *Micro Lavaltrie slamboree* (Lavaltrie, depuis 2009), *Le micro ouvert* (Chicoutimi, depuis 2011), *Gender b(l)ender* (Montréal, 2013-2018), *Bistro ouvert* (Montréal, animé par Carl Bessette de 2013 à 2018; puis repris par Simon Domingue et Nicolas Jodoin depuis 2018), *Vendecres* (Montréal, 2014-2016, puis un bref retour en 2017), *Vaincre la nuit* (Montréal, depuis 2015), *Linguistiquement votre* (Québec, 2015-2017), *Amalgames* (Montréal, 2016), *Cœur ouvert* (Montréal, 2017), *Dimanche toé* (Gatineau, depuis 2018).

groupe présélectionné. Toutes les personnes présentes sont conviées, du début à la fin de l'évènement, à performer²⁵.

Très peu d'études ont été menées sur les micros-libres. Cela s'explique par le fait que le développement de ces pratiques est relativement récent, par opposition aux scènes slam qui ont déjà presque trente ans et qui ont fourni une série de figures renommées (notamment grâce au principe même de la compétition). La quantité négligeable de comptes rendus, jointe à l'aspect éphémère de ces situations poétiques, rend également leur analyse plus complexe, au point où il n'y a guère qu'un article scientifique et un mémoire de maîtrise sur le sujet. En France, Jérôme Cabot a publié l'article « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique », où il définit les particularités du dispositif qu'il articule autour de césures (technique, pragmatique et symbolique)²⁶. En basant ses remarques sur sa fréquentation et son expérience d'animation de scènes ouvertes de slam depuis une quinzaine d'années, il conclut que « [c]ette ouverture de la scène, qui rend toute énonciation légitime et potentiellement poétique, a pour conséquence la contestation, la dissolution même de la figure de l'artiste, plus radicale que quand c'est un artiste qui la décrète²⁷ ». Il importe de souligner que, contrairement à mon mémoire, cet article emploie le terme « slam », sans doute plus usuel en France qu'au Québec. Jérôme Cabot ne spécifie pas non plus si les situations sur lesquelles il se penche comportent une première partie avec des poètes invités. Il ne fournit aucune recension des événements auxquels il a participé dans son article. La description de ses exemples est très ténue; les éléments présentés ne sont jamais mis en contexte. Joseph Alan Hassert propose, pour sa part, une analyse autoethnographique de la sociabilité queer telle qu'elle apparaît dans le micro-libre mensuel *Transpoetic Playground*, qu'il coorganise dans la ville états-unienne de Carbondale depuis 2011²⁸. Selon lui, « [t]hough modernism valorizes the individual genius of poetic creators, TPP makes explicit

²⁵ Aussi, je privilégie l'expression « micro-libre » à « scène libre » parce qu'elle renvoie au mode de médiation plutôt qu'à l'espace, ne s'appuyant ainsi pas sur une distinction entre la scène et la salle.

²⁶ Jérôme Cabot, « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique », dans Jérôme Cabot (dir.), *op. cit.*, p. 79-101.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ Joseph Alan Hassert, « The Collaborative Performance of Open Mic Poetry and the Art of Making Do », mémoire de maîtrise, Department of Communication Studies, Southern Illinois University Carbondale, 2014.

*the moments of connection between artist and audience and how each affects and relies on the other*²⁹ ». Il détaille son expérience ainsi que de celles de quatre participantes et participants pour réfléchir aux possibilités d'émancipation de ces événements et à leurs limites :

*The open mic is creative infrastructure full of potential energy. Participants have access to a platform from which to be seen and an amplification system with which to be heard. Participants have access to an audience of friends with which to imagine and share meaning and political visions of more beautiful relational aesthetics*³⁰.

La saisie et l'expression de son identité sont facilitées par cet usage collectif de la poésie en performance. Son étude pose les relations d'amitié comme une manifestation émotionnelle du dispositif, tout en les rendant nécessaires au maintien d'une situation d'écoute, de partage et de reconnaissance. Ces deux travaux scientifiques constituent un point de départ pour interroger les enjeux du dispositif du micro-libre, bien qu'elles portent sur des contextes culturels différents des scènes québécoises. J'y reviendrai pour comparer et pour nuancer mes propres observations. Par contre, puisqu'aucune étude n'a encore été réalisée au Québec, il me serait impossible, à ce jour, de fournir une histoire de ces pratiques de la poésie en performance ni de considérer tous leurs réseaux et d'en établir les ramifications.

Or, j'en remarque à tout le moins l'importance grandissante dans les dernières années. Elle se constate dans l'usage même des termes « micros-ouverts » et « micros-libres », devenus usuels au point d'être employés de manière détournée afin de décrire un objet littéraire par un des attributs de cette situation poétique. *Des nouvelles de Ta Mère* s'annonce comme l'« [é]quivalent livresque d'une soirée à micro ouvert, [puisque c'est] un ouvrage collectif invitant les auteurs et amis de la maison à explorer les formes et les sujets qui les intéressent, sans aucune contrainte³¹ ». L'équivalence est certainement exagérée, puisque les autrices et auteurs ont été invités à collaborer au recueil de nouvelles et que leurs textes ont subi un travail éditorial. Le processus de mobilisation du public et le schème collaboratif de l'œuvre n'ont que peu d'affinités avec un micro-ouvert. L'emploi terminologique sert à

²⁹ *Ibid.*, f. 29.

³⁰ *Ibid.*, f. 195.

³¹ Collectif, *Des nouvelles de Ta Mère*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2015, quatrième de couverture.

appuyer, en réduisant ces événements à quelques caractéristiques, la relation paradoxale entre l'hétérogénéité des textes et les relations d'amitié qui unissent celles et ceux impliqués dans leur publication. Sophie Latouche utilise l'expression selon une autre acception, celle de « lecture publique non annoncée ». Lors du *Mème colloque*, elle présente la lecture de son collègue Jean-Simon Leduc ainsi : « On a décidé qu'on allait se gâter [avec] un petit *open mic* de même-poésie³². » Le lien entre la lecture et un micro-libre est encore ténu, limité au caractère « humble » de la prise de parole. Cet emploi déformé de ces termes va de pair avec la popularisation des micros-ouverts et des micros-libres, dont certains sont mis en place dans le cadre d'événements subventionnés, tels que le Festival international de la littérature à Montréal.

Trois micros-libres mensuels marquent particulièrement la scène montréalaise : *Gender b(l)ender* (2013-2018), *Bistro ouvert* (2013-2018) et *Vaincre la nuit* (depuis 2015). Le premier est organisé par l'artiste Kama La Mackerel à L'Artère, coop jusqu'en 2017, puis à L'Euguélonne, librairie féministe, en 2018. Seules les personnes LGBTQQP2SAA+³³ sont autorisées à performer. Le second est tenu par l'auteur et éditeur Carl Bessette au Bistro de Paris. Le troisième, qui se déroule au Quai des brumes, est animé par Melyssa Almer. Les courbes de participation virtuelle de ces trois organisations confirment un usage de plus en plus fréquent du dispositif, tout en révélant certaines périodes d'accalmie. Les données de la Figure 1 additionnent les personnes « participantes » et « intéressées » des événements Facebook de ces soirées. Le tableau n'illustre pas la participation réelle, mais l'intérêt généré en ligne. Les entrées nulles signifient soit qu'il n'y a pas eu de micro-libre ce mois-là, soit que la page Facebook n'est plus accessible.

³² Sophie Latouche et Jean-Simon Leduc, « Objet Perdu, projet d'exploration autour de la Mème-Poésie », dans le cadre du *Mème colloque*, Université de Montréal, 23 février 2018. Récupéré le 18 juin 2018 de <http://oic.uqam.ca/fr/communications/objet-perdu-projet-dexploration-autour-de-la-meme-poesie>

³³ Cet acronyme désignent les communautés non cisgenres et non hétérosexuelles. Les lettres signifient respectivement : lesbianisme, gay, bisexualité, transsexualité, queer, en questionnement, intersexualité, pansexualité, bispirtualité, asexualité et autres.

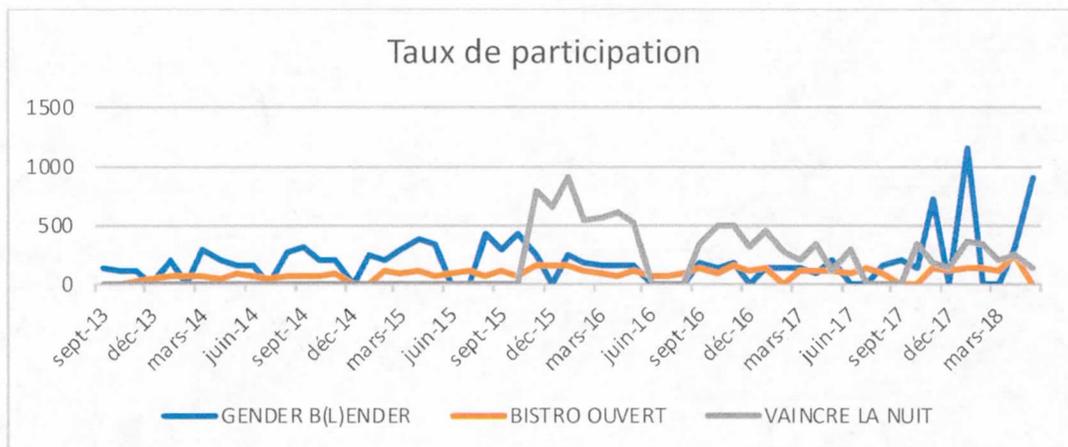


Figure 1 : Taux de participation à Gender b(l)ender, Bistro ouvert et Vaincre la nuit

L'année 2015 apparaît comme un moment charnière. L'intérêt pour chaque micro-libre est élevé, et la première édition de *Vaincre la nuit* connaît un énorme succès. Des collectifs sont fondés, comme Filles Missiles ou Les Panthères rouges, dont les membres se sont rencontrées dans ce type d'évènements. L'Académie de la vie littéraire, dirigée par Mathieu Arsenault et Catherine Cormier-Larose, décerne un prix à Emmanuelle Riendeau pour ces lectures dans les micros-libres³⁴. L'édition en accueille aussi l'influence, particulièrement les Éditions de l'Écrou qui publient des figures importantes de ces scènes : Shawn Cotton, Daniel Leblanc-Poirier, Baron Marc-André Lévesque, Emmanuel Deraps, Daphné B., Marie Darsigny, Emmanuelle Riendeau, voire Frédéric Dumont (que j'ai davantage entendu au *Bistro ouvert* que sur des scènes officielles). Cette présence scénique assure à ces poètes une bonne visibilité au sein d'un public varié. Elle leur permet également de soumettre de nouveaux poèmes à un premier lectorat et de développer leurs techniques de mise en voix poétique.

Mon objectif n'est pas de définir une « essence » anhistorique du micro-libre, mais de cerner les spécificités de cet usage de la poésie en performance. Je ne cherche donc pas à développer une typologie apte à identifier les caractéristiques de la poésie en voix ou signée, du spoken word et du slam. Mon mémoire vise plutôt à mettre en lumière le rôle essentiel des modalités de sociabilité dans la construction des attentions, et ainsi dans le développement

³⁴ Mathieu Arsenault, « Emmanuelle Riendeau, Lectures dans les micros ouverts », dans *Doctorak, GO!* 2016. Récupéré le 18 juin 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.com/2016/02/emmanuelle-riendeau-lectures-dans-les.html>

des pratiques de publication et de lecture. En analysant une situation poétique qui ne cadre pas avec le modèle idéal de la soirée-récital, qui présenterait des figures importantes de la poésie et qui exigerait une attention contemplative, les micros-libres opèrent une déconstruction des normes littéraires modernes. Le geste herméneutique est délaissé au profit d'un rapport au littéraire inscrit dans la rencontre des sensibilités. Ces événements nécessitent qu'il y ait des personnes en présence, qu'elles soient réunies, qu'elles soient attentionnées à l'existence des autres. Cette expérience poétique repose sur une *cotemporalité*, c'est-à-dire sur l'alliage de plusieurs temps hétérogènes, et sur un postulat d'égalité des voix.

Mon mémoire se divise en six chapitres. Les trois parties intitulées « Excursion », correspondant aux premier, troisième et cinquième chapitres, rendent compte de mes observations sur le terrain et de ma propre expérience de ces événements poétiques. Je côtoie ces scènes depuis janvier 2012, ce qui m'a amenée à assister à plus d'une centaine de soirées. Pour mon étude, je me suis basée principalement sur l'analyse de trois séries distinctes de micros-libres, auxquels j'ai assisté comme participante et analyste : *Gender b(l)ender*, *Vaincre la nuit* et *Bistro ouvert*. Cette relation entre la participation active et l'analyse est non seulement à la base de mon projet de recherche, puisque j'ai dû expérimenter ces scènes pour les analyser, mais elle est, plus encore, un élément central de l'étude elle-même. Devant l'absence de comptes-rendus et le caractère éphémère de la poésie en performance, j'ai choisi de raconter quelques soirées. Chaque chapitre intercalaire met en scène la problématique abordée dans le chapitre théorique qui lui succède. Cette forme de recherche-crédation, où la création s'insinue dans la recherche, introduit mon lectorat au coeur de l'objet du mémoire en lui donnant à voir, de l'intérieur, le déroulement d'un micro-libre et me permet, ce faisant, de mener plus loin mon analyse.

Dans mon deuxième chapitre, je veille à expliquer les assises des conceptions modernes de la lecture, dans lesquelles la littérature n'est pas appréhendée comme un acte de communication, mais sous la perspective essentialiste de « la double sacralisation du "Livre" mallarméen et d'une "voix" lyrique totalement désocialisée³⁵ ». Cette conception binaire ou

³⁵ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 259.

verticale de la relation littéraire³⁶ repose sur une séparation radicale entre l'artiste et le public qui ne rend pas compte des spécificités de l'expérience poétique des micros-libres. Les usages de ce dispositif sont symptomatiques du changement de paradigme que note Lionel Ruffel dans son ouvrage sur le *Brouhaha* :

le littéraire aujourd'hui apparaît en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d'une sphère publique hégémonique reposant sur l'imprimé et d'une multitude d'espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d'une « littérature-brouhaha » (exposée, performée, in situ, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux³⁷.

En prenant à partie une attention flottante, ces événements problématisent la conception de l'acte de lecture comme un travail sur le texte qui nécessite, tout autant qu'il la fabrique, une attention soutenue comme modèle de réussite et d'efficacité. Dans les micros-libres, le sens se construit en écho entre les performances voisines et les sensations ambiantes, en résonance avec d'autres corps. Cette recrudescence de la voix et de la performance dans le champ poétique ne s'effectuerait pas, selon Pierre Nepveu, « seulement *contre*, mais à *même* l'incessant concert des voix contemporaines au sein duquel chacun veut se faire entendre et qui pose en même temps le grand défi d'échapper à la pure cacophonie³⁸ ».

Cette écologie des voix et des gestes est l'enjeu de mon quatrième chapitre. Le littéraire n'étant pas réductible à un *texte* ou à des *propriétés formelles* mérite d'être étudié, comme le soulignait déjà Léon Tolstoï dans son essai *Qu'est-ce que l'art*³⁹, en tant que travail collectif. Léon Tolstoï avait constaté, selon Christophe Hanna,

combien l'existence d'une activité artistique suscite des participations multiples, fortement hiérarchisées, permettant d'obtenir des gratifications très variables, allant de la gloire et la fortune pour de rares élus à la végétation dans l'anonymat le plus complet et la quasi-misère pour le plus grand nombre : l'œuvre peut être vue comme une microsociété, elle n'est pas seulement un objet d'attention esthétique. Mais, poursuit-il : non seulement le travail d'« innombrables ouvriers » y est impliqué directement, mais aussi indirectement celui de

³⁶ Florent Coste, *Explore : investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017.

³⁷ Lionel Ruffel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Paris, Verdier, 2016, p. 101.

³⁸ Pierre Nepveu, « Pédagogie de la voix : comprendre et dire la poésie », dans Pascal Brissette et Will Straw (dir.), *loc. cit.*, p. 80.

³⁹ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006 [1897].

tout le peuple, sous la forme de « subventions de l'État » issues de l'impôt auquel le pouvoir l'astreint. Cette microsociété-cœuvre entre ainsi en relation forte avec tout le système social, les deux interagissent. Dit autrement, observer une œuvre comme une microsociété, un écosystème, c'est la voir comme politique puisque cela équivaut à examiner la place qu'elle prend et le jeu qu'elle joue dans l'État⁴⁰.

L'art accentue les inégalités ou, au contraire, devient un moyen d'union et une exploration commune de la vie sociale. Le dispositif du micro-libre déjoue une certaine économie de l'attention, qui assure la prééminence de certaines personnes, en dégageant un espace privilégié de sincérité et de rencontre en face à face. La ludification des modalités de socialisation remédie aux pressions modernes de la distinction, écrivait Georg Simmel au début du 20^e siècle, en établissant des relations dans lesquelles « *everyone should guarantee to the other that maximum of sociable values (joy, relief, vivacity) which is consonant with the maximum of values he himself receives*⁴¹ ». Le rassemblement poétique est susceptible de mettre au jour des formes de vie nouvelles ou marginalisées dans la mesure où il est investi en fonction d'une éthique du *care*⁴², à même d'interroger l'organisation du champ de l'apparaître. Ce redéploiement des puissances d'agir reste néanmoins orienté par la configuration et le déroulement spécifiques de chaque micro-libre.

Après avoir cherché à dégager cet esprit d'inclusion postulé par le dispositif, mon sixième chapitre vient nuancer cet idéal. L'hôte du micro-libre joue un rôle crucial dans la constitution du public. Sans aller jusqu'à adopter celui d'un « *gatekeeper* » accomplissant un tri des poètes, permettant à certaines et certains cette forme de publication pour la dénier aux autres, l'organisatrice ou l'organisateur rassemble tout de même une communauté souvent formée de leur entourage (phénomène sans doute d'autant plus marqué que les réseaux

⁴⁰ Christophe Hanna, « Comment se mobilisent les publics : l'écriture comme écosystème », dans Florent Coste, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

⁴¹ Georg Simmel, « *The sociology of sociability* », dans *The American Journal of Sociology*, vol. 55, no 3, 1949 [1922], p. 257.

⁴² La définition la plus couramment invoquée du *care*, et celle que j'utiliserai, a été proposée par Joan Tronto et Berenice Fisher en 1990 : « Une activité caractéristique de l'espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre "monde" de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde inclut nos corps, nos individualités (*selves*) et notre environnement, que nous cherchons à tisser ensemble dans un maillage complexe qui soutient la vie. » (Joan Tronto et Berenice Fisher citées par Joan Tronto, « *Care démocratique et démocraties du care* », dans Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care? souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009, p. 37.)

sociaux sont le principal canal de diffusion des micros-libres). D'autres aspects contraignent également les attentions en régulant la configuration et le déroulement de l'évènement, que ce soit sa durée, son contexte spatial, ou encore le recours à des modalités plus spécifiques comme une contrainte thématique, une politique d'accessibilité et d'inclusivité ou une rémunération en coupons d'alcool. Si j'ai restreint mon corpus à trois exemples principaux, *Gender b(l)ender*, *Bistro ouvert* et *Vaincre la nuit*, leurs particularités signalent, à elles seules, l'étendue des usages possibles de cette pratique. Je m'attèle ainsi à comparer différentes situations pour en faire ressortir les points de correspondance et de discordance, les conflits, les tensions ou polarités qui informent malgré tout ces expériences poétiques.

CHAPITRE I

EXCURSIONS 1

5 décembre 2012, Pub l'Île Noire

Je relis souvent le récit que j'ai écrit en 2012 sur une soirée de poésie à micro-libre organisée par mon association étudiante, « Dinfois, y'a des pintes qui s'perdent⁴³ ». C'était la deuxième fois que je prenais part à un tel événement; je n'imaginai pas que cela constituerait un jour un objet de recherche. Mon expérience est retracée de manière naïve, distante, humoristique. En la racontant, je ne tentais pas d'être fidèle à ces soirées, dont j'ignorais tout. Pourtant, tout y est déjà campé. Chaque fois que j'y reviens, je remarque les mêmes motifs, ceux dont témoignent encore mes observations actuelles, bien que celles-ci soient soumises désormais à l'attention d'une chercheuse, d'une poète, d'une éditrice, d'une habituée, qui a assisté à une centaine d'autres micros-libres, plutôt qu'à celle d'une jeune passante intriguée.

*

J'étais accompagnée par mon amie Marie-Pier, elle aussi en deuxième année au baccalauréat d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. C'était la seule personne qui m'était familière parmi celles réunies à l'arrière-salle du Pub l'Île Noire dans le Quartier latin. Il y avait sinon quelques visages et une casquette rouge du Journal de Montréal que je reconnaissais. La salle était pleine. Je m'étais assise au bar, près de la console de son, où on commande habituellement. Je voyais ainsi défiler les lectrices et les lecteurs, qui recevaient un coupon pour une consommation gratuite à leur sortie de scène. Je ne me souviens d'aucune lecture. J'avais cru mémoriser l'une d'entre elles :

Il était quatre pintes moins le quart. On avait l'impression que les textes étaient meilleurs, que les gens étaient plus beaux, que la bière goutait l'eau. C'est l'heure où la scène devient vraiment intéressante tandis que l'assistance parle plus fort. Et moi j'équivoquais dans tout

⁴³ Ce texte a été publié par la revue *Main blanche* : Stéphanie Roussel, « Dinfois, y'a des pintes qui s'perdent », dans *Main blanche*, vol. 19, no 3, « Phase orale », été 2013. Récupéré le 11 novembre 2017 de <https://soundcloud.com/mainblanche/dinfoisya-des-pintes-qui-sperdent>

ça. L'homme au micro se mourait dans une suite rythmée à la con. Un gars cognait des clous. Une fille se faisait taponner dans l'autre coin. Un couple criait debout sur une table, et le barman faisait des compétitions de t-shirts d'animaux pour savoir qui avait l'animal le plus cool. Qu'est-ce qu'on fait là que je me suis demandé?

Ce qui est sûr, ce qui est certain, ce qui est sûr et certain, c'est que la foule était disparate au moment où le bar était trop plein de gens pas normaux parce que littéraires. Des gens qui clament, des gens qui déclament, la terre qui tonne et détonne. Comme le gars sur la scène qui se trouvait lui-même un peu moron à réciter un texte qui ressemblait à de l'exploréen déjà vu où il n'explorait rien. Mais il criait, il hurlait au projecteur comme un loup hors de son propre langage. Moi, je commençais un peu à trouver lassante son envie de dévier à hauts cris, pis anyway je suis incapable d'écouter les lectures dans une soirée de poésie. J'entends les sons, les rythmes. J'aime les sons crasses. Mais je ne retiens aucun mot; j'insiste sur ce phénomène. Il y a tous ces stimuli ambiants. Ces stimuli ambulants : des stimuli et des stimula. Le picotement de mes yeux à cause de l'haleine de cigarette du gars à côté de moi; la chique sous ma chaise qui colle à mes doigts comme les poèmes goment aux babines de ceux qui les récitent et qui finissent par sortir en s'étirant, élastiques, jusqu'à me claquer l'oreille. Tin! PAN! J'avais une bien plus grande liste de stimuli, mais j'ai perdu le sous-verre où j'avais pris tout ça en note. Par contre, je n'ai pas perdu le souvenir du gars qui disait sans arrêt Microsoft Word.

— Microsoft Word, Microsoft Word, Microsoft Word, Microsoft Word, ferme ta gueule.

Il avait la calligraphie agitée et le pied gauche soûl. J'ai aussi mémorisé les conversations entre les participants (spectateurs et lecteurs), ces bijoux souvent pseudo-philosophicolittéraires de gens soûls sur le « vivre dans le monde »⁴⁴.

« Je n'ai pas perdu le souvenir du gars qui disait sans arrêt Microsoft Word » : Baron Marc-André Lévesque est même devenu un ami. C'est lui qui m'a invitée à assister à d'autres micros-libres. Jusqu'à ce que j'écoute un peu plus, que j'y lise parfois, que je puisse nommer la plupart des personnes qui remplissent les salles. Jusqu'à ce que je m'y aventure seule, ou que ce soit moi qui l'invite. Baron a publié *Chasse aux licornes*⁴⁵, puis *Toutou tango*⁴⁶, et nous nous rencontrons encore fréquemment dans ces événements, où il partage ses derniers poèmes. Lorsque nous avons enregistré la version audio de mon texte pour la revue *Main blanche*, il m'a avoué que ma citation était erronée. Il n'avait jamais déclamé cela. Ma mémoire avait conservé l'image du lecteur sur la scène, presque rien du poème. Tout absorbée par sa prestation, j'avais mal noté ce qu'il récitait. Ou, peut-être, étais-je trop

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Baron Marc-André Lévesque, *Chasse aux licornes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2015.

⁴⁶ Baron Marc-André Lévesque, *Toutou tango*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2017.

occupée à observer « quel genre de déformations ont les gens vus du fond d'une pinte vide⁴⁷ » et à profiter de mes rencontres imprévues.

Marie-Pier a quitté le bar tôt. Baron m'a abordée vers la fin de la soirée, avant qu'il regagne Côte-des-Neiges à la marche, trébuchant, et que je m'endorme à Centre-Sud. Il m'a offert un de ses coupons, trop soulé pour tous les consommer. C'est vrai qu'il avait lu beaucoup. Il mémorisait ses textes à l'époque et accompagnait sa récitation d'une mimique qui émerveillait le public. On ignorait son nom, mais tout le monde le reconnaissait après l'avoir entendu. J'ai commandé une pinte de blanche, et un dernier poète s'est emparé du micro. Plus personne n'était avec lui :

la musique s'est remise à jouer [...]. L'ambiance a changé, mais les lumières ont gardé la même intensité. [...] J'étais toujours assise dans mon coin, sur ma pinte. Ce n'était pas une si pire soirée, que je me disais, mais je savais très bien qu'elle ne serait pas terminée tant que je n'aurais pas touché le fond⁴⁸.

25 janvier 2016, Quai des brumes

Vaincre la nuit débutait vers 21 h au Quai des brumes. J'habitais à quatre rues de là. Comme je me rends partout en retard, j'ai quitté mon appartement quelques minutes avant 22 h. Mes amis m'attendaient, sans doute assis au fond de la salle. Peut-être que certains avaient lu. Je leur avais demandé de m'inscrire comme lectrice pour la seconde partie. Dehors, il faisait froid. La neige habillait les trottoirs. Une neige écrasée par la marche des passantes et des passants, transformée, sous le poids du va-et-vient, en plateaux de glace fine. Il y avait peu de vent, et personne aux arrêts d'autobus. Mes jambes brulaient, j'avançais d'un pas rapide. Arrivée devant la porte du bar, j'ai aperçu une quinzaine de personnes qui attendaient. Salle comble, m'a avisée l'une d'elles. Je devais patienter jusqu'à la pause pour me faufiler à l'intérieur, tandis que d'autres quitteraient l'établissement. Je devais supporter l'hiver si je voulais entendre je ne sais qui, un ami peut-être, quelques rimes, deux inconnues, probablement un poète ivre ou un témoignage émouvant. Ce dont j'étais certaine, c'était que l'ensemble de la file n'espérait plus monter sur scène : il était trop tard pour ajouter son nom à la liste des lectrices et des lecteurs. Je frottais mes cuisses, sautillais, jonglais avec l'envie

⁴⁷ Stéphanie Roussel, *loc. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

de faire demi-tour. Avant même d'être entrée, je désirais être ailleurs. Revenir chez moi. Être dans mon salon, dans un lieu où la porte me serait ouverte, dans un lieu où il ne neigerait pas. Je serais étendue sur mon fauteuil, avec ma chatte, une couverture et une tasse de thé. Je visualisais tout cela. Mais je savais que je resterais sur Saint-Denis, mon visage illuminé par les enseignes, les lampadaires et les voitures. Mes muscles se contractaient, la buée s'accumulait sur mes lunettes alors que j'isolais mon menton dans mon foulard, enroulé autour de mes oreilles. J'avoue ne pas m'habiller très chaudement : chandail de laine, foulard, manteau de cuir; ni bottes, ni tuque, ni mitaines. J'aime sentir le froid, jusqu'à une certaine limite il faut croire. Je pressentais la douleur sur ma peau lorsque la chaleur reviendrait.

Je m'occupais en silence. Les filles de Relief⁴⁹ alternaient entre l'attente et La Rockette. Je ne souhaitais pas me joindre à elles. Des frictions nous séparent, malgré les sourires polis. Avec mes pieds, je traçais des formes sur le trottoir. Je textais à mes amis que la situation était incroyable; ils me rappelaient m'avoir conseillé de me présenter plus tôt, à l'heure. Je n'avais pas cru en la popularité de *Vaincre la nuit*. J'ai jeté un œil à l'évènement Facebook : « 217 personnes y ont participé, 590 étaient intéressées⁵⁰ ». Mes amis avaient eu raison de m'aviser de ne pas être en retard. J'ai aussi trouvé ce poème dans la description :

Parce que la nuit peut être longue,
la nuit peut être froide et enneigée,
la nuit peut être hantée et tourmentée,
elle peut être désespérée...

Mais on va s'éclairer,
à grands coups de mots tendres et vivants,
de mots criés, slammés, clamés,
de mots sales, beaux, parfois marmonnés,
parfois murmurés...

On va s'allumer la flamme de l'espérance,
on va se souvenir de nos rêves d'enfance,
on va se donner,
aux uns, aux autres.
Se partager notre étincelle d'humanité,

⁴⁹ Relief est un collectif interdisciplinaire, mêlant poésie, théâtre et arts performatifs, fondé en 2016. Il a mis sur pied deux évènements.

⁵⁰ *Vaincre la nuit*, « SideProjects présente *Vaincre la nuit* #5 - Soirée poétique », 26 janvier 2016 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 16 novembre 2017 de <https://www.facebook.com/events/1528102200816401/>

cette lueur qui fait qu'on a l'gout de continuer.
Qui fait qu'on aura l'gout, le lendemain, de s'éveiller.

Parce qu'avec tous nos nous, nos moi et nos toi,
on est capable,
de Vaincre la Nuit⁵¹.

La nuit était, en effet, longue et froide. J'étais découragée. Ma peau gercée me faisait mal. Je continuais d'attendre, tout en ignorant comment, après cette interminable attente, je pourrais me concentrer sur les performances, rire avec mes amis, me donner aux autres, vaincre la nuit.

Il y a enfin eu une pause à 23 h, et plusieurs ont quitté la soirée, suffisamment pour que je puisse l'intégrer à mon tour. Le portier a marqué mon poignet, ajouté ma présence au compteur qu'il tenait dans sa main gauche. Mes amis se trouvaient effectivement au fond de la salle. Je les ai rejoints. L'endroit sentait la sueur. Nous étouffions sous la chaleur des corps entassés, obligés de se coller les uns sur les autres. Des ampoules jaunes et pâles nous éclairaient. Les chaises manquaient; on devait s'asseoir par terre ou rester debout. La scène était baignée dans une lumière rouge. Pendant que je commandais un *Bloody Caesar*, Blaise Borboën-Léonard avait délaissé ses instruments de musique l'instant d'une cigarette. Une pensée m'a traversé l'esprit au moment de recevoir ma boisson : mon nom serait bientôt appelé au micro. J'ai avalé rapidement le liquide épicé pour poursuivre avec une pinte de bière. L'angoisse montait en moi. Nicolas Jodoin m'a demandé ce que je réciterais. Je lui ai tendu le paquet de feuilles froissées, pliées en six, que j'avais glissé dans ma poche. Quelque chose parmi ces poèmes. Mon choix n'était pas arrêté. À ce moment-là, j'ai interrogé les motivations qui m'avaient poussée à vouloir faire entendre ma voix devant ce public, ce que j'en retirerais, excepté cette douleur qui contractait mon ventre. J'ai essayé de penser à autre chose en demandant à mes amis de me raconter ce qui s'était passé avant la pause. Ils m'ont informée que le public aimait rire ici, qu'il était survolté, joueur. Selon eux, les poètes introduisaient un peu trop leurs poèmes, indiquant la fin de l'un et le début de l'autre, ce qui entraînait des applaudissements forcés et brisait l'impulsion du moment. La majorité était néanmoins à l'aise sur scène, décontractée, conservait une éloquence assurée. Pendant les lectures planait une impression de silence, même si toutes les tables étaient en discussion; la

⁵¹ *Ibid.*

musique mêlée aux voix des lectrices et des lecteurs, grâce à la sonorisation de la salle, captait l'attention, ce qui plaçait les corps sur scène au premier plan. Mes amis ont clos leur compte rendu avec une blague sur Bernard Adamus, comme quoi il ne serait pas venu, cette fois-là, insulter tout le monde, comme d'autres fois, où il avait tenu à exprimer ou à répéter son mépris pour les micros-libres de poésie.

Puis, Blaise a regagné ses instruments. Melyssa Elmer, qui anime *Vaincre la nuit*, a rouvert le micro : « J'espère que vos verres sont pleins, que vous passez une belle soirée. On va reprendre les lectures pour essayer de finir avant le dernier métro. » Une femme s'est présentée sur scène. Je l'ai reconnue dès le début de sa performance. Une voix caverneuse, profonde, envoûtante. C'était celle de Gween Adu. Six mois plus tôt, je l'avais entendue au lancement de *Main blanche*. Ses récitations avaient une tonalité très théâtrale. Melyssa m'a nommée ensuite. Ma respiration s'est arrêtée. J'ai soupiré, me suis levée très lentement, en m'appuyant sur la table. J'ai traversé la foule tellement compacte que personne ne réussissait à s'écarter pour me dégager un passage. Les corps réunis imposaient une résistance à ce que je rejoigne le micro. J'offrais un sourire timide aux regards qu'on me jetait. Sur le bord d'être essoufflée, j'avais l'impression de déambuler à Expozine, à New York ou à Shanghai durant des heures. Je n'ai pas remarqué la fin de ma trajectoire : debout sur scène, immobile quelques secondes, mes yeux aveuglés par la lumière. Si j'assiste régulièrement à des micros-libres de poésie, les fois où j'y lis sont rares. Je ne me considère pas comme une très bonne performeuse, ou alors mes poèmes ne sont pas propices à se transformer en paroles fulgurantes. Derrière un micro, une feuille entre les mains, ma voix est timide, tremblante, bien qu'elle ait gagné, de fois en fois, en confiance; on a cessé de me lancer à la blague qu'on m'entendait moins bien que Frédéric Dumont, dont les performances me touchent énormément, mais dont l'écoute nécessite le plus grand silence, sa faible voix trahissant son anxiété. Mais je ressens parfois l'envie, voire le besoin, d'escalader la scène à mon tour. Je n'en saisis pas les raisons exactes. J'ai quelques hypothèses : changer de rôle, être à mon tour regardée, écoutée, épiée, malgré l'inconfort, me prouver que je suis en mesure de prendre ce risque. J'ai ajusté le micro à ma hauteur, profitant de ces gestes mécaniques pour suspendre le tremblement de mes mains. Mon regard fixait un point quelque part entre le sonorisateur,

Guyau Robitaille, et le comptoir du bar, en direction du couloir où l'on s'enfonce pour aller aux toilettes. J'ai déplié mes feuilles de papier.

nous partageons un lit double
ma sœur ma mère et moi
touchons à l'hiver
contre la peau des autres

J'énonce chaque vers d'une manière singulière, comme si je les retenais au milieu avant de les abandonner.

nos murs sentent la menthe

De temps en temps, je trébuche sur un mot ou lis le mauvais. Nos murs ressentent. Je me reprends.

nos murs sentent la menthe
l'humidité la rouille
du four brisé
derrière le bruit du voisinage
des princesses paradent sur les télévisions
leurs rires se noient
entre deux bouchées de Lucky Charms

Ma voix devient apparemment plus grave quand je livre un de mes textes. On m'a confié que je semblais lire à l'intérieur de moi-même, cachée. Même si j'aperçois mes amis qui discutent, la barmaid qui prend une commande, même si je remarque les visages qui m'observent, je lis en retrait.

je sais toutes les autres familles
pareilles aux bières de balcon

tièdes et amères

Je viens d'écrire que je montais sur scène afin de prendre part au dialogue, de m'adresser comme j'écoute. Pourtant, chaque fois que je récite un poème toute seule, je m'efface. C'est différent lorsque je suis accompagnée, lorsque je performe, par exemple, les textes des Panthères rouges⁵² avec Catherine Dupuis. Il est plus facile d'habiter l'espace à deux, et nous

⁵² Les Panthères rouges est un collectif artistique féministe fondé par Catherine Dupuis et moi en 2015. En plus des performances que nous accomplissons, nous organisons des spectacles collectifs et nous prenons également en charge diverses publications, dont notre magazine annuel *Guédailles*.

sommes obligées d'être présentes à notre environnement, d'être à l'extérieur de nous-mêmes, pour prêter attention à notre partenaire. Ce que je crée avec Les Panthères rouges n'a pas la même sensibilité ni le même ton que mes poèmes. Quand Catherine et moi déclamons « la première fois que je me suis masturbée, j'ai compris que ce n'est pas magique un pénis », nous prévoyons assez aisément la réaction du public. La plupart du temps, nous obtiendrons des cris d'enthousiasme ou des rires déstabilisés; aucun cendrier ne nous a encore été lancé. Je mentirais si j'affirmais être moins stressée. Mais je me sens davantage en contrôle : Les Panthères rouges appellent — espèrent — ces réactions. Nous nous plaçons dans une position de confrontation, prêtes à répliquer. Chaque situation de lecture se distingue des autres. Lire seule, lire dans une bibliothèque, dans un parc, dans une ville étrangère, lire un texte appris par cœur, lire devant des personnes connues ou inconnues, lire sans micro, avec une trame musicale, lire pour la première fois. Lire dans un micro-libre ou lire en tant qu'artiste invitée. Je suis plus confiante lorsque je participe à un événement de poésie à titre d'artiste invitée. Ma lecture n'est pas spontanée. J'ai sélectionné mes textes en fonction d'un horizon d'attente plus précis. L'annonce de mon nom est chargée d'une qualité présupposée; j'ai été choisie, nous dirons-nous.

Prendre soi-même la parole. Il me semble que cela nécessite beaucoup de courage.

Les derniers mots de ma suite prononcés, « tièdes et amères », j'avais abandonné les projecteurs. Tête baissée mais satisfaite, j'ai regagné ma table. C'était à mon tour de recevoir.

CHAPITRE II

PRATIQUES LITTÉRAIRES DE LA LECTURE : NORMES ET ÉCARTS

*'Our Age of Anxiety' is, in great part, the result of trying
to do today's job with yesterday's concepts*

MARSHALL MCLUHAN

Nous avons tendance à spécifier que nous lisons « à voix haute », mais ne soulignons presque jamais que nous lisons « en silence ». La lecture silencieuse et solitaire est, depuis les commencements de l'âge moderne en Occident⁵³, une norme intériorisée. L'enfant apprend à associer la lecture à une attitude, qui serait aussi celle du sujet attentif : un regard fixe, une posture calme, immobile et silencieuse. Néanmoins, le geste de contemplation n'est pas naturel à l'attention, qui a plutôt un caractère remuant. Comme l'explique Jean-Philippe Lachaux dans *Le cerveau attentif*, « maintenir son regard au loin en évitant de regarder autour de soi est sans doute l'expression la plus directe et la plus simple du contrôle de soi⁵⁴ », puisque l'attention est « plus facilement captée par des phénomènes mentaux qui se renouvellent à la vitesse qui lui convient le mieux, plutôt que par des événements extérieurs plus statiques⁵⁵ ». Observer une peinture, assister à une pièce de théâtre, lire un roman requièrent une activité neuronale élevée, impossible à maintenir indéfiniment. Les neurones consomment de la dopamine et, une fois qu'elles sont trop déchargées, leur performance diminue, et nous nous laissons distraire par notre environnement : « Être concentré, en

⁵³ L'histoire de la lecture occidentale tend, en règle générale, à révéler le lent passage d'une lecture oralisée à une lecture silencieuse. Cette transformation ne doit pas être comprise comme la disparition de pratiques poétiques orales, mais bien comme l'internalisation d'une nouvelle norme de lecture. Voir à ce sujet Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997; Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995; Roger Chartier (dir.) *Pratiques de lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1985]; Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1996]; Jean-Yves Mollier, *Histoire de lecture XIX^e et XX^e siècles*, Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2005.

⁵⁴ Jean-Philippe Lachaux, *Le cerveau attentif : contrôle, maîtrise et lâcher-prise*, Paris, Odile Jacob, 2013 [2011], p. 234.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 229.

l'occurrence, rester attentif, c'est simplement arriver à garder actif ce réseau de neurones⁵⁶. » L'attention soutenue et linéaire, qui définit la manière moderne de lire, exige que « l'on discipline le corps, [selon] le rapport instrumental que l'on a établi avec lui⁵⁷ ». Yves Citton remarque que le surgissement de nos expériences esthétiques requiert ce geste de conditionnement :

L'attitude propre au rituel esthétique développé par la modernité consiste essentiellement en *un geste de conditionnement de l'attention*. Il s'agit à la fois de *s'isoler* de toute stimulation sensorielle ou intellectuelle extérieure aux affections proposées par l'œuvre, d'accueillir celles-ci avec une attention maximale (aussi intense et aussi disponible que possible), et d'adopter face à ces affections une attitude d'interprétation active qui *étudie* de façon aussi pénétrante que possible le dispositif esthétique offert à l'attention [...]⁵⁸.

Une telle ritualisation s'est installée corollairement à la valorisation de la vision comme modèle perceptif hégémonique, supplantant celui de l'audition. L'expérience sensible produite par la focalisation auditive se différencie profondément de celle qu'engendre une focalisation exercée par le regard. Henri Torgue explique en ce sens :

Beaucoup plus que la vue qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie la plongée corporelle dans le milieu ambiant. Les métaphores de l'eau abondent : le sonore nous submerge, nous porte ou nous noie, nous stresse ou nous apaise, réactivant toujours la conscience de notre échelle corporelle⁵⁹.

Si garder mon regard fixé devant moi, lorsque des images foisonnent en périphérie, exige des efforts considérables, il m'est presque impossible de me concentrer sur un seul flux sonore lorsque retentissent des bruits intempestifs. J'exerce un meilleur contrôle sur ma vision : je peux choisir de balayer mon champ visuel, d'en fixer un élément, ou encore de m'en extraire en fermant les paupières. Il n'en va pas de même pour le système auditif. Le sonore me submerge.

⁵⁶ Jean-Philippe Lachaux, « L'économie cérébrale de l'attention », dans Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme?* Paris, La Découverte, 2014, p. 118.

⁵⁷ Hans Erich Bödeker, « D'une "histoire littéraire du lecteur" à l'"histoire du lecteur" : bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne », dans Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, op. cit., p. 112.

⁵⁸ Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, p. 170.

⁵⁹ Henri Torgue, « Posture d'écoute et attention au monde sonore », dans Yves Citton (dir.), op. cit., p. 233.

Le primat de la vision joue ainsi une fonction essentielle dans la redéfinition du rôle de l'observatrice, de l'observateur et de l'interprète. Les théâtres parisiens, par exemple, qui accueillait un « public composé d'hommes chahuteurs à la réputation douteuse⁶⁰ » jusqu'au début du 17^e siècle, deviennent des espaces policés. Une police du théâtre effective est créée en 1697 pour maîtriser la foule distraite, tandis que des chaises sont installées au parterre à la fin du 18^e siècle et que les lumières sont éteintes une centaine d'années plus tard. La transformation du jeu des actrices et des acteurs a également favorisé la scission entre la scène et la salle, et la prédominance du premier espace, par l'imposition de la notion du quatrième mur. André Antoine exigeait, ce faisant, de celles et ceux jouant au Théâtre-Libre un parler naturel, qui nécessitait une attention pleinement dirigée vers la scène. Le retranchement de la place de l'auditoire, en vertu de son potentiel participatif et turbulent, a bien été remis en question, notamment par Rousseau, qui privilégiait les fêtes populaires au théâtre, et par Diderot, qui se plaignait qu'on tempère les élans de sa sensibilité :

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait d'un côté, *place aux dames*, d'un autre côté, *haut les bras, monsieur l'abbé*, ailleurs, *à bas le chapeau*, de tous côtés, *paix-là, paix la cabale*. On s'agitait, on se remuait, on se poussait, l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue, mais survenait-il un bel endroit? c'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui, on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va. Ces fusilliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie et qui font de nos théâtres des endroits plus tranquilles et plus décents que nos temples, me choquent singulièrement⁶¹.

Les usages du théâtre de Diderot sont difficilement imaginables aujourd'hui, puisque la transformation qu'il notait ne s'est pas interrompue. Tout bruit parmi les spectatrices et spectateurs est dorénavant proscrit. Ce processus pluriséculaire de redéfinition de

⁶⁰ Alain Boisvert, « La communication participative au théâtre : le cabaret de la fausse représentation », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 13.

⁶¹ Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot : théâtre, critique dramatique*, Paris, Librairie Garnier frères, 1875, p. 400-401.

l'expérience esthétique est venu la rattacher à des dispositions intellectuelles, transformant les cadres culturels par lesquels on l'appréhendait. Que ce soit du côté des théâtres ou des musées, des bibliothèques ou des salles de cinéma, un réaménagement des espaces publics a été réalisé afin de délimiter les territoires respectifs de la personne observant et de l'objet observé, de sorte que les individus, « à la fois solitaires et rassemblés⁶² », puissent se concentrer pleinement sur l'œuvre, tout en maintenant une distance intellectuelle. Du régime auditif de la lecture orale, ou de l'expérience multifocale des séances de théâtre que Diderot regrette, nous passons, au cours du 18^e siècle, à un régime visuel, qui constituera le paradigme dominant aux 19^e et 20^e siècles.

2.1. Conditionnement de l'attention et techniques interprétatives

Dans ses ouvrages *Techniques of the Observer* (1990) et *Suspensions of Perception* (1999), l'historien de l'art Jonathan Crary rapproche le discours esthétique et le discours scientifique pour penser les enjeux du regard et de l'attention. Il constate que la concentration s'est imposée comme « *a central issue in new institutional constructions of a productive and manageable subjectivity*⁶³ », dont dépend la conceptualisation d'une perception esthétique purifiée. Pour dégager les spécificités de l'observatrice et de l'observateur moderne, Jonathan Crary offre une analyse des techniques utilisées à différents moments de l'histoire. Il rappelle d'abord l'importance de la chambre noire comme modèle, à partir de la fin du 16^e siècle, pour comprendre et pour symboliser les rapports entre le sujet et le monde. La chambre noire « effectue une opération d'individuation; en d'autres termes, elle définit nécessairement l'observateur par son isolement, son enfermement et son autonomie à l'intérieur de ses parois obscures⁶⁴ ». Elle instaure un point de vue unique, amovible, et maintient une séparation entre le dedans et le dehors, entre la personne observant et l'objet vers lequel porte son attention. L'intériorité du sujet est isolée de la sphère publique, les contenus de la réalité lui

⁶² Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, « Introduction », dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, op. cit., p. 28.

⁶³ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 2.

⁶⁴ Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016 [1990], p. 76-77.

étant désormais extérieurs. La chambre noire a aussi comme fonction apparentée, poursuit Jonathan Crary, de

séparer l'acte de perception du corps physique de l'observateur, [de] décorporaliser la vision. Elle authentifie et légitime le point de vue monadique de l'individu, mais substitue à son expérience physique et sensorielle des rapports entre un dispositif mécanique et un monde objectivement vrai donné d'avance⁶⁵.

La chambre noire a contribué à la constitution d'un sujet individualisé. Mais en raison de la rigidité du dispositif, subordonnant la vision à une image figée, qui ne convenait pas à un ensemble de nouveaux besoins culturels et politiques, ce modèle a perdu une part de son autorité avec la modernité.

Jonathan Crary soutient ensuite qu'« [à] partir de 1829-1830, l'observateur se situe autrement; il échappe aux relations fixes entre le dedans et le dehors présumées par la chambre noire et investit un terrain ouvert où la distinction entre sensations intérieures et signes extérieurs se brouille irrévocablement⁶⁶ ». Le corps humain, dans toutes ses particularités et ses défaillances, n'est plus un récepteur passif de la sensation, il accueille et produit l'expérience visuelle. Les opérations du corps et le système perceptif apparaissent de manière distincte, les expérimentations scientifiques ayant démontré que différents stimulus produiraient le même effet perceptif, et inversement que plusieurs effets de perception seraient engendrés par un seul stimulus : « Le champ visuel ne se transforme donc pas en une *tabula rasa* sur laquelle peuvent être disposées des représentations ordonnées, mais en une surface d'inscription où l'on peut produire, pêle-mêle, toute une gamme d'effets⁶⁷. » Ce sont à ces effets d'intellection que s'intéresseront la psychologie physiologique et les théories de la réception en arts. La disparition des fondements transcendants de la vision s'est accompagnée de nouveaux moyens pour calculer et pour orienter l'activité de l'œil afin d'empêcher son égarement et d'accroître sa productivité : « Si on la concevait auparavant comme une expérience de *qualités* (dans l'optique de Goethe par exemple), elle met désormais en jeu des différences de quantité, une expérience sensorielle plus ou moins forte,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 77-78.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 150.

plus ou moins faible⁶⁸. » Le penseur américain approfondit cet aspect de sa thèse dans son livre *Suspensions of Perception*, dans lequel il met de l'avant les impératifs disciplinaires qui opèrent un conditionnement de l'attention :

if disciplinary society was originally constituted around procedures through which the body was literally confined, physically isolated and regimented, or set in place at work, Foucault makes clear that these were but the first relatively crude experiments in an ongoing process of perfecting and refining such mechanisms. By the early twentieth century, the attentive subject is part of an internalization of disciplinary imperatives in which individuals are made more directly responsible for their own efficient or profitable utilization within various social arrangements. And certainly the attempts in the late nineteenth century to determine the limits of "normative" attentiveness were part of this transformation⁶⁹.

L'attention et la distraction feraient partie d'un même continuum. L'individu moderne a été plongé dans un environnement perceptif voué à la multisensorialité, à la pluralité et à la précarité, mais l'on exige également de lui qu'il soit concentré sur son travail de l'école à l'usine. La perception du monde apparaît désormais incertaine, puisqu'elle dépendrait d'un corps en proie à la distraction et à l'improductivité. Cependant, il serait également possible de la contrôler, puisque ce même corps pourrait être conditionné. Si la personne observant réussit à maîtriser son corps, en niant ses pulsations et ses fantasmes, elle parviendrait à se concentrer plus profondément et, dès lors, elle serait en mesure de dégager les détails de ce qu'elle observe⁷⁰. L'idéal d'une attention soutenue s'est finalement imposé comme un élément constitutif d'une subjectivité libre et créatrice.

Les dimensions esthétique et littéraire se rapportent moins à un mode d'écriture spécifique⁷¹, déterminé par les seuils culturels que représentent les œuvres canoniques, qu'à un ordre de la lecture dominant, propice à accueillir les effets désirés des textes. Pour reprendre l'expression de Jean-Marc Colard, « [l]a pratique de la littérature s'offre [...]

⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁹ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰ Ce que Henri Bergson nomme la perception pure dans *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1896].

⁷¹ Bien sûr, chaque époque valorise certaines formes textuelles, celles qui semblent requérir davantage la posture attentionnelle hégémonique en vigueur.

comme un opérateur du regard⁷² ». Elle entraînerait une façon de se rendre présent à l'art. Jean-Marc Colard exemplifie cette remarque en se penchant sur la manière dont la présence de textes littéraires influe sur l'attitude spectatorielle lors d'une exposition : ceux-ci amènent les visiteuses et visiteurs à dépasser un « regard déambulatoire, souvent fuyant, rapide, voire zappeur » pour « devenir le[s] lecteur[s] absorbé[s], autonome[s], de l'exposition⁷³ ». Certes, il continue d'exister des pratiques de lecture concurrentes; elles sont cependant considérées *littérairement incompétentes*. La lecture à haute voix renvoie à l'analphabétisme ou à un apprentissage en cours, inachevé. Lorsqu'elle n'est pas synonyme de pauvreté, elle ne sert plus qu'à parfaire l'éducation d'une élite⁷⁴; puis, à l'orée de l'invention de la radio, à familiariser les moins instruites et instruits avec l'héritage poétique. Le plaisir et l'intérêt porté à la trame narrative sont, quant à eux, « présent[és] comme des qualités avérées de la femme⁷⁵ » et relèvent de l'oisiveté, d'un goût exagéré pour le divertissement. De manière classiste, capacitiste et sexiste, ces modes de réception sont intégrés, par la critique moderne, à la catégorie du trivial et sont exclus de l'impératif esthétique. Pour apprécier pleinement, de manière « autonome » une œuvre, il semble que l'on doive refouler son corps au profit du cognitif.

Stanley Fish insiste sur le caractère performatif des pratiques de lecture, qui informent, fabriquent les textes et l'expérience littéraire elle-même. Dans son célèbre essai *Is There a Text in this Class?* (1980), il illustre sa théorie à l'aide d'une fable. Pendant l'été 1971, Stanley Fish offrait deux cours dans la même salle de classe de la State University of New York. À 9 h 30, il examinait les perspectives théoriques de la linguistique et de la critique littéraire avec ses étudiantes et étudiants, qui étaient remplacés, à 11 h, par d'autres dont les intérêts de recherche portaient sur la poésie religieuse du 17^e siècle. Lors de l'une des séances, le premier groupe avait reçu comme devoir la lecture de quelques linguistes, dont Stanley Fish avait écrit les noms au tableau :

⁷² Jean-Marc Colard, « Du livre aux murs : vers une "littérature d'exposition" », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature tome II : historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011, p. 310.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Au sujet de la lecture mondaine et cénaculaire, voir Anthony Glinoe, « Dramaturgie des lectures autour de 1830 », dans *Romantisme*, vol. 2, no 148, 2012, p. 135-144.

⁷⁵ Hans Erich Bödeker, *op. cit.*, p. 105.

Jacobs-Rosenbaum
 Levin
 Thorne
 Hayes
 Ohman (?)

Celui-ci n'avait pas effacé la liste au moment où le second groupe s'est assis; il avait choisi de l'encadrer et d'inscrire au-dessus du cadre « p. 43 », puis avait demandé à la classe d'interpréter le texte, lui suggérant qu'il s'agissait d'un poème. Le professeur raconte que ses étudiantes et étudiants s'exécutèrent, reconnaissant (interprétant) les schèmes typologiques et les symboles religieux qu'il leur avait précédemment enseignés. Mais, bien évidemment, les noms de ces cinq linguistes n'appartenaient à la poésie religieuse anglaise que dans leur regard. À travers ce récit, Stanley Fish suggère que « les significations ne sont pas la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit⁷⁶ ». Ces communautés interprétatives fonctionnent comme des systèmes d'intelligibilité, constitués de règles — toujours publiques et partagées — qui régulent les activités interprétatives, en ce qu'elles ont été intériorisées par les lectrices et lecteurs. La fable théorique

montre que nous n'avons pas affaire à des lecteurs autonomes en relation de perception adéquate ou inadéquate avec un texte tout aussi autonome. Au contraire, nous avons affaire à des lecteurs dont les consciences sont constituées par un ensemble de notions conventionnelles qui, une fois mises en marche, constituent à leur tour un objet conventionnel et vu conventionnellement. [Les étudiantes et étudiants de Stanley Fish] ont pu faire ce qu'ils ont fait, et ils l'ont fait de concert, parce qu'en tant que *membres de la communauté littéraire*, ils savaient ce qu'était un poème, et cette connaissance les a conduits à regarder le paysage de manière à le peupler de ce qu'ils savaient être des poèmes⁷⁷.

La nature des textes ne serait pas essentiellement *littéraire* ou *non littéraire*. Ce seraient les usages qu'on en fait qui constitueraient leur littéarité. La littéarité, écrit Yves Citton en préface de l'édition française, « *résulte de la projection sur le texte d'un certain type*

⁷⁶ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007, p. 55.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

*d'approche auquel on le soumet en vue d'en tirer certains effets*⁷⁸ ». Il poursuit sa réflexion dans *Lire, interpréter, actualiser* :

Les actes de reconnaissance/identification [*recognition*], plutôt que d'être déclenchés par des caractéristiques formelles, sont au contraire leur source. Ce n'est pas la présence de qualités poétiques qui impose un certain type d'attention, c'est au contraire le fait qu'on accorde un certain type d'attention au texte qui conduit à l'émergence de qualités poétiques⁷⁹.

Les lectrices et lecteurs projettent des qualités poétiques sur les textes en performant une posture lectorale, elle-même conditionnée par les impératifs attentionnels et les conventions interprétatives en vigueur dans leurs communautés interprétatives (ou dans leurs « communautés d'usage⁸⁰ »). Les processus de lecture hégémoniques reposent sur « *une certaine façon d'accommoder l'attention sur les virtualités connotatives*⁸¹ ». Même quand on ne considère plus les propriétés textuelles (structurelles, linguistiques, stylistiques, énonciatives, thématiques, sémantiques, etc.) comme essentielles, objectives, pérennes et autonomes par rapport au regard critique, il demeure que les usages littéraires dominants des textes tendent à ce que l'attention se porte sur ceux-ci de manière à répondre à la logique interprétative spécifique et inhérente aux cercles herméneutiques.

2.2. Le livre : plus-value littéraire du signe

La standardisation de l'attention littéraire est intimement liée à l'invention et au développement d'un support médiatique : le livre, qui se fonde sur des principes typographiques d'uniformité et de continuité⁸². En acquérant une position centrale, il a été le moteur d'un processus historique, dont Alain Vaillant relève quatre manifestations corrélées,

⁷⁸ Yves Citton, « Préface », dans Stanley Fish, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁹ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires?* Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2007], p. 326-327.

⁸⁰ Pascal Nicolas-Le-Strat, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn Éditions, 2009.

⁸¹ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires?* *op. cit.*, p. 184.

⁸² Guglielmo Cavallo et Roger Chartier écrivent à ce sujet : « La conséquence directe de [la] pratique [de la lecture silencieuse] sera la séparation des mots, adaptée à un type de lecture qui ne dépend plus du rythme oratoire de la phrase, le recours à des conventions graphiques, *litterae notabiliores*, pour guider l'œil à travers la partition du texte, une pratique nouvelle de la ponctuation et des manières de la noter, puisqu'elle ne servait plus à une lecture oratoire mais à faciliter la compréhension ou une compréhension déterminée du texte. » (Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, *op. cit.*, p. 27.)

« qui [sont] le socle de toutes les idéologies littéraires modernes⁸³ » : l'autonomisation du champ littéraire, l'autotélicité de la littérature, la consécration scolaire de la textualité (en lieu et place de la rhétorique discursive) et la multiplication des formes littéraires autoréférentielles (la métalittérarité)⁸⁴. Durant la modernité,

[l]a littérature n'est plus apparue comme un discours donné à entendre (même par le truchement de l'écrit), mais comme un texte à lire, un réseau de signes soumis à l'herméneutique silencieuse du lecteur. Cette nouvelle littérature, que nous nommerons *littérature-texte*, se marque par l'effacement du modèle discursif et par l'impersonnification de l'écriture [...]⁸⁵.

Il ne s'agit pas, là non plus, de restreindre la littérature-texte à des formes textuelles, même si le roman réaliste à la troisième personne en est son expression la plus consacrée. Suivant un raisonnement similaire à ceux d'Yves Citton et de Stanley Fish, Alain Vaillant entend cette « nouvelle » littérature comme une manière d'aborder l'ensemble de la production littéraire, puisqu'elle est associée à des textes publiés avant ce changement de paradigme.

Le livre structure les activités de lecture, autant qu'il correspond aux normes des communautés interprétatives qu'ont façonnées les institutions littéraires. Michel Melot présente « Le livre comme force symbolique » :

Le codex induit donc dans notre pensée et dans notre comportement un rapport particulier à la vérité, au temps et au corps. Le codex est l'objet d'une vérité unique, complète et autosuffisante pourvue d'un titre et d'une autorité. Il s'oppose à l'écrit électronique sans cesse ouvert sur des vérités multiples, provisoires et constamment inachevées. Le codex suppose un temps linéaire et mesurable, une origine et une fin, et par conséquent une conception unilinéaire de la causalité. Tout y est inscrit dans une même chronologie [...]⁸⁶.

Ce que je suis habituée à reconnaître comme étant de la littérature se rapporte à un habitus⁸⁷, construit autour du média livresque centré sur le texte, au point où l'on en vient à confondre

⁸³ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 345.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁶ Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », dans *Institut d'histoire du livre*, 2004. Récupéré le 22 janvier 2018 de <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>

⁸⁷ J'entends « habitus » selon une expression simplifiée de la pensée bourdieusienne : l'habitus signifie un potentiel d'action orienté par des pratiques héritées, socialement structurées. Pour une définition plus complète de cette notion, voir Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.

les propriétés du support et les particularités de son contenu. C'est ce qu'explique Michel Melot dans son article :

Le livre est une unité factice, une façade, mais son titre unique donne accès à un édifice qui peut être décomposé. Michel Foucault a bien raison, dans *L'archéologie du savoir*, de nous prévenir contre cette illusion du livre comme unité intellectuelle : *le livre a beau se donner comme un objet qu'on a dans la main; il a beau se recroqueviller en ce petit parallélépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit, qu'à partir d'un champ complexe de discours*. Mais lui-même est piégé par cette autre illusion qui lui fait confondre le texte et le livre. Cette décomposition à l'intérieur d'une unité indissociable n'est pas due au *champ complexe de discours*, mais bien à la forme matérielle du livre et plus précisément à ce qui fait sa structure : le pli, le cahier et la couverture⁸⁸.

En préfigurant une linéarité au texte⁸⁹, confiné *entre deux couvertures*, tout en étant un média hétérochrone⁹⁰, le livre pose une distinction entre deux opérations lectorales que l'oralité, elle, tenait pour inséparables : la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension.

⁸⁸ Michel Melot, *loc. cit.*

⁸⁹ Celle-ci n'équivaut pas à une lecture effectuée de manière linéaire, suivant l'ordre du premier mot au dernier. Au contraire, la mise en forme du texte suggère différents parcours de lecture, voire les encourage : les notes infrapaginales m'invitent à quitter une phrase pour obtenir une précision, les chapitres me permettent de retrouver rapidement un passage précédemment lu, les index recensent alphabétiquement les mots-clés du texte et me renvoient à leurs principales mentions; la série « Un livre dont vous êtes le héros » (ou l'héroïne), dont je raffolais étant jeune, m'oblige, à la fin de chaque paragraphe, à choisir entre plusieurs suites au récit.

⁹⁰ Cette typologie qui regroupe les médias selon deux principes, ceux d'homochronie et d'hétérochronie, a été proposée par Philippe Marion dans son article « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». L'auteur s'en sert pour mettre en lumière les changements de nature et d'aspect de la narrativité en fonction de « la marque temporelle du lien relationnel qui se noue entre l'émission et la réception de "session" médiatiques » (Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », dans *Recherches en communication*, no 7, 1997, p. 82). Pour un média hétérochrone, le temps de réception du message « n'est pas médiatiquement intégré, il ne fait pas partie du temps d'émission » (p. 82); alors que pour un média homochrone, le temps de réception est prévu par l'énonciation elle-même. Le livre est un média hétérochrone : je peux arrêter ma lecture pour suivre le flux d'une pensée ou pour m'endormir, puis revenir au texte là où je venais de l'abandonner. Si ma colocataire et moi décidons d'entamer la lecture de *Vers l'est*, roman écrit par Mathieu Handfield, un matin d'octobre, elle risque d'en connaître la fin bien avant moi, puisque je lis plus lentement qu'elle. Le cinéma, quant à lui, est un média hétérochrone : assise dans l'obscurité du Cinéma du Parc durant les trois heures de la représentation de *Blade Runner 2049*, il me faut choisir entre poursuivre mon visionnement ou soulager ma vessie de la bouteille de kombucha bu plus tôt. Si je quitte la salle, les images défileront sans moi, je devrai demander à la personne qui m'accompagne de me résumer ce que j'ai raté, j'entendrai à moitié ses explications, et nos chuchotements entraineront de petits soupirs chez les autres spectatrices et spectateurs.

L'économie de la progression, ou la « lecture informative », permet d'« [a]ccumuler en mémoire les informations (rétention), [d']identifier les signes fixés actuellement par l'empan oculaire [ou auditif] (reconnaissance), et [de] se projeter dans la suite probable du texte (anticipation)⁹¹ ». Je prends connaissance de celui-ci, tourne les pages. Mais je peux également décider de moduler la vitesse de ma progression afin de dépasser ce niveau heuristique et d'amorcer une activité herméneutique, sur laquelle les théories modernes ont fondé l'expérience littéraire. Je commente ma lecture, relis certains passages, en interroge la valeur sémantique. Ces deux opérations devenues indépendantes se voient, d'un même souffle, hiérarchisées. La première mène à la seconde, est complétée par elle : la lecture-en-progression, écrit Bertrand Gervais, « est un repérage dont les résultats seront examinés et réinvestis par la [lecture-en-compréhension]⁹² ».

Ce délai entre la saisie et le déchiffrement est inscrit au cœur des conceptions de l'activité de lecture et d'interprétation littéraire. Jean-Marie Schaeffer décrit l'écologie de la littérature, particulièrement de la poésie, selon « un retard de catégorisation, c'est-à-dire un retard dans l'activité de synthèse herméneutique (on accepte de ne pas comprendre “tout de suite”) ». Et cette catégorisation retardée est toujours vécue comme une dissonance, puisqu'elle contrecarre le principe d'économie qui recherche la consonance cognitive⁹³ ». L'expérience esthétique serait tributaire des opérations attentionnelles que j'effectue en lisant :

La relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu central est l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même, dans son déroulement : ce qui décide du caractère réussi ou raté d'une expérience esthétique, ce ne sont pas les caractéristiques de l'objet (réel ou représenté), mais la qualité satisfaisante ou non du processus attentionnel que nous investissons dans cet objet. [...] La dynamique *par défaut* de l'acte de compréhension verbale se fonde sur un principe d'économie : il s'agit de comprendre le plus rapidement possible, en dépensant le moins d'énergie attentionnelle. [...] En revanche dans le cadre de la relation esthétique, comme c'est l'attention elle-même, et donc ici la lecture comme acte, qui est le but de la conduite, celle-ci n'obéit plus au principe d'économie, mais maximalise au contraire l'investissement attentionnel⁹⁴.

⁹¹ Patrick Berthier, *Le second apprentissage de la lecture*, Paris, Anthropos, 1999, p. 25.

⁹² Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006 [1993], p. 136.

⁹³ Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature?* Vincennes, Thierry Marchaisse, 2011, p. 114.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

La lecture littéraire se différencierait de la communication ordinaire : ne répondant pas d'un principe d'économie, sa valeur équivaldrait au capital interprétatif que peut générer un haut degré d'investissement attentionnel⁹⁵.

Un équilibre précaire unit ce qui a été écrit et ce qui est lu, et cela me permet de détourner les textes de leur sens original, de les actualiser. Les stratégies textuelles d'opacification⁹⁶ produisent un degré d'indétermination, qui provoque l'interprétation, qui ouvre la voie à la logique de l'imaginaire et qui, selon Bertrand Gervais, oblige un point d'observation qui transcende le regard. Dans *Figures, lectures*, Bertrand Gervais étudie justement les mécanismes interprétatifs selon un mouvement de dessaisissement et de ressaisissement à travers la notion de figure, qu'il définit comme un signe *investi* par la lecture : « [La figure] apparaît bel et bien dans ce regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet. Un objet de pensée dont la puissance lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue⁹⁷. » Son analyse rejoint celle de Jonathan Crary. Tous deux conçoivent la distraction comme un état complémentaire à la concentration, selon un spectre de l'attention « *in which the two ceaselessly flow into one another, as part of a social field in*

⁹⁵ La critique salue d'ailleurs certaines œuvres parce qu'elles proposent de nouvelles façons de mettre en scène ce retard de catégorisation. Pensons au roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski ou à la bande dessinée *Building Stories* de Chris Ware. Ces deux textes exploitent des dispositifs narratifs, typographiques et matériels qui freinent la lecture-en-progression. L'illisibilité qu'ils orchestrent rend improbable une lecture de survol et impose aux lectrices et lecteurs un sentiment d'inconfort, qui ne peut être résolu qu'en effectuant une lecture-en-progression. Leur intérêt majeur tient de la difficulté du processus de lecture en lui-même.

⁹⁶ Voir à ce sujet Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 323 : « Le premier mode d'opacification, déjà pratiqué puis théorisé par Victor Hugo qui, dans le poème des *Contemplations* "Réponse à un acte d'accusation", exalte "L'imagination tapageuse aux cent voix / Qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois", s'est à ce point généralisé qu'il paraît parfois se confondre avec la modernité (qui implique toujours, selon Baudelaire, ce qu'il appelle le "bizarre", l'"étrange" ou le "nouveau"). Sans entrer dans les longs débats que suscite la définition des tropes et des figures, parlons simplement d'*incongruité métaphorique* : alors que, dans la conception classique, toute image n'a qu'une fonction expressive et ne doit surtout pas entraver la compréhension littérale du texte, l'incongruité métaphorique vise à introduire une image originale, généralement sous la forme elliptique de la métaphore, qui n'appartient pas à un stock d'images connues et n'est pas non plus intégrée à un réseau textuel assez stable et identifiable pour être immédiatement explicable. L'image intrusive, perturbant la lecture de l'œuvre crée un noyau d'opacité qui n'est résorbable que par les hypothèses que le lecteur est contraint de faire sur les mécanismes psychiques de l'auteur et sur ses procédés associatifs. L'incongruité métaphorique convie donc le lecteur à assister, par le détour de l'image, au travail de la pensée qui conçoit et élabore le texte : elle fait voir l'imagination singulière de l'auteur au travers des images qu'elle produit. »

⁹⁷ Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Quartanier, 2007, p. 16.

*which the same imperatives and forces incite one and the other*⁹⁸ ». Ils réfutent la dualité fondamentale entre contemplation et distraction proposée par Walter Benjamin⁹⁹, qui sépare ces états perceptifs en deux modalités engendrant chacune un acte de réception spécifique. Pour Bertrand Gervais, la lecture littéraire correspondrait à un processus attentionnel qui se décline en trois états, ceux du museur, du scribe et de l'interprète :

Les fonctions du scribe, du museur et de l'interprète sont toujours à l'œuvre, puisqu'elles correspondent aux trois dimensions fondamentales de tout processus de lecture. Chacune des fonctions surdétermine cependant un type d'attention. Le scribe met l'accent sur la lettre du texte, sur sa matérialité. L'interprète s'attarde aux conventions et aux lois qui informent le texte, aux savoirs requis pour en prendre la mesure. Le museur se laisse aller à associer et à écouter, percevant de ce fait ce qui échappe à l'œil¹⁰⁰.

Ma lecture se constitue en partie des indices fournis par le texte, mais également de sa manipulation en fonction de mes savoirs immédiats et collatéraux, de mes compétences encyclopédiques ainsi que de mes souvenirs personnels. Le moment de musement surgit alors que je délaisse les marques textuelles pour vagabonder dans leurs possibilités de signification, m'abandonnant au mouvement continu de ma pensée :

C'est un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien celle du moteur de notre pensée. [...] Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*¹⁰¹.

Le texte se révèle, comme l'indiquait Gilles Deleuze, n'être qu'« un petit rouage dans une machine extra-textuelle¹⁰² ». Les théories de la lecture en font tout de même le *moteur* de l'acte de réception. L'état de distraction, que Bertrand Gervais représente sous la forme d'une flânerie de l'esprit, se rapporte toujours, au moins en partie, au texte. Muser ne signifie pas perdre de vue le texte : mon attention est toujours maintenue vers celui-ci, puisque toutes les séries d'associations suscitées par mon enchantement viendront enrichir sa saisie. Le

⁹⁸ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, op. cit., p. 51.

⁹⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1939].

¹⁰⁰ Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire tome 1*, op. cit., p. 54.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁰² Gilles Deleuze, « Discussion », dans Maurice de Gandillac et Bernard Pautrat (dir.), *Nietzsche aujourd'hui? tome 1 : intensités*, Paris, Hermann, 2011 [1973], p. 186.

caractère hétérochrone du média livresque concilie le rôle du museur à ceux du scribe et de l'interprète, tout aussi essentiels à l'activité de lecture. La suspension de mon activité de déchiffrement ne me contraint pas à sacrifier une seule marque textuelle.

À travers cette mise en scène métaphorique, Bertrand Gervais approfondit certains aspects de la sémiotique de la lecture théorisée par Gilles Thérien. Dans son article « Pour une sémiotique de la lecture », ce dernier propose de ne pas conceptualiser l'acte de lecture en regard des effets programmés et suscités par le texte, tel que l'entendait Wolfgang Iser¹⁰³, mais de l'appréhender en tant que sémosis. Il entrevoit la lecture en tant que relation sémiotique entre un sujet (lectrice ou lecteur) et un objet (le texte littéraire dans la matérialité de sa représentation livresque) :

L'importance du sujet apparaît considérable, non parce qu'il est à l'intérieur de la sémosis mais bien parce qu'à l'extérieur, il l'initie, en régit l'usage et en inscrit les limites. C'est justement le sujet qui est garant de cette absence d'un vertige qui pourrait lui être fatal [dès lors qu'il s'échappe, au moins momentanément, du mouvement de dessaisissement et décide de mettre un terme à l'activité de la sémosis]. Nous proposons de comprendre la sémosis comme le moyen de construire un objet immédiat, un objet qui est saisi par une interprétance et qui, tout en étant lié au sujet, tant par sa capacité de se représenter que par celle d'être saisi, échappe continuellement en tant que totalité à une saisie globale et définitive¹⁰⁴.

L'objet immédiat, résultant de l'acte de lecture, conserve un écart par rapport à l'objet matériel. Le premier est une représentation du second. Ma perception d'un texte littéraire ne peut jamais être globale; elle s'accomplit de manière dynamique, s'adaptant à l'apparition constante de nouveaux signes en fonction d'un impératif de cohérence. Mon accès au texte se limite à un certain *empan d'attention*. Je ne suis présente qu'à la partie *en cours* de ma lecture, mais j'ai exécuté une *réention sélective* des informations importantes qui précèdent grâce à un travail de synthétisation, tandis que mes habitudes de lecture supposent des *protentions projectives*¹⁰⁵. L'acte de lecture, avance Gilles Thérien, résulte d'une manipulation du système de signes, faisant office d'interface entre le sujet et l'objet, qui ne

¹⁰³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

¹⁰⁴ Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, « Discours : sémantiques et cognitions », printemps 1990, vol. 18, no 2, p. 69.

¹⁰⁵ Voir Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires? op. cit.*, p. 59-88.

sont pas en relation d'adéquation comme le seraient le signifiant et le signifié. C'est un usage des signes. Le mouvement d'écartement réalisé par le museur de Bertrand Gervais rappelle qu'il n'y a pas de relation directe au texte, que toute lecture en crée une représentation actualisée et unique, et que c'est sur ce rapport privilégié que repose l'activité littéraire.

Ainsi, l'expérience esthétique moderne dépend d'une relation d'intensivité (investissement qualitatif) au texte, plutôt que d'une relation d'extensivité (principe d'économie). Cette conception de la lecture s'impose à la suite de deux césures principales dans l'histoire littéraire. La première, vers 1830, qui promeut la littérature par une double sacralisation, celle du livre et de la voix lyrique. Le fait littéraire devient essentiellement textuel, certes, mais il reste le fruit de grandes figures d'écrivains (et parfois d'écrivaines). Ce régime d'auctorialité devra attendre les théories formalistes et structuralistes pour être remis en cause. Alain Vaillant note à ce sujet :

Il est d'abord admis que la littérature réside essentiellement dans le texte (écrit, publié, lu, commenté). Cette définition étroitement textualiste du fait littéraire s'oppose à toute représentation de l'écriture littéraire comme *pratique* discursive et comme dynamique communicationnelle, qui contreviendrait au modèle bibliologique qui repose sur le primat absolu du texte public et figé. Le XIX^e siècle avait seulement imposé *de facto* les réalités du livre et du public. L'École républicaine leur donne *a posteriori* une légitimité théorique et justifie, du même coup, les pratiques de l'enseignement littéraire (l'explication de *texte*, en particulier)¹⁰⁶.

La seconde césure, qui suit le structuralisme, retire le vernis de l'œuvre pour en faire un texte. Alors que la voix textuelle était, pour les romantiques, portée par une autrice ou un auteur, les théories littéraires du milieu du 20^e siècle la désocialisent. Le texte ne se présente plus comme un message transmis par un génie littéraire; il résulte des manipulations exercées par les lectrices et lecteurs. Contre l'autorité du texte, la figure du museur dévoile la nature performative de la littérature. Mais le museur, s'il s'amuse dans la forêt des signes, ne s'y perd pas; les chemins dessinés par les marques textuelles ne sont jamais bien loin du parcours qu'il emprunte. Il se promène *à travers* le texte :

Quand Roland Barthes, en 1970, affirme « lire en levant la tête », « non par désintérêt, mais par afflux d'idées, d'excitations, d'associations », il ne traduit pas une expérience universelle, qui témoignerait de la possibilité, en tout lieu et en tout temps, d'une invention

¹⁰⁶ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 344.

de soi par la médiation des œuvres. Au contraire, Barthes expose une pratique savante de la lecture, qui relève de la lecture rapprochée des textes (*close reading*), afin d'expliquer aux lecteurs du *Figaro littéraire* son découpage d'une nouvelle de Balzac en quelques cinq cents lexies dans *S/Z*¹⁰⁷.

Le muséum, insiste Bertrand Gervais, est un mouvement exercé par l'esprit. L'activité littéraire vise une certaine connaissance de l'objet, développée à partir d'un point de vue mobile. Pour ce faire, elle nécessite que le texte demeure l'engagement principal du sujet, que la plus grande part de son attention lui soit accordée.

2.3. Du texte au discours

Les recherches contemporaines sur la poésie en performance soulignent que cette conception de l'expérience littéraire est, à certains égards, restreinte. Les modalités particulières aux registres sensoriels de l'écrit et de l'oralité (ou de la gestualité) empêchent l'équivalence des types de réception. La poésie en performance se situe dans la sphère du discours plutôt que du texte. Lorsqu'elle issue d'une situation d'oralité seconde¹⁰⁸, elle effectue une remédiation du poème écrit¹⁰⁹, qui y devient l'un de ses termes. Proposant une *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor explique qu'il importe de distinguer l'*œuvre*, le *poème* et le *texte* :

L'œuvre, c'est ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant : texte, sonorités, rythmes, éléments visuels; le terme embrasse la totalité des facteurs de la performance¹¹⁰. Le

¹⁰⁷ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture : formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », dans *Tangence*, no 107, « Des communautés de lecteurs », 2015, p. 97.

¹⁰⁸ L'oralité seconde est l'un des termes de la typologie proposée par Paul Zumthor, qui regroupe en quatre situations les faits médians et équivoques de l'oralité : « [1] une oralité *primaire* et immédiate, ou *pure*, sans contact avec l'"écriture" : j'entends par ce dernier mot tout système visuel de symbolisation exactement codée et traductible en langue; peut fonctionner de deux manières : soit comme [2] oralité *mixte*, quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée (ainsi, de nos jours, dans les masses analphabètes du tiers monde); soit comme [3] oralité *seconde*, qui se (re)compose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire; en inversant le point de vue, on poserait que l'oralité mixte procède de l'existence d'une culture *écrite* (au sens de "possédant une écriture"); l'oralité seconde, d'une culture *lettrée* (où toute expression est marquée par la présence de l'écrit); [4] une oralité mécaniquement médiatisée, enfin, donc différée dans le temps et/ou l'espace. » (Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 36.)

¹⁰⁹ Au sujet de la remédiation, voir Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1999.

¹¹⁰ Dans son article « Oralité », Paul Zumthor définit plus précisément l'œuvre. Il en fait la somme des formes textuelles et des formes socio-corporelles. Ces secondes sont « toutes celles qui

poème c'est le texte et, le cas échéant, la mélodie de l'œuvre, sans considération des autres facteurs. Le texte, enfin, sera la séquence linguistique auditivement perçue, séquence dont le sens global n'est pas réductible à la somme des effets particuliers produits par ses composants successivement perçus¹¹.

La poésie en performance, manifestation triadique de ces éléments, s'apparente à une lecture isolée, unique et incomplète, puisque je ne peux en réitérer l'expérience : elle dépend des interactions entre l'interprète, le texte et le public, ce que Paul Hunsinger nomme la « *triadic relationship of communication*¹² ». La poésie en performance rassemble des actrices et acteurs, met en jeu des moyens (voix, geste, média) et s'inscrit dans des circonstances, qui en forment le contexte (temps et lieu¹³). Ces facteurs transforment la perception du texte, dont la transmission est ainsi nécessairement discursive : c'est un « discours plutôt [qu'un texte écrit], des messages-en-situation et non des énoncés finis, des pulsions plutôt que des stases ou, pour reprendre un mot de Humboldt, *energeia* plus qu'*ergon*¹⁴ ». C'est une action double (et réciproque) d'émission-réception, au sein de laquelle l'auditoire contribue à la production de l'œuvre de manière équivalente à la personne exécutante. Même lorsque l'œuvre n'exige pas directement l'intervention du public, comme ce serait le cas pour la chanson à répondre, les spectatrices et spectateurs en modifient le cours, notamment en amenant l'interprète à s'écarter de la partition du poème, à ajuster sa voix et ses gestes à leurs réactions immédiates.

La réception dialogique de la poésie en performance nous éloigne du paradigme type de la lecture moderne, qui suppose une voix narrative intransitive. Paul Zumthor fait magnifiquement remarquer cette différence majeure :

La performance *figure* une expérience, mais en même temps elle *l'est*. Tant qu'elle dure, elle suspend l'action du jugement. Le texte qui se propose, au point de convergence des éléments de ce spectacle vécu, n'appelle pas l'interprétation. La voix qui le prononce ne s'y projette pas (comme le ferait la parole dans l'écriture) : elle est donnée, dans et avec lui,

résultent d'une formalisation de la présence et de l'action du corps individuel (voix, geste, costume, etc.) et du corps social (mouvements physiques et psychiques, interrelations performancielles, rapports avec l'univers ambiant) » (Paul Zumthor, « Oralité », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of Arts, Literature and Technologies*, 2008, no 12, p. 196).

¹¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 81.

¹² Paul Hunsinger, *Communication Interpretation*, Dubuque, W.C. Brown Co. Publishers, 1967.

¹³ J'y reviendrai dans le sixième chapitre.

¹⁴ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 126.

toute-présente; et pourtant, pas plus qu'elle, il n'est clos. Il récuse l'exégèse, qui n'interviendra qu'après sa mise par écrit, c'est-à-dire par sa mise à mort. Son sens n'est pas tel qu'une herméneutique « littéraire » puisse servir à l'explicitier car, foncièrement et dans l'acception la plus large du terme, il est politique. Il proclame l'existence du groupe social, en revendique (sans lui demander son avis) le droit de parole, le droit de vivre. Ce qui s'y investit, plus que des prétextes thématiques, c'est une volonté indiscrete, un cri vers l'autre, un désir de combler son attente d'ores et déjà complaisante mais qui veut être requise : ainsi peut-être se resserrera le lien, s'apaisera la menace, surgiront les forces cachées¹¹⁵.

Les valeurs de la voix rendent indiscernables la variété des effets qu'elles produisent : « Elles se cumulent en une impression globale et très forte : impression d'émergence de quelque puissance primitive, exigeante, aspirant à une sorte d'unanimité des corps et des cœurs¹¹⁶. » Des rapports réciproques s'établissent entre les personnes présentes dans un même espace et engagées dans une action commune : elles sont placées en position d'échange. La performance impulse une réponse de ma part : elle me conduit à un processus de création à partir des traces signifiantes reçues. Ce processus peut appartenir à ma vie intime ou se transformer en une nouvelle performance, auquel cas je deviendrais à mon tour interprète. L'insistance de l'historien à souligner la confusion des effets sensibles suscités par la situation d'oralité ne s'accompagne pas, à un autre niveau, d'un rejet des impératifs d'une attention profonde et concentrée.

La forme idéale (réelle ou virtuelle) de la poésie en performance dépend encore d'une transmission pure et contrôlée :

La rencontre, en performance, d'une voix et d'une écoute, exige entre ce qui se prononce et ce qui s'entend une coïncidence presque parfaite des dénnotations, des connotations principales, des nuances associatives. La coïncidence est fictive; mais cette fiction constitue le propre de l'art poétique oral; elle rend l'échange possible, en dissimulant l'incompréhensibilité résiduelle¹¹⁷.

Cette coïncidence virtuelle commanderait une éloquence particulière, une aisance de diction et une puissance de suggestion. Paul Zumthor incite l'interprète à assumer l'instantanéité de sa performance et en calcule l'efficacité. Sachant que son public en suit le fil sans possibilités de retour et d'arrêt, il doit réussir à ce que « le message [...] port[e] (quel que soit l'effet

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 234-235.

¹¹⁶ Paul Zumthor, « Oralité », *loc. cit.*, p. 173.

¹¹⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 127.

recherché) au premier coup¹¹⁸ ». Le public postulé risque de ne pas capter l'entièreté de la performance, mais son attention doit demeurer dirigée vers l'œuvre et le travail de l'interprète. L'implication du public se réalise en accord avec la performance. Ainsi, si les modalités de médiation singularisent les expériences sensibles de la lecture visuelle et de la réception auditive, les contextes privilégiés de la poésie en performance reproduisent les principales exigences esthétiques de la modernité.

Dans son article « Gestes et voix : le rituel de l'évènement de poésie », Joséane Beaulieu-April rappelle bien, elle aussi, que la poésie en performance implique une attention conjointe, où le sentiment partagé d'une coprésence rend les personnes impliquées sensibles aux variations affectives de chacune d'elles. S'opère entre elles un accordage affectif, qui est nécessaire à la progression de tout dialogue selon Yves Citton :

[U]n « dialogue » ne progresse que grâce aux micros-gestes d'encouragement, de sympathie, de prévention, de précaution ou de réconfort — autrement dit, grâce aux multiples « attentions » — que chacun des participants adresse à l'autre pour maintenir entre eux une bonne résonance affective, qui est bien plus déterminante encore pour le déroulement de leur échange que toute rigueur de raisonnement argumentatif¹¹⁹.

Dans le sillage d'Yves Citton, Joséane Beaulieu-April pose une condition à la possibilité de vivre, à la fois individuellement et collectivement, ces expériences poétiques : « C'est là qu'intervient un geste très précis et essentiel à la réception du poétique : le conditionnement de l'attention¹²⁰. » Elle poursuit sa réflexion : « La complexité et la richesse de l'expérience esthétique, et plus encore, de la poésie demandent une attention soutenue¹²¹. » L'autrice souligne que l'écoute se relâche parfois au profit d'une consultation de ses courriels ou de conversations chuchotées. Par contre, ce moment de distraction n'en serait pas un de musement. Ce serait un arrêt, un abandon de l'acte de réception. Le principe d'homochronie de la poésie en performance m'obligerait à entretenir mon écoute et, j'imagine, à muser seulement une fois la prestation finie en fonction des souvenirs que j'en conserve. Joséane Beaulieu-April conçoit le relâchement de mon attention comme l'indice d'un raté : la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 126-127.

¹¹⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 129-130.

¹²⁰ Joséane Beaulieu-April, « Gestes et voix : le rituel de l'évènement de poésie », dans Jérôme Cabot (dir.), *op. cit.*, p. 72.

¹²¹ *Ibid.*, p. 74.

performance ne serait pas parvenue à me captiver parce qu'elle n'aurait pas été en mesure de satisfaire mon horizon d'attente. Son échec et sa réussite se mesurent à sa capacité à se maintenir en tant qu'objet de l'engagement principal du public. Ce n'est pas seulement à moi, comme spectatrice, qu'incombe la poursuite de l'expérience esthétique. L'œuvre partagée doit mériter le geste de conditionnement, en vertu duquel je lui accorde ma pleine attention, sans instant d'égarement. Dans la situation idéale que se représente l'autrice,

on imagine celui qui performerait un geste d'attention comme un être silencieux dont le regard se dirige vers le poète en train de lire ou, pourquoi pas, qui a fermé les yeux. Toute son attention est dans l'écoute de cette voix qui vient à lui, dans l'interprétation des mots qui s'enchaînent, mais aussi du timbre de la voix, son rythme, sa chaleur, etc. S'il est possible de performer l'apparence de l'attention, le véritable geste d'attention est posture de disponibilité et d'accueil, il est aussi interprétation active¹²².

La poésie en performance superpose les modalités du regard et de l'écoute et, paradoxalement, placerait ces régimes en rapport de concurrence. L'analyse de Joséane Beaulieu-April effleure cette idée, que Jean-Marie Gleize développe davantage : selon ce dernier, la situation performancielle « ajoute la présence physique de l'auteur à la présence physique du texte; les deux se superposent puisque la réalité physique du texte (sa réalité sonore) n'a d'autre source et d'autre lieu que le corps de l'auteur présent-visible qui le prononce¹²³ ». Cela contraint le public à faire un choix continu entre regarder l'interprète ou écouter ce qui est récité. Cette alternance entraîne des pertes : « C'est tantôt le texte, tantôt l'auteur qui s'absentent. Il s'agit d'une double présence éminemment instable¹²⁴. » Le caractère instable de la réception de la poésie en performance nuirait à sa valeur littéraire. C'est ce que Jan Baetans soutient : « La dissociation de ce qui se voit (beaucoup de choses) et de ce qui s'entend (pas grand-chose) est le danger majeur de la mise en scène du texte poétique¹²⁵. » Afin de pallier ce déficit, Jean-Marie Gleize suggère, à son tour, de fermer les yeux, ou encore de dissimuler la présence visuelle de l'interprète :

¹²² *Ibid.*, p. 73.

¹²³ Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie?* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 239.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 243.

¹²⁵ Jan Baetans, *À voix haute : poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 90.

j'imagine donc l'auteur-lecteur présent visible assis dans la lumière devant les pages de son texte; progressivement mais assez vite, à mesure qu'il s'engage dans sa lecture, la lumière s'estompe et on cesse de le voir; seuls la table et les feuillets qu'il tient restant visibles. Comme si la lecture effaçait, faisait disparaître le lecteur-auteur au profit de la présence matérielle de l'écriture et de la seule voix de l'écrit. Alors la lecture publique n'aurait pas pour but l'exhibition d'un savoir dire, ni l'affirmation d'une autorité et le soulignement d'une signature, mais pourrait être comprise et vécue comme une des étapes de l'objectivation du texte, et de son abandon (don et abandon) à l'imaginaire de ceux qui sont là pour le recevoir¹²⁶.

Cette situation de réception nécessiterait l'aménagement de circonstances favorables au geste de conditionnement, de manière à ce que le caractère incertain, voire insuffisant, de la transmission orale soit compensé par l'accentuation des qualités particulières de la voix, par une focalisation sur la « présence matérielle de l'écriture » qui justifie ces rassemblements.

Même réalisée hors du livre, la réception de la poésie en performance semble devoir obéir aux conventions et aux impératifs imposés par le règne du média livresque et être assimilée à un contexte d'intensivité culturelle. Les caractéristiques médiatiques des œuvres varient, ce qui suscite des expériences sensorielles distinctes. Mais la posture attentionnelle qui doit leur être prêtée par la lectrice, le spectateur, l'auditrice demeure identique. Afin d'apprécier les particularités de l'œuvre et ses potentialités de signification, il faudrait que j'investisse mon attention de la même façon devant un roman, lu dans le confort de mon salon, et devant une performance de Marie Darsigny, exécutée au Bistro de Paris. Les théories de la réception modernes dévalorisent, en règle générale, les pratiques littéraires d'extensivité culturelle, pour lesquelles l'ouverture, le dynamisme, la création de liens et le partage sont au cœur même de l'expérience esthétique. Abigail Lung en donne plusieurs exemples dans son article « De la *poetry reading* à la lecture publique », tel que le festival de Cambridge de 1977, dans le cadre duquel des poètes ayant des accents variés ont lu pendant une semaine huit à neuf heures par jour. La durée de l'acte de réception combinée à l'instantanéité de la voix rendait l'écoute perméable aux distractions. Cependant, Abigail Lung esquisse une définition positive de ce phénomène :

C'est cette attention flottante, « dédoublée », qui permet de « dire sans vouloir dire », sans intention persuasive, qui crée les conditions d'une médiation sans préméditation. C'est pour cela qu'il faut lire et non réciter. Pour le public comme pour le poète, cette attention flottante qui peut confiner à l'ennui est l'occasion d'une méditation : recollection,

¹²⁶ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 244.

rumination, réagencement inventif — ou *inventio* combinatoire — de souvenirs et d'affects¹²⁷.

Cette description s'apparente à celle que j'ai donnée du museur, à partir des travaux de Bertrand Gervais, mais un museur ordinaire, qui ne lèverait pas la tête par afflux d'idées, mais parce que son attention se promènerait librement entre la performance et les autres éléments de l'évènement. Ce ne serait pas seulement son esprit qui flânerait, ce serait tout son corps, un corps matériel qu'on peut imaginer déambuler dans l'espace. Voilà la perspective de réception qui m'intéresse et qui se trouve mise en pratique dans les micros-libres de poésie.

Précisons encore une fois qu'il ne s'agit pas de pratiques de réception nouvelles, il suffit pour s'en convaincre de se remémorer les spectacles de théâtre que Diderot narrait. Il serait réducteur (et inutilement alarmiste) d'associer cette posture à un processus d'érosion de nos capacités de concentration, à la faillite d'une attention livresque, et de les rejeter du côté d'un régime de la distraction, caractérisé par un butinage improductif et par un laxisme critique. Concentration et distraction ne sont pas des états contradictoires. Je l'ai déjà souligné : ce sont des phases de l'attention. Le codex qui « est l'objet d'une vérité unique, complète et autosuffisante pourvue d'un titre et d'une autorité¹²⁸ » se voit opposer « à l'écrit électronique sans cesse ouvert sur des vérités multiples, provisoires et constamment inachevées¹²⁹ ». Nicholas Carr observe que le processus de pensée linéaire, qui tente d'échapper aux distractions, est « marginalisé par un esprit d'un nouveau type qui aspire à recevoir et à diffuser par brefs à-coups une information décousue et souvent redondante¹³⁰ ». Par contre, les plaintes sur la surabondance communicationnelle ne sont pas récentes, et cette multiplication des prises de parole est corollaire de leur lente démocratisation. En se penchant sur les travaux d'Ann M. Blair¹³¹, de Michel de Certeau¹³² et de Vilém Flusser¹³³, Yves Citton constate :

¹²⁷ Abigail Lung, « De la *poetry reading* à la lecture publique », *op. cit.*, p. 226.

¹²⁸ Michel Melot, *loc. cit.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Nicholas Carr cité par Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 207.

¹³¹ Ann M. Blair, *Too Much to Know : Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven, Yale University Press, 2010.

Si on se plaignait de la surcharge informationnelle dès la Renaissance (en reprenant parfois mot pour mot des lamentations traduites des auteurs latins), si un écrivain des années 1750 se sentait déjà submergé dans des flux de discours dénués de tout ancrage dans la vérité, c'est que, de tout temps, ceux qui se sont sentis investis de l'autorité propre à tenir des discours chargés de programmer de haut la vie sociale ont été inquiétés — dans leurs projets et dans leurs positions de pouvoir — par l'émergence de voix dissidentes, toujours perçues comme surnuméraires, chaotiques et désorientantes, parce que venant toujours « en trop » par rapport à leur seule version « autorisée »¹³⁴.

Les micros-libres favorisent le flux des discours, l'émergence de voix dissidentes, chaotiques et désorientantes; ils ne les inventent pas, mais les rendent visibles. Ils viennent modifier le système de valorisation associé aux expériences esthétiques : cette pratique va à l'encontre d'une autorité centralisée et d'un conditionnement de l'attention réalisé en vue de la contemplation de l'œuvre, privilégiant à l'inverse la constitution de solidarités transindividuelles et le souci (*care*) des vulnérabilités humaines¹³⁵.

2.4. Le collectif dans le brouhaha

Dans une perspective anticapitaliste et en regard d'une sociabilité queer, Joseph Alan Hassert étudie le micro-libre *Transpoetic Playground*. Son mémoire de maîtrise « *The Collaborative Performance of Open Mic Poetry and the Art of Making Do* » met de l'avant la dimension collective de ces événements de poésie :

*But like a game of craps, as I argue through this project, the odds are with the house—the more participants play, the more the event itself benefits. Open mic poetry events should not be judged by the individual performances alone. Critics should treat these events as serial, durational art—art, which like relationships and dialogue, occurs across a temporal span. As such, a greater appreciation for the value of open mics can be achieved*¹³⁶.

Les micros-libres convoquent une « lecture » collective, un acte de réception de codépendance. Les multiples expériences individuelles s'interinfluencent et sont déterminées par leur synthèse dans une expérience commune. Cette réception sociopoétique ne relève pas

¹³² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien tome 1: arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990 [1980].

¹³³ Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.

¹³⁴ Yves Citton, « Introduction », dans *L'économie de l'attention: nouvel horizon du capitalisme? op. cit.*, p. 29.

¹³⁵ J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

¹³⁶ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 12.

d'une communication émetteur/récepteur, elle résulte de la relation dynamique de paramètres très nombreux, qui peuvent aller de la température à l'âge des participantes et participants, de la variété de leurs sensibilités à leurs rapports affectifs de crainte, d'animosité ou d'amitié. Alors que je suis à peu près en contrôle des principaux paramètres d'une lecture intime et silencieuse, ce que je vis individuellement au cours d'un micro-libre dépend d'un ensemble d'interactions et de paramètres sur lesquels je n'ai que peu de pouvoir. Je provoque certaines interactions, mais j'en subis la majorité. La lecture effectuée de manière collective a donc un caractère dialectique, elle s'opère dans un dépassement des points de vue singuliers; elle peut être en phase, lorsque les attentions individuelles sont complémentaires, ou être en décalage, lorsque celles-ci se contredisent et entraînent des tensions élevées¹³⁷. L'objet de la réception ne se restreint pas aux frontières de la scène et, pour cette raison, ce qui se produit alentour n'interfère pas avec la poésie en performance, mais la constitue. La discussion que j'entretiens avec mon amie, l'homme qui commande un pichet de Tremblay, le bruit d'une chasse d'eau sont autant d'éléments de l'expérience esthétique. Il ne faut pas chercher à les masquer. La lecture collective, telle que je la conçois dans le contexte d'un micro-libre, s'effectue en fonction d'objectifs autres que la seule saisie des textes récités et ne dépend pas nécessairement d'un auditoire silencieux. Si les performances produisent le cadre d'une réception poétique, j'avancerais de manière radicale que celle-ci peut être pleinement réalisée sans que je leur porte la moindre attention. Elle n'obéit pas strictement aux normes interprétatives de l'herméneutique; sa signification repose aussi sur les processus de rencontre, de partage et de négociation de l'expérience.

Les modes de réception des micros-libres sont déséquentialisés, instables et imprévisibles. Ces événements dépendent d'une surabondance communicationnelle : durant plusieurs heures, voire plusieurs jours¹³⁸, des dizaines d'individus partagent leurs créations. En plus des paroles énoncées sur scène, des discussions sont en cours dans la salle, qui sont extérieures aux récitations, mais qui en modifient la teneur¹³⁹. Voilà que le couple qui se

¹³⁷ Les tensions entre les personnes présentes sont parfois tellement fortes qu'elles entraînent la fin du micro-libre. Je me pencherai davantage sur cet aspect dans mon troisième chapitre.

¹³⁸ Voir l'exemple de *Cœur ouvert* relaté dans mon « Excursion 2 » (p. 56-62).

¹³⁹ Comme l'avait relevé Lígia Dabul pour les expositions d'art, les conversations colorent notre rapport aux œuvres : « Dans les expositions étudiées, nous repérons en fait une gamme considérable de

dispute au milieu de la salle couvre la voix de l'homme sur scène, ce qui me conduit à écouter ces trois amies assises derrière moi qui commentent la lecture précédente. L'acte de réception suit également les déplacements fréquents des personnes réunies. Sans attendre que l'homme termine sa prestation, je décide de me lever et me diriger aux toilettes. Je croise une femme qui va commander une nouvelle boisson ou sortir dehors pour fumer, puis une connaissance que je salue. Je regagnerai ensuite ma chaise et écouterai sans doute la prochaine lecture. Comme les lieux qui hébergent les micros-libres ne sont pas réservés à celles et ceux qui veulent y participer, d'autres personnes que moi considèrent minimalement (ou pas du tout) la portée poétique de leur expérience (ce qui ne la rend pas moins effective). Elles n'écouteront peut-être aucune prestation, chercheront parfois même à les escamoter au travers de leurs discussions. Ces personnes sont venues fêter l'obtention d'un contrat, jouer avec leurs enfants¹⁴⁰, rédiger un article de blogue; certaines sont là parce qu'elles y sont tous les jours, occupant ces lieux peu importe ce qui s'y produit. Les attentes et les sensibilités de chaque individu diffèrent, et son état peut varier tout au long du déroulement de l'évènement en raison de la fatigue ou de la consommation d'alcool. Les tensions induites par le rassemblement de ces corps impliquent des moments de rupture et des tentatives de renégociation. Il peut arriver que je sois importunée par une conversation, qui m'empêche d'entendre une performance qui m'émouvait ou, lorsque je performe moi-même, qui me fait perdre le fil de ma récitation. Ce pourrait aussi être le poème lu qui m'ennuie ou dont le propos sexiste m'agresse. Pour dépasser cette apparente incommodité, il faut parvenir à ce que plusieurs niveaux d'expérience cohabitent. Cela exige que je sois attentive (attentionnée) aux autres et que cette attention soit réciproque. Je dois m'adapter aux événements et le faire en accord avec les sensibilités environnantes, au risque de causer l'interruption de l'évènement.

Dans un modèle idéal — qui n'est pas toujours réalisé —, on imagine que je me tais lorsque des personnes plus vulnérables s'expriment, mais aussi que je demeure à l'affût des

pratiques accomplies au moyen d'interactions sociales, souvent plus valorisées par les visiteurs que l'observation des travaux exposés elle-même : les jeux, les études, le flirt, la convivialité pure et simple, la causerie.» (Lígia Dabul, « Sociabilité et sens de l'art : les conversations lors d'expositions », dans *Sociologie de l'art*, 2014, no 1, p. 96.)

¹⁴⁰ Les micros-libres n'ont pas systématiquement lieu dans des bars, certains se produisent dans des parcs, des stationnements d'église, des cafés, des librairies, des appartements privés.

réactions de la salle une fois sur scène, en ne la saturant pas d'une récitation, par exemple, trop longue. L'écoute se dirige plus facilement vers celles et ceux qui semblent soucieux des réactions du public, vers celles et ceux qui l'apostrophent ou qui réfèrent à d'autres moments du micro-libre, qui assument le risque de l'improvisation, acceptent de contribuer à un flux de voix multiples et ne cherchent pas à être la vedette ou à voler la vedette. Se mettre ainsi au diapason des autres nécessite un état d'immersion, comme lorsque je marche pour la première fois dans une ville étrangère, dont j'ignore la langue et les conventions sociales. Reprenant les quatre régimes d'attention de Dominique Boullier¹⁴¹, Yves Citton explique qu'en état d'immersion

au lieu de reconnaître les mêmes objets familiers dans tous les environnements nouveaux que je traverse [comme dans la projection], je me trouve plongé dans des mondes radicalement étrangers et exotiques, au sein desquels je dois inventer de nouveaux critères d'appréciation et de repérage¹⁴².

Au cœur de ce brouhaha, mon attention ne réussit pas à se fixer sur un seul élément de l'évènement poétique. J'ajuste constamment le niveau de focalisation de mon attention, qui s'attache tantôt à la personne sur scène, tantôt au bruit sec d'un verre déposé sur une table, tantôt au titre d'un livre, tantôt aux frissons sur mon bras qu'a provoqués un courant d'air frais¹⁴³. Les moments de contemplation sont rares. Mon attention est plutôt flottante : mon musement n'est pas seulement un processus mental, je me promène dans la soirée comme sur la rue. Pour éviter le caractère intellectualiste et la position surplombante du museur, on

¹⁴¹ Dominique Boullier découpe l'attention en quatre régimes : l'alerte, l'immersion, la projection et la fidélisation. La distinction de ces régimes lui permet d'analyser l'agir individuel selon des principes de médiation de l'espace social, « en considérant que l'observation des postures cognitives, des supposés récepteurs par exemple, ne peut jamais être découplée des conditions écologiques et donc médiologiques de cette réception » (Dominique Boullier, « Médiologie des régimes d'attention », dans Yves Citton (dir.), *op. cit.*, p. 89).

¹⁴² Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴³ Mathieu Arsenault témoigne que cet état de flottement et ce foisonnement sensoriel ne sont pas nécessairement dérangeants puisque « quand quelque chose [l']intéress[e] vraiment, tout de suite, ça [l']accroch[e]. [Son] écoute précède [son] attention » (Mathieu Arsenault cité par Stéphanie Roussel (dir.), *De gestes et de paroles : regard sur les micro-libres à Montréal*, Montréal, Éditions neminis, 2016, p. 61).

pourrait reprendre la métaphore du funambule qu'Isaac Joseph développe pour analyser l'attitude du citoyen¹⁴⁴ :

Selon [Joseph], ni totalement flâneur ni totalement somnambule, le citoyen serait préférentiellement saisi par la métaphore du funambule, ce qui implique de sa part une attention constante pour découvrir les « normes d'équilibre en usage dans tel ou tel public ». Cela fait fond sur le principe de la réciprocité des perspectives au sein de l'espace public urbain, qui désigne non seulement sa visibilité mais encore son observabilité¹⁴⁵.

Je préfère toutefois au funambule un autre personnage qui se déplace dans et entre les villes : la voyageuse ou le voyageur itinérant. Cette figure a un caractère trivial, en décalage avec les normes institutionnelles. Tous ses déplacements sont constitutifs de sa perception du monde.

L'anthropologue Tim Ingold en offre cette description : « il observe, écoute, ressent ce qui se passe, [...] attentif aux innombrables indices qui, à tout moment, peuvent l'inciter à modifier¹⁴⁶ » son comportement et ses perceptions. En retraçant *Une brève histoire des lignes* formées par le mouvement des voyageuses et voyageurs itinérants, l'auteur constitue ces traces comme mémoire du vivant dans le lieu : « Cette ligne se développe à partir de son extrémité, tandis que le voyageur avance, suivant un processus de croissance et de développement constant, ou d'auto-renouvellement¹⁴⁷. » Habiter signifie être une ligne en progression qui croise d'autres lignes et s'y enchevêtre pour devenir des nœuds qui engendrent des lieux : « La vie d'une personne est la somme de ses traces, de toutes les inscriptions de ses mouvements, quelque chose qu'on peut retracer sur le sol¹⁴⁸. » Cette manière d'être, Tim Ingold l'oppose au transport et à l'occupation, qui sont tous deux utilitaristes, et où la vie est contenue en des lieux spécifiques plutôt qu'elle se déroule entre eux. L'analogie avec les micros-libres n'est pas fortuite : la voyageuse ou le voyageur itinérant construit des lieux (de vie) le long du chemin qu'il parcourt; celles et ceux qui prennent part à ces événements de poésie se mettent en jeu dans l'expérience sensible, qui

¹⁴⁴ Isaac Joseph, *Le passant considérable : essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

¹⁴⁵ Anthony Pecqueux, « Tordre l'attention : ajustements perceptifs en situation », dans Yves Citton (dir.), *op. cit.*, p. 222.

¹⁴⁶ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011, p. 111.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴⁸ Roy Wagner cité par Tim Ingold, *op. cit.*, p. 112.

dépend de leur présence et de leur participation pour exister. Il faut qu'au moins une personne, de manière plus ou moins imprévue, décide de partager une création sur scène. Dans le livre de Tim Ingold, l'itinérance n'a pas l'acception, ni même la connotation, qu'on lui donnerait au Québec, où ce mot renvoie à une situation de pauvreté. Cette proximité peut néanmoins être éclairante dans mon étude, bien qu'elle ait ses limites. L'appropriation imaginaire d'une figure n'équivaut jamais à son référent réel, elle en évacue les conditions véritables d'existence. Mais il arrive qu'il y ait une adéquation entre les deux, et cette incarnation de la figure traduit sûrement le mieux la posture de réception des micros-libres.

Imaginons : au détour de sa marche, un itinérant tombe *accidentellement* sur un micro-libre. Indifférent aux normes habituellement prescrites, celui à qui l'on refuse l'accès aux salles de théâtre converse pendant les lectures. Mais cette prise de parole ne s'effectue pas à l'encontre de celles-ci, mais de concert avec elles. Au *Bistro ouvert* XXXVIII (11 décembre 2016), un homme assis à une machine à sous, situées au fond du Bistro de Paris, grommelait et lâchait de longs cris. Sa parole s'accrochait à certains mots lus au microphone, qu'il répétait ou auxquels il répondait. Il entrait en dialogue avec eux, faisait dévier le texte programmé sur la page, et la poésie en performance était, dès lors, l'œuvre autant de celui-ci que de celui qui lisait. Sa présence rappelait l'artifice des règles, des tours de paroles et des places assignées. Les exemples sont nombreux. La Criée a organisé, le 9 décembre 2016, un micro-libre au parc Des Compagnons de Saint-Laurent pour le festival Noël dans le parc. La température était glaciale. Réunies près d'un feu, plusieurs personnes lisaient des poèmes. Un homme s'est mis à tourner autour de nous, tandis que Baron Marc-André Lévesque récitait ses textes, la main droite trop frigorifiée pour tenir le microphone stable, reniflant sans arrêt la morve qui dégoulinait de son nez. Sous les pieds de l'inconnu, la neige craquait, et il a crié plusieurs fois : « Entendez-vous le bruit de mes pas? » Comme plusieurs, j'avais tenté d'oublier le froid qui assaillait mes orteils pour me concentrer sur la voix de Baron Marc-André Lévesque. Mais cet homme m'y ramenait : en nommant la neige, le froid, la douleur, il imbriquait la poésie dans le lieu où elle était mise en voix. Elle ne l'avait, bien sûr, jamais quitté. Je n'avais jamais cessé de sentir l'humidité travailler mes jointures. Sa voix m'empêchait seulement de faire semblant, de m'abstraire de mon environnement. À travers cette figure de l'itinérance se dévoilent certaines particularités des micros-libres : cette

situation poétique s'inscrit à même les choses banales et les turpitudes du quotidien; elle rend audibles des corps anonymes, ne prétendant pas appartenir à une série littéraire ni agir selon des règles; elle est nourrie par des gestes incertains, exécutés en fonction de la relation que chacune et chacun établit avec les autres; elle est sans cesse ramenée au contexte dans lequel elle prend forme.

L'itinéraire de mes déplacements me permet de suivre un récit *en train de s'écrire*, offert à la découverte et aux connexions spontanées. Et chaque expérience individuelle ne représente qu'un des points (mobiles) d'observation. D'autres perçoivent et apprécient des éléments différents. Nos attentions conjointes favorisent « d'imprévisibles contagions d'humeurs qui se répandent directement d'un spectateur à ses voisins¹⁴⁹ » : « chacun oriente son écoute, ses regards et ses réactions en fonction des écoutes, des regards et des réactions des autres spectateurs¹⁵⁰ ». Alors que je songe à la liste des aliments que je compte acheter à l'épicerie le lendemain, une réaction, une intonation ou une odeur me ramènent à la lecture. Le poème déclamé me chagrînait juste avant que ma voisine s'esclaffe, et son rire me contamine; tout à coup, le potentiel humoristique de la performance m'apparaît. Ma propre perception dépend d'effets de « foule ». C'est pour cette raison que la nature de cet acte de réception est nécessairement collective et que celui-ci doit être analysé à la lumière d'une attention polyphonique. Yves Citton définit l'attention polyphonique dans la perspective d'une intelligence collective : « le défi de l'attention partielle continue est d'ajuster aussi finement que possible nos comportements à la multiplicité hétérogène des contraintes, des voix et des projets qui se superposent dans ces grandes improvisations collectives que sont nos formations sociales¹⁵¹ ». Chaque personne offre une attention partielle à l'évènement poétique, et c'est en sondant l'attention polyphonique, c'est-à-dire la somme de ces attentions partielles, que l'on peut dégager une représentation de l'expérience esthétique des micros-libres.

Ces évènements poétiques fonctionnent selon une « hygiène du regard », telle que la conceptualise Christophe Hanna. Ils entraînent une pensée composée de remarques

¹⁴⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 270.

successives, développant « une manière singulière de rediriger son attention vers tel ou tel aspect méconnu de notre environnement¹⁵² ». Plutôt que de considérer la poésie « comme l'objet d'un travail interprétatif visant à reconstruire ce qu'elle peut signifier indirectement ou, si l'on veut, allégoriquement¹⁵³ », selon le modèle formaliste jakobsonien ou le modèle théorique de l'herméneutique, Christophe Hanna nous convie à réfléchir l'expérience esthétique à la lumière d'une « poétique de la remarque » :

Remarquer est un « acte illocutionnaire » spécial, comparable à « promettre » ou « avertir », « s'excuser ». J'ajoute que c'est un acte qui se produit le plus souvent instantanément, le temps de formuler la remarque et de comprendre ce qu'elle désigne de remarquable. Il transforme le contexte dans lequel il est effectué en mobilisant un ensemble de règles communes ou de conditions de réussite¹⁵⁴.

Les micros-libres exercent ma « capacité à faire proliférer les associations provoquées par des voisinages inattendus¹⁵⁵ » et me conduisent à pratiquer une réception par *sérendipité*, au cours de laquelle, d'indices en indices, de remarques en remarques, je produis « des connexions et des totalités provisoires dans une interprétation et une reconnexion incertaine¹⁵⁶ ». Selon Joseph Alan Hassert, ce ne sont pas les manières de dire qui priment dans les micros-libres, mais les multiples occasions de « faire », au sens où l'entendrait Michel de Certeau¹⁵⁷ : « *Open mic relations do not make greatness; they do not make utopia — they make do*¹⁵⁸. » Il s'agit de remarquer la présence des autres et de me faire remarquer, de remarquer et de faire remarquer des éléments inaudibles ou invisibles de mon environnement. Cette expérience poétique ne vise pas la génération d'un surplus de signification par un investissement attentionnel, comme l'écologie de la littérature de Jean-Marie Schaeffer le supposerait, ni la compréhension rapide d'un message qui nécessiterait peu d'effort de déchiffrement. Pour poursuivre dans le sens de cette métaphore économique, l'acte de réception des micros-libres repose sur le principe d'une « dette » : je suis obligée de

¹⁵² Christophe Hanna, « Attention et valorisation : une poétique de la remarque » dans Yves Citton (dir.), *op. cit.*, p. 243.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 245.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Dominique Boullier, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*

¹⁵⁸ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 196.

m'engager envers les autres personnes, je dois faire attention aux différentes sensibilités pour maintenir l'expérience poétique active.

CHAPITRE III

EXCURSIONS 2

27 septembre 2017, Sporting Club

C'était le 27 septembre 2017, mais ça aurait pu être n'importe quel jour cette semaine-là. Le Sporting Club, situé sur la rue Saint-Laurent, hébergeait un micro-libre, jour et nuit, depuis le vendredi précédent : *Cœur ouvert* était organisé par Carl Bessette, Queen KA, Baron Marc-André Lévesque et Frank Poule, qui se relayaient à l'animation. Le plus long micro-libre de l'histoire, affirmait-on, même si Carl avait renoncé à une collaboration avec Guinness World Records, qui exigeait que la scène appartienne aux poètes qui auraient publié, une condition qui ne respectait pas le principe des micros-libres. Il était 22 h, j'avais songé à m'endormir sur le banc de cuir qui borde les escaliers comme on s'endormirait dans un métro sans destination, un métro qui reproduirait la même boucle. Personne ne me réveillerait pour que je rentre à la maison; des poètes continueraient à se partager le micro devant un public qui ne trouvait pas le sommeil. J'ai décidé de veiller moi aussi.

Le Collectif Les Reines jouait l'adaptation de la pièce *La nuit des reines*, elle-même une réécriture érotique de *La nuit des rois* de William Shakespeare, devant une trentaine de personnes. Durant cette demi-heure, les allées et venues n'ont pas cessé. La canicule était pesante. Des ventilateurs avaient été installés aux quatre coins de la salle. Mais rien ne perturbait la sensation de suffocation que provoquait la chaleur, mêlée à la forte odeur de sueur et de vieille bière. L'attention du public était pourtant dirigée vers les six actrices et acteurs. Ses réactions semblaient toutes appelées par le texte. On a applaudi à la fin, et Roxane Desjardins s'est présentée au micro. Elle a lu Guy Moineau. On m'apprendra qu'il avait été publié aux Herbes rouges avant d'être oublié (par moi, à tout le moins). Il y avait toujours une personne pour lire, mais peu lisaient leurs propres textes. Des écrans de télévision affichaient l'horaire de la nuit : complet. Chaque heure comportait quinze minutes d'inscriptions spontanées. Vers 23 h 15, l'assistance s'est mise à murmurer, et Nicolas l'a interpellée, en escaladant la scène, lui lançant une blague, à laquelle Hector Ruiz, assis au

milieu de la salle, a rétorqué par une autre blague. Cette brève interaction a restauré le silence. Nicolas a dédié sa suite à Pawnshop poésie¹⁵⁹. Il lisait en remuant nerveusement la tête. Il hoche souvent la tête sur scène, un mouvement entre fierté et angoisse. Il s'est interrompu au milieu d'un poème; il avait soif: on lui a amené sa pinte de bière. Il a poursuivi sa lecture, les quinze personnes qui l'écoutaient en redemandaient, il enchaînait les poèmes. Baron, responsable de l'animation, parlait fort pendant sa prestation, ça faisait plusieurs jours qu'il était vigile là-bas, qu'il dormait peu, il racontait des plaisanteries, tout en riant à celles de Nicolas. J'avais chaud, j'avais soif, j'étais tout en sueur, je ne supportais plus d'être dans mon propre corps.

Je me suis promenée sur Villeneuve et suis revenue au Sporting Club en même temps que la fin des autres activités du Festival international de la littérature. Érika Soucy et Mathieu Arsenault arrivaient du *Cabaret des brumes*, où ils avaient performé. La salle était à nouveau pleine, trop pleine pour parvenir à se concentrer uniquement sur les récitations. Baron a voulu s'élancer sur la scène, trainant Érika avec lui, mais quelqu'un d'autre s'est emparé du micro. Il y avait tant de gens que prendre la parole revêtait les allures d'une compétition ludique, et Baron n'avait pas la tête à faire respecter des règles; celle ou celui qui arriverait en premier gagnerait sur l'ordre des inscriptions. Il y avait toujours du mouvement : on sortait fumer, on commandait un verre, on s'éclipsait aux toilettes, on rejoignait une amie de l'autre côté de la salle, on se présentait soi-même au micro. Les murmures étaient devenus la norme, lorsque les voix ne s'élevaient pas jusqu'au cri. Le public avait égaré sa patience et ne se retenait plus de s'insurger contre certaines lectures. Derrière moi, Érika reprochait le ton comique de la mise en voix de *Montréal brule-t-elle* d'Hélène Monette¹⁶⁰. Elle a fait remarquer avant de se présenter elle-même sur scène : « C'est ce qui arrive quand tu connais une autrice et qu'on la lit dans des micros-ouverts... c'est toujours *fucking off*. Là, c'est certain qu'Hélène serait en tabarnak et se revire dans sa tombe. » L'instant de sa performance, le silence s'est à nouveau installé, imposé par sa prestance. Les textes drôles ou érotiques attiraient l'attention, mais l'écoute s'attachait davantage à l'attitude de la personne

¹⁵⁹ Pawnshop poésie est un collectif de poésie actif sur Facebook de 2015 à 2016. Il publiait des textes de Nicolas Jodoin, Emmanuel Deraps, Emmanuelle Riendeau, Jean-Guy Forget et Loriane Guay.

¹⁶⁰ Hélène Monette, *Montréal brule-t-elle*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 2000 [1987].

qui performait, à sa voix qui pouvait être tremblante, ou au rythme, juste ou non. Dans la voix d'Érika, rien ne tremblait. La poète mitraillait ses textes. Elle ne nous laissait aucun répit qui aurait permis à notre pensée de s'égarer.

Minuit a sonné. La salle s'est épurée de celles et ceux qui devaient se coucher. Puis, vers 1 h, Carl a pris le relais de l'animation. C'était le moment où plus personne ne se donnerait la peine de retrouver son lit. On s'endormirait par-ci par-là dans le bar. Baron a rejoint la table de Catherine Cormier-Larose, Emmanuelle Riendeau, Lisa Riendeau, Rosalie Asselin, Marjolaine Beauchamp, Emmanuel Deraps et d'autres. Le petit groupe de camarades était bruyant, n'était plus qu'à moitié présent pour les lectures. Mathieu récitait la presque intégralité de son livre *Album de finissants*¹⁶¹, et Catherine lui gueulait que c'était assez, qu'il avait trop lu. Emmanuelle lui lançait les glaçons de son *Bloody Caesar*, mais Mathieu poursuivait sa lecture. Catherine lui a succédé avec des extraits de son recueil *L'avion est un réflexe court*, qui paraîtrait deux mois plus tard¹⁶². À la fin de chacun de ses brefs poèmes, des cris et des applaudissements retentissaient. Ce fut ensuite le tour d'Emmanuelle. Sur ses habituelles feuilles roses, elle a lu la réponse qu'elle avait écrite à la « Lettre ouverte aux milléniaux » de Patrick Lagacé¹⁶³. Elle s'est interrompue : « Reste-t-il du temps? » Il restait encore trois jours, et nous étions une vingtaine dans le bar. On sentait que tout le monde se connaissait ou se connaîtrait d'ici le lever du soleil. Carl comblait les creux avec *Aurore* de Nietzsche, alors que les personnes inscrites étaient absentes et que celles présentes délaissaient la scène pour la fête.

Les verres étaient remplis d'alcool, mais le dernier service approchait. L'homme au micro ne savait pas quoi lire, et la foule, craignant qu'il ne fasse durer le silence plus de trente secondes (ce qui aurait transgressé une des règles du record), lui a hurlé de lire n'importe quoi. Il a alors déclamé *N'importe quoi* d'Éric Lapointe comme on réciterait un poème; tout le monde chantait, et le chœur couvrait sa voix. Personne ne le regardait, on chantait bras dessus, bras dessous avec l'enthousiasme du karaoké. Celles et ceux qui étaient

¹⁶¹ Mathieu Arsenault, *Album de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004.

¹⁶² Catherine Cormier-Larose, *L'avion est un réflexe court*, Montréal, Del Busso, 2017.

¹⁶³ Patrick Lagacé, « Lettre ouverte aux milléniaux », dans *La Presse*, 3 juin 2017. Récupéré le 14 décembre 2017 de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/patrick-lagace/201706/02/01-5104068-lettre-ouverte-aux-milleniaux.php>

éveillés repoussaient le sommeil. Nous comptions profiter de cet instant suspendu, au milieu d'une nuit brulante, où l'amitié dépassait la littérature. On a alors commencé à réciter les recueils en connivence, et je pensais à cette poésie contemporaine remplie de *name dropping*, dans laquelle on finit par appartenir à une fiction, ou encore qu'on apprend, au détour d'un poème, que son ami a des REER. Catherine s'émerveillait devant la *Émilie* de Marjolaine, celle chez Karina's à Casselman¹⁶⁴. Carl nous offrait en primeur des fragments d'un recueil à paraître aux Éditions de l'Écrou, « *It was all a dream / I used to read* Estuaire Magazine¹⁶⁵ », aurait écrit Audrey Hébert. Tandis que je suis descendue uriner à l'étage inférieur, les voix se sont éteintes. Ce silence m'a pénétrée de longues minutes. Assise sur la cuvette, je regardais mes pieds, le plafond, la porte, fermais mes yeux. Chacune de mes absences me détournait des textes, mais elles étaient constitutives de mon expérience de l'évènement. Je savais, comme le soulignerait Baron en clôture de *Cœur ouvert* le 1^{er} octobre, qu'il

va rester des morceaux de ça pour toujours, et ce sera le récit de tout le monde. Et on va s'en reparler pis on va s'en reparler, pis on va se le raconter, pis personne va dire la même affaire parce que personne n'était là toute les neuf jours. Faque toutes les versions vont être différentes et, à chaque fois, on va se rappeler d'une affaire de plus. Ouain, mais là, grand-papa, dis-le pour vrai là, Laurie Bédard lisait Marjo et pour de vrai la place était en feu, genre la place s'est effondrée sous les flammes? Et je dirai oui! J'étais là, je l'ai vu, c'est arrivé. Et les pompiers sont arrivés après pis ont tout éteint le feu pis ont reconstruit la bâtisse? Oui, ça aussi c'est arrivé pour vrai. 30 secondes? Oui oui, me semble que c'est arrivé pour vrai. Oui mais là oui mais là tu me niaises pas là, le mot de la fin a duré comme un autre neuf jours pis les gens sont restés pis là on a pas arrêté d'avoir du plaisir comme ça? Oui oui, c'est vrai. Ouain mais là, Elkahna pis toi, vous avez lu *Howl* de Ginsberg à genre 8 h le matin pis il y avait juste deux personnes dans la salle? Ou six ou quinze, on le saura jamais parce que c'était streamé. Pis elle lançait des bonbons en même temps pis elle vous payait des bières? Oui, me semble que oui, me semble, pis on a chanté. On a pas pris de notes, on a rien recordé, mais me semble qu'à 4 h du matin, beaucoup de choses sont arrivées dont on se souvient pas, me semble que tout le monde s'aimait, me semble que, même si on écoutait pas toujours, tout le monde s'aimait sans se connaître, pis c'est ça qui est beau.

Le récit se poursuivait au-dessus du plafond des toilettes, malgré mes départs, malgré le silence que je prolongeais. Mes mains sur mes oreilles, j'étais loin du bourdonnement, des incendies poétiques. De toute façon, j'allais oublier la majorité des textes, des noms, des conversations.

¹⁶⁴ Marjolaine Beauchamp, « *Émilie* », dans *Fourrer le feu*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016, p. 55-58.

¹⁶⁵ Audrey Hébert, « *Juteux* », dans *Hochelagurls*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2018, p. 10.

En remontant au rez-de-chaussée, j'ai aperçu Mathieu à nouveau sur la scène. Il entamait la pièce de théâtre tirée de *La vie littéraire*¹⁶⁶, et je pense qu'il déclamaient un extrait à propos de la fermeture d'un bar, mais j'ai traversé le livre en entier deux fois et je n'ai pas retrouvé un tel passage; c'était peut-être la fermeture d'une bibliothèque, je ne sais plus. C'était du moins la « fermeture » du bar pour les employés, qui ramassaient tous les verres, pleins ou vides, et cachaient les bouteilles d'alcool pour le reste de la nuit. L'horloge indiquait 3 h, et la porte resterait débarrée. Le café arriverait à 5 h avec les lève-tôt. Je me suis installée afin de faire une sieste près de Baron, qui tétait la suce d'un des enfants à Marjolaine, suce qu'elle lui avait mise entre les lèvres. Fabrice Masson-Goulet débutait sa lecture de *Monographie*. Lettre J, publication numéro 3940. Mathieu et Fabrice alternaient leurs performances, à coup de vingt minutes. Au moment de fermer mes yeux, j'ai entendu Laurence Gagné discuter du contraste Arsenault/Masson-Goulet, qu'elle comparait à sauter dans un banc de neige avant de plonger dans un spa. Pourtant, il n'y avait rien de nordique à la soirée, la chaleur n'avait jamais diminué, même au milieu de la nuit.

Je me suis réveillée alors que les tasses se remplissaient de café. L'atmosphère était feutrée. Tout le monde écoutait, assis à proximité de la scène, dans l'intimité du matin; les veilleurs partageaient des textes en anglais. La fête s'est terminée, et de nouvelles personnes sont venues marquer le début de la journée. Il y avait des enfants, on allait les entendre lire. Je trouvais les récitations enveloppantes, elles s'élevaient dorénavant au-dessus des voix de la salle. Je n'étais jamais allée dans un bar où flottait une telle douceur, c'était comme être dans le salon d'un voisin ou de ma sœur. Il était environ 9 h : une femme s'est avancée avec la lourde *Encyclopédie de la cuisine québécoise* de Jehane Benoit¹⁶⁷. Elle exposait, en articulant bien tous les mots de la recette, la poésie du sandwich. Il faut beurrer le pain dans ce sens, couper les tranches ainsi, étaler la salade. Sa manière de lire était gracieuse. Ma colocataire, qui m'avait rejointe pour la matinée, m'a confié qu'elle était émue. Dans un tout autre registre, la femme a poursuivi sa prestation avec la fameuse recette d'écureuil. On s'échangeait des regards de camaraderie et des rires dignes d'un groupe d'enfants à la garderie fusaient. Ceux-ci n'étaient pas près de s'interrompre avec Jean-Michel Berthiaume.

¹⁶⁶ Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

¹⁶⁷ Jehane Benoit, *L'encyclopédie de la cuisine québécoise*, Montréal, Éditions DLM, 1991 [1963].

En raison d'un pari perdu contre moi, il avait dû composer une *fanfiction* poétique sur la Justice League et venir la performer en *cosplay*. Vêtu d'une cape et d'un masque de Batman, Jean-Michel s'est accroupi sur un tabouret, téléphone à la main, pour réciter son premier poème, mettant en scène l'homme chauvesouris. Pour chaque poème, chaque personnage, il adoptait un ton, une posture, un rythme spécifiques. L'ensemble était minimaliste et relevait définitivement plus de la lecture publique que du théâtre. Il ne jouait pas les différents personnages, comme l'aurait fait un acteur, c'étaient les voix énonciatives des poèmes qui appelaient ces changements narratifs et performatifs. Les spectatrices et spectateurs l'écoutaient ébahis, joyeux, allaient se resservir du café, croquaient dans un croissant. Lui aussi a demandé à Carl s'il lui restait du temps ou s'il devait quitter la scène. Trois jours, a-t-on répété. Il a terminé avec un chant en klingon. Une panne de courant est survenue; plus de micro, plus de lumière, mais encore une voix. Celle d'une femme venue partager les écrits de sa mère. Sa voix douce résonnait dans le bar, qui était plongé dans le noir malgré le soleil à l'extérieur. Avec l'obscurité s'étaient aussi dissipés tous les murmures de la salle, de sorte qu'on entendait les employés, qui manipulaient les disjoncteurs électriques, au sous-sol, et les bruits de la rue. Ce silence d'or m'a fait réaliser que j'en étais témoin pour la première fois dans un micro-libre; dès que les lumières ont été rallumées, les chuchotements ont repris.

Je me suis levée enfin, après douze heures à entendre de la poésie, et suis rentrée chez moi, un peu étourdie.

Je reviendrais à *Cœur ouvert* un autre matin, un autre soir, une autre nuit. Marie Darsigny nous l'expliquerait lors de l'une de ses performances : « comme dit fille #2, criss de record de micro à marde. Ça crée une dépendance. Si tu y vas deux fois, tu y vas cent fois. » Je reviendrais moi aussi à « l'ivresse des aiguilles lâchées lousse tictac tictac [dont parlait Elkahna] [...] petit œil, sommeil en garde partagée, [à] l'intimité par la poésie, [je reviendrais] faire d'un bar [ma] maison, prendre d'assaut pour trouver maison quelque part dans un verre ». Je ressurgirais là, à un autre moment de ces deux-cent-seize heures, sachant que j'y retrouverais la poésie, des amitiés, des anecdotes, des souvenirs. Pour cela ou pour le défi, des centaines de personnes passeraient, elles aussi, au Sporting Club. J'en croiserais certaines, et ces heures s'écouleraient sans qu'il y ait trente secondes de silence.

En guise de finale, Carl s'avancerait sur la scène et démarrerait un chronomètre pour que nous savourions chaque seconde de ces trente secondes de silence, avant que nous commandions des dumplings, et que Jean-Sébastien Larouche débarque avec des huitres, et que Baron danse, et que tout le monde rentre chez soi pour dormir.

CHAPITRE IV

LE DISPOSITIF DU MICRO-LIBRE COMME FORME D'EXPÉRIENCES ALTERNATIVES

*The truth of relationship returns in the rediscovery of
connection, in the realization that self and other are
interdependent and that life, however valuable in itself,
can only be sustained by care in relationships.*

CAROL GILLIGAN

Sur scène, il y a un ou deux microphones; dans la salle, debout et assises, quelques dizaines de personnes. À tout de rôle, mais sans y être contraintes, elles mettent en voix un texte, puis écoutent les autres. Chacune d'elles construit pour elle et pour les autres l'expérience esthétique partagée. La performance poétique, en ce qu'elle implique la présence de corps dans un même espace, peut difficilement être pensée en dehors de ses usages et des effets engendrés par les communautés, dont elle participe à l'édification. Elle s'attache à des manières de prendre la parole et de prêter attention, d'occuper l'espace et d'interagir. Elle s'intègre ainsi à des pratiques individuelles et collectives, elles-mêmes portées par des enjeux politiques, cognitifs et émotionnels. Dans le précédent chapitre, j'ai expliqué que la littérature était tributaire des gestes accomplis pendant l'acte de lecture, puisqu'elle était associée à une manière de performer une posture attentionnelle, laquelle varie en fonction des époques, des contextes et des communautés. Comme l'illustre la fable théorique de Stanley Fish, il est possible de concevoir, sur le plan interprétatif, un poème à partir d'une simple liste de noms, pourvu que je la lise en ce sens. Ce sont les cadres de lecture que j'applique sur les textes qui m'amènent à les percevoir comme un devoir ou comme un poème. Mais si une liste de noms, une lettre juridique, une recette de cuisine peuvent acquérir une valeur littéraire, on se demandera pourquoi toute poésie, qui s'attribue elle-même ce label, n'est pas reconnue pour ce dont elle se réclame. Le processus de désocialisation de la voix poétique, associé à la mort

de l'autrice et de l'auteur¹⁶⁸, est un principe théorique qui n'a jamais été complètement effectif. Il n'y a pas, d'un côté, la poésie et, de l'autre, les poètes. Les livres charrient des indices paratextuels, qui évoquent les corps en amont des textes : je peux y déchiffrer leur position dans le champ littéraire, leur identité de genre, leur appartenance ethnique et même leur classe sociale. Pour appréhender un poème, au sens où le conçoit Stanley Fish, il faut que je sois en mesure d'identifier, à travers ces indices, les compétences poétiques d'un individu, que je lui concède la qualité de poète.

La littérature s'écrit, se lit et se partage selon des conventions qui sont autant textuelles que sociologiques. Dans son *Histoire littéraire*, Alain Vaillant le fait remarquer :

Les différences sociales induisent des processus de formation linguistique et d'acculturation distincts, auxquels l'école et la sphère privée (familiale ou mondaine) participent inégalement; à ce titre, elles induisent indirectement, chez les lecteurs comme chez les auteurs, des compétences et des goûts linguistico-littéraires divers dont l'histoire littéraire doit tenir compte. Ce qui est vrai des classes sociales l'est davantage encore des sexes. Jusqu'au Second Empire, les filles n'ont accès à l'enseignement secondaire, donc à la double formation à l'éloquence publique et aux grands genres poétiques, qui est prodiguée dans les collèges ou lycées. Leur apprentissage linguistico-littéraire relève essentiellement de la sphère privée ou d'établissements religieux spécialisés; il vise essentiellement à la maîtrise des formes de l'éloquence privée (la conversation et la lettre), les seules qui leur seront ouvertes durant leur existence de femmes et d'épouses. De là cette spécialisation sexuée du langage, qui confère aux hommes la technique du discours oratoire, aux femmes l'art de la parole intime et du dialogue policé et qui, à l'âge classique, prédispose en outre ces dernières à la prose sentimentale et bavarde du roman. Paradoxalement, c'est d'ailleurs cet éloignement de la sphère publique et de sa rhétorique formelle qui, pour le lecteur d'aujourd'hui, confère parfois à cette parole féminine de l'âge classique une curieuse modernité¹⁶⁹.

Les manières d'écrire se rapportent à des modes de socialisation, à des styles culturels appréciés de façons inégales. Ce sont donc aussi des manières d'être, imposées ou revendiquées. Jérôme Meizoz parle de postures auctoriales pour aborder le croisement de l'éthos et de la persona. Celles-ci tiennent d'une volonté de singularisation par un travail sur

¹⁶⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

¹⁶⁹ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 236.

la représentation de soi¹⁷⁰. Elles résultent toutefois également de la structure médiatique de notre attention collective, à l'intérieur de laquelle on emprunte des gestes :

La « posture » des écrivains relève de formes de vie (au sens de Wittgenstein) acquises au cours de leur socialisation littéraire et nous pouvons décrire, à différentes époques, les éléments de ces formes de vie. Leur manière de se présenter au public, leurs conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, verbales, tout ce que j'inclus sous le nom de « posture », ne prennent sens que relationnellement aux autres normes et pratiques de leur champ intellectuel¹⁷¹.

La notion de « formes de vie » a été proposée initialement par Wittgenstein dans *Recherches philosophiques*, publié de manière posthume en 1953. Il définit une forme de vie comme « la totalité des activités d'une communauté dans laquelle s'insèrent des jeux de langage¹⁷² ». Elle qualifie une puissance d'action et de subjectivation soustraite à la captation du pouvoir¹⁷³, tout en renvoyant à l'intériorisation d'un modèle culturel. La posture est l'expression gestuelle de cette relation individuelle avec des normes d'existence et avec des modes d'apparition publique. En reprenant la théorie de la performativité du genre proposée par Judith Butler¹⁷⁴, Yves Citton définit les gestes à la fois comme ce que j'imité pour (per)former mon identité et ce qui me distingue de mon environnement. Il soutient que

l'imaginaire et la réalité des gestes se situent en un point nodal entre immédiateté (du corps, du toucher, de la spontanéité) et médiation (des indices et signaux perçus par autrui). En ce sens, nos gestes sont toujours à la fois au seuil de l'*espace médiatique*, puisqu'ils appartiennent à notre corps propre qui est toujours, pour nous, autre chose que l'image qui

¹⁷⁰ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

¹⁷¹ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016, p. 172.

¹⁷² Hans-Johann Glock, « Forme de vie », dans *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2003, p. 251.

¹⁷³ Giorgio Agamben récupère ce concept de Wittgenstein pour le réinterpréter au carrefour des règles de vie monastique, des thèses foucaaldiennes et de la philosophie spinoziste : une forme de vie est une vie politique « dans laquelle tous les modes, les actes et les processus du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances¹⁷³ » (Giorgio Agamben, « Forme-de-vie », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2002 [1995], p. 14).

¹⁷⁴ Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

s'en projette, et *au cœur de cet espace*, puisque [...] ce sont essentiellement des gestes qui circulent à travers les livres, les discours, les films ou les séries télévisées¹⁷⁵.

Les gestes sont révélateurs des tensions présentes dans la relation d'une personne avec son contexte immédiat, dans lequel elle apparaît. La performance se situe au point nodal entre immédiateté et médiation. L'exécution d'une œuvre composée préalablement s'adapte à un espace, plus ou moins, normé et régi par des règles de conduite. De la même manière que je pose une série de gestes qui amènent celles et ceux qui me côtoient à m'identifier (à raison ou à tort) comme une femme, je dois en réaliser certains pour être reconnue comme une poète, pour être publiée ou invitée à participer à un événement organisé par la Maison de la poésie, et donc être, à mon tour, lue ou écoutée¹⁷⁶.

4.1. Champ de l'apparaître : contraintes d'expression et de visibilité

Mon mode d'apparition dans la sphère publique, que ce soit au cours d'une performance ou dans la rue, est encastré par des contraintes de circulation et de visibilité opérant au sein des communautés littéraires. Afin d'envisager des possibilités de dépassement à cette dualité entre individuel et collectif, entre contrainte et liberté, Jacques Rancière analyse ce qui unit et sépare les membres d'une communauté en fonction de la division des paroles, jugées légitimes ou illégitimes, grâce à la notion de « partage du sensible » :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage¹⁷⁷.

Rancière prétend que l'émancipation tient à la reconnaissance de l'action des spectatrices et spectateurs, des lectrices et lecteurs, des auditrices et auditeurs, qui ne sont pas moins productifs que les créatrices et créateurs :

¹⁷⁵ Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, op. cit., p. 21.

¹⁷⁶ D'ailleurs, se présenter comme femme et comme poète ne sont pas deux modes d'apparition indépendants : mes multiples identités s'influencent, et il importe de les penser en fonction de leur intersection.

¹⁷⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 12.

L'émancipation, elle commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé¹⁷⁸.

L'acte interprétatif aménagerait de nouvelles avenues intellectuelles, ce qui occasionnerait une redistribution des places à l'intérieur du système sensible. Le partage du sensible connaîtrait une restructuration chaque fois que s'opère une réinterprétation de l'expérience esthétique, qui correspondrait à de nouvelles modalités de sociabilité. Je ne suis jamais totalement soumise au discours d'une autre personne, puisque je ne suis pas constitutivement assujettie à ses intentions. En lisant un roman ou en assistant à une performance, j'actualise ce qui m'est donné à voir ou à entendre, et les communautés auxquelles j'appartiens sont susceptibles de profiter de ce travail. Yves Citton reprend cette conception du travail interprétatif :

Le travail d'interprétation collective — la lecture littéraire des textes, et non seulement la lecture des textes littéraires — permet aux individus et aux sociétés d'*adapter* leurs connaissances, leurs affects, leurs identités aux transformations induites dans et par leur environnement, en *enrichissant* et en *remodelant* de façon réfléchie le logiciel qui régit leur comportement¹⁷⁹.

Ce processus d'appropriation de l'œuvre contribue à une transformation existentielle :

L'interprétation participe de *processus d'individuation* constamment *in progress*, qui sont à situer aussi bien au niveau de la personne du lecteur qu'à celui des collectivités dans lesquelles il évolue, ainsi qu'à celui de l'œuvre elle-même, dont le devenir est solidaire de l'individuation de ses lecteurs et de leurs communautés¹⁸⁰.

Mon expérience personnelle et les modalités de sociabilité de mes communautés se trouveraient enrichies par la fréquentation d'œuvres artistiques, puisqu'elles m'inviteraient à côtoyer de nouvelles formes de vie. D'un point de vue éthique et politique, il suffirait ainsi,

¹⁷⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2013 [2008], p. 19.

¹⁷⁹ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires?* op. cit., p. 330.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 398.

pour reprendre l'une des douze maximes d'écologie attentionnelle développées par Yves Citton, « plutôt qu'à vouloir s'émanciper, [d']apprendre à choisir ses aliénations¹⁸¹ ». Autrement dit, ma tâche serait de sélectionner parmi les productions culturelles celles qui ont le potentiel de m'aliéner positivement, c'est-à-dire de me faire saisir mon existence prise au cœur de relations transindividuelles. Jacques Rancière et Yves Citton insistent sur la capacité propre à l'expérience esthétique de me rendre sensible à une autre réalité que celle qui m'est immédiate : elle introduirait des objets auparavant invisibles et inaudibles dans mon champ de perception¹⁸².

À l'inverse des théories sociologiques de Pierre Bourdieu, Jacques Rancière et Yves Citton postulent, avant toute chose, un principe d'égalité. Leurs essais mettent l'accent sur la puissance d'action de toute personne plutôt que sur les mécanismes de domination qui la régularisent. Charlotte Nordmann écrit à ce sujet :

Le problème n'est pas que « les dominés » soient rendus incapables de développer un discours politique propre, il est que leur parole est strictement inaudible, qu'elle ne peut être entendue que comme du bruit, parce qu'ils sont définis socialement comme incapables de parler. Il est impossible de priver un homme de la capacité de rencontrer des énoncés qui l'engagent dans un processus de revendication de l'égalité : le tort auquel il faut remédier est bien plutôt la distribution sociale des places et des fonctions qui rejette dans l'impensable la parole de certains. Ce n'est qu'en affirmant l'égalité de tous, malgré tout, que l'on peut troubler cet ordre non seulement inique, mais absurde¹⁸³.

Je m'accorde à leurs théories de l'acte interprétatif et de son potentiel de piratage des œuvres littéraires. Néanmoins, je considère qu'elles évacuent un problème crucial : les interprètes en situation de domination, en plus de déterminer ce qui apparaît dans le champ de perception général, choisissent leurs aliénations en fonction de ce qui renforce leurs formes de vie. Celles-ci et ceux-ci se confrontent peu aux systèmes de représentation, aux modes

¹⁸¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸² Si cela semble rejoindre la notion de « poétique de la remarque » développée par Christophe Hanna, que j'ai évoquée dans le deuxième chapitre, ces théories se distinguent dans la conception de l'art sur laquelle elles se fondent. Bien que Jacques Rancière et Yves Citton soutiennent le principe d'égalité des capacités et des intelligences, ils entretiennent une vision démarcative et historiciste de l'art, tandis que Christophe Hanna ne sépare pas la littérature des énoncés ordinaires. Pour ce dernier, l'art ne redistribue pas d'une manière singulière le monde sensible, il vient radicaliser des modes de reconfiguration qui se retrouvent dans les savoirs disponibles. Voir Christophe Hanna, *op. cit.*

¹⁸³ Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 15.

d'expression et aux expériences des personnes en situation de vulnérabilité. Les hommes lisent majoritairement des hommes. Les femmes lisent des hommes et des femmes, mais très peu de personnes queer. Les personnes blanches ont tendance à ne lire que des personnes blanches, tandis que les personnes racisées apprécient des œuvres issues de plusieurs communautés culturelles. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un rapide coup d'œil aux syllabus des cours de littérature, à la liste des récipiendaires des prix littéraires ou aux critiques dans les journaux et les revues. Dans la majorité des cas, on constate un effacement, un mépris, des œuvres des femmes et des personnes marginalisées¹⁸⁴. Lori Saint-Martin appelle « le paradoxe de l'innocence » cet infléchissement de notre regard en faveur des créations produites par les groupes dominants : « Aucune publication n'avouera un manque d'intérêt pour les livres des femmes, et pourtant les chiffres montrent que cette indifférence existe. Personne n'efface les femmes et pourtant elles ne sont pas là. Personne ne fait exprès et pourtant ça arrive constamment¹⁸⁵. » Les données recensées par l'organisme Femmes canadiennes dans les arts littéraires (FCQL) révèlent que les sélections faites par les critiques amplifient certaines voix et que leur diversification advient seulement quand moins d'hommes siègent au comité éditorial :

Globalement, en 2015, les hommes ont consacré 64 % de leurs articles à des livres écrits par un homme et 27 % à des livres écrits par une femme. Autrement dit, pour chaque livre de femme qu'ils recensaient, ils en renaient 2,37 écrits par un homme. Les femmes, elles, ont couvert beaucoup plus de livres de femmes que leurs homologues masculins (53 % de leurs comptes rendus, ou deux fois plus que les hommes). Sans elles, les livres de femmes disparaîtraient presque entièrement des publications culturelles. Mais les femmes étaient loin de privilégier leur sexe dans la même mesure que les hommes : elles ont consacré 40 % de leurs articles à des livres d'hommes¹⁸⁶.

C'est là où le bât blesse. L'indice de biculturalité des femmes et des personnes marginalisées est plus élevé que celui des hommes.

¹⁸⁴ Cette remarque touche la majorité des champs de production culturelle : jeux vidéo, théâtre, télévision, cinéma, arts visuels. Voir Lori Saint-Martin, « Le deuil, le combat : du *manspreading* littéraire à la parité culturelle », 2016. Récupéré le 15 avril 2018 de <https://cwila.com/le-deuil-le-combat-du-manspreading-litteraire-a-la-parite-culturelle/>

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

Ces thèses de tendance pragmatiste, en même temps qu'elles nous invitent « à reconsidérer les rapports entre art et vie non plus en termes d'opposition bloquée, mais en termes d'échanges, d'interpénétration et de circulation¹⁸⁷ », « tendent à reconduire la sacralisation romantique de la littérature en lui conférant un statut d'exception, qui serait à l'origine de sa portée émancipatrice¹⁸⁸ ». Jean-François Hamel et Christophe Hanna¹⁸⁹ ont déjà formulé des réserves à l'égard de ces théories littéraires. Tous deux critiquent leur flagrante « ignorance du présent » : en plus de réfléchir la littérature en dehors du champ des pratiques courantes et, ce faisant, de ne pas considérer l'absence de parité culturelle et les contextes immédiats au sein desquels prennent forme les activités de lecture, leurs études ne tiennent pas compte des pratiques actuelles et amateurs ou sauvages de la littérature. Si elles remettent au premier plan l'un des objectifs de l'esthétique pragmatiste, soit la prise en compte des usages et des cadres de l'expérience mobilisés, ces récentes théories continuent de replier l'art dans ses formes historiques. Jean-François Hamel le signale :

Si l'on accorde à l'expérience esthétique une autonomie sacralisée en considérant l'art comme un domaine à part, isolé du réel, et qu'on rejette la littérature hors du champ des pratiques courantes et des discours sociaux, on renforce la séparation et la différenciation des sphères de l'activité humaine provoquées par la division sociale du travail, se privant ainsi des moyens de penser et de reconnaître l'efficacité éthique et politique de l'expérience littéraire¹⁹⁰.

Jacques Rancière et Yves Citton maintiennent la littérature à distance de la production sociale et de la conflictualité historique, l'appréhendant à travers un rapport disruptif avec le

¹⁸⁷ Laurent Jenny, *La vie esthétique : stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013, p. 13.

¹⁸⁸ Jean-François Hamel, *loc. cit.*, p. 93.

¹⁸⁹ Dans son article pamphlétaire « Théories célibataires », Christophe Hanna reproche à la nouvelle vague théorique française, formée autour des travaux publiés, depuis 2007, par Tzvetan Todorov (*La littérature en péril*, 2007), Antoine Compagnon (*La littérature pour quoi faire*, 2007), Yves Citton (*Lire, interpréter, actualiser*, 2007), Jean-Marie Schaeffer (*Petite écologie des études littéraires*, 2011), Vincent Kaufmann (*La faute à Mallarmé*, 2011) et Marielle Macé (*Façons de lire, manières d'être*, 2011), de ne servir que certaines formes de vie littéraire. Il soutient que l'enjeu principal de ces essais « consiste à montrer que l'activité littéraire vaut, d'une façon irremplaçable, comme instrument d'autoconstitution du sujet privé et de construction de la relation qu'il entretient avec la communauté à laquelle il appartient » (Christophe Hanna, « Théories célibataires », dans *Art 21*, no 31, été 2011, non paginé). Cependant, relève-t-il, comme je l'ai montré au cours de mon deuxième chapitre, ces chercheuses et chercheurs constituent l'expérience lectorale sous le mode d'une relation autosuffisante du sujet à l'objet, « entretenue lors d'un moment de retranchement, ou d'immersion, dans un espace séparé des intérêts pratiques immédiats » (*ibid.*).

¹⁹⁰ Jean-François Hamel, *loc. cit.*, p. 103.

prosaïsme des expériences communes. Ils revendiquent une autonomie et une puissance d'agir aux lectrices et lecteurs, alors même que leur représentation de l'activité littéraire les cloisonne à l'intérieur d'un cadre précis :

C'est d'ailleurs en raison de leur attachement au privilège métaphysique de l'expérience littéraire, dont l'intensité et la singularité pallieraient le défaut des expériences courantes, qu'elles se refusent à accomplir jusqu'à son terme le geste de profanation appelé par le pragmatisme : restituer la littérature à nos expériences communes¹⁹¹.

Quand on y regarde de plus près, on s'aperçoit bien que ce ne sont ni des recettes de cuisine ni des textes amateurs qui attirent et méritent leur attention, mais les œuvres classiques, le travail d'écrivaines et d'écrivains réputés, ce que l'histoire a retenu, avec tous les biais que cela comporte.

J'ai rappelé plus haut que la littérature se construisait en fonction de la manière dont on redirigeait son attention pendant l'activité de lecture, mais aussi à même l'organisation des champs culturels. Les lectures publiques avec programmation, les prix littéraires, les maisons d'édition, les revues, etc. conditionnent, à bien des égards, les pratiques poétiques. En choisissant parmi un nombre incalculable de poètes, ils valorisent certains acteurs et actrices au détriment des autres. Si l'on convient, comme Yves Citton, que la dimension éthique et politique de la littérature relève d'une opération d'aliénation permise par la lecture, soit d'un devenir autre, il importe d'analyser le champ de l'apparaître lui-même. L'advenue de cette transformation résulte-t-elle de la mise au jour de formes de vie nouvelles ou marginalisées ou procède-t-elle en adéquation avec l'effacement des groupes minorisés? Entre 2000 et 2015, en ce qui a trait à la poésie, l'ensemble des maisons d'édition au Québec a publié majoritairement des hommes. Seulement 35 % des publications étaient signées par une femme. Au Quartanier, par exemple, trente-et-un des trente-sept recueils parus ont été écrits par un homme¹⁹². Ce parti pris flagrant en faveur des hommes, mais aussi des personnes blanches et hétérosexuelles, instruites et dotées d'un fort capital symbolique, va de pair avec une uniformité des formes poétiques. Le Quartanier s'applique à cultiver une esthétique forte dans une volonté de distinction. L'adoption d'une posture spécifique est préalable à

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹² Ces données proviennent d'un article écrit par Alex Noël à paraître dans un ouvrage sur la poésie contemporaine au Québec que je dirige avec Joséane Beaulieu-April aux Éditions Nota Bene.

l'intégration de son catalogue, ce qui contribue à l'exclusion de certaines formes de vie. Cette maison d'édition participe d'une hiérarchisation des éthos culturels, contrairement à Mémoire d'encrier, dont le « souhait est de rompre avec la rectitude éditoriale et la monoculture, qui dévident les êtres¹⁹³ », promouvant, pour sa part, l'égalité et la diversité. Les contextes de publication viennent ainsi renforcer des modèles-stéréotypes ou valoriser des modèles marginalisés. Dans les deux cas, et même en ce qui a trait à la poésie distribuée « librement » sur internet¹⁹⁴, mon regard demeure orienté par des dispositifs médiatiques. L'enjeu de la représentativité est d'autant plus central dans une étude sur la poésie en performance que ce mode de médiation met en scène des corps matériels et leurs normes d'expression. En posant la question de la reconnaissance, Judith Butler remarque que, au sein du champ de l'apparaître, qui est extrêmement règlementé, tout le monde n'est pas reconnaissable de manière identique ni même similaire :

l'exigence obligatoire d'apparaître d'une certaine façon plutôt que d'une autre opère comme la condition préalable pour apparaître. Ce qui signifie qu'incarner la norme ou les normes en vertu desquelles on peut acquérir un statut reconnaissable est une manière de ratifier et de reproduire certaines normes de reconnaissance et d'en exclure d'autres, et donc de limiter le champ du reconnaissable¹⁹⁵.

Certaines personnes ne sont pas visibles dans l'espace public, n'ont pas voix au discours social : les femmes en partie, mais surtout les personnes trans, racisées, neuroatypiques, pauvres ou sans-papiers. Or, le dispositif du micro-libre¹⁹⁶, en étant un vecteur de visibilité, permet de réfléchir, non pas aux corps qui dominent actuellement le champ de l'apparaître, mais aux manières d'en modifier les frontières.

¹⁹³ Mémoire d'encrier, « La maison », sans date. Récupéré le 14 avril 2018 de memoiredencrier.com/memoire-dencrier/

¹⁹⁴ Les plateformes comme Google et Facebook fonctionnent selon des algorithmes qui déterminent les résultats de mes recherches, et donc le parcours que je peux emprunter.

¹⁹⁵ Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, coll. « à venir », 2016 [2015], p. 48.

¹⁹⁶ Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Giorgio Agamben conçoit le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31). L'ouverture du micro à toutes les personnes présentes les incite à investir l'expérience esthétique en fonction d'un principe d'égalité des voix (idéal ou réalisé).

4.2. Subversion des frontières : mise au jour de formes de vie nouvelles ou marginalisées

En récupérant les principaux codes du spectacle de poésie, les micros-libres me poussent à anticiper le potentiel poétique des paroles qu'ils accueillent, sans distinction quant à la position que les poètes occupent dans le champ littéraire et à leurs connaissances des usages habituellement prescrits (ou, pour le reformuler dans une terminologie bourdieusienne, sans qu'on tienne compte de leur capital symbolique et de leur habitus). En cela, ces contextes de publication déjouent certains des paramètres de présélection de nos attentions individuelles et collectives. Si la publicisation de ces événements passe par les réseaux sociaux ou par l'affichage public, et qu'ainsi il est toujours difficile de sortir de mes propres communautés, rien n'empêche d'entrer dans un bar et d'assister à un micro-libre de manière inattendue. Il devient à tout le moins possible d'entendre une variété de voix qui n'appartiennent pas à mes réseaux d'amitié et aux réseaux littéraires officiels, mais aussi de faire entendre mes propres textes à des personnes de multiples horizons. La parole poétique n'est plus réservée à des groupes présélectionnés : aucune instance de médiation n'infère directement dans la sélection de celles et ceux qui performant, et personne ne s'est déplacé pour entendre une prestation en particulier. Les performances sont spontanément exécutées par une des personnes présentes, et presque aucune hiérarchie ne s'établit entre elles¹⁹⁷.

Les micros-libres s'annoncent comme des espaces artistiques accessibles, éphémères, amateurs et moyens. Ils ne présupposent aucun éthos culturel, et diverses formes artistiques s'y rencontrent. C'est aussi ce que souligne Jérôme Cabot dans son article « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique » :

La définition du slam ne présuppose aucune forme d'écriture ni d'interprétation, et le principe de la scène ouverte permet à priori la diffusion de tout type de littérature orale : alexandrins appliqués, rap a capella, poésie sonore, conte, pamphlet... scandés, déclamés, chantonnés, chuchotés, gueulés... Jean-Pierre Bobillot et Camille Voger le résument très bien par cette formule : « Le slam en tant que dispositif est un *format* et un art de la *formule* — du *formulisme*, dirait Zumthor — plus qu'une *forme* esthétiquement définie ». Et c'est précisément la brièveté et la variété des formes, des thèmes et des manières, qui font tout l'intérêt d'une scène slam, « co-énonciation », œuvre collective à la façon du cabaret de music-hall ou du collage, indépendamment de la qualité nécessairement inégale des textes

¹⁹⁷ Je nuancerai ces remarques dans le dernier chapitre; l'hôte du micro-libre oriente tout de même la composition du public et ces événements poétiques n'échappent pas à tout régime de distinction ni aux systèmes de domination patriarcale.

proposés, selon les goûts de chaque auditeur et l'expérience des participants, néophytes ou aguerris¹⁹⁸.

Dans la mesure où la parole poétique n'est pas étrangère au discours ordinaire et où elle s'énonce sur scène de manière acratique, comme l'explique Paul Zumthor,

[e]st poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique : le poème en effet [...] est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social¹⁹⁹.

Une chronique de Richard Martineau lue à *Vaincre la nuit* ou la recette d'écureuil servi en fricassée au vin blanc de Jehane Benoit récitée à *Cœur ouvert* revêtent, au moment de leur énonciation, un caractère poétique. Il convient tout de même de relativiser ce que Jérôme Cabot entend par « aucune forme d'écriture », puisqu'il y a peu de chance pour que soient mis en voix, par exemple, un roman à thèse ou un article scientifique. Carl Bessette s'amuse, certes, à déclamer des passages de *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant, mais sa lecture intégrale ne serait pas admise, et c'est la seule personne de ma connaissance à réciter aussi fréquemment des textes philosophiques. Si toute forme est, en théorie, autorisée, ce sont les genres brefs, particulièrement la poésie et la nouvelle, ne nécessitant pas d'accompagnement sonore médiatisé qui prédominent. De plus, plusieurs aspects de l'analyse de Jérôme Cabot ne conviennent pas au contexte québécois. Le mot « slam » me semble plus connoté au Québec. Dans l'imaginaire populaire, le slam se rapporte à une variante particulière de la poésie en voix ou, plus justement, à une compétition poétique. Bien qu'il existe encore des scènes ouvertes de slam, c'est la formule de joute qui est privilégiée aujourd'hui, tandis que les micros-libres se détachent de plus en plus de cette terminologie. Mais renvoyer au slam, comme il le fait, ou à la poésie en performance, comme je le fais, n'est pas déterminant dans l'étude du dispositif de la scène ouverte. Celui-ci se définit par le caractère ouvert et libre de ces situations poétiques, ce qui provoque une désacralisation de la figure du poète.

Des artistes qui ne répondent pas aux modèles littéraires valorisés côtoient le dernier prix Émile-Nelligan : peuvent se faire entendre Roxane Desjardins, Kama La Mackerel,

¹⁹⁸ Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 38.

Benoit Jutras, Daphné B. ainsi que des poètes du dimanche, des fidèles de l'établissement participant à un micro-libre par hasard et quelques voix timides venues lire leur journal intime. Chaque personne est appelée à se présenter comme poète, même celles et ceux en train d'effectuer leur quart de travail. Il est fréquent de voir Marie-Perle Pothier, serveuse au pub l'Île Noire, réciter ses textes avant de retourner derrière le bar verser des verres de scotch et des pintes de bière. De même, lors de certaines éditions de *Vaincre la nuit*, Guyaume Robitaille, sonorisateur du Quai des brumes, est monté sur scène pour performer. Durant la soirée du 22 février 2016, il a lu trois de ses poèmes après avoir expliqué la mécanique du pied de microphone²⁰⁰. Dans ces cas, l'expérience esthétique ne se constitue pas dans une opposition frontale ou dans une rupture d'avec le monde du travail. Le dispositif du micro-libre exige une réinterprétation du partage du sensible qui voudrait qu'il y ait, d'un côté, des autrices et auteurs, de l'autre, des lectrices et lecteurs, et plus loin encore, au dehors de l'expérience littéraire, des travailleuses et travailleurs affairés à leur besogne. Les personnes rassemblées sont à la fois des poètes et des spectatrices, des poètes et des joueurs de machines à sous, des poètes et des mécaniciennes, voire des poètes et des analphabètes. Jérôme Cabot suppose en ce sens que :

L'effet de transformation induit par la situation ne consiste pas seulement dans une esthétisation et poétisation de prises de paroles humbles, marginales, minoritaires, « mineures » comme diraient Deleuze et Guattari. [...] Le dispositif de la scène ouverte a pour effet de déplacer la question de la valeur, et même de la nature, esthétiques de la performance. Il est mise en pratique de l'injonction d'Isidore Ducasse dans *Poésies II*, « la poésie doit être faite par tous. Non par un. »²⁰¹

Le dispositif du micro-libre participe à déconstruire l'ordre qui sépare les compétences et les incompétences et à redonner la parole aux corps normalement mis à l'écart. Mais il ne fait pas table rase. On n'assiste pas à une dissolution complète de la figure de l'artiste, le caractère individuel de la performance et l'éthos auctorial demeurent des aspects prégnants de la situation poétique.

²⁰⁰ Il convient tout de même de souligner que Guyaume Robitaille a fait paraître deux recueils de poésie : *Variations sur le caca*, Joliette, Bouc Productions, 2015 et *Pieds chandelle* suivi de *Passer à l'Ouest*, Joliette, Bouc Productions, 2018.

²⁰¹ Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 99.

Côtoyant le milieu de la poésie, j'identifie, comme bien d'autres, Mathieu Arsenault ou Érika Soucy. On pourrait croire que je serais portée à leur concéder une plus grande importance, du fait de leur reconnaissance dans le milieu littéraire. Par contre, dans le cadre d'un micro-libre, ces deux poètes subissent le même traitement que les autres personnes, peut-être moins (re)connues. Leur réunion n'est pas ordonnée par un rituel biobibliographique, comme c'est coutume notamment dans les colloques et les revues savantes, qui instaurerait fortement l'éthos préalable. Leurs performances s'enchaînent de façon aléatoire, sans qu'on présente chaque poète, sans qu'il soit fait mention de ses réalisations antérieures. Des indices d'ordre prédiscursif, que ce soit le ton adopté ou la tenue vestimentaire, peuvent renseigner sur le niveau de maîtrise des codes de la poésie en performance, et le respect de ces codes risque d'influencer mon niveau d'appréciation des performances, dans la mesure où je connais moi-même ces codes. Le public émet bien des jugements face aux performances. Il y a des récitations qui sont moins appréciées, d'autres qui le sont davantage. Ce sentiment d'appréciation ou de dépréciation s'exprime sur un plan personnel voire « amical » : il se traduira rarement par la production de critiques et de comptes rendus. De plus, pendant qu'un flot de textes capte mon attention, les critères à partir desquels je les évalue, acquis à travers des années d'apprentissage et de lectures, sont remis en question par un bégaiement ou par une image convenue qui suscite une émotion chez moi ou chez la personne assise à ma droite.

Dans l'instant du micro-libre, les hiérarchies culturelles se défont partiellement. Je suis amenée à reconsidérer la valeur associée aux postures actoriales dominantes et à prêter une attention poétique envers des œuvres que je n'avais jusqu'alors pas envisagées sous cet angle. L'influence des aspects liés à l'éducation et à la connaissance de la poésie contemporaine s'estompe, et me voilà en train d'apprécier un poème qui rime à la manière de « La romance du vin », écrit par Nelligan une centaine d'années auparavant. Je n'estime pas à priori moins la maladresse syntaxique ou la gêne de plusieurs poètes que la voix impérieuse et éloquente d'un Baron Marc-André Lévesque, dont les logorrhées de mots aussi flamboyantes que ses vestons et ses nœuds papillon imposent le silence à l'auditoire. Les difficultés d'élocution ne nuisent pas forcément à l'exécution d'une performance, elles en augmentent même l'effet dans certains cas. Cette mixité culturelle postule un principe d'égalité des voix, ce

qu'amplifie l'anonymat partiel des poètes. Ce n'est donc pas à un effacement de toute individualité que conduit le dispositif du micro-libre, mais à la reconnaissance de chacune et chacun. Toutes et tous ont le droit d'exister et de prétendre à la parole poétique, à la prise de parole tout court. Loin de ridiculiser les participantes et participants moins aguerris, la mise en commun de voix habituellement jugées distinctes — séparées entre les catégories arbitraires du bon et du mauvais — me place dans une position d'extériorité vis-à-vis des conventions littéraires, qui me permet de les transformer et de me rendre sensible à d'autres formes d'expression.

Ce postulat d'égalité s'oppose ainsi à la notion de succès. Les performances livrées dans le cadre d'un micro-libre ne sont pas exemptes de défauts de réalisation. Leur force ne découle pas de la dimension sacrée inhérente au « risque de mort symbolique à laquelle s'expose le performateur si son geste (intrinsèquement fragile dans le cas des artistes et des sportifs) n'est pas à la hauteur des attentes qu'il a suscitées²⁰² » :

Le risque d'oublier son texte, de faire une fausse note, de chuter, instaure une tension souterraine qui intensifie l'attention des artistes et des spectateurs : en deçà de toute valeur esthétique, le simple fait de tenir son rôle de performeur sans défaillir tient toujours déjà de l'exploit. La beauté propre d'un spectacle vivant tient (entre autres choses) à la part d'imprévisible — et donc d'improvisation — qui caractérise tout geste, en tant que celui-ci est toujours un peu en excès ou en défaut sur ses programmations²⁰³.

Yves Citton loge la beauté d'une performance dans l'évitement d'une probable défaillance. Les micros-libres privilégient, au contraire, la fausse note, la faillite, l'erreur puisqu'elles garantissent une sorte de « pacte de sincérité²⁰⁴ » :

Simple acts, like choosing a shirt to wear to an open mic, present opportunities for expression that can resist erasure or defacement from a culture not equipped with eyes and ears that register queer tones. At the same time, avowal of open mic identities leaves room for ongoing recalibrations and adjustments as one lives, grows, and changes over time. The open mic is a place for rough drafts, identities scrawled on napkins and scribbled into

²⁰² Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 152.

²⁰³ *Ibid.*, p. 150.

²⁰⁴ C'est aussi ce que suggère Camille Vorger dans l'entrevue « Ce que "slamer" veut dire : dialogue avec Camille Vorger » : « Il y aurait aussi à développer un pacte sur le rapport à la réalité dans le slam : peut-être un pacte de sincérité, qui n'est pas sans lien avec le pacte autobiographique de Lejeune, car le détour par la fiction est rarement présent. » (Camille Vorger citée par Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, op. cit., p. 158.)

*diaries. When we share these rough drafts with each other, we are open and vulnerable. We present ourselves as in process*²⁰⁵.

Les prestations ne tentent pas d'être « *by the book* ». L'échec permet de se soustraire des idéologies dominantes et des attentes sociales, tel que le souligne Judith Halberstam dans son essai *The Queer Art of Failure* : « *Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways for being in the world*²⁰⁶. » On sent une volonté d'établir un lien fort entre soi et l'œuvre, alors que le sujet délaisse le lyrisme pour investir les écritures du témoignage et de l'autoreprésentation. Ce faisant, ce sont des créations inachevées et des corps vulnérables qui apparaissent dans toute leur imperfection.

En introduction de son essai sur le lyrisme, Mathieu Arsenault propose un compte rendu d'une édition de *Solovox*, un micro-ouvert organisé par Éric Roger depuis 2000. Il dépeint l'évènement comme un espace où survit la poésie, alors qu'elle est peu visible dans la sphère publique en 2007, mais la fait appartenir à un « mauvais lyrisme » :

Le mauvais lyrisme, en clair, renvoie à l'excès de l'épanchement subjectif, à ce moment où le sublime se tourne en ridicule de vouloir trop en faire, quand une rhétorique mécanique prend le dessus sur l'élégance de l'expression intime, quand la parole subjective continue de parler mais qu'on commence à se méfier d'elle, comme si elle pouvait parler d'elle-même, sans identité, comme si tout le monde pouvait dire « moi, ici, maintenant », mais que personne ne s'y trouvait à cet instant²⁰⁷.

Le « bon lyrisme » advient, souligne à son tour Myriam Lamoureux, à travers une énonciation ambivalente, au moment « où l'autobiographie et la fiction se mélangent, tout en acceptant cette part d'altérité nécessaire au discours lyrique²⁰⁸ ». Une tension s'établit entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation de sorte que, explique Mathieu Arsenault, « le

²⁰⁵ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 192.

²⁰⁶ Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 3.

²⁰⁷ Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2007, p. 90.

²⁰⁸ Myriam Lamoureux, « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens : transformations du genre lyrique » dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 146.

pronom personnel renvoie et ne renvoie pas à la fois au “je” du poète comme au “je” du poème²⁰⁹ » :

L’expérience transmise par le poème, les impressions qu’il suggère, les affects qu’il met en scène, les émotions qu’il présente, ne sont plus le fait d’un sujet en particulier mais d’un sujet impersonnel, d’un sujet-forme qui ne présente pas sa vie mais *une* vie, cette vie qui parce qu’elle ne renvoie à la vie de personne renvoie aussi à la vie de tout le monde pour tant que le sujet-lecteur arrive à l’investir suffisamment pour que se maintienne cette tension entre la subjectivation qu’il tente de faire subir au poème et la désobjectivation à l’œuvre dans l’opacité langagière du « je » implicite ou explicite du poème²¹⁰.

C’est d’ailleurs sur cette ambiguïté du sujet énonciatif qu’il a travaillé dans son livre *La vie littéraire* : « La phrase est au féminin, mais ce n’est pas une fille qui parle. Je voulais écrire au féminin pour voir jusqu’où cela peut mener. J’avais écrit des textes sur le féminisme. Je suis arrivé à ce que Deleuze appelle “devenir femme”²¹¹. » Ce n’est pourtant pas à de tels simulacres rhétoriques que s’intéressent la plupart des personnes qui participent aux micros-libres; celles-ci cherchent à créer des espaces à investir pour vivre et pour s’exprimer, pour lier vie et art :

[Le micro-libre] offre un agencement d’énonciation collectif. Contre la police, il déplace la question du privé, de la valeur, de la compétence, de la légitimité. Par la performance, par l’éthos incarné, il met l’intime sur la place publique. Discours constituant, littérature mineure, il fait que cet intime ressortit au politique. Il crée un espace de discours paradoxal, paratopique, acratique : c’est-à-dire « un genre de situation », instable, parasitaire, déterritorialisé, autonome et temporaire. Il met au jour l’invisible, fait entendre l’inaudible. Il esthétise, il « artise »; dans son immédiatisme, il permet n’importe quoi, il le permet à n’importe qui²¹².

Les participantes et participants des micros-libres se chargent de leur représentation à travers la fiction et le témoignage.

L’excès d’épanchement subjectif que relève Mathieu Arsenault peut devenir une stratégie de résistance et d’engagement pour reprendre place dans le champ de l’apparaître. C’est ce que soutient Marie Darsigny :

²⁰⁹ Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l’époque de son retour*, *op. cit.*, p. 112.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹¹ Mathieu Arsenault cité par Mario Cloutier, « Mathieu Arsenault, *La vie littéraire* : la femme en soi », dans *La Presse*, 2017. Récupéré le 17 avril 2018 de <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201703/22/01-5081121-mathieu-arsenault-la-vie-litteraire-la-femme-en-soi.php>

²¹² Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 101.

Pour ma part, le Je de mes créations est rebelle : il parle lorsque j'aurais le réflexe de me taire, il se bat quand je voudrais rendre les armes, il affirme des choses sans équivoque lorsque j'ai la bouche pleine de doutes. Si l'écriture ouvre la voix, elle ouvre aussi la voie. Je m'inscris dans le monde par l'écriture au Je. Puisque je ne peux pas prendre trop de place en société, je compense en m'étendant de long en large sur la page²¹³.

Le récit de soi met souvent en scène des existences « en excès » de la place qu'on accorde d'ordinaire à leur autrice ou leur auteur. Dans sa thèse sur l'évolution de l'art engagé au Québec, Ève Lamoureux relève les liens étroits entre engagement et exposition de soi. Elle revient sur les travaux de Jacques Ion²¹⁴ pour parler d'une « personnalisation de l'engagement » qui équivaut à « une mise de l'avant, dans l'espace public, de la subjectivité et de l'expérience singulière des personnes engagées²¹⁵ ». Selon elle, « la place déterminante jouée par l'authenticité est tributaire de l'importance de l'affect (en opposition à l'analyse objective et désincarnée), puisqu'elle est liée à la manière dont une personne se perçoit, se situe dans l'action²¹⁶ ». On retrouve cette idée autant dans les témoignages sur *Gender b(l)ender* qu'à propos de *Vaincre la nuit*.

À travers ses performances, l'artiste cherche à se nommer, à exposer son registre d'expérience et, partant, revendique son agentivité, à savoir « la capacité d'agir de façon autonome, d'influer sur la construction de sa propre subjectivité et sur sa place et sa représentation dans l'ordre social²¹⁷ ». Kama La Mackerel explique que la relation qu'elle entretient avec son art est intimement liée à son rapport à la féminité :

As someone who was assigned male at birth and had to reclaim my femininity through the years and repress my femininity when I was a child, I had to repress that artistic and creative side of me. It allowed me to find myself and who I am.

²¹³ Marie Darsigny, « Trente suivi de L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2017, à paraître sur *Archipel*.

²¹⁴ Jacques Ion (dir.), *L'engagement au pluriel*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

²¹⁵ Ève Lamoureux, « Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec », thèse de doctorat, Département des sciences politiques, Université Laval, 2007, f. 311.

²¹⁶ *Ibid.*, f. 311.

²¹⁷ Shirley Neuman traduit par Barbara Havercroft, « Autobiographie et agentivité : répétition et variation au féminin », dans Jean-François Hamel, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie : engagements et subjectivités*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2017, p. 266.

[...]

*There's the art, and the final performances, but really, my art is about the process. The process is where I grow, where I learn, where I heal [...]. Those are my stories, that's my lived experience, and I know other people connect to that story*²¹⁸.

Gender b(l)ender offre un espace de visibilité et de soutien pour la création queer dans toutes ses nuances et ses textures :

*It's about the conversations, and creating that space where we can find each other [...]. Some people go on stage for the first time in their lives, and that's something I don't take for granted; that people are so willing to share their ownness. The audience really wants to hold that space and allow that vulnerability to grieve and exist*²¹⁹.

Le micro-libre qu'organise Kama La Mackerel privilégie l'expérimentation des identités de genres et des sexualités. Même si ce n'est pas l'enjeu avoué des autres micros-libres, ceux-ci constituent aussi des lieux importants d'agentivité performancielle, où tout le monde est invité à discuter de son identité à travers l'art. C'est ce dont rend compte le récit de Livia Dallaire, qui va régulièrement à *Vaincre la nuit* :

« *Une fois rendue sur scène, je me sens tellement vulnérable et forte à la fois, confie Livia Dallaire, artiste âgée de 20 ans qui assiste aux soirées Vaincre la nuit depuis ses débuts. Mes mots, qui étaient jusqu'alors fictifs, prennent tout leur sens, leur puissance.* » Pour elle, s'exprimer devant public lui permet de se libérer des sujets qu'elle aborde.

La lecture de textes prend alors, pour Livia Dallaire, une forme thérapeutique. « *La plupart des sujets dont je traite sont très personnels et émotifs, ajoute-t-elle. Ça me permet de mieux les comprendre et de les accepter.* » L'écrivaine souligne le caractère très personnel de cet art dont le public n'est, jusqu'à un certain point, qu'accessoire. « *Je n'ai même pas conscience qu'il y a des gens. C'est difficile à expliquer comme sentiment* », renchérit-elle²²⁰.

Hélène Bughin suggère à son tour que ce qui est partagé sur la scène de *Vaincre la nuit* est de l'ordre d'une « intimité performée sans concession²²¹ ». Ces quelques témoignages informent

²¹⁸ Kama La Mackerel citée par Leah Lalich, « How one Montreal artist is creating stage magic for LGBTQ performers », dans *This*, 2016. Récupéré le 28 avril 2018 de <https://this.org/2016/12/08/how-one-montreal-artist-is-creating-stage-magic-for-lgbtq-performers/>

²¹⁹ Kama La Mackerel citée par Leah Lalich, *loc. cit.*

²²⁰ Laurence Godcharles, « Démocratiser l'art oratoire », dans *Montréal campus*, 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://montrealcampus.atavist.com/dans-lantre-des-poetes-#chapter-1988586>

²²¹ Hélène Bughin, « Vaincre la nuit », dans *Lis-moi ça*, 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://lismoi.ca/2016/11/27/vaincre-la-nuit/>

sur les usages du dispositif du micro-libre, qui en font des espaces s'inscrivant en faux contre l'injonction d'originalité et d'exception, correspondant à l'idéologie romantique du génie solitaire, mais aussi contre le simulacre subjectif du sujet lyrique en tant que repli du langage. Celles et ceux qui s'expriment dans les micros-libres semblent plutôt s'efforcer de rendre la vie inséparable de sa forme, comme le souhaitait Giorgio Agamben²²², puisqu'ils revendiquent pouvoir parler *pour* et *en* eux-mêmes. En se référant à la sémiotique des formes de vie de Jacques Fontanille²²³, Sylvano Santini considère « qu'on peut choisir sa forme de vie, au sens fort de s'en créer une, en performant un style, un "beau geste", non pas seul mais avec d'autres²²⁴ ». Les micros-libres éprouvent ce pari en offrant une occasion de se rassembler pour créer ensemble. Iyan Hayadi raconte au sujet de sa première performance à *Gender b(l)ender* : « *The audience is very supportive, you can tell that they're happy to be here and want to listen to you [...]. When I came here tonight I understood how important it is to hear yourself and to hear other people around you doing the same. You support it and give them confidence*²²⁵. » Il s'agit de s'énoncer avec honnêteté, sans fard, afin que d'autres puissent s'identifier (*can relate*) à ce récit, ou encore qu'on puisse prendre conscience de cette réalité affective. Cette parole en réseau devient un moyen de résistance contre l'invisibilisation de certaines existences et pratiques artistiques.

4.3. Partager une scène : une exigence corporelle et énonciative

Les recherches menées par Lionel Ruffel montrent que la réapparition de ces corps multiples et divers est un symptôme du contemporain, qui marque le passage

d'un imaginaire du littéraire centré sur un objet-support : le livre, à un imaginaire du littéraire centré sur une action et une pratique : la publication. « Publier » retourne à son sens originel : rendre public, passer de l'expression privée destinée à des correspondants précis à l'expression pour des publics de plus en plus divers²²⁶.

²²² Giorgio Agamben, *Homo sacer IV tome II : l'usage des corps*, Paris, Seuil, 2015.

²²³ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.

²²⁴ Sylvano Santini, « Mieux vaut être suspects ensemble qu'innocents parmi d'autres », dans *Spirale*, no 261, 2017, p. 45.

²²⁵ Iyan Hayadi que cite Leah Lalich, *loc. cit.*

²²⁶ Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 107.

Les formes artistiques qui caractérisent le contemporain se fondent sur une indistinction entre le dedans et le dehors, entre l'interprète, la spectatrice et le spectateur, entre la production et la diffusion. Cet imaginaire du littéraire s'inscrit dans une pluralisation des espaces publics, une déhiérarchisation des structures et la création de nouveaux réseaux. Lionel Ruffel constate à ce sujet que :

L'idéalisation de la sphère publique passe par une valorisation du silence, par l'inverse du brouhaha. Et se situe donc à l'opposé de ma proposition sur le contemporain. Il faut faire silence sur les inégalités réelles au profit d'une égalité de principe. [...] Or, de la même manière qu'il existe des contre-publics subalternes qui s'opposent à la sphère publique idéalisée, il existe des contre-publics subalternes qui s'opposent à l'idéal de la littérature silencieuse, ce qui se rapproche du modèle contre-idéal du brouhaha. Ces contre-publics subalternes littéraires ne sont pas forcément l'expression de contre-publics subalternes « socio-politiques », mais l'expression d'une pratique de la littérature qui ne se construit pas sur la triple exclusion de l'espace, des corps et du son. De nombreuses études historiques, comme celle de Richard Hoggart en Grande-Bretagne, de Jacques Rancière en France, de Lawrence Levine aux États-Unis, ont cependant montré combien les deux étaient liés. Combien les ouvriers et les « pauvres » ont eu historiquement tendance à pratiquer une approche performative de la littérature²²⁷.

La littérature-brouhaha, à laquelle je rattache les micros-libres, ouvre « une voie pour mener sur le plan littéraire une lutte spécifiquement politique²²⁸ ». À cet égard, ces événements poétiques rejoignent des conditions et des implications politiques du *Rassemblement* analysé par Judith Butler. Si tous les types de manifestation et de rassemblement ne s'équivalent pas, écarter de facto les micros-libres de l'action politique relèverait d'un préjugé à l'égard des pratiques littéraires. J'insiste : les enjeux du mouvement Black Lives Matter et la violence policière que subissent celles et ceux qui manifestent dans la rue ne sont en rien comparables à l'expérience d'un micro-libre, qui se déroule dans un espace privé, sécuritaire, dans un établissement qui va souvent profiter de la présence des participantes et participants en leur vendant des breuvages ou des livres²²⁹. Il ne s'agit pas de poser de telles adéquations, d'autant plus qu'une variété de micros-libres existe et que chacun d'entre eux soulève ses propres enjeux politico-littéraires. Ceux organisés dans la foulée des manifestations étudiantes québécoises (en 2012, notamment par *Fermaille*, et en 2015) ou des mouvements

²²⁷ *Ibid.*, p. 99-100.

²²⁸ *Ibid.*, p. 101.

²²⁹ Cela dit, rien n'empêche l'organisation d'un micro-libre par des actrices et acteurs du mouvement Black Lives Matter qui y verraient un moyen de partager leurs vécus et leur colère.

de dénonciation des violences sexuelles et raciales, ainsi que ceux portés par des communautés marginalisées, tels que *Gender b(l)ender* à Montréal et *Transpoetic Playground* à Carbondale, ne procèdent pas de la même manière que le *Bistro ouvert* ou *Vaincre la nuit* du point de vue des modalités d'expression et de reconnaissance. Une fois ces précautions posées, observons comment ces rassemblements poétiques invitent à reconsidérer à nouveaux frais les forces d'exclusion à l'œuvre dans le champ littéraire et, plus largement, dans l'espace public.

Judith Butler soumet l'hypothèse que « certaines manières d'affirmer et de montrer certaines formes d'interdépendance sont en mesure de transformer le champ de l'apparition lui-même²³⁰ ». Le rassemblement des corps « signifie en excès de ce qui est dit, et ce mode de signification est une mise en acte corporellement concertée, une forme plurielle de performativité²³¹ ». Cette activité collaborative, à laquelle nous prenons part, n'est ni totalement individuelle ni totalement collective, elle est à la fois individuelle et collective : « il y a une action collective sans sujet collectif préétabli : le “nous” est mis en acte par le rassemblement de corps pluriels, persistants et agissants [...]»²³² ». Se rassembler ainsi pour partager une scène implique une exigence corporelle et énonciative. En nous réunissant, nous exerçons « un droit pluriel et performatif à apparaître, un droit qui affirme et institue le corps à l'intérieur du champ politique²³³ ». L'action concertée des personnes réunies entraîne « la reconstitution de formes plurielles de capacité d'agir (*agency*) et de pratiques sociales de résistance²³⁴ ». Joseph Alan Hassert constate à propos des micros-libres :

As radicants, open mics are formations installed in a space in order to « open » it. This goes beyond mere semantics—the meaning is sociopoetic and is fully embodied in affective and pragmatic dimensions of collective action. The open mic performs a deterritorializing and reterritorializing of space—a simultaneous opening and closing. Open mics use occupation as a tactic for opening space to alternative usage, usage that is not pre-determined by the participants or the architects of the space. To say that our art is poetry isn't quite right. We

²³⁰ Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, op. cit., p. 58.

²³¹ *Ibid.*, p. 16.

²³² *Ibid.*, p. 77.

²³³ *Ibid.*, p. 19.

²³⁴ *Ibid.*, p. 17.

*are also relational and dialogic artists. We cultivate audience, create a scene, and shape the formation of feeling that is our community*²³⁵.

Cette communauté performative, qui se forme et se reforme à chaque évènement, est mise

en action par le rassemblement des corps, par leurs gestes, leurs mouvements, leurs vocalisations, leurs manières d'agir de concert. Agir de concert ne veut pas dire agir en conformité : il arrive que les gens bougent ou parlent en même temps mais dans des directions différentes et mêmes contradictoires²³⁶.

Mon corps prend place à côté du corps d'autres individus, et nos actions dépendent dorénavant de cette mise en relation. La proximité physique est essentielle à l'ajustement de mes gestes à ceux d'autrui, « pour nouer une relation à la fois auditive et corporelle avec les personnes avec lesquelles une action signifiante ou un acte de parole est entrepris²³⁷ ». Cette coprésence, au sein de laquelle chaque personne livre une information sur elle-même aux autres, impose à toutes et à tous de « s'ajuster à la situation et de se fondre en elle²³⁸ ». Leurs interactions face à face résultent de « l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives²³⁹ ». Je me trouve exposée à la présence physique de plusieurs personnes, et cela me demande de trouver un équilibre entre inhibition et expression de soi. Les motifs divergents de notre réunion nous obligent à réaliser un contrôle mutuel sur nos gestes. Toute interaction sociale repose sur un « consensus temporaire » (*working consensus*) qui permet à chacune et chacun de trouver une place qui lui convient dans la situation et de participer au maintien de l'interaction elle-même. Je suis amenée à me conformer à « un esprit, une structure émotionnelle, qui doivent être convenablement créés, instaurés et soutenus pour durer²⁴⁰ » et dans lesquels je me sentirais impliquée. Mais je n'intègre pas une organisation collective homogène. Aucune unité n'est présumée ou provoquée par le mouvement de rassemblement, c'est plutôt « une convergence d'actions différentes les unes

²³⁵ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 149.

²³⁶ Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, *op. cit.*, p. 196.

²³⁷ *Ibid.*, p. 17.

²³⁸ Erving Goffman, *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2013, p. 13.

²³⁹ *Id.*, *La mise en scène de la vie quotidienne tome 1 : la présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 23.

²⁴⁰ *Id.*, *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, *op. cit.*, p. 19.

des autres, une forme de socialité politique irréductible à la conformité²⁴¹ ». Mes gestes et ceux d'autrui ne tendent pas à se synchroniser; ils s'accrochent les uns aux autres. Nous devons parvenir à les coordonner, à mesurer leurs effets de décalage afin d'agir momentanément de manière conjointe. Ces relations dynamiques impliquent le soutien, la joie, la solidarité, mais aussi le conflit et la rupture (sur lesquels je reviendrai).

Pour comprendre les motifs et les modes de sociabilité des micros-libres, il est éclairant de revenir à la conception de la communauté que propose Roberto Esposito²⁴² : la communauté (*cum munus*) tient d'une instabilité originaire, qui suppose que les êtres humains aient en commun (*cum*) une responsabilité (*munus*) dont ils doivent se charger à l'égard des autres. Cette dette n'est pas à comprendre à l'intérieur d'un échange réciproque, c'est une obligation, exigée par l'exposition permanente de soi à l'autre. Suivant le modèle du « sujet vulnérable » élaboré par la juriste féministe Martha Fineman, que cite Naïma Hamrouni, « la vulnérabilité est une condition ontologique qui “émerge de notre incarnation (*embodiment*), qui suppose la possibilité toujours présente du dommage, de la blessure ou de la malchance”. Pour Fineman, ce risque est universel et constant²⁴³ ». Il ne faut pas chercher à éradiquer les vulnérabilités, mais à s'en porter responsable. S'immuniser de cet état vulnérable ne peut, selon Roberto Esposito, mener qu'à la perte de la communauté. Dans une perspective biopolitique²⁴⁴, l'immunité et la communauté seraient des positions antithétiques. La

²⁴¹ Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, op. cit., p. 222.

²⁴² Comme plusieurs philosophes du 20^e siècle, tels que George Bataille, Martin Heidegger, Arnold Gehlen, Jean-Paul Sartre, Hannah Arendt et Maurice Blanchot, dans la foulée desquels il situe sa réflexion, Roberto Esposito esquisse un modèle idéal de communauté à atteindre. Ma recherche ne prétend pas à cela, puisque ce sont les significations produites par des interactions humaines concrètes que j'analyse. Je m'attarderai ici à l'aspect politique et au caractère transindividuel qu'implique sa notion de communauté. Voir Roberto Esposito, *Communitas : origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000 et *Communauté, immunité et biopolitique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2010.

²⁴³ Naïma Hamrouni, « Vers une théorie politique du *care* : entendre le *care* comme “service rendu” », dans Sophie Bourgault et Julie Perreault (dir.), *Le care : éthique féministe actuelle*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2015, p. 85.

²⁴⁴ Les notions de biopouvoir et de biopolitique apparaissent dans *Histoire de la sexualité tome I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1976] de Michel Foucault, mais ce dernier les approfondit davantage dans *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2004.

communauté représente le maintien des solidarités transindividuelles²⁴⁵, alors que l'immunisation apparaît comme une réaction de protection, qui peut prendre la forme d'un auto-enfermement ou d'une agression contre un extérieur potentiellement dangereux. Il n'est en ce sens pas étonnant que les micros-libres soient des lieux privilégiés de l'écriture de l'intime, puisque l'émotion, comme le rappelle Georges Didi-Huberman, qui poursuit la réflexion de Maurice Merleau-Ponty²⁴⁶ :

serait ainsi quelque chose comme une *révolte oblique*, un acte paradoxal qui ne réussit pas à « faire face », mais qui ne renonce pourtant pas à transformer le monde, ce qu'il commence de faire au plan d'immanence que constituent ses propres réponses gestuelles, corporelles. [...] [L]’émotion met en jeu l’*existence* du sujet dans le monde, bien sûr, mais aussi le mouvement d’une *exigence* qui vise la *connaissance* du monde — le « perçu » dont parle Merleau Ponty — autant que sa transformation agie²⁴⁷.

L'expression de la vulnérabilité, dont l'émotion rend compte, « ne dit pas “je”, mais elle se tient chaque fois sur le fil — ou la cheville dialectique — d'une communauté et d'une singularité²⁴⁸ ». Ce n'est pas autour d'un intérêt commun que les membres d'une communauté se rassemblent en vue de le défendre. La communauté se tisse à partir de leur intersubjectivité. Elle noue soi et l'autre dans une expérience sensible : « elle expose chacun à un contact et aussi à une contagion²⁴⁹ ».

Alors que dans une situation de lecture publique avec programmation, « il n'y a en fait qu'une "attention *illusoire* [de la part de l'artiste au public], qui aide à créer une égalité

²⁴⁵ La notion de « transindividuel » a été théorisée par Gilbert Simondon et lui sert à penser l'autoconstitution de la communauté sur une base affective et émotionnelle qui ne se réduirait pas à un « je » : « Pour que la relation d'être à être soit possible, il faut une individuation enveloppant les êtres entre lesquels la relation existe : cela suppose qu'il existe entre les êtres individués une certaine charge d'indéterminé, c'est-à-dire de réalité préindividuelle qui a passé à travers l'opération d'individuation sans être effectivement individuée. [...] L'être, par l'émotion, se désadapte autant qu'il s'adapte [car l'émotion] manifeste dans l'être individué la rémanence du préindividuel; elle est ce potentiel réel qui, au sein de l'indéterminé naturel, suscite dans le sujet la relation au sein du collectif qui s'institue. » (Gilbert Simondon cité par Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes : l'œil de l'histoire*, tome 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 49.)

²⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945].

²⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁹ Roberto Esposito, « Réponses », dans *Papiers*, no 29, 2008, p. 24.

apparente d'attention", là où règne à l'évidence une structure d'interaction asymétrique²⁵⁰ », le dispositif du micro-libre suscite, à travers la réversibilité des rôles, une interdépendance des attentions et des actions, qui a pour effet de rendre les participantes et participants sensibles, perméables, à l'influence des autres :

Cette porosité entre la scène et le public, cet abatement du quatrième mur, cloison virtuelle que les acteurs, dans le souci d'un jeu naturel, doivent imaginer entre eux et les spectateurs, est un élément crucial du dispositif [de la scène ouverte]. Cet « agencement collectif de profération », par la réversibilité entre scène et auditoire, est déterminant dans l'impact esthétique, émotionnel, social et politique, dans l'empathie et l'implication, générés par le dispositif. Cela contribue pour beaucoup à l'efficacité [des scènes ouvertes] comme poésie « commotive ». Car l'auditeur peut toujours devenir [performeur]²⁵¹.

La commotion, écrit encore Georges Didi-Huberman, « ce serait l'émotion en tant qu'elle regarde, non pas le *je*, mais le *nous* de la communauté. Il faut, pour cela, que chacun se sente touché, ému, mis en mouvement²⁵² ». Ce mouvement partagé est au cœur des relations transindividuelles exigées par l'expérience esthétique des micros-libres. C'est lui qui entraîne une personne venue écouter les performances à griffonner soudainement un texte dans son cahier, l'amenant à investir la scène à son tour. La position d'écoute jumelée à la possibilité de prendre parole m'encouragent à me joindre aux autres lectrices et lecteurs. L'idée me vient, puis elle me chicote, me tracasse et m'habite enfin. Elle ne s'en va pas. À mesure que les prestations s'enchaînent, l'envie se fait de plus en plus pressante. J'ai parfois l'impression que ce n'est pas mon propre désir, que c'est un mouvement extérieur qui m'y contraint. D'autres fois, j'embrasse ce désir, même s'il m'en coûte beaucoup d'énergie, avant de redevenir auditrice.

Pour que la communauté d'un micro-libre se maintienne, au moins le temps d'un évènement, l'alternance des rôles est nécessaire : chacune et chacun doit, à différents niveaux, partager, écouter, reconnaître les corps présents. Si les performances ne reçoivent pas une attention contemplative, celle-ci vagabondant entre les multiples éléments de la situation poétique au point où certaines prestations sont enterrées sous le bruit des discussions environnantes, une évidence demeure : le déroulement d'un micro-libre dépend d'un degré

²⁵⁰ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 93.

²⁵¹ Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 88.

²⁵² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 433.

minimal d'écoute, et le postulat d'ouverture de son dispositif exige, d'un point de vue théorique, que les voix les plus vulnérables soient les plus écoutées. Cette observation rejoint l'analyse de Jérôme Meizoz, qui souligne à propos des scènes ouvertes :

L'essentiel n'est pas de savoir si cette expression a de la valeur « littéraire » ou « esthétique », mais comment elle se fait revendication collective d'un groupe subalterne. Revendication à se préoccuper de la beauté, à cultiver le loisir, à partager une culture commune, enfin à représenter par soi-même les conditions de son existence²⁵³.

C'est « une expérience directe, non solitaire, du langage en représentation²⁵⁴ », qui entraîne une subversion des normes de mise en scène de soi dans l'espace public et littéraire. Toute poésie en performance constitue, rappelle Paul Zumthor, « pour le groupe culturel, un champ d'expérimentation de soi, rendant possible la maîtrise du monde²⁵⁵ ». D'ailleurs, divers procédés textuels accentuent et s'appuient sur l'aspect interpersonnel de la situation performancière : apostrophes, digressions prospectives ou rétrospectives, exclamations. Mais, plutôt que se soumettre à un jugement de valeurs qu'énumère l'historien médiéviste, celles associées aux « qualités de la voix, [à] la technique vocale du récitant ou du chanteur²⁵⁶ », les micros-libres dévoilent leurs fondements et nous conduisent à les interroger. Ces qualités vocales jouent effectivement un rôle dans l'appréciation d'une performance. Par contre, ce qui fait événement, dans un micro-libre, ce n'est pas « l'énième performance d'un [poète] aguerri, mais la première fois d'un néophyte enhardi; ce n'est pas le fait qu'un prof de fac, qui a accès à la parole par son métier, sa fonction sociale, son capital culturel, prenne le micro²⁵⁷ ». C'est la prise de parole d'un réfugié ou celle d'une jeune femme anxieuse. « Ce qui fait événement, c'est le clochard habitué des abords de la Scène Nationale d'Albi, assistant en voisin à une scène slam dans le hall, et finalement passant sur scène pour un poème dédié à la mémoire d'un ami disparu²⁵⁸. » La richesse de ces situations poétiques tient à la mise en valeur de la posture énonciative d'une personne bègue, qui ne repose pas sur les

²⁵³ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, op. cit., p. 163.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 162.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Jérôme Cabot, op. cit., p. 96.

²⁵⁸ *Ibid.*

normes de la diction, ou encore à la présence d'une artiste sourde qui, au milieu des voix, rappelle que la poésie en performance n'équivaut pas à la poésie en voix et que le corps s'exprime autrement qu'à travers la parole. Le caractère inaccoutumé de ces performances en fait des éléments particulièrement signifiants du rassemblement. Néanmoins, l'influence de leur réalisation sur l'organisation du champ de l'apparaître procède, en grande partie, de l'effort manifeste du public pour saisir ce que ces personnes expriment, pour en faire quelque chose de « remarquable ».

Ces modalités d'expression posent la question essentielle du *care*. En reprenant la réflexion de Carol Gilligan développée dans *In a Different Voice*²⁵⁹, Sophie Bourgault rappelle que la voix du *care* est relationnelle, « dans le sens où cette voix est ancrée dans le présumé que c'est l'interdépendance qui définit la condition humaine et que cette interdépendance n'est pas une tare, mais bien une richesse²⁶⁰ ». L'expression des personnes vulnérables exige une volonté d'écoute envers ce qui demeure, en d'autres circonstances, inaudible. Sachant que « [l]'attention silencieuse à l'autre est, souvent, plus exigeante que la prise de parole²⁶¹ », le dispositif du micro-libre suppose, au-delà d'une ouverture à la parole de toutes et de tous, une attention particulière accordée aux contre-publics subalternes. Ce n'est pas un usage garanti des micros-libres. Dans le prochain chapitre, j'aborderai d'ailleurs des cas patents qui contredisent ce présumé. Le dispositif, en tant que postulat politique et social, implique tout de même une volonté sous-jacente d'inclusion : pour que le micro soit effectivement libre, il faut que n'importe qui ait une réelle possibilité d'intégrer la situation poétique. Cela exige une sociabilité qui reposerait sur des valeurs de partage, d'écoute mutuelle, d'empathie et de respect des différences. C'est à cette condition que ces espaces sont susceptibles d'agir à l'encontre d'une forme performative de pouvoir qui délimiterait la valeur des personnes jusqu'à en admettre ou en exclure l'existence. L'ouverture des micros-libres à toute personne souhaitant lire est, structurellement, une contestation des notions de clôture et de distinction associées au champ littéraire, dont le mode de fonctionnement

²⁵⁹ Carol Gilligan, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1982.

²⁶⁰ Sophie Bourgault, « Repenser la "voix", repenser le silence : l'apport du *care* », dans Sophie Bourgault et Julie Perreault (dir.), *op. cit.*, p. 169.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

s'appuie sur une séparation entre les agentes et agents inscrits dans le champ, luttant pour le capital symbolique, et celles et ceux qui en sont dépourvus. Le souci porté à autrui, en fonction d'une éthique du *care*, s'oppose à l'idée même des luttes pour le capital symbolique ou, du moins, incite à les secondariser. En aménageant une sociabilité littéraire alternative, les micros-libres favorisent l'apparition de nouvelles postures d'écrivaine et d'écrivain, qui correspondent à des formes de vie nouvelles ou marginalisées, ce qui a pour effet de complexifier les rapports entre de multiples formes de vie. Le dispositif du micro-libre peut en ce sens servir de modèle pour expérimenter « une vie politique plus attentive, moins violente²⁶² », dont la mise sur pied, selon Sophie Bourgault, « ne se fera ni dans le silence complet ni dans les éclats d'une parole incessante, mais bien à mi-chemin entre les deux — ou, peut-être, *dans* le va-et-vient entre les deux²⁶³ ». Il nous est possible d'investir les micros-libres comme des terrains d'expérimentation pour développer une écologie des voix et des gestes au sein de laquelle tout le monde réussirait à se faire entendre et à être reconnaissable dans le champ de l'apparaître.

²⁶² *Ibid.*, p. 184.

²⁶³ *Ibid.*

CHAPITRE V

EXCURSIONS 3

8 octobre 2016, Le Zénob

J'étais arrivée la veille à Trois-Rivières pour assister au Off-Festival de poésie. L'évènement du samedi était organisé par les Filles Missiles. Inspirées par l'esthétique des présentations orales à l'école secondaire, les artistes avaient livré des récits intimes. Nous avons pu entendre notamment Daphné B., Pascale Bérubé, Marie Darsigny, Sarah Hébert, Lily Pinsonneaut et Maude Veilleux. À la fin du spectacle, fidèles à l'habitude, la plupart d'entre nous avons décidé de poursuivre la soirée au bar Le Zénob, où s'achevaient les récitations prévues par le festival officiel. Nous allions boire et festoyer jusqu'au lever du soleil, à l'extérieur autour du foyer, à l'intérieur en petits groupes disséminés entre les tables. Nous discutons des performances offertes par les Filles Missiles. Nous nous racontions les dernières anecdotes sur nos vies. Vers 1 h 30, la voix de Sébastien Dulude s'est élevée au-dessus des nôtres; il avait rallumé le micro. Le geste était improvisé. Sachant très bien que des poèmes étaient cachés dans les poches de nos manteaux, dans nos sacs ou dans nos cellulaires, il a annoncé :

Ce n'est pas possible qu'il n'y ait pas des poèmes dans vos poches. [...] Moi, mon simple rôle sera de picoler et de stimuler l'interaction. Alors voilà, c'est déjà commencé : on m'applaudit, j'aime ça beaucoup beaucoup beaucoup. Alors comment on fait ça? Genre maîtresse d'école, je pointe du monde, ou il y a des volontaires? C'est toujours mieux des volontaires, je trouve que c'est comme la démocratie.

François Rioux s'est proposé pour être le premier lecteur, habitué d'occuper les scènes. Sa lecture a été chaudement reçue. Pascale Bérubé l'a suivi. Et ainsi de suite, de poète en poète, le micro-libre a pris place au milieu de la nuit. L'enthousiasme était à son comble, et je pressentais que les lectures pouvaient se prolonger jusqu'à la fermeture du bar. Tout le monde était à la recherche d'un texte à lire.

Mais l'excitation s'est rapidement estompée pour le tiers de la salle. Les femmes ont fini par noter que seuls les hommes recevaient une écoute respectueuse. Les textes qu'elles performaient étaient enterrés sous les commentaires désobligeants. Elles avaient quitté leur soirée de filles pour se faire insulter ici. Mécontentes, Maude et Pascale ont tenté de reprendre le contrôle des événements en proposant une « animation » ironique, où elles se moquaient des lecteurs et encourageaient les femmes à se réapproprier la scène. Ça n'a pas suffi. La majorité des hommes s'étonnait de leur présence; ils ne constataient pas le double standard. Ils s'outraient, criaient au ridicule : « On veut de la poésie », clamaient-ils. Ils veulent leur poésie, chuchotaient les femmes entre elles. Les tensions devenaient étouffantes. Moi aussi, j'étais fâchée.

Ça ne pouvait pas continuer ainsi plus longtemps.

Marie est sortie des toilettes en pleurs, elle a empoigné le micro. En regardant les hommes dans la salle, un à un, elle a exprimé sa colère, sa déception. Elle a fait remarquer que nous avions eu une belle soirée de filles, mais que les hommes avaient encore choisi d'envahir tout l'espace.

Ceux-ci n'ont pas semblé comprendre, peut-être comprendraient-ils plus tard. Toutefois, ils ont éteint le micro.

12 février 2017, Bistro de Paris

L'après-midi du 12 février 2017, Carl, qui organise le *Bistro ouvert* le deuxième dimanche de chaque mois, a annulé l'édition du soir même, indiquant qu'il avait été retenu hors de la ville. Ce serait la première fois qu'un *Bistro ouvert* n'aurait pas lieu. Deux habitués, Jean-Guy et Rosalie, ont décidé de tenir le *Bistro ouvert XL* sans Carl. Le nouvel événement Facebook rappelait que « [l]e *Bistro ouvert* n'appartient à personne, c'est vous. Comme dirait Kant²⁶⁴ : "C'est soir de *Bistro ouvert*, avec ou sans Carl Bessette." Le *Bistro ouvert* aura toujours lieu,

²⁶⁴ Cette boutade est une référence au sens de l'humour de Carl, qui se plaît à attribuer des citations apocryphes à ses philosophes préférés.

le deuxième dimanche de chaque mois²⁶⁵ ». Jean-Guy et Rosalie avaient récupéré le mode opératoire de Carl, choisissant de présenter un auteur en ouverture, Lil Wayne, et de lire des extraits de son livre *Gone 'Til November*. L'évènement a été relayé par Carl, qui a souligné à quel point l'initiative respectait l'esprit de la soirée (mais il n'en fait pas mention sur le site officiel du *Bistro ouvert*, Lil Wayne n'apparaissant pas dans la liste des figures littéraires présentées²⁶⁶).

J'ai franchi la porte du Bistro de Paris, ce bar sombre et étroit de la rue Saint-Denis, comme je le fais presque chaque mois depuis 2014. J'ai contourné la scène, traversé le couloir entre le comptoir et les tables rondes disposées pêle-mêle, dépassé les machines à sous pour me rendre aux toilettes des filles, juste avant la table de billard, ces toilettes où on a longtemps pu lire les mots de Josée Yvon. Toute une génération de poètes a été influencée par cette phrase qui hantait le Bistro de Paris, par ces soirées de lecture, davantage que par tous les recueils d'Yvon : « Je ne guérirai jamais si tu me fourres dans ma blessure ». En regagnant la salle, j'ai choisi de m'asseoir à l'avant avec Jean-Guy, Rosalie et Emmanuel. Habituellement, nous occupons les places à l'arrière. C'était un soir d'exception. Les chaises s'empilaient partout si bien que la circulation entre celles-ci était difficile. Nous étions six, huit, autour de chaque petite table noire. Surement en raison de l'annulation de l'évènement « officiel », il y avait peu de nouvelles personnes. Je remarquais deux groupes assez distincts, quelques poètes répartis entre eux et les piliers de bar. Il y avait la majorité des Goonies (Emmanuelle, Jean-Guy, Rosalie, Emmanuel et moi); il y avait quelques filles de Relief (Rosie Desbiens, Alegría Lemay-Gobeil, Élisabeth Bergeron); il y avait Marie, Shawn Cotton, Baron, Marie-Hélène Racine, Simon Domingue, Nicolas, Vincent Desmarais; il y avait aussi et surtout ces personnes dont j'ignore encore le nom. Nous étions une quarantaine. L'éclairage tamisé ne créait aucune scission entre les tables et la scène. Deux micros étaient disposés sur celle-ci. Au *Bistro ouvert*, il n'y a pas d'inscriptions. Il faut s'emparer de la scène dès qu'elle est vacante. Si personne n'y monte, de la musique emplît les hautparleurs.

²⁶⁵ Rosalie Asselin et Jean-Guy Forget, « CE SOIR : *Bistro Ouvert* – XL », 12 février 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 16 novembre 2017 de <http://www.facebook.com/events/1541362865892805/>

²⁶⁶ Carl Bessette, « Bios d'intro », dans www.bistroouvert.com. Récupéré le 14 décembre 2017 de <http://www.bistroouvert.com/>

Celle-ci cesse au moment où on escalade les trois marches noires (quoiqu'on décide parfois d'intégrer la chanson à sa performance).

L'évènement s'est ouvert, vers 21 h, avec la présentation biographique de Lil Wayne qu'avait préparée Jean-Guy. Celle-ci avait une portée critique à l'égard de celles offertes par Carl : alors que ce dernier met en valeur des autrices et des auteurs morts et canoniques, majoritairement des hommes blancs, Jean-Guy avait choisi de retracer la carrière d'un rappeur afro-américain encore vivant. Cette courte introduction a été suivie du rappel des deux règles de ce micro-libre : il faut un texte ayant au minimum un mot, et lire un seul texte à la fois, plusieurs s'ils sont très courts. Le début de la soirée était calme, ce qui est habituel. Personne ne voulait lire en premier; la frénésie des échanges attendait le retour de la première pause. Parmi quelques lectrices et lecteurs, un homme est venu réciter plusieurs longs textes. Le public bavardait pendant les performances, moi aussi d'ailleurs. Contrairement au Quai des Brumes, dans ce bar-ci, la portée des hautparleurs ne parvient pas à couvrir les discussions, qui sont nombreuses, puisqu'une dizaine de personnes sont régulièrement présentes sans être venues assister au micro-libre. Parfois, un silence naît au milieu des tables. Celui-ci est plus souvent accordé aux voix timides ou nerveuses, à celles qui témoignent d'un vécu difficile. Le public est aussi plus réactif lorsqu'il est interpellé, ou encore devant des performances saisissantes, assurées, mais surtout brèves. Le bruit ambiant n'empêche cependant pas la compréhension des textes, si je décide de tendre l'oreille. Et, sur scène, bien que j'aperçoive le mouvement des lèvres, je n'entends que mon écho, à moins que le public s'adresse directement à moi, comme il l'a fait avec cet homme, qui revenait sans cesse.

En plus d'accaparer le micro, l'homme mettait en voix des récits chargés d'une forte violence sexuelle envers les femmes, envers sa partenaire plus particulièrement, qui se joindrait à nous dans le courant de la soirée. Plusieurs personnes exprimaient leur malaise en grommelant, de plus en plus fort. Il nous avait confié lors de sa première lecture : « Si vous trouvez ça long, arrêtez-moi. » Malgré cela, il refusait d'interrompre ses prestations devant nos réactions hostiles. Comprenez bien : ce n'était ni la longueur de ses nombreuses récitations ni leur valeur littéraire qui suscitaient autant de mécontentement, c'était le caractère opprimant de leur contenu. Chacun de ses retours marquait une réponse plus ferme.

Les murmures sont devenus des cris, puis des injonctions : « Ça finit-tu? » « Ferme ta gueule. » Inébranlable, il allait au bout de toutes ses lectures. Rosalie l'a rejoint sur scène. Devant le deuxième micro, elle s'est mise à déclamer un poème de Maude Veilleux. C'était la première fois qu'elle performait au *Bistro ouvert* :

j'ai craché dans tes souliers
 j'ai vraiment craché dans tes souliers
 pas d'image, pas de métaphore, là
 j'ai vraiment craché dans tes souliers
 quand je suis en criss, je crache dans tes souliers
 quand tu me dis de slacker sur les verres de vin
 je crache dans tes souliers

j'ai craché dans tes souliers à soir
 quand t'as approché et que
 tu m'as demandé
 combien de verres t'as bu?
 j'ai craché dans tes souliers²⁶⁷

Du corps menu de Rosalie s'échappait une voix tranchante, incisive, forte. L'assistance l'a acclamée. L'homme a tout de même poursuivi où Rosalie l'avait interrompu, après avoir fait remarquer qu'il espérait qu'elle n'ait pas craché dans son verre. Quelques minutes plus tard, Vincent s'est interposé à son tour, mais Shawn l'a sorti de la scène, visiblement irrité par la tournure que prenait la soirée. Il a déclaré : « Vous n'aimeriez pas qu'on fasse ça à vos amis. Vous pouvez huer, crier, insulter depuis la salle, lui lancer un cendrier, mais coupez-lui pas la parole. » Nous aurions pu lancer un cendrier sur un homme, menacer son intégrité physique, mais nous n'avions pas le droit de lui couper la parole. Il m'a semblé qu'en disant cela Shawn réaffirmait la dimension sacrée de la scène en tant qu'espace impénétrable. Celle-ci conférerait à la voix une autorité, qu'elle ne perdrait qu'en la quittant. La parole ainsi protégée ne devrait pas être perturbée, peu importe si elle était violente et haineuse. J'ignore si Shawn avait bel et bien eu l'intention d'exprimer cela. La première pause a été annoncée par le départ de scène de l'homme. Tout le monde en a profité pour réagir sur les récents événements. Les intermèdes permettent ces échanges, les provoquent. Les discussions portent sur les lectures publiques, la littérature en général, le déroulement de la soirée. Pendant que Rosalie et moi commentions les propos de Shawn, celui-ci est venu nous interrompre pour

²⁶⁷ Maude Veilleux, *Last call les murènes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016, p. 25.

nous faire part de sa perspective. Il n'avait pas écouté les textes critiqués, et il avait cru que Rosalie et Vincent leur reprochaient leur absence de qualité littéraire. Je l'ai corrigé et ai souligné le caractère sexiste de ses performances, puis lui ai demandé de m'expliquer la réaction idéale à avoir en pareilles circonstances.

La femme que mentionnait l'homme dans ses lectures a franchi la porte du bar au moment où la pause s'achevait. Les fumeuses et les fumeurs ont éteint leur cigarette, commandé un nouveau verre et regagné leur chaise. La seconde partie du micro-libre était semblable à la première. La femme et l'homme nous ont offert plus d'une dizaine de poèmes. La femme les hurlait, ou encore improvisait des chansons. Les autres prestations étaient brèves, quelques créations en prose et en vers réglés, la majorité en vers libres. Toutes les performances avaient été réalisées en français (bien que cela reste rare, il m'est arrivé, à d'autres moments, d'en entendre en anglais, en espagnol, en brésilien). Je remarquais également moins de jeux de renvois et de complicité entre les lectures qu'à l'habitude, et très peu de dialogues (sympathisants) entre la scène et la salle. Baron lui-même, dont l'adresse au public est certainement l'une des signatures, avec ses nœuds papillon, récitait ses poèmes rapidement, sans les présenter, sans improviser. L'atmosphère était tendue. Même les performances les plus humoristiques ne suscitaient aucun rire. Malgré les discussions ininterrompues, le public m'apparaissait tout de même attentif à ce qui était récité. Beaucoup de cris de désapprobation se faisaient entendre, surtout à l'égard du duo. Quelques applaudissements ressentis ponctuèrent certaines lectures, dont celle de Marie. Ce n'était pas soir de fête. Nous anticipions ce qui se profilait, lançant des regards réprobateurs vers la scène. Les querelles avaient eu raison de l'excitation habituelle. Emmanuelle passait le temps aux machines à sous, Jean-Guy avait quitté le bar, de même que tous les nouveaux participants et participantes, qui devaient avoir gardé un souvenir amer de leur expérience.

J'ai atteint l'heure des véritables guerrières et guerriers, moment de la soirée où il est admis de parler (fort) pendant les performances. Tout le monde avait déserté la scène, qui avait pris l'allure d'un champ de bataille, sauf la femme et l'homme. Ivres de leurs mots, rien ne les décourageait. C'était un fleuve de mots que le couple se partageait, au milieu de la scène, mais en retrait des autres, qui avaient cessé de les écouter. Leurs deux voix devenues une trame sonore à la soirée, je buvais un verre de bière et discutais. Alors que la femme

hurlait à nouveau, la barmaid lui a ordonné de se taire, la menaçant de la sortir du bar. La femme n'avait pas tenu de propos offensants; en criant sans arrêt et en n'étant pas soucieuse des gens attablés, elle leur avait néanmoins manqué de respect. C'est à cette règle implicite que réagissait la barmaid. Je ne l'avais jamais vue intervenir de la sorte. L'absence de Carl y était peut-être pour quelque chose. Cependant, je ne me souviens pas d'avoir vu deux personnes occuper la scène de façon aussi continue. Il y a bien eu ce dimanche où Carl avait livré, entre 1 h et 3 h, une récitation éreintante du *Bloc*²⁶⁸, afin d'empêcher une autre personne, qui ne cessait de retourner lire, d'y accéder. Si ma mémoire est exacte, il s'agissait d'ailleurs du même homme, que j'ai croisé quelquefois par la suite.

Le couple a quitté le bar, nous avons commandé de nouvelles bières. Nous n'avons rien lu de plus : le micro-libre était terminé. La barmaid a débranché les micros. Pour clore la soirée, il restait celles et ceux qui fréquentent presque chaque mois le *Bistro ouvert*.

Cette soirée deviendrait un souvenir quelque peu mythique. La fois où Carl n'avait pas été là.

31 mars 2017, L'Artère coop

Le dernier vendredi de chaque mois, Kama La Mackerel, une artiste bilingue, trans et noire, annonce aux environs de 21 h 30 : « *The idea behind Gender b(l)ender is that we want to create a space, that is safe, that is loving, that is caring, that is warm, for members of our communities, for members of the LGBTQ communities.* » *Gender b(l)ender* propose un espace sécuritaire (*safe space*), c'est le seul micro-libre entièrement dédié aux communautés LGBTQIP2SAA+ à Montréal.

En mars 2017, *Gender b(l)ender* avait encore lieu à L'Artère coop, un café sur l'avenue du Parc, qui avait des allures de cabaret. L'immense salle était pleine, mais plus silencieuse que celle des autres micros-libres où je me tenais. Une grande scène, munie d'un rideau en velours rouge, se distinguait nettement : en plus d'être haute, elle était éclairée par des projecteurs. Des livres, des plantes, des coussins étaient disposés un peu partout, ce qui

²⁶⁸ Carl Bessette et Florent Soubeyrand, *Le bloc : le dernier entretien : opéra : acte unique*, Richelieu, Éditions Bessette, 2005.

accentuait l'ambiance intime de la soirée, lointaine de l'ivresse que je retrouvais au Pub l'Île Noire, au Bistro de Paris, au Sporting Club ou au Quai des brumes. L'espace contribuait au déroulement de l'évènement : situé dans un quartier excentrique et multiculturel, on y rencontrait plus de personnes racisées et, étant accessible aux fauteuils roulants, d'artistes à mobilité réduite. Ce n'était pas un débit d'alcool et, partant, les personnes qui étaient réunies étaient majoritairement là parce qu'elles avaient envie d'assister au spectacle. On entendait bien des chuchotements par-ci par-là, je murmurais moi-même mes impressions à mon ami qui m'accompagnait. On se levait pour commander un verre, pour se rendre aux toilettes, on allait rejoindre une nouvelle connaissance qui venait de franchir la porte au milieu de la soirée, mais tout cela se faisait en catimini. J'oserais affirmer que tout prenait une allure différente.

Valérie nous a offert la première lecture. Elle nous a confié qu'elle allait à *Gender b(l)ender* tous les mois et qu'elle appréciait que ses textes soient en anglais bien qu'elle soit francophone. Ceux qu'elle a mis en voix, cette fois-ci, abordaient le deuil et le polyamour. Elle chantait certaines parties et nous invitait à l'accompagner. Entre les prestations, Kama, vêtue d'une magnifique robe à paillettes or, revenait sur scène. Elle nous encourageait à applaudir plus fort, puis annonçait les artistes qui suivraient. Les performances ne s'élevaient pas qu'à des lectures publiques sobres. La deuxième était un numéro de burlesque. La troisième intégrait des accessoires éloquentes, un nœud papillon et un parapluie arc-en-ciel, tandis que, durant la quatrième, une artiste a mis en musique ses peines d'amour. Ce qui était livré était très intime, souvent à propos d'expériences vécues difficiles ou traumatisantes. Dans ces cas-là, la personne informait le public du contenu de sa création afin de lui laisser la possibilité de ne pas l'écouter ou de ne pas la regarder.

Kama a performé, pour la première fois, le second chapitre de son spectacle *My Body is the Ocean*. Les émotions exprimées par sa voix, le mouvement de ses mains qui rappelait celui des vagues, calme et entraînant, son regard, et même la façon dont elle meut son visage m'aspiraient, m'avalait. Ses mots me touchaient, mais aussi me donnaient à voir le vécu des familles noires de l'île Maurice :

In 1986, my parents absorded themselves from plantation heritage signing themselves into a lifetime of repaiment, they consent redeeming ancestral determination. They buy a piece of

land [...]. My father lived up to his legacy. The legacy of men who had to swallow their tongue because colonial regime destroyed lands, resources, and cultures, and colonial regime also destroyed the languages of love.

Toute l'assistance semblait émue. Elle a ensuite laissé la scène à Yassi Vile, que j'avais entendue au micro-ouvert organisé par la Fondation Paroles de femmes le 1^{er} décembre 2016, également tenu à L'Artère coop, sous le thème « Violences invisibles et femmes racisées : brisons le silence! Systèmes d'oppressions, racisme et discrimination au quotidien ». Je m'y étais rendue avec Catherine Dupuis. Les prestations en anglais, en français, en LSA, en d'autres langues, chantées, déclamées, signées, nous avaient bouleversées ce soir-là. C'était crucial de prendre acte de ces vécus. Catherine pleurait, je flattais ses cheveux. Des « gardiennes du senti », dont le rôle est de veiller aux sensibilités du public, étaient venues nous voir pour s'assurer que Catherine se sentait bien. Silencieuses, les yeux rivés vers la scène, nous nous laissions imprégner par ce qu'on nous offrait. J'étais restée marquée par les mots de Yassi. J'avais hâte de l'entendre à nouveau, cette fois-ci à *Gender b(l)ender*. Elle s'est assise sur un tabouret, a présenté, avec beaucoup d'humour, un texte sur son identité de genre, son orientation sexuelle et son rapport à la sexualité. Quand Yassi riait, c'était tout son corps qui l'accompagnait, renversé par la puissance de son rire. Puis, elle a poursuivi avec une lecture de « The name of who I am » qui, elle, n'était pas drôle du tout : « *My name is not my legal one and my birth date is unknown forever. My gender has never been named before, it's always been hidden other layers of fear and ignorance.* » C'était à mon tour de pleurer, projetée dans la vie d'une autre personne, mais me sachant préservée d'une telle expérience, parce que je n'étais pas adoptée, parce que j'étais une personne blanche. Je ne vivrai jamais cela, excepté ce questionnement constant sur mon identité de genre. L'impression que m'a laissée Yassi ne m'a pas quittée de la soirée.

Il y a eu de nouvelles chansons, un court-métrage, encore des récitations. Kama incitait le public à festoyer, à applaudir, à encourager celles et ceux qui partageaient leur création. « *Give me some love! Give me some love!* », a-t-elle répété, avant de libérer la scène pour une deuxième prestation de burlesque. La voix de Shelley Duvall a retenti :

*And all at once I knew
I knew at once
I knew he needed me*

*Until the day I die
I won't know why
I knew he needed me*

*It could be fantasy, o-oh
Or maybe it's because*

*He needs me he needs me
He needs me he needs me
He needs me he needs me*

Bougeant les lèvres au son de la musique, une personne a entamé une chorégraphie. Ses yeux étaient surplombés de faux cils et mis en valeur par un maquillage extravagant. Elle portait un panier, qui contenait de la laitue et de l'huile d'olive, dont elle s'est enduit les mollets, puis les avant-bras. Elle s'en est étendue sur le visage. Le corps huilé, elle a quitté la scène pour rejoindre le public, s'assoyant sur quelques personnes (après leur avoir demandé leur consentement).

Dah de da da da da da da da da dah

*It's like a dime a dance
I'll take a chance
I will because he needs me*

*No one ever asked before
Before because they never needed me*

Tout le monde riait. Les yeux brillaient. L'atmosphère était joviale. Des couples s'embrassaient, se serraient la main. Des regards complices traversaient l'assistance. L'enthousiasme de Kama, dont témoignaient ses interventions entre les performances, était contagieux.

L'Artère s'est vidé au moment où Kama a annoncé la fin du spectacle. Personne n'est resté pour discuter sur place ou pour boire une dernière bière. Je me suis levée comme les autres, ai pris la direction du métro.

Gender b(l)ender est définitivement l'un des micros-libres auxquels je préfère participer. S'y côtoient des sensibilités très différentes dans le plus grand respect. La dimension événementielle m'apparaît plus importante dans cette soirée, détachée du quotidien. On sent en tout cas que les corps s'y expriment plus librement, en même temps qu'on se rappelle la

fragilité de cette rencontre, sa rareté, sa nécessité. Tous ces éléments ont, il me semble, contribué à ma présence et à mon écoute durant les deux heures où des artistes ont échangé leur place sur scène.

CHAPITRE VI

ACTRICES ET ACTEURS, FORMES ET CONTRAINTES : SITUATIONS POÉTIQUES EN TENSION

Le postulat d'égalité du dispositif, dont j'ai largement discuté dans le quatrième chapitre, se situe à une échelle plus abstraite que concrète. C'est un idéal. Si le principe d'un micro-libre est de construire un espace où les distinctions sociales seraient neutralisées, il n'en va pas nécessairement ainsi. Une double menace de « perdre la face » pèse sur toute interaction : celle-ci met en danger chacun des individus impliqués et, de ce fait, la relation qui les unit. Un effort commun doit être effectué pour maintenir des apparences partagées afin de se préserver des « ruptures de définition²⁶⁹ ». Pour ce faire, il faut que je maîtrise les impressions que je produis, tout en sauvegardant celles produites par les autres, mais aussi que je parvienne à rester engagée dans l'interaction. Toutefois, il y a toujours un risque : l'*éthos* d'une personne (ou, en terme goffmanien, sa « face ») peut être survalorisé au détriment d'une autre personne, ce qui peut venir offenser cette dernière et l'empêcher de s'exprimer : « Ce qu'une personne protège et défend, ce en quoi elle investit ses sentiments, c'est une idée d'elle-même, et les idées sont vulnérables, non pas aux faits matériels, mais à la communication²⁷⁰. » Chacune et chacun doit chercher à sauver la face des autres pour que leur relation soit préservée, sans quoi un rapport inégalitaire s'instaure. Dans la plupart des micros-libres, cette inégalité demeure tout de même fréquente. Comme le remarque Nancy Fraser à propos de la sphère publique idéale de Jürgen Habermas²⁷¹,

[d]ans les sociétés stratifiées [dont le cadre institutionnel de base génère des groupes sociaux inégaux qui ont des relations structurelles de domination et de subordination], les groupes sociaux, investis de pouvoirs inégaux, tendent à donner naissance à des styles culturels appréciés de façons inégales. Il en résulte le développement de pressions non

²⁶⁹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne tome II : relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 21.

²⁷⁰ *Id.*, *Les rites de l'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 40.

²⁷¹ Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988 [1962].

officielles puissantes, qui marginalisent les contributions des membres des groupes subordonnés à la fois au quotidien et dans les sphères publiques officielles²⁷².

Toute situation à micro-libre ne parvient pas à faire en sorte que les voix les plus vulnérables soient entendues et valorisées. C'est bien ce dont témoigne ma troisième et dernière excursion. Lorsqu'une seule personne n'est pas écoutée, celle-ci décide souvent de quitter l'évènement et risque de ne plus y revenir. Elle peut également choisir de confronter le public. C'est ce que le couple au *Bistro ouvert* a choisi de faire. Il est important de noter que, dans cette situation, le public rejetait la participation de deux personnes, ce qui augmentait la possibilité de confrontation par rapport à une situation qui aurait opposé une seule personne au public. De plus, elles étaient blanches et cisgenres. Je serais étonnée que la même réaction soit adoptée par une personne noire ou un homme trans devant un public majoritairement privilégié; la non-écoute serait plutôt apparue comme l'écho d'autres systèmes d'oppression. Les rapports de pouvoir se reproduisent là comme ailleurs, à moins que l'évènement ait une politique antioppressive. J'aborderai cet enjeu en dernière partie du chapitre. Le geste de confrontation survient davantage lorsque des connaissances nous accompagnent et nous supportent, ou lorsque c'est un groupe de personnes qui n'est pas respecté. Les femmes — en grand nombre — au Zénob n'ont pas hésité à dénoncer le manque de reconnaissance qu'on leur faisait subir.

La situation poétique s'organise en fonction de la puissance d'action des participantes et participants. Mais la forme que prendra leur implication est elle-même orientée par de multiples éléments, qui composent la réception collective que j'ai définie dans le deuxième chapitre, tels que le mode opératoire du micro-libre, les communautés présentes et le lieu où l'évènement se déroule. Ces trois ensembles se déclinent en de nombreux aspects. J'entreprendrai d'en étudier les principaux, ceux qui m'apparaissent avoir la plus grande influence sur l'expérience poétique. Je reviendrai donc, au cours de ce chapitre, sur les micros-libres que j'ai mis en récit à travers mes excursions ainsi que sur d'autres exemples, que je relaterai au fil de mon analyse. Mes excursions ont déjà illustré à quel point chaque micro-libre a ses particularités : le dispositif est identique, mais les modalités de sociabilité qui l'accompagnent sont diverses. Dans son expression la plus simple, un micro-libre est une

²⁷² Nancy Fraser, « Repenser la sphère publique : une contribution critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », dans *Hermès*, vol. 3, no 31, 2001, p. 136.

situation qui permet à toutes et à tous de s'exprimer. Chaque micro-libre impose néanmoins des conditions à la réalisation de cette situation. C'est sur ces usages qu'il faut maintenant se pencher. Le rassemblement poétique, aussi spontané soit-il, est initié par une personne ou par un petit groupe de personnes²⁷³, qui privilégie des conditions de réalisation spécifiques. L'hôte détermine la façon dont les performances se produisent et sont reçues par les sous-groupes participants.

6.1. Hôte du micro-libre : vecteur de publication

Une personne prend en charge l'espace d'expression, choisit de le mettre en place : elle réserve un lieu, prévoit l'équipement acoustique, publicise l'évènement. L'hôte du micro-libre agit comme un vecteur de publication plutôt qu'un « *gatekeeper* » (ou portier des médias). Sa fonction se différencie de celle d'une éditrice ou d'un éditeur, qui « *select among intellectual products, sifting the chaff from the wheat, and making authoritative decisions as to which intellectual products deserved sponsorship for wider distribution and which were to be kept out of circulation*²⁷⁴ ». La maison d'édition monte son catalogue en fonction de ses ressources limitées et de considérations culturelles, qui l'amènent à privilégier le travail de certains écrivains et écrivaines au détriment des autres, qui voient leur manuscrit refusé. L'hôte d'un micro-libre n'effectue aucun tri. C'est le principe même du dispositif : la scène est accessible à toutes et à tous, sans égard à la valeur commerciale ou institutionnelle de leur création²⁷⁵. Ce geste d'ouverture ne remet pas en question, de manière frontale, la structure du milieu éditorial traditionnel, comme le fait l'autoédition. Les sites Internet qui érigent des plateformes de diffusion pour tout livre soutiennent une « nouvelle organisation » pour la publication livresque : profitant de la démocratisation des moyens de production, ces sites m'encouragent à prendre en charge mon projet d'écriture selon une idéologie analogue à la « *self-made-woman* ». Ce n'est pas une égalité des valeurs qui est mise de l'avant, mais la capacité qu'aurait chacune et chacun de percer en rejoignant de façon autonome son propre

²⁷³ Pour la suite du texte, je désignerai l'animation au singulier par souci d'économie et de lisibilité.

²⁷⁴ Lewis A. Coser, « Publishers as Gatekeepers of Ideas », dans *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 421, 1975, p. 15.

²⁷⁵ Il arrive toutefois que l'accès à la scène soit restreint par une politique de non-mixité. J'y reviendrai.

lectorat (puis, en encaissant au maximum le profit des ventes²⁷⁶). L'autoédition en ligne reprend la rhétorique éditoriale :

Il s'agit [...] de mimer l'économie du livre imprimé et d'en reprendre les symboles forts : une fois auto-édités, les textes publiés sur les plateformes d'auto-édition sont disponibles sur les librairies en ligne dans des conditions très proches des livres proposés par l'édition classique : décrits matériellement à travers leur format numérique, leur éditeur, dotés d'un paratexte éditorial (résumé, présentation de l'auteur...), accompagnés de commentaires de lecteurs, ils sont aussi inscrits dans le circuit commercial via leur ISBN numérique et leur prix de vente sous la forme d'un eBook ou en version papier. Les professions cardinales de la fabrication et de la diffusion du livre sont ainsi présentes et ces sites usent d'une sémantique chère à l'imaginaire auctorial : « librairie », « éditeur », « nombre de pages » (y compris pour des livres numériques) sont autant de termes que l'on retrouve sur les fiches des livres issus de l'auto-édition comme de l'édition, réinscrivant, après auto-édition, le « livre » dans un circuit commercial qui valorise l'auteur dans son auctoralité, précisément²⁷⁷.

L'autoédition récupère le vocabulaire associé aux attributs du livre, mais en modifie la circulation, en éliminant les actrices et acteurs de l'institution littéraire (ou en les virtualisant), pour qu'il ne reste que la figure auctoriale et son lectorat. On entretient l'illusion qu'il n'y a plus de facteurs de médiation entre ces deux pôles et que l'autrice ou l'auteur est l'unique responsable de son succès²⁷⁸. Ce discours repose sur une représentation négative de l'instance éditoriale, en résumant sa fonction de *gatekeeping* à son caractère exclusif : la maison d'édition refuse des manuscrits. Son rôle ne saurait s'arrêter là. Dans une

²⁷⁶ Plutôt qu'une redevance correspondant généralement à 10 % des ventes, ces sites me remettraient jusqu'à 85 % des profits réalisés. Une marge de bénéfice largement supérieure à ce que me promet même les plus généreuses éditions indépendantes, telles que les Éditions de la Tournure, une coopérative de solidarité qui offre entre 21 et 30 % du prix de vente. Au sujet de la variation des redevances accordées aux autrices et auteurs, voir Alex Pham, « Book publishers see their role as gatekeepers shrink », dans *Los Angeles Times*, 26 décembre 2010. Récupéré le 30 mars 2018 de <http://articles.latimes.com/2010/dec/26/business/la-fi-gatekeepers-20101226>

²⁷⁷ Oriane Deseilligny, « Reformuler les processus éditoriaux, déplacer l'imaginaire du bestseller? Formes, conditions et mythologies du succès en contexte numérique », dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, no 15, 2017. Récupéré le 30 mars 2018 de <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.10>

²⁷⁸ L'écrivain Hugh Howey explique que les plateformes d'autoédition ne sont pas exemptes de méthodes de *gatekeeping* et que, si elles ne présentent pas un catalogue aussi homogène que certaines maisons d'édition, elles développent des dispositifs visant à écarter les productions les plus faibles des résultats de recherche qu'obtiennent les internautes afin de garantir leur satisfaction. Il affirme : « *Initial access to the market is not the same as equal access to all parts of market, and this is where we need to start thinking about the positive aspects of gatekeeping.* » (Hugh Howey cité par Porter Anderson, « In Self-Publishing, The Gatekeepers Are Dead : Long Live The Gatekeepers! », dans *Thought Catalog*, 2015. Récupéré le 30 mars 2018 de <https://thoughtcatalog.com/porter-anderson/2015/06/in-self-publishing-the-gatekeepers-are-dead-long-live-the-gatekeepers/>)

société stratifiée, elle détient aussi un pouvoir d'inclusion. Pensons encore une fois à Mémoire d'encrier, qui s'interpose dans les relations structurelles de domination et de subordination en octroyant une légitimité à des voix marginalisées. De plus, l'autoédition ne renverse pas le régime de distinction. Celles et ceux qui y ont recours, que ce soit par conviction ou pour contourner le refus de publication émis par les réseaux officiels, sont confinés à l'imaginaire du rejet, ce qui mine leur crédibilité auprès de l'institution, et ce, peu importe la rigueur de leur travail. Hormis quelques exceptions, ces autrices et auteurs n'intègrent jamais pleinement le milieu littéraire. Les maisons d'édition et l'autoédition en ligne agissent ainsi parallèlement et ne parviennent ni à se rencontrer ni à s'influencer.

L'hôte du micro-libre n'autorise pas uniquement l'expression de chacune et chacun, son geste d'ouverture assure des passerelles entre les mondes de l'art. Les micros-libres ne se substituent pas aux autres instances de publication, mais s'y additionnent. Howard S. Becker définit un monde de l'art comme « un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi²⁷⁹ » et « dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art²⁸⁰ ». Jérôme Cabot prétend que les scènes ouvertes « constitue[nt] un monde échappant, à ce stade, à la structuration que Howard Becker distingue dans les mondes de l'art, avec la division du travail, les chaînes de coopérations, les ressources humaines et techniques, la propriété artistique, et un marché²⁸¹ ». Je ne suis pas entièrement d'accord. Toutes les œuvres demeurent imbriquées dans son processus de création : « elles orientent, chez [leur public], des choix, contraignent des actes, suscitent des négociations, des travaux divers — logistique, finance, réalisation distribution, promotion, et même destruction²⁸². » Plutôt que de prétendre échapper à une telle structuration, il est davantage éclairant d'interroger la forme que prennent ces collaborations, le « processus de mobilisation du public » pour reprendre les termes de Christophe Hanna : « Ce processus peut diviser ce public ou, au contraire, le rendre

²⁷⁹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010 [1982], p. 58-59.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁸¹ Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 100.

²⁸² Christophe Hanna, « Comment se mobilisent les publics : l'écriture comme écosystème », dans Florent Coste, *op. cit.*, p. XIII.

solidaire, uni, lorsqu'il cherche à aller à l'encontre de la façon dont la société organise la division du travail et entretient les inégalités²⁸³. » Les micros-libres nécessitent des ressources humaines et matérielles. Une personne va nettoyer la salle avant et après l'évènement, s'occuper de la sonorisation, ou encore servir des produits. La situation poétique s'inscrit, la très grande majorité du temps, dans un contexte de consommation (encourageant notamment la vente d'alcool). Contrairement à ce que prétend Jérôme Cabot, le régime de propriété artistique prévaut encore, et les pratiques du plagiat ne sont pas valorisées. L'instance d'auctorialité n'est pas évacuée, l'anonymat des poètes demeurant partiel. De plus, la situation poétique subit occasionnellement une remédiation sous forme de recueil imprimé ou de vidéo. Une certaine division des rôles est préservée, où l'animation reçoit un statut particulier, mais l'on remercie et souligne le travail de tout le monde, de l'entretien de la salle à l'exécution des performances. On reconnaît l'implication d'actrices et d'acteurs qui n'endossent pas ouvertement des rôles ayant trait à la création²⁸⁴. Il m'apparaît plus juste de situer les micros-libres dans les interstices entre les mondes de l'art, favorisant ainsi une appartenance par éclipse à ceux-ci. Pour bien comprendre la fonction de l'hôte dans la situation poétique, mais aussi au sein du champ littéraire, je m'autorise un bref détour théorique avant de me pencher sur trois exemples concrets d'animation (Carl Besette, Melyssa Elmer et Kama La Mackerel).

En reprenant les typologies de Jacques Dubois²⁸⁵ et de Bernard Mouralis²⁸⁶, Tanguy Habrand illustre la division des mondes de l'art à l'aide de la figure suivante²⁸⁷ :

²⁸³ *Ibid.*, p. XVII.

²⁸⁴ Pierre Brouillette a d'ailleurs récolté une carte de l'Académie de la vie littéraire en 2017 pour son travail dans l'organisation et l'enregistrement des évènements du Off-Festival de poésie de Trois-Rivières. Ce festival a été un lieu important pour la popularisation des micros-libres et pour la contestation des frontières du champ littéraire. Cependant, ces enregistrements sonores ne concernent pas les micros-libres, mais seulement les soirées de poésie avec programmation, ce qui témoigne du maintien d'une certaine hiérarchie entre les actrices et acteurs. (Voir Off-Festival de poésie de Trois-Rivières, « Discographie », sur *Bandcamp*. Récupéré le 6 juillet 2018 de <https://off-fptr.bandcamp.com/audio>)

²⁸⁵ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor/Paris, F. Nathan, coll. « Dossiers média », 1978.

²⁸⁶ Bernard Mouralis, *Les contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1975.

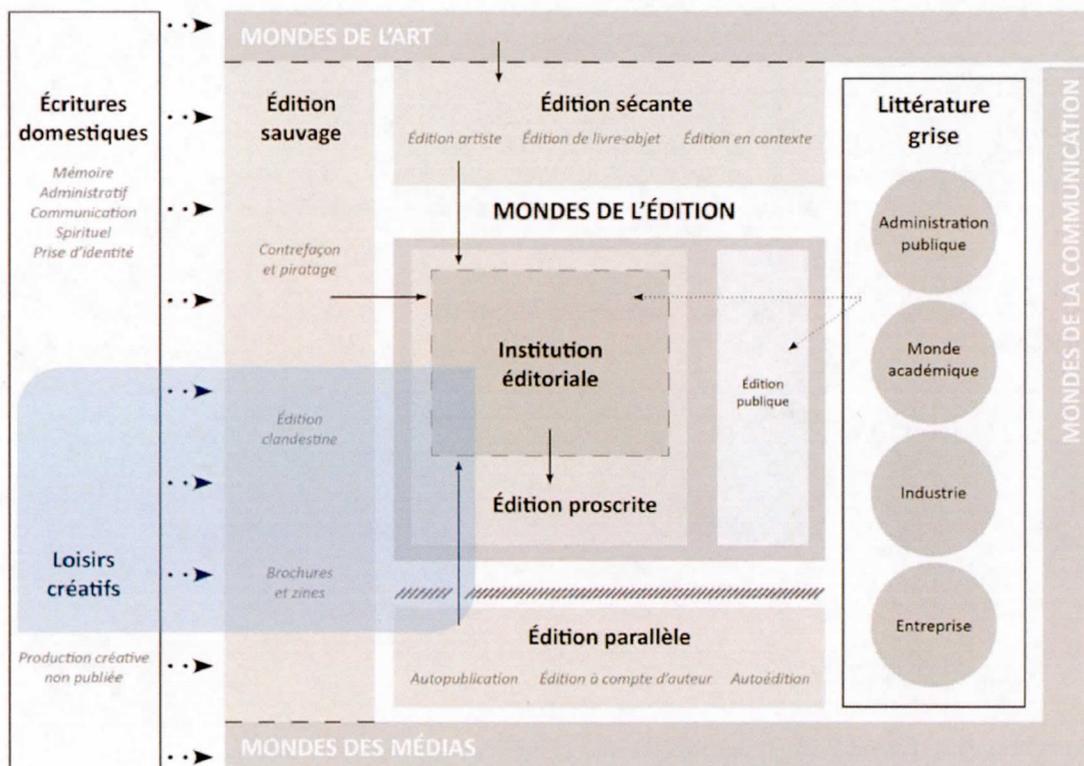


Figure 2 : Cartographie du monde éditorial

Spécifions, avant toute chose, que ce qui se partage dans les micros-libres est nécessairement de l'ordre de la publication, puisque la création est, par sa vocalisation ou par sa mise en gestes, rendue publique, cela fut-il accompli dans un cercle limité. La variété des publics et des textes fait de ces événements des espaces de mixité littéraire. Le dispositif du micro-libre permet la réunion potentielle d'actrices et d'acteurs venant de ces différents « mondes » qu'enceint le rectangle en surbrillance sur la figure 2. Il admet aussi bien des pratiques « destinées à » l'institution éditoriale que « sauvages » ou « parallèles », voire qui s'apparentent au « loisir créatif » et à « l'édition en contexte ». Dans *L'institution de la littérature*, Jacques Dubois situe

²⁸⁷ Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », dans *Mémoires du livre*, vol. 8, no 1, « La littérature sauvage », 2016. Récupéré le 31 mars 2018 de <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar/> Le rectangle en surbrillance en bas à gauche est mon ajout.

« aux extrêmes confins du système général des lettres », les littératures parallèles et sauvages[, qui] se caractérisent à la fois par la simplicité de leur mode d'élaboration, leur caractère expressif (intimiste, oratoire) et « la force irruptive de leur manifestation ». On y trouve des formes aussi variées que des poèmes du dimanche, romans mal ficelés, lettres, journaux intimes, graffitis, tracts, notices et petites annonces²⁸⁸.

Elles « ne participent d'aucun des réseaux [conventionnels] de production-diffusion, [...] s'expriment de façon plus ou moins spontanée et se manifestent à travers des canaux de fortune²⁸⁹ ». Les loisirs créatifs, confinés au cercle de l'intime, renvoient à « la production créative “non publiée”, celle qui n'a pas fait l'objet d'un acte de mise à disposition propre à assouvir un éventuel désir de publication²⁹⁰ ». Ils se rapportent aux pratiques solitaires, mais aussi collectives, telles que les ateliers d'écriture :

Ces espaces centrés sur l'écriture, la reliure ou encore le scrapbooking sont autant des lieux de sociabilité fermés sur eux-mêmes qu'un tremplin entre passe-temps et activité : ils n'ont en effet pour seul moteur la thérapie ou l'intégration sociale et peuvent alimenter un désir de reconnaissance excédant le groupe. Leur production n'atteint pas l'espace public, d'autant qu'elle existe généralement en exemplaire unique. Et si reproduction il y a, elle ne s'accompagne pas d'un souci de commercialisation ou de valorisation professionnelle. À la différence des résidences d'auteurs et séminaires d'artistes, des cursus en *creative writing* et des concours de nouvelles les plus officiels, les expositions et publications qui y sont organisées ont une valeur sociale et émulative. Les loisirs créatifs en groupe cherchent donc moins à valoriser les talents émergents que le potentiel créatif de tout un chacun²⁹¹.

Les micros-libres relèvent, en partie, de ces activités littéraires amateurs et encouragent le potentiel créatif de tout individu. Les événements sont semi-publics. Beaucoup des participantes et participants ne convoient pas une intégration aux réseaux conventionnels de production-diffusion. C'est le geste de création en lui-même et l'activité sociale qui motivent leur engagement dans les micros-libres, ce qui les fait appartenir, en partie, à une production naïve et privée. J'ai mentionné, dans le quatrième chapitre, que Mathieu Arsenault tient cette poésie pour un « mauvais lyrisme ». C'est ce qu'il affirmait dans une communication livrée en 2011 : selon lui, les micros-libres offrent à entendre une poésie amateur, une « mauvaise

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Jacques Dubois cité par Tanguy Habrand, *loc. cit.*

²⁹⁰ Tanguy Habrand, *loc. cit.*

²⁹¹ *Ibid.*

poésie », celle qui rime et qui est pleine de clichés²⁹². Les personnes qui y récitent n'entretenaient que peu d'intérêt envers la littérature. Elles écriraient, mais ne liraient pas; elles performeraient, mais quitteraient l'évènement sitôt leur lecture achevée. Cette « scène » lui semblait navrante :

Micro ouvert. C'était il y a très très très longtemps en ce temps-là il y avait le ciel et à gauche du ciel il y avait la planète shadok elle n'avait pas de forme spéciale ou plutôt elle changeait de forme et à droite du ciel il y avait la soirée de poésie elle était complètement plate et elle penchait soit d'un côté soit de l'autre et au milieu du ciel il y avait moi qui me couvrais le visage et essayais d'écouter concentrée et absente en tout petit en train de fixer les tableaux un peu ratés de l'expo sur les murs du bar et les enfants perdus dans cette file pour le micro ouvert de cette soirée de poésie où tout le monde était venu lire, mais personne ne voulait écouter il y avait la terre qui était ronde et qui tournait et sur la terre il y avait trop de monde pour le peu d'intériorité disponible et ces pauvres bêtes pompaient et pompaient des miettes d'émotions navrantes dans des textes tout en retenue que personne ne comprenait et plus ils pompaient et plus la poésie continuait à ne pas arriver sur scène au festival de la littérature de montréal et j'ai fini par rentrer à pied déçue de cette fusée qui ne voulait pas décoller²⁹³.

Les descriptions qu'offrait alors Mathieu Arsenault témoignent d'un jugement sévère envers ce qui relève du loisir créatif et restreignent cette pratique à une seule communauté d'usages. Les micros-libres rejoignent une bien plus grande diversité de publics. Par exemple, les soirées *Mot de passe*, organisées par Carl Bessette entre 2007 et 2008, étaient principalement animées par les poètes de l'entourage de Robbert Fortin : Tony Tremblay, Daniel Leblanc-Poirier, Fernand Durepos. De plus, les textes lus dans les micros-libres ont régulièrement fait l'objet d'un zine ou d'un recueil²⁹⁴, alors que d'autres ont déjà été publiés par une maison d'édition. Pourtant, Mathieu Arsenault reconnaît cette mixité culturelle puisqu'il a également contribué à l'institutionnalisation des micros-libres en ayant récompensé des figures fortes de

²⁹² Mathieu Arsenault, « Les auteurs dans la pénombre : écrire dans le déclin de la littérature », dans *Radio Spirale*, 2011. Récupéré le 31 mars 2018 de <http://radiospirale.org/capsule/mathieu-arsenault-les-auteurs-dans-la-penombre-ecrire-dans-le-declin-de-la-litterature>

²⁹³ *Id.*, *La vie littéraire*, *op. cit.*, p. 78-79.

²⁹⁴ Le recueil *Désinhibées* d'Emmanuelle Riendeau est révélateur de ce chevauchement entre les micros-libres et le milieu éditorial. L'ensemble des poèmes a été mis en voix dans ces soirées avant leur parution aux Éditions de l'Écrou en 2018. Plus encore, *Désinhibées* met en scène un imaginaire des micros-libres, en construit une représentation à travers l'autofiction. On retrouve une démarche similaire chez Jean-Guy Forget, auteur du roman *AFTER*, qu'il fera paraître chez Hamac en septembre 2018.

ces scènes d'un prix de l'Académie de la vie littéraire²⁹⁵. Catherine Cormier-Larose et lui ont souligné les lectures dans les micros-libres d'Emmanuelle Riendeau en 2016, le livre que j'ai moi-même dirigé sur le sujet, *De gestes et de paroles*, en 2017, l'organisation de *Gender b(l)ender* par Kama La Mackerel et celle de *Cœur ouvert* par Carl Bessette en 2018. Ce que Mathieu Arsenault retient de ce dernier projet, à l'opposé de ses précédents récits de micros-libres, est la solidarité du milieu poétique :

Carl Bessette avait annoncé partout que son intention était de battre un record mondial, mais *Cœur ouvert* avait une autre ambition : tester la solidarité de la scène poétique québécoise, vérifier discrètement si elle avait les reins assez solides pour faire se déplacer lecteurs et public à 5 heures du matin un mardi, à 10 h un jeudi, à 19 h un dimanche après 216 heures de spectacle. Le rendez-vous s'est produit, des moments fulgurants ont eu lieu en pleine nuit, parfois pour à peine trois spectateurs, des poètes ont lu pour la toute première fois, le chatroom s'est animé d'échanges entre auditeurs de Rimouski, Joliette, Sherbrooke²⁹⁶.

Les quatre animatrices et animateurs de *Cœur ouvert* sont largement connus dans le milieu poétique, et environ le quart des personnes ayant performé avaient déjà publié un livre. Chapeauté par le Festival international de la littérature, ce micro-libre a été commenté par plusieurs médias. Ce n'est pas le seul évènement du type à avoir reçu une visibilité médiatique. ARTV a réalisé une capsule sur *Mot de passe*, et Melyssa Elmer a accordé quelques entrevues à propos de *Vaincre la nuit*²⁹⁷. Les micros-libres œuvrent dans une distance « négociée » avec l'institution littéraire et éditoriale²⁹⁸, bien qu'ils n'en respectent pas toutes les « règles ». Cela ne signifie pas que ces communautés chercheraient toutes à intégrer les espaces officiels ou à les remplacer. La dernière soirée *Mot de passe* a d'ailleurs été interrompue par une descente policière, puisque le Local de L'Archie, où elle se tenait, opérait de manière illicite²⁹⁹. Ces évènements s'organisent, le plus souvent, sur un mode

²⁹⁵ Production Arreuh, « Gala de la vie littéraire », 2015. Récupéré le 18 décembre 2018 de <http://www.productionsarreuh.com/evnement/gala-de-lacademie-de-la-vie-litteraire/>

²⁹⁶ Mathieu Arsenault, « Carl Bessette, *Cœur ouvert* », dans *Doctorak, GO!* 2018. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.ca/2018/03/carl-bessette-cur-ouvert.html>

²⁹⁷ Voir les sources recensées dans la section destinée aux articles et entrevues portant sur les micros-libres en bibliographie.

²⁹⁸ La distance entre les micros-libres et les institutions est variable, en marge dans la plupart des cas, mais parfois dans une proximité plus grande, comme c'est le cas pour le *Bistro ouvert* qui a été mis en place par un éditeur.

²⁹⁹ Non-signé, « mot de l'Archie », dans *passzezlemot.blogspot.com*, 26 février 2008. Récupéré le 29 juin 2018 de <http://passzezlemot.blogspot.com/2008/02/mot-de-larchie.html>

souterrain. De ce fait, ils contribuent à brouiller les définitions et les frontières du champ littéraire.

C'est ce dont témoignent les querelles autour des micros-libres survenues en 2007 et en 2015. La première engage Gaston Bellemare, fondateur et directeur du Festival de poésie de Trois-Rivières, contre la direction du Off-Festival de poésie de Trois-Rivières (Off-FPTR), dont la programmation initiale était composée, en grande partie, de micros-libres. Ces événements étaient destinés à faire contrepoids à ceux qu'organisait Gaston Bellemare dans le cadre du festival officiel, où il n'était possible d'entendre que des poètes ayant déjà publié un recueil. Érika Soucy explique : « Ma motivation était que j'étais passionnée de poésie, j'écrivais, mais comme je n'étais pas publiée, je n'avais pas le droit d'aller lire au micro ouvert du Zénob. Le Off, c'est une réponse à une absence de micros ouverts pour la relève, c'est le désir de donner une vraie scène à ces auteurs³⁰⁰. » L'initiative déplait à Gaston Bellemare. Réagissant à la mise sur pied du Off-FPTR, il qualifie l'organisation de « parasite » au Téléjournal mauricien de Radio-Canada le 25 septembre 2007 à 18 h. Marie-Josée Montminy rapporte dans son article « Un off-festival qui dérange » que celui-ci « dénigre le concept du micro ouvert, qu'il considère comme de l'antipoésie. Pour lui, un poète digne de cette appellation doit avoir publié via une maison d'édition. [...] "Ouvrir le micro à des amateurs met dans la tête du public qu'eux autres aussi font de la poésie. Ce sont des non-poètes. Tu ne connais pas la poésie si tu ouvres le micro à tout le monde", tranche [Gaston Bellemare]³⁰¹ ». Ce dernier s'inquiète des effets que pourrait entraîner cette intégration d'une production amateur dans un festival de poésie. Suivant une logique éditoriale, il considère que la diffusion d'une œuvre doit dépendre d'une instance « professionnelle » (un *gatekeeper*). La vocalisation des recueils n'aurait qu'une fonction médiatrice : elle viserait à élargir et à éduquer le public, mais n'entend pas favoriser la multiplication des voix poétiques. Gaston Bellemare craint que l'absence de « douane », qui écarterait la poésie minoritaire et domestique, affecte la légitimité du Off-FPTR et,

³⁰⁰ Érika Soucy citée par Vanessa Bell, « Poésie contemporaine : des scènes qui s'écrivent », dans *Les libraires*, no 103, 23 octobre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/poesie-contemporaine-des-scenes-qui-s-ecrivent>

³⁰¹ Marie-Josée Montminy, « Un off-festival qui dérange », dans *Le Nouvelliste*, jeudi 27 septembre 2007, p. 24.

conséquemment, celle de son festival. Sa déclaration lui a valu vingt-sept articles et lettres d'opinion ainsi que deux caricatures, tous publiés dans le journal régional de Trois-Rivières *Le Nouvelliste*. La majorité dénonce la définition restrictive de la poésie qu'il défend et sa position institutionnelle³⁰².

La seconde querelle oppose Sébastien Dulude et Daphné B. Dans son texte « Des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, démocratie », Sébastien Dulude ne critique pas le fait que chacune et chacun puisse s'exprimer. L'autoédition comme les micros-libres sont devenus des pratiques plus courantes depuis la première querelle. Il interroge plutôt la valeur poétique de ces productions amateurs, concluant que peu de poésie est lue dans les micros-libres : « Au mieux, certains textes étaient des confidences bien tournées, esthétisées³⁰³. » On assisterait plutôt à des « soirées de paroles », tournées vers une forte présence scénique, l'expression libre des vécus, mais n'ayant que peu à voir avec l'exigence et l'investissement poétiques. Son argumentaire se rapporte à l'idéologie moderne de l'expérience esthétique, sur laquelle je me suis penchée dans le deuxième chapitre, qui ne souscrit pas aux valeurs d'authenticité et de dévoilement intime promues à l'intérieur de ces événements poétiques. Dans sa réponse à Sébastien Dulude, Daphné B. lui reproche son manque de considération à l'égard des récits de soi et son attitude infantilisante envers les genres de la *non-fiction* : « Les scènes de poésie sont des laboratoires remarquables, des espaces où de nouvelles potentialités littéraires peuvent émerger. Lors d'un micro ouvert, il y a de la bonne et de la mauvaise poésie, mais il n'y a jamais de vraie ou de fausse poésie, de guillemets, et encore moins de définitions qui ne servent qu'à maintenir l'ordre établi³⁰⁴. » Sa réflexion rejoint ce que j'ai abordé dans mon quatrième chapitre à propos du potentiel de mise en valeur d'éthos culturels nouveaux ou marginalisés sous-jacente au dispositif du micro-libre. Ces conflits au sein du champ littéraire sont suscités par la mixité culturelle sur

³⁰² Pour approfondir ce sujet, voir les sources recensées dans la section destinée à ces querelles en bibliographie.

³⁰³ Sébastien Dulude, « Des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, démocratie », dans *Zone occupée*, 28 juin 2016. Récupéré le 17 août 2017 de zoneoccupee.com/des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-democratie-sebastien-dulude/

³⁰⁴ Daphné B., « La génération "brisée" », dans *Filles missiles*, 2016. Récupéré le 11 août 2017 de fillesmissiles.com/post/148696436142/la-génération-brisée-daphné-b

laquelle se fondent les micros-libres. Les deux querelles posent, d'une manière différente, la question de la « valeur » littéraire des textes qui y sont performés.

6.2. Hybridité des régimes et des parcours

Cette hybridité des régimes de publication apparaît dans le parcours même des hôtes. Carl Bessette, qui a organisé et animé les micros-libres *Mot de passe*, *Bistro ouvert* et *Cœur ouvert*, s'est d'abord autoédité, en fondant les Éditions Bessette en 2005³⁰⁵. Quatre ans plus tard, il initie les Éditions de l'Écrou, une maison d'édition indépendante, avec le poète Jean-Sébastien Larouche, qui avait fait paraître trois recueils chez Lanctôt³⁰⁶. Ce n'est qu'en 2012 que Carl Bessette publie un premier recueil, qui s'ajoute au catalogue de sa propre entreprise³⁰⁷. Il lance enfin un roman à La Mèche en 2016³⁰⁸. On constate qu'il a ainsi recouru à diverses méthodes de publication entre 2005 et 2016 et que son rapprochement vers le réseau officiel ne l'a pas détourné des scènes des micros-libres. La figure de l'hôte illustre bien le chevauchement des mondes de l'art que j'ai mentionné. La poésie amateur rencontre la poésie reconnue dans les micros-libres, elle devient publique et atteint un réseau somme toute diversifié. Cette cohabitation n'est pas le propre de ces événements poétiques. Elle se remarque aussi dans les collectifs qui produisent des livres autopubliés, tels que *Caresse magique*, *Filles Missiles* ou *Les Panthères rouges*. Mais ces publications supposent quand même une sélection parmi une série d'artistes, alors que les micros-libres sont des canaux de circulation sans douanes. N'importe qui peut bénéficier du capital de visibilité de l'hôte et des autres membres du rassemblement. L'animation donne néanmoins un « ton » au micro-libre et, ce faisant, restreint également le public aux personnes qui se sentent interpellées par la posture de l'hôte. Ainsi, un tri et une répartition s'effectuent de manière implicite :

³⁰⁵ Deux titres sont recensés par la Bibliothèque et Archives nationales du Québec : Carl Bessette et Florent Soubeyrand, *op. cit.*; Carl Bessette, *La préface*, Richelieu, Éditions Bessette, 2006.

³⁰⁶ Jean-Sébastien Larouche, *Le pawn shop de l'enfer*, suivi du *Peep show des rêves*, Outremont, Lanctôt/Boucherville, Presses des filles Veilleux, 1997; Jean-Sébastien Larouche, *Rose et rasoir : poèmes*, Outremont, Lanctôt, 1998; Jean-Sébastien Larouche, *Dacnomanie*, suivi de *Marie-Jeanne et autres fuels de fou*, et de *Haikai-47*, Outremont, Lanctôt, 2000. La première parution des Éditions de l'Écrou est une réédition de ces trois recueils : Jean-Sébastien Larouche, *Avant qu'le char de mon corps se mette à capoter : poèmes, 1992-1999*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2009.

³⁰⁷ Carl Bessette, *Comme faux*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2012.

³⁰⁸ Carl Bessette, *Les anecdotes*, Montréal, La Mèche, 2016.

l'efficacité du dispositif et sa capacité d'accueil pour la diversité des corps et des éthos culturels vont varier en fonction de chaque hôte.

Carl Bessette est un homme blanc, cisgenre et hétérosexuel. Ses opinions politiques sont connues, il les mentionne régulièrement, croyant que s'il ne tient pas « un propos politique dans un micro-ouvert, où on peut tout dire, [s'il se] gêne dans un lieu comme celui-là³⁰⁹ », il ne trouvera pas un meilleur espace pour s'exprimer. Il promeut l'indépendance du Québec et défend l'idée d'un nationalisme littéraire, qui suppose que les œuvres littéraires exprimeraient une identité collective et manifesteraient l'existence d'une nation. À l'endos des recueils publiés aux Éditions de l'Écrou, il est inscrit « Poésie faite au Québec ». Si les performances pouvaient être livrées dans toutes les langues³¹⁰, il soulignait que « le français [est] naturellement priorisé³¹¹ ». Il conçoit les micros-libres comme « un espace de liberté à nul autre pareil, parce que vous pouvez littéralement, dans la mesure où ce n'est pas un propos haineux — raciste, sexiste —, offensant, [...] dire ce que vous voulez³¹² ». Par contre, cette volonté d'inclusivité n'était pas mise de l'avant dans le choix des autrices et auteurs qu'il a présenté en ouverture de chaque *Bistro ouvert*. Ses préférences esthétiques s'accordent, d'ordinaire, aux œuvres classiques et occidentales, écrites par des hommes. En cinq ans, seulement un auteur noir, à l'avant-avant-dernière édition, et onze autrices ont été mis en vedette sur quarante-huit présentations³¹³. L'éventail de ces figures repose sur une

³⁰⁹ Propos tenus par Carl Bessette le 1^{er} octobre 2017 dans le cadre de *Cœur ouvert*.

³¹⁰ La description de *Cœur ouvert* est cependant peu invitante pour les artistes sourds qui font de la poésie signée : « La participation d'une personne au micro ouvert se définit par la présentation d'un texte, qu'il soit *lu, récité, chanté*, etc., [...] quelle que soit la langue du texte (bien que le français soit naturellement priorisé), *ce qui exclut par exemple une performance sans parole* [...] » (Carl Bessette, « *Cœur ouvert / Open Heart* », 22 septembre au 1^{er} octobre 2017 [événement sur Facebook]. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/1398009886944493/>) (Je souligne.)

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Id.*, « Épisode 25 septembre 2017 », dans Akim Kermiche, *Culture et culture seulement*, Radio Centre-Ville Montréal, 25 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/AkimJournalisteAnimateurRadio/videos/281229979048619/>

³¹³ Voici en ordre les autrices et auteurs présentés : pour la première année, André Fortin, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Emil Cioran, Comte de Lautréamont, Robbert Fortin, Vickie Gendreau, Dante Alighieri, Honoré de Balzac, Jacques Brel, Molière, Baruch Spinoza; pour la deuxième année, Richard Desjardins, Simone Weil, Geneviève Desrosiers, Friedrich Hegel, Empédocle, Josée Yvon (présentée spécialement par Baron Marc-André Lévesque), Jean-Paul Sartre, Edmond de Nevers, René Descartes, Virgile; pour la troisième année (la vingt-neuvième édition a été annulée en raison du nombre insuffisant de participantes et participants), Victor Hugo, Marcel Proust,

forte association entre littérature et philosophie et sur une mise à plat des classiques « traditionnels », publiés en accord avec l'institution littéraire, et ceux « de l'avant-garde », lesquels visaient à déconstruire l'art comme institution. Ces présentations marquées par la légitimité du canon, dont la fonction s'apparente à celle d'une préface, imposent le respect de l'héritage littéraire, en filiation duquel les performances s'inscrivent humblement. La plupart des figures contemporaines appartiennent à l'entourage proche de Carl Bessette : Robbert Fortin, Vickie Gendreau et Richard Gingras. Les soirées dédiées à Gendreau et Gingras, de même qu'à Léonard Cohen, suivent leur décès, et l'exposé de Carl Bessette s'apparente à une eulogie. En conformité avec ces aspects de la posture de cet hôte, le public du *Bistro ouvert* est formé de personnes majoritairement blanches. Si on y retrouve presque autant de femmes que d'hommes, très peu de personnes LGBTQQIP2SAA+ s'y rendent. De tout âge³¹⁴, les poètes ayant publié sont à peine en infériorité numérique avec celles et ceux ne l'ayant pas (encore) fait, mais l'hôte souligne sans cesse l'importance de la participation d'amatrices et d'amateurs. Il considère que les premières expérimentations sur scène sont extraordinaires et espère que les micros-libres puissent répandre le goût pour la lecture et l'écriture. C'est au *Bistro ouvert* qu'on retrouve la plus grande mixité culturelle entre la production amateur et la production éditée. Cet espace opère fortement des transferts entre ces mondes de l'art. La plupart des personnes qui signent un recueil sont proches des Éditions de l'Écrou, figurant à leur catalogue ou étant proches des poètes qui y apparaissent, ce qui marque une volonté de faire une place plus pérenne aux actrices et acteurs de ces scènes dans le monde littéraire.

Ce n'est pas le seul modèle de communauté d'usages des micros-libres. Il en existe une variété, dont les attributs changent en fonction de l'hôte. Si je me déplace vers *Vaincre la nuit*, je retrouve comme animatrice une femme blanche dans la vingtaine. C'est Melyssa Elmer, avec l'aide du portier du Quai des brumes, Christopher Alvarez-De Garrie, qui

François Villon, Martin Droeshout, La Bible, Anne Hébert, Tristan Tzara, Max Stirner, Arthur Schopenhauer, Françoise Sagan, Marie Uguay; pour la quatrième année (la quarantième édition a été annulée par Carl Bessette, mais reprise par Rosalie Asselin et Jean-Guy Forget, qui a présenté Lil Wayne), Léonard Cohen, Homère, Simone de Beauvoir, Antoine de Saint-Exupéry, Huguette Gaulin, Bob Dylan, René Char, Edmund Husserl, Jean de La Fontaine; pour la cinquième et dernière année, Mary Shelley, Richard Gingras, Jean-Jacques Rousseau, Léopold Sédar Senghor, Virginia Woolf et Johann Wolfgang von Goethe.

³¹⁴ Le *Bistro ouvert* est sans aucun doute la scène qui attire des personnes ayant le plus grand écart d'âges. De nombreuses têtes blanches côtoient des visages nouvellement majeurs.

organise cet évènement mensuel sous la bannière de SideProjects³¹⁵. Celle-ci n'a jamais publié. Elle n'est liée à aucun milieu littéraire ni maison d'édition. Elle ne récite pas elle-même, ou très rarement, afin de ne pas influencer le public dans le choix de leurs textes³¹⁶. Elle revendique son statut d'« *outsider* », croyant qu'il contribue à la diversification du public et à l'accueil des écritures dites naïves :

Il est encore difficile d'identifier clairement le public qui assiste et participe à la soirée et, en quelque chose, nous croyons que c'est une de ses forces. [...] [À la première édition, on] ne connaissait personne dans la salle, raconte-t-elle. C'était à la fois inattendu et mystérieux comme succès³¹⁷!

Elle s'implique davantage dans les scènes musicales, ayant notamment travaillé pour The Lemming Ways³¹⁸ et Robert Fusil et les chiens fous. Elle invite des musiciennes et musiciens à accompagner les lectures. Engagée dans les mouvements féministes, Melyssa Elmer s'associe parfois à des collectifs féministes tels que Je suis indestructible, sous le nom *Cabaret des mots doux*³¹⁹, et Riposte féministe. Ces éditions « spéciales » de *Vaincre la nuit* misent sur la valorisation des voix féministes; un positionnement politique qui les distingue des évènements proposés par Carl Bessette. Ces micros-libres ne servent pas seulement de tremplin aux prises de parole des entrantes et entrants dans le milieu littéraire, ils participent également de la multiplication des collectifs féministes. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de femmes se présentent à chaque évènement et que le public, généralement jeune, soit fréquemment associé à des milieux militants et féministes. On y croise peu de poètes ayant publié. La majorité des textes partagés ne cherchent pas à répondre à la norme poétique ni à la remettre en question. Ils prétendent rendre compte d'expériences personnelles souvent

³¹⁵ SideProjets chapeaute aussi des spectacles de musique et le micro-ouvert mensuel *Petite Nyctale* au Major Tom.

³¹⁶ Voir Pierre de Montvalon, « Une fois par mois, “Vaincre la Nuit” », dans *Pamplemousse.ca*, 21 juin 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://plateau.pamplemousse.ca/2017/06/vaincre-la-nuit-quai-des-brumes/>

³¹⁷ Melyssa Elmer citée par Hélène Bughin, *loc. cit.*

³¹⁸ Mélissa Pelletier, « Dans les coulisses : Melyssa Elmer, SideProjects », dans *Baron Mag*, 4 novembre 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.baronmag.com/2016/11/dans-les-coulisses-melyssa-elmer-sideprojects/>

³¹⁹ Les *Cabarets des mots doux* ne sont pas nécessairement fréquentés par les mêmes personnes que celles qui collaborent au site internet Je suis indestructible, même si ces soirées se proposent comme une extension du blogue. Ils visent à offrir un autre support d'expression, qui s'allierait à un mode de réception plus susceptible d'accueillir et de légitimer des témoignages de violence sexuelle.

marginalisées. Selon Melyssa Elmer, la présence physique de la personne témoignant favorise l'établissement d'un « pacte de sincérité »³²⁰. *Vaincre la nuit* répondrait à une urgence de s'exprimer en public sur des sujets invisibilisés par les discours dominants. C'est ce que soutient Julie Pinsonneault : « Dire, c'est le principe même de *Vaincre la nuit*, vaincre les ténèbres par les mots. » Là aussi, la diversité de ces voix est limitée. Peu de personnes racisées performant sur la scène du Quai des brumes, qui n'est pas plus accueillante pour les personnes à mobilité réduite puisqu'elle n'est pas accessible en fauteuil roulant.

Pour rencontrer un rassemblement plus représentatif d'une diversité culturelle, corporelle, de genres et de sexualités, il faut se rendre à *Gender b(l)ender*. L'hôte se nomme Kama La Mackerel, une artiste multidisciplinaire impliquée dans les mouvements de justice sociale contre le racisme, le colonialisme et la queerphobie. Elle lutte pour les droits des personnes migrantes et la libération des personnes trans. Jade Boivin note au sujet de son travail artistique :

Pour l'artiste, femme trans racisée, l'art est une question de survie, une façon de surmonter les violences du quotidien et d'en guérir, tout comme c'est un moyen de s'attaquer aux systèmes transmisogynes et racistes pour les désamorcer. [...] La Mackerel a créé des aquarelles, des œuvres sur tissu et différentes performances desquelles émane un imaginaire de décolonisation qui vise à réparer les pertes engendrées par la traversée de l'océan — celle effectuée par ses ancêtres esclaves et travailleurs partant de l'Afrique de l'Est et de l'Asie du Sud vers l'Île Maurice; et la sienne, de l'Île Maurice vers Tio'tia:ke (Montréal)³²¹.

Elle porte d'ailleurs le nom d'un poisson migrateur, le maquereau, qui vit dans les eaux autant froides que tropicales, ce qui souligne la traversée qu'elle a elle-même effectuée, mais aussi la fluidité de son identité (de genre). Son récent spectacle de poésie en performance a pour titre *My Body Is the Ocean*. Elle a performé dans plusieurs pays :

Kama has exhibited her work at the Carleton University Art Gallery (Ottawa), McGill University (Montreal), Galerie Confluences (Paris), and her piece, "The People Tree," commissioned by Althea Thauberger, was shown at the Montréal Museum of Contemporary Arts as part of the exhibit In Search of Expo 67. Kama has performed locally and internationally at venues including La Centrale Galerie Powerhouse (Montreal), Fonderie

³²⁰ Voir Melyssa Elmer et Julie Pinsonneault, « Vaincre la nuit / Micro ouvert / Soirée d'ouverture », dans *Le retour*, CIBL 101,5, 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/CIBL1015/videos/10159566639750051/>

³²¹ Jade Boivin, « Kama La Mackerel », dans *Esse*, no 91, « LGBT+ », automne 2017. Récupéré le 23 avril 2018 de <http://esse.ca/fr/kama-la-mackerel>

*Darling (Montreal), Monument National (Montreal), The Gladstone Hotel (Toronto), Buddies in Bad Times (Toronto), The Khyber Centre for the Arts (Halifax), Burlington City Arts (Burlington), Cooper Union Gallery (New York), The Hackney Attick (London), the School for New Dance Performance (Amsterdam) and La Mutinerie (Paris), amongst others*³²².

On constate qu'elle investit autant des lieux marginaux, comme La Mutinerie à Paris, que des lieux hautement institutionnels, comme le Musée d'art contemporain de Montréal. Elle organise plusieurs séries de spectacles, en plus de *Gender b(l)ender* et coordonne le programme Our Bodies, Our Stories, « *an arts mentorship program for queer and trans youth of colour in Montreal*³²³ ». Chaque dernier vendredi du mois, entre 2012 et 2018, elle a invité les communautés LGBTQQIP2SAA+ à partager leurs histoires sur scène. La scène *Gender b(l)ender* est non-mixte, mais la soirée demeure ouverte à toutes et à tous. Les prestations sont multilingues et multimédiatiques, tenues autant par des artistes d'expérience que des personnes qui en sont à leur début. Si le public demeure somme toute très jeune, plusieurs personnes ayant dépassé la cinquantaine s'y joignent. Les lieux qui l'hébergent sont accessibles aux personnes à mobilité réduite, il n'est donc pas rare qu'elles s'y rendent. Les personnes racisées étaient présentes à peu près en aussi grand nombre que les personnes blanches lorsque l'évènement avait lieu à l'Artère café :

La Mackerel says about 50 percent of current performers are people of colour, while 9 out of 10 are women or femmes and trans. « They are the people who need it the most », she says. Now, each monthly event reaches capacity, and she has to cap the number of performances; otherwise, « it could go on forever »

*Both Gender B(l)ender's audience and performers are diverse, coming from a range of backgrounds and lived experiences. « What I really love about it is that it's an intergenerational space », La Mackerel says. « My favourite moments are when trans women come who are in their sixties, and I'm like, "You're my elders! I can't believe you're here!" I get really excited when that happens. »*³²⁴.

Depuis que *Gender b(l)ender* a lieu à l'Euguélonne, le public est davantage constitué de personnes blanches, même si la proportion demeure moins grande qu'au *Bistro ouvert* ou qu'à *Vaincre la nuit*.

³²² Kama La Mackerel, sans titre, dans *lamackerel.net*, sans date. Récupéré le 23 avril 2018 de <https://lamackerel.net>

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Leah Lalich, *loc. cit.*

Lorsque le micro-libre est tenu par une association ou par une revue, ce sont principalement ses membres qui y prennent part. Comme l'illustre mon récit du 5 décembre 2012, les communautés universitaires ne fréquentent pas uniquement les soirées de leur propre association étudiante; Baron Marc-André Lévesque a performé sur une scène mise en place par des étudiantes et étudiants de l'UQAM alors qu'il est diplômé de l'Université de Montréal. Ces réunions sont portées par trois motivations principales : animer la vie artistique de la communauté, encourager la socialisation entre ses membres et participer à leur cheminement professionnel ou, lorsque le projet a une visée politique, à une lutte sociale et à la mise en valeur d'expériences absentes des discours dominants.

La rapide visite de ces trois micros-libres que je viens d'offrir met en avant l'influence opérée par l'hôte, que ce soit par rapport à la diversité culturelle et corporelle du public ou à la mixité des pratiques artistiques et de leur rapport à l'institution politique et culturelle. Ce processus d'inclusion et d'exclusion ne repose pas nécessairement sur une sélection consciente, qui serait effectuée en fonction de critères esthétiques et financiers, comme on le voit dans les maisons d'édition et les lectures publiques avec programmation. L'hôte est le moteur du rassemblement. Si la portée de son contrôle est limitée, il invite à sa formation : c'est, la plupart du temps, surtout lors des premières éditions, de son réseau que proviennent les participantes et participants. Chaque poète choisit d'investir des espaces d'expression qui correspondent à ses sensibilités. Personne ne va performer sur toutes les scènes, seulement sur celles qui lui semblent accueillantes. Outre son impact sur le public, une autre fonction incombe à l'hôte : agissant comme un intermédiaire entre les artistes et les propriétaires de la salle, sa présence assure le public que l'objectif du micro-libre soit d'abord poétique, et non mercantile, c'est-à-dire que l'organisation n'ait pas comme première intention d'appâter une clientèle sans devoir rémunérer des artistes³²⁵. L'animatrice ou l'animateur tient donc un rôle central dans la situation poétique : en plus de commander, dans une certaine mesure, un éthos préalable, l'hôte prescrit un mode opératoire à l'évènement, en dicte les règles de déroulement et impose des modalités spécifiques d'énonciation et de réception.

³²⁵ Bien sûr, tous les établissements acceptent d'héberger ces événements afin d'obtenir des ventes. Par contre, lorsque l'hôte n'est pas propriétaire du commerce, il ne cherche pas à profiter gratuitement du talent des artistes afin de récolter une plus grande marge de profits, puisque les profits ne lui reviennent pas.

6.3. Configuration et déroulement de l'évènement

6.3.1. Longévité

L'organisation mensuelle d'un micro-libre finit souvent par essouffler son hôte, qui cesse, après quelques années, de le tenir. Deux évènements initiés en 2013 prennent d'ailleurs fin cette année, la dernière édition du *Bistro ouvert* a eu lieu le 8 avril 2018³²⁶, et celle de *Gender b(l)ender* le 25 mai 2018³²⁷. L'énergie et le temps non rémunéré qu'exige la mise sur pied de telles soirées en entravent la pérennité. Outre ces conditions précaires, l'interruption d'un micro-libre mensuel peut être motivée par le désir de ne pas se fixer comme centre et autorité. Carl Bessette indique dans la description de la dernière édition du *Bistro ouvert* :

Lorsque votre *Bistro ouvert* a débuté, on trouvait 4, 5, 6 avec de la chance, soirées de micro ouvert chaque mois, et notre objectif a toujours été de souligner et de démontrer l'importance de tels espaces de liberté, en participant à encourager leur tenue. Aujourd'hui en 2018, plus d'une vingtaine de soirées de micro ouvert environ ont lieu mensuellement et c'est avec grand plaisir que nous irons les encourager et participer à celles-ci en prenant pour notre part une pause de l'organisation mensuelle de *Bistro ouvert*. Évidemment et ceci est une promesse, que le nombre de micros ouverts disponibles dans la grande région montréalaise se retrouve à nouveau à être dangereusement anémique, nous reprendrons avec plaisir les soirées afin de garantir le plus d'espaces de liberté disponibles, mais pour aujourd'hui c'est avec grand plaisir que nous voyons fleurir de partout les lieux réservés à la parole et à la poésie, nous nous en réjouissons et nous serons des leurs sans faute³²⁸.

³²⁶ À l'instant où je termine ce mémoire, Simon Domingue et Nicolas Jodoin viennent d'annoncer qu'ils reprenaient le flambeau du *Bistro ouvert*. Dans la description de leur première édition, qui a eu lieu le 9 septembre 2018, on peut lire : « La formule a changé, mais vous restez les mêmes et le *Bistro* aussi parce que c'est VOTRE *Bistro Ouvert!* » (Nicolas Jodoin et Simon Domingue, « *Bistro ouvert — Le retour* », 9 septembre 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 13 septembre 2018 de <https://www.facebook.com/events/1651741028286216/>) Cette soirée, à laquelle j'ai assisté, ne s'est pas ouverte par une présentation d'autrice ou d'auteur, mais les hôtes ont récupéré les autres éléments du mode opératoire : les poètes n'avaient pas à s'inscrire avant de performer, et des chansons jouaient entre leurs récitations. J'ai autant aperçu des visages habituels, comme ceux de Shawn Cotton, de Jean-Guy Forget, d'Emmanuel Deraps, de Maude Veilleux, ou encore celui de Frédéric Dumont, que j'ai rencontré de nouvelles personnes. Le public était plus jeune, mais également plus silencieux, que dans mes visites précédentes.

³²⁷ L'organisation sera peut-être reprise par d'autres personnes, mais cela n'a pas encore été officialisé.

³²⁸ *Bistro ouvert*, « *Bistro ouvert — dernière fois!* », 8 avril 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/2155086674714185/>

Des micros-libres s'éteignent, d'autres naissent. Ce qui importe finalement, c'est l'existence de ces espaces, et non la personne qui les aménage. Kama La Mackerel invite en ce sens à son remplacement :

Après 5 ans à organiser et animer cet événement, mois après mois, j'ai décidé qu'il était temps pour moi de tirer ma révérence. Organiser un événement mensuel requiert un niveau d'énergie et de capacité que je n'ai plus, malheureusement. Il est temps pour moi de me concentrer sur ma vie personnelle, sur mes proches et sur d'autres projets (i.e. : qtbipocmtlart.org).

Les prochaines étapes : il y aura deux dernières éditions de *Gender B(l)ender : open mic queer*, le 20 avril et le 25 mai à l'Euguélonne, Librairie féministe. Si quelqu'un·e ou un groupe de personnes veulent prendre la responsabilité du projet par la suite, ce serait génial! Je pense que c'est un espace important et nécessaire à Montréal — le seul micro ouvert queer de Montréal — et s'il y a des personnes intéressées à prendre le relai, je m'engage à vous former dans tous les aspects de la planification et de l'animation du micro ouvert³²⁹.

La solidarité au sein de la communauté est primordiale : la responsabilité de l'organisation n'incombe pas à une seule personne. La nécessité de se relayer est mise de l'avant que ce soit par rapport à la prise en charge de l'évènement ou à la transmission des connaissances liées à sa planification. Le caractère temporaire des micros-libres est, d'un côté, lié à une représentation négative, l'épuisement, mais aussi à un aspect extrêmement positif et valorisé, puisque, de l'autre côté, il empêche une cristallisation des communautés et une hiérarchisation de ses membres en fonction du niveau de fréquentation.

6.3.2. Périodicité

Les micros-libres s'organisent à différentes fréquences. Il y en a plusieurs qui sont occasionnels. Pour diverses raisons, une personne décide de mettre sur pied l'évènement sans avoir l'intention d'en proposer une seconde édition. D'autres sont cycliques, souvent mensuels : ils reviennent au même moment chaque mois, le deuxième dimanche, le dernier lundi ou vendredi. Se forment donc des habitudes autour de ces soirées. Je n'ai pas besoin d'en avoir constaté l'annonce pour m'y rendre le jour même, étant assurée — à quelques exceptions près — d'y trouver ce que je cherche. Après une visite, je me suis fait une idée du public qui fréquente l'évènement et des créations qui y sont diffusées. Des groupes

³²⁹ Kama La Mackrel, « *GENDER B(L)ENDER : time to say goodbye...* », 24 mars 2018 [article sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/notes/kama-la-mackerel/gender-blender-time-to-say-goodbye/1217596138370490/>

d'individus prennent part à toutes les éditions. Cela a pour effet de former une communauté unie et de favoriser les échanges amicaux. Il faut se familiariser d'abord avec les personnes déjà actives dans la communauté et les références qu'elles partagent en regard des éditions antérieures, auxquelles je n'ai peut-être pas assisté. Le même scénario se reproduit pour les micros-libres saisonniers ou annuels (s'inscrivant en général dans la programmation d'un festival), mais la connivence entre les membres de la communauté y est moins forte, et il est sans doute plus facile de s'y sentir intégrée dès la première soirée. Lorsque l'évènement est sporadique ou spontané, aucune communauté ne peut lui être supposée en dehors des groupes associées à la personne initiatrice. Par contre, comme les micros-libres non récurrents ont tendance à se former en réponse à un mouvement politique ou à un phénomène social, le rassemblement s'effectue habituellement autour de valeurs sociales similaires. Cela n'empêche pas des conflits de sensibilités. À l'*Ostie de grosse soirée de poésie subversive*, mise en place par la revue uqamienne *Main blanche* le 29 avril 2015 dans le cadre de la grève étudiante, les personnes présentes s'opposaient toutes aux mesures d'austérité du gouvernement libéral, mais leurs opinions divergeaient à d'autres niveaux. Lorsque Carl Bessette a récité « De la part du malin », plusieurs spectatrices lui ont hurlé leur désapprobation jusqu'à ce qu'il quitte la scène sous une pluie de « sexiste » et de « ta gueule ». Ce texte vise à choquer le public et à le provoquer. S'il a permis à Carl Bessette de gagner une certaine notoriété en lui faisant remporter le slam du mois de janvier 2007 de la Ligue québécoise de slam (LIQS), il a été, cette fois-là, désapprouvé par une large partie du groupe réuni, qui l'a trouvé déplacé dans un contexte de lutte sociale — simultanément à la soirée, sur les réseaux sociaux, certaines personnes lui rappelaient que la subversion devait aller à l'encontre du discours dominant et non pas le reproduire³³⁰. Par ailleurs, des micros-libres imprévus deviennent parfois programmés ou, à tout le moins, attendus. C'est le cas du micro-libre qu'a improvisé Sébastien Dulude au Zénob en 2016, puisqu'il a répété le même

³³⁰ Paul Fraisse souligne que « les éléments renvoyant à la misogynie visent à ébranler une forme de retenue implicite courante dans l'écriture poétique, qui consiste à placer la femme sur un piédestal. En brisant cette image angélique de la femme, le poète transgresse des habitudes courantes dans la pratique de l'écriture poétique » (Paul Fraisse, « Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des nuits de la poésie : parcours d'un engagement pour une culture québécoise », thèse de doctorat, Département de droit et sciences humaines, Université de Cergy-Pontoise, 2013, f. 360). La majorité des participantes a plutôt trouvé que la performance de Carl Bessette reproduisait les stéréotypes de la femme véhiculés par la société et de ce que l'on nomme la culture du viol.

geste l'année suivante. La soirée devient implicitement programmée pour la prochaine édition du Off-Festival de poésie.

6.3.3. Durée

Comme pour n'importe quel évènement, l'heure du début et l'heure de la fin varient. La très grande majorité des micros-libres ont lieu en soirée. *Cœur ouvert* était en cours sans interruption du soir au matin et du matin au soir. L'attitude et la composition du public différaient le matin, l'après-midi, le soir ou la nuit, puisque ces parties de la journée sont associées à des postures. L'ambiance était plus festive en soirée et durant la nuit, tandis que les personnes étaient plus calmes et à l'écoute le matin et l'après-midi, périodes pendant lesquelles des groupes scolaires rejoignaient le bar. Plusieurs enfants ont performé. Qu'il ait été possible de lire à n'importe quelle heure du jour et de la nuit plaçait la situation poétique au sein d'un parcours quotidien. Ce n'était plus uniquement une sortie culturelle à laquelle on se rendait et où l'on avait prévu rester plusieurs heures. Les gens demeuraient moins longtemps sur les lieux de l'évènement en journée qu'en soirée. Parfois, il s'agissait seulement de s'y arrêter avant d'aller travailler, en attendant un rendez-vous, sur le chemin de la maison. Ce n'est néanmoins pas anodin que *Cœur ouvert* ait débuté en soirée : cela avait pour effet de caractériser ce micro-libre comme une « activité de loisir », par opposition à une « activité de travail » qui serait diurne (entre 8 h et 17 h). Contrairement au colloque, qui est considéré comme une activité de travail, les lancements et les spectacles sont des activités de loisir ayant lieu en dehors des heures dédiées à un emploi régulier. Les intentions de participation à un micro-libre correspondent à la fois à celles d'un lancement, qui est une réunion amicale profitable à la sociabilité littéraire, et celles d'un spectacle, où le public vient apprécier un travail artistique. Mais, alors que les artistes en vedette dans les lancements et les spectacles reçoivent, en règle générale, une rémunération, les personnes qui performant dans un micro-libre le font gratuitement (quelquefois en échange d'un verre d'alcool)³³¹.

³³¹ C'est aussi le cas de certains spectacles indépendants dans le cadre desquels, par manque de moyens financiers, les artistes n'obtiennent pas de salaire en échange de leur travail. Des critiques sont toutefois souvent formulées contre cette situation, alors que la non-rémunération des artistes dans un micro-libre apparaît comme allant de soi.

Les micros-libres ont rarement une heure de fin définie. Le cas de *Cœur ouvert* est encore une fois exceptionnel : son moteur était sa durée bien délimitée. Les autres situations ne partagent pas ce type de motivation. Puisque le spectacle n'est pas programmé comme il le serait au théâtre, il est impossible d'en prévoir l'heure exacte de clôture. Elle respecte toutefois l'horaire de l'établissement accueillant l'évènement et va suivre le niveau de participation du public. *Vaincre la nuit* s'achève *au plus tard* avant le dernier métro, *Gender b(l)ender* vers minuit lorsque l'évènement avait lieu à l'Artère coop, vers 21 h depuis qu'il se déroule à l'Euguélienne, tandis que le *Bistro ouvert*, ou encore les micros-libres que propose l'AEMEL se terminent à l'accoutumée vers 3 h lorsque le bar doit fermer ses portes. La durée est régulée par le nombre de lectures et par leur longueur. À *Vaincre la nuit*, les performances ne doivent pas dépasser cinq minutes; au *Bistro ouvert*, Carl Bessette exige de lire un texte à la fois, plusieurs seulement s'ils sont très courts; à *Gender b(l)ender*, il n'y a pas de contraintes de temps explicites, mais il est convenu que les prestations ne dépassent pas dix minutes. Cette convention de minutage, issue des scènes de slam qui limitent les récitations à trois minutes, influence les formes employées, qui tendront nécessairement vers la forme brève. Elle met aussi l'accent sur le collectif plutôt que sur chaque poète. Le temps alloué ne varie pas en fonction de la légitimité des artistes, et la concision des performances permet au plus grand nombre de personnes possible de lire dans un même évènement. Même lors de *Cœur ouvert*, où la longueur des lectures n'était pas règlementée³³², Carl Bessette se réservait le droit de mettre fin à une lecture « qui s'étire[rait] et qui devien[drait] un peu ennuyant [afin de ne pas faire] fuir tous les spectateurs³³³ ». Ces éléments de durée ont une grande influence sur l'attention du public. Si je peux maintenir une écoute contemplative durant deux heures, j'en serai certainement incapable sur plus de sept heures. La fatigue gagne le public, mais aussi l'ivresse. L'écoute est plus diffuse au milieu de la nuit, et les réactions sont plus vives. Cela s'explique en partie parce que les personnes qui veillent jusqu'à la dernière lecture se connaissent généralement.

³³² Le minimum de cinq minutes n'a jamais été appliqué.

³³³ Carl Bessette, « Épisode 25 septembre 2017 », *loc. cit.*

6.3.4. Inscription et présentation

Les micros-libres se négocient entre une part d'attentes et d'habitudes, et une autre constituée d'éléments imprévisibles. Le système d'inscription sert à stabiliser légèrement ces derniers. Avant que le micro-libre ne soit lancé, il me faut en règle générale faire savoir à l'animatrice ou l'animateur que je souhaite performer au cours de l'évènement. Mon nom sera noté, ajouté à la liste des poètes qui liront. On me convoquera plus tard sur scène. Cette méthode n'est pas un paramètre constant et obligatoire du dispositif. Au *Bistro ouvert*, nul besoin d'avertir qui que ce soit que j'envisage de produire une récitation. Dès que le micro est libre, je peux m'exécuter. Le silence qui sépare les performances est comblé par une sélection de chansons, que Carl Bessette démarre et arrête. Ces deux modes de fonctionnement produisent des effets à plusieurs niveaux. L'inscription préalable reproduit le modèle d'un spectacle avec programmation, en convoquant les poètes à tour de rôle. Ce procédé met l'accent sur la succession des performances, en marquant leur début et leur fin, et souligne leur valeur distincte. L'hôte accorde la scène à l'artiste et valide sa présence. Comme je l'ai expliqué dans le quatrième chapitre, cet effet est minime, puisque les présentations sont brèves et, ne répondant pas à une logique de distinction, ne servent pas à réaffirmer le rang social ou symbolique de chaque artiste. L'hôte annonce tout simplement le nom de la prochaine personne qui lira, parfois exprime son affection envers elle ou partage une anecdote qui la concerne. Ces moments énonciatifs intercalaires mettent en valeur la connivence entre les participantes et participants, insistent sur la valeur amicale et informelle de la situation poétique, renforcent le sentiment d'appartenance à une communauté. Ce modèle, en obligeant l'hôte à reprendre le micro entre chaque prestation, augmente la portée de son intervention dans l'acte de réception : entre les lectures, l'animation oriente les réactions du public notamment par des commentaires sur les lectures passées ou à venir et par des incitations répétées à applaudir. Cette méthode assure surtout une certaine économie : de cette façon, chaque personne ne lit qu'une seule fois, et aucun temps mort ne survient entre les prestations. L'hôte connaît à l'avance le nombre de prestations et est en mesure de prévoir la durée de la soirée. Il devient également possible de s'assurer une certaine parité et une alternance entre femmes et hommes, mais aussi — advenant que l'hôte connaisse bien les

poètes — de dynamiser l'ensemble du spectacle en variant les formes textuelles, les postures, les qualités vocales afin de ménager des effets de momentum ou d'échos entre les prestations.

Procéder sans inscription fait prévaloir la manifestation du rassemblement sur les postures individuelles. À l'opposé d'une programmation, ce modèle ne repose sur aucune invitation ciblée, il implique que les performances ne soient pas annoncées et qu'on ne présente pas les artistes, qui préservent ainsi un anonymat relatif. Cette composition totalement improvisée m'autorise à performer plus d'une fois, ce qu'empêche le système d'inscription. Cela peut certes mener à des dérapages tels que survenus en février 2017³³⁴, mais vient également accentuer les effets de foule, les références interperformanciennes et le ludisme des interactions. Des jeux de ripostes se mettent fréquemment en place. Au *Bistro ouvert* de mai 2015, par exemple, Baron Marc-André Lévesque, habitué de ce micro-libre, était absent, ce qui a donné l'idée à Jean-Guy Forget et à Carl Bessette de lire des extraits de son recueil, dont le lancement avait eu lieu quelques jours plus tôt, à leur manière ou en essayant d'imiter le ton baronnesque. La soirée s'est finalement transformée en une joute de renvois, où tout le monde prenait le micro pour pasticher les façons de faire des autres. De plus, cette méthode plus spontanée risque d'être favorable aux personnes plus timides ou anxieuses : celles-ci n'ont pas à anticiper leur convocation sur scène ni à prévoir et à assurer leur participation, elles connaissent l'ambiance de l'évènement et leur état émotionnel au moment où elles choisissent de lire. Mais cette procédure peut également nuire aux gens qui ont de la difficulté à s'autoriser cette prise de parole.

6.3.5. Modalités spécifiques

L'animation, la durée de l'évènement, sa fréquence, le système d'inscription influencent, de manière indirecte, les modalités de sociabilité et de lecture. Des paramètres spécifiques au mandat de chaque micro-libre imposent également un cadre de participation explicite : musique, contrainte formelle, non-mixité, politique d'accessibilité et d'inclusivité, compensation en coupons d'alcool en sont des exemples probants. *Vaincre la nuit* valorise la relation transartistique entre la poésie et la musique. Hébergée par le Quai des brumes, un lieu central pour la scène musicale émergente de Montréal, cette scène invite des musiciennes

³³⁴ Voir les pages 93 à 98 du chapitre intercalaire précédent.

et musiciens à accompagner les lectures. En n'invitant pas les artistes à amener leur propre instrument de musique, ce choix restreint le dispositif du micro-libre à l'énonciation poétique. Les prises de parole sont l'enjeu principal de ce micro-libre. Des contraintes formelles, qu'elles soient thématiques (journaux intimes), politiques (féminismes) ou thérapeutiques (témoignages de violences sexuelles), ont été proposées à plusieurs reprises afin de stimuler le processus de création, mais aussi de le cadrer. Exempt de telles contraintes, le *Bistro ouvert* s'entend comme un laboratoire d'expérimentation, dans lequel le public éprouverait de nouveaux textes, de nouveaux genres, de nouvelles postures. Par contre, le texte reste un élément essentiel à la situation poétique puisque les performances doivent contenir au moins un mot. Carl Bessette valorise les discussions critiques : « On louange, on critique, on aime, on doute, on questionne, et si on ne te parle pas, on t'écoute quelque part; qu'est la Rencontre, sinon tout ce qui importe³³⁵? » Proposant une sociabilité qui s'approche et se situe entre celles du cénacle et du cabaret artistique, le *Bistro ouvert* offre une occasion aux poètes d'éprouver leur travail au contact de leurs pairs, tout en étant une activité désintéressée, dont l'objectif est le divertissement et la sociabilité elle-même. Les performances, comme dans les cénacles,

correspondent à une phase d'élaboration du livre [...]. Entre la conception solitaire (sur manuscrit) et la lecture individuelle (sur ouvrage) s'intercale en effet une étape intermédiaire faisant intervenir l'aréopage de lettrés sympathiques du cénacle. Cette manifestation collective est différente de la « lecture de salon », divertissement mondain le plus souvent dépourvu d'enjeux littéraires, ou de la « lecture privée », moins mondaine, mais plus professionnelle, qui mobilise un cercle élargi d'acteurs du livre (éditeurs, directeurs de théâtre, critiques de revue, académiciens) : la lecture cénaculaire correspond à une phase *expérimentale* au cours de laquelle un petit parterre d'écrivains et d'artistes, soudés par des relations amicales et par la participation à un même mouvement littéraire, se donne pour charge de critiquer l'œuvre en cours, de signaler ses points forts, de remédier à ses faiblesses. [...] Ici les œuvres en chantier sont à l'honneur en sorte que le cénacle, comme l'écrit Alain Viala, n'œuvre pas comme lieu de gestion, mais comme lieu de pratique : « La littérature est là au point exact de jonction entre création et réception. » Chaque camarade participe à la création, et c'est la lecture privée qui lui confère ce rôle de premier plan : tour à tour auditeur, destinataire, commentateur, il se révèle en définitive co-créateur de l'œuvre, partie prenante d'un processus créatif qui l'engage. Le cénacle remplit alors pleinement sa fonction de médiation littéraire³³⁶.

³³⁵ *Bistro ouvert*, « À propos », 17 décembre 2017 [page sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de https://www.facebook.com/pg/bistroouvert/about/?ref=page_internal

³³⁶ Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 312-313 et p. 316.

Les lectures des micros-libres ne mènent pas systématiquement à la publication livresque, et leurs critiques constituent un enjeu plus périphérique qu'en ce qui concernait les causeries cénaculaires. Ce n'est pas un travail éditorial rigoureux qui est apporté, mais un partage d'impressions. Le *Bistro ouvert* met au premier plan la dynamique d'expérimentation poétique et de causeries sous-jacente au dispositif. La littérature y est à la fois objet de divertissement et objet de préoccupation. D'une manière semblable aux salons, des agentes et agents au statut social différencié sont mis en présence. C'est « un espace mixte de relations où les influences circulent de façon privilégiée, un espace de captation de capital social et de capital symbolique³³⁷ ». À la différence de ces réunions, comme tout micro-libre, le *Bistro ouvert* n'est pas constitutif d'une sociabilité mondaine ou bourgeoise. La mixité sociale et culturelle de ces espaces est plus remarquable. Ces scènes, de même que les cabarets artistiques à une autre époque, permettent « à toute une génération de poètes et en particulier à sa fraction la plus dominée, de se rencontrer facilement et de s'exprimer librement³³⁸ », sans « générer aucune esthétique [ni] [...] aucun groupe véritable³³⁹ », puisqu'on ne les fréquente pas « pour apprendre, mais pour se *faire entendre*³⁴⁰ ». Ce sont des lieux

de sociabilité et de distraction, où les clients venus partager un verre en fin de soirée se transforment en spectateurs intermittents au gré des numéros variés qui tissent le fil discontinu d'une représentation mouvante [...]. Le temps y « passe » sans demeurer, distrait et oublié, pris de court par les interruptions fréquentes d'un spectacle morcelé³⁴¹.

Des pratiques artistiques hétérogènes se côtoient sur scène. La description des éditions du *Bistro ouvert* indique :

tout est à peu près permis, poésies, romans, essais, nouvelles, contes, aphorismes, humour, scripts, lire ou réciter, en dansant, en jonglant, textes à plusieurs, costumé ou dénudé, avec

³³⁷ *Ibid.*, p. 233.

³³⁸ *Ibid.*, p. 238.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Marine Wisniewski, « Variété(s) au cabaret de l'Écluse : la gravité du spectacle de divertissement », dans *Études littéraires*, vol. 43, no 3, 2012, « Lectures sociocritiques du théâtre », p. 141.

un instrument de musique ou non, en d'autres langues, écrits par d'autres que vous, inédits ou présentés mille fois [...]»³⁴².

Gender b(l)ender accueille également toute forme artistique qui se diffuse sur une scène : chanson, burlesque, drag, récitation, humour. Cette transdisciplinarité s'observe, parfois de manière moins prégnante, dans tous les micros-libres. Les formes employées varient, elles aussi, en fonction des communautés. Ainsi, je n'ai jamais vu une prestation de burlesque au *Bistro ouvert*, alors qu'il y en a régulièrement à *Gender b(l)ender*. Cette scène qui rend visible la création queer et trans encourage, ce faisant, l'emploi de pratiques associées à la performativité du genre, telles que le burlesque, mais aussi le drag. La poésie n'apparaît, par contre, pas subordonnée aux autres genres et fait partie intégrante des micros-libres. En fait, elle désigne même le spectacle dans son ensemble, ce que constatait aussi Marine Wisniewski au sujet des cabarets de la rive gauche de Paris au 20^e siècle : « [...] assimilée à d'autres modes d'expression, la poésie en vient à être perçue comme un principe transgénérique et à définir, non plus seulement une composante, mais l'ensemble du spectacle de cabaret³⁴³. » Cependant, contrairement au cabaret artistique et au cénacle, les micros-libres ne suivent aucune programmation, pas plus qu'ils ne procèdent d'une organisation en association, avec un président, des vice-présidents, un secrétaire, qui assurerait des comptes rendus de chaque édition, et des membres.

Tenus dans des lieux publics (cafés, bars, parcs, librairies), sans droits d'entrée, ces événements ne sont pas à l'abri du passage. En cela, ces arènes de création et de diffusion encouragent une sociabilité similaire à celle des cafés littéraires³⁴⁴. Ce n'est pas un facteur d'exclusion mais d'inclusion qui motive la mise en place d'un micro-libre. La « camaraderie littéraire » ne sert pas à faire œuvre commune dans l'objectif de se positionner dans le champ littéraire et d'obtenir une consécration. Le soutien mutuel vise l'accomplissement personnel de toutes et de tous. *Gender b(l)ender* assure en ce sens un espace sécuritaire d'expression pour les communautés LGBTQQIP2SAA+ afin que ces personnes puissent témoigner de

³⁴² *Bistro ouvert*, « *Bistro ouvert* — LI », 11 mars 2018 [événement sur Facebook]. Récupéré le 27 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/222991688248162/>

³⁴³ Marine Wisniewski, *loc. cit.*, p. 146.

³⁴⁴ Pour un survol des cafés montmartrois au 19^e siècle, voir Suzy Lévy, « Les cafés montmartrois au XIX^e siècle, lieux de communication », dans *Communication et langages*, no 103, 1995, p. 61-70.

leurs registres d'expérience et avoir accès à des créations qui les représentent. La diversité des genres, artistiques et identitaires, est un aspect prédominant de l'évènement, qui le différencie des autres micros-libres :

Le Mackerel was inspired to create Gender B(l)ender when she realized that there were rarely marginalized artists performing at open mic events.

"I think the reason it's been running for so long is because the space is needed", said La Mackerel. "People keep coming back because there is a void for marginalized artists, especially queer and trans people of colour. I realized in time that there's that space lacking in Montreal and that's what Gender B(l)ender fills"³⁴⁵.

Kama La Mackerel explique que beaucoup de personnes queer et trans racisées ne se sentent pas en sécurité dans les événements artistiques, même ceux organisés par Fierté Montréal : « *Even at Pride's safer space for trans people of colour, police arrived and arrested a Black youth and dragged them across the parc [...]. My co-host, who is also a Black woman, and myself were harassed and bullied by a white cis male Pride staff member [at the Excellence show³⁴⁶] [...]*³⁴⁷. » Plus que tout autre micro-libre, *Gender b(l)ender* rend visible le travail de *care* que nécessitent la production et la réception des performances offertes par des personnes marginalisées. En plus de soumettre la situation poétique à une politique d'accessibilité et d'inclusivité, Kama La Mackerel intervient sur le déroulement de la soirée dans le cadre de son animation, s'informant auprès du public de la qualité de son bien-être et des gestes à poser pour minimiser les troubles physiques et émotionnels susceptibles de l'affecter.

6.3.5.1. Musique

Les performances ne sont pas toutes de l'ordre de la récitation. Différents champs culturels se croisent. En plus des lectures publiques, on présente des chansons, surtout à *Gender*

³⁴⁵ Erika Morris, « Making Your Queer Dreams Come True : *Gender B(l)ender* Provides a Judgement-Free Stage », dans *The Link*, 7 septembre 2017. Récupéré 21 avril 2018 de <https://thelinknewspaper.ca/article/montreal-gender-blender>

³⁴⁶ Le spectacle Excellence était la première scène organisée dans le cadre de Fierté Montréal qui accueillait exclusivement des artistes QTBIPOC (personnes queer ou trans et racisées ou autochtones). La soirée était coanimée par Tasheka Lavann et Kama La Mackerel et mettait en vedette Shawnee Lee, Jason Maek & Zaena, Panthera Whyz, Hua Li 化力, Ms. Holmes, Lucas Charlie Rose et la slameuse Karine.

³⁴⁷ *Ibid.*

b(l)ender, qui reçoit également des prestations de drag et de burlesque. Certains micros-libres, tels que *Vaincre la nuit*, engagent des musiciennes et musiciens, qui improvisent pendant les lectures, ce qui ajoute une cohésion à l'ensemble du spectacle, donne une couleur particulière à la soirée et met en évidence, selon Hélène Bughin, « le côté musical de la parole³⁴⁸ ». L'accompagnement musical reste facultatif, bien qu'il soit rare que les poètes déclinent cette option³⁴⁹. Le rapport entre la musique et le texte poétique est minimal, de l'ordre de la « diction discrètement rythmée et faiblement mélodique laissant le texte imposer sa force et son poids, comme le fait l'épopée³⁵⁰ ». La musique tient un rôle accessoire dans la composition, mais non moins influent. Le langage poétique est investi par la musicalité : « Lors même qu'elle intervient comme simple support expressif, afin de mettre en valeur les paroles, scansion et mélodie projettent dans l'espace du poème une dimension nouvelle [...]»³⁵¹. » L'attention ne s'attarde pas qu'aux mots ou qu'à la dimension vocale. Cocréée par la voix poétique et par l'accompagnement musical, la performance surgit dans l'interaction de ces deux pôles. La portée performancielle s'en trouve augmentée puisque, n'étant plus seulement une « déclamation » énoncée dans le pur silence, la création se situe plus nettement encore du côté du spectacle.

J'écoute la musique et je la guide à la fois. La voix prenant une tonalité plus haute engendre un élan musical, alors qu'un silence calme le tempo. De même, la mélodie réinterprète le texte et oriente les modulations vocales, imposant des silences ou une modification du volume des sons produits par la voix, leur hauteur et leur durée. Je redécouvre mon texte qui ne m'appartient plus entièrement au moment de cette performance, qui s'incarne autrement. Mes mots et ma voix prennent une texture que je ne leur imaginai pas. Je perds le contrôle de mon texte, de mon souffle; la musique m'amène dans des avenues que je n'avais pas anticipées, voire que je ne désirais pas emprunter. D'un côté comme de l'autre, il faut s'adapter à une matière artistique inconnue. Cet exercice, qui exige de s'engager dans un travail conjoint avec une personne qu'on ne connaît pas, n'est pas pratiqué

³⁴⁸ Hélène Bughin, *loc. cit.*

³⁴⁹ Le refus est peut-être perçu comme une insulte à l'égard des musiciennes ou musiciens, ce qui expliquerait qu'il soit si rare que les poètes choisissent de lire sans leur accompagnement.

³⁵⁰ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 182.

³⁵¹ *Ibid.*

couramment par la majorité des poètes qui se rassemblent dans les micros-libres. Par conséquent, les décalages entre la récitation poétique et l'accompagnement musical sont fréquents, la voix ne suivant pas le rythme de la musique ou la musique ne servant pas le ton de la lecture. L'adaptation du texte en diction rythmée se produit de manière immédiate, et cette improvisation comporte une part de risques et de ratés.

6.3.5.2. Contrainte formelle

La situation poétique est parfois orientée par une contrainte formelle. La nature de celle-ci varie : thématique, il faut écrire sur l'amour, le secret, les animaux; stylistique, par rapport à une esthétique, une autrice ou un auteur, un corpus, sans « e », en alexandrins; politique, dans un esprit féministe, antiraciste, nationaliste; thérapeutique, pour se libérer de traumatismes vécus en lien, par exemple, avec les violences sexuelles. La contrainte constitue l'impulsion de l'activité, qui en justifie l'organisation et provoque le mouvement de rassemblement. Différentes initiatives utilisent cette stratégie pour donner une cohésion à la réunion de voix plurielles : les revues de création, les événements de lectures publiques, les zines collectifs. Les projets en marge de l'institution littéraire ont tendance à recourir à des contraintes politiques ou thérapeutiques. À titre d'exemples, pensons à *Caresse magiques* (2015 et 2016), *Guédailles* (2016 et 2017), *Nos plumes comme des armes* (2017), *Healing Echoes* (2018). Les initiatives subventionnées, telles que les revues *Estuaire*, *Moebius*, *Exit*, privilégient les contraintes thématiques et stylistiques. Les hôtes des micros-libres prescrivent plus souvent des contraintes politiques et thérapeutiques que des contraintes thématiques et stylistiques. Cette tendance illustre bien que la littérature n'est pas conçue, au sein de ces espaces, en dehors de son rapport au monde. En fait, la popularité de ces événements augmente même en période de lutte sociale. Le *Bistro ouvert* et *Gender b(l)ender* ont été initiés en 2013, peu de temps après la lutte étudiante survenue en 2012, et *Vaincre la nuit* a suivi le mouvement de protestation en 2015. Des micros-libres non mensuels sont mis en place en réaction à des manifestations sociales. Je pense spontanément au mouvement #MoiAussi³⁵². L'atmosphère de ces soirées risque d'être plus survoltée. À l'*Ostie de grosse*

³⁵² *Vaincre la nuit* et Je suis indestructible, « JSI & *Vaincre la nuit* • Micro ouvert #MoiAussi », 1^{er} novembre 2017 [événement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/2079264255433059/>

soirée de poésie subversive, la salle était tellement pleine que les gens se relayaient leur place (suivant les sorties cigarette) ou s'assoient par terre ou sur les tables; il y a eu des verres brisés et des bagarres, des impolitesses au micro et des cris parmi le public. Les contraintes thérapeutiques incitent plutôt le public à adopter une écoute respectueuse et à mettre le travail du *care* au premier plan de l'acte de réception. Les contraintes servent ainsi de moteur d'écriture, m'encouragent (ou, au contraire, me découragent) à produire un nouveau texte spécifiquement pour l'évènement, et me renseignent sur certains aspects potentiels de la situation poétique. Elles permettent d'estimer la constitution du public, sans connaître l'identité des personnes qui performeront, et les modalités de sociabilité qu'il faudra respecter.

6.3.5.3. Non-mixité

Parce qu'elles jugent que les espaces sociaux mixtes reconduisent de nombreux mécanismes de domination, certaines scènes choisissent d'être non-mixtes. Réserver la scène à un groupe de personnes en situation de vulnérabilité vise à éviter une hiérarchisation des pratiques poétiques en fonction des régimes de domination, qui supposeraient que les créations de personnes privilégiées reçoivent une plus grande reconnaissance que celles produites par des groupes marginalisés. Il arrive que ce ne soit que la scène qui soit non-mixte, d'autres fois c'est le lieu lui-même qui est réservé. Il faut être une personne LGBTQQIP2SAA+ pour accéder à la scène de *Gender b(l)ender* et ne pas être un homme cisgenre pour performer au micro-libre organisé par le comité féministe de l'AECSL³⁵³. Le postulat d'une mise en valeur des voix marginalisées, dont j'ai parlé dans le quatrième chapitre, devient l'enjeu central de ces micros-libres. La pratique de la non-mixité s'inscrit dans une lutte d'autoémancipation et contrevient à l'homogénéité des instances énonciatrices dans l'espace public. La non-mixité choisie est une forme de solidarité. Les personnes concernées se retrouvent pour échanger, discuter, réfléchir, sans devoir justifier leurs gestes et leurs prises de parole. Cette stratégie ne garantit pas une absence de rapports de domination, c'est plutôt une tentative d'en limiter momentanément les effets sur les interactions sociales. Elle reflète un souci de prendre soin

³⁵³ En date du 28 février 2017, il a eu quatre éditions de ce micro-libre. Voir Marie-Claire Berlinguette et Méta Obsto, « Micro ouvert féministe /// 4e édition », 28 février 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/435304173467192/>

de ces personnes, d'abord en leur reconnaissant une valeur importante, ensuite en s'assurant que l'espace où elles s'expriment est sécuritaire pour elles.

6.3.5.4. Politique d'accessibilité et d'inclusivité

Des politiques d'accessibilité et d'inclusivité régissent certains micros-libres. L'exemple de *Gender b(l)ender* est une fois de plus significatif. Kama La Mackerel spécifie, en français et en anglais, dans la description de l'évènement Facebook ainsi qu'en ouverture de la soirée :

GENDER B(L)ENDER, en tant qu'*open mic*, tient à être inclusif, expérimental, mais aussi sécuritaire pour l'audience et pour les artistes. De ce fait, l'espace est anti-oppressif : aucune forme d'homophobie, de sexisme, de transphobie, de racisme, de capacitisme etc. ne sera tolérée. Les artistes sont conseillé·e·s d'émettre des avertissements (« *trigger warning* ») avant leurs performances si ces dernières sont susceptibles de provoquer des déclenchements émotionnels chez l'audience, et d'obtenir le consentement de l'audience si la performance demande la participation de l'audience.

[...]

ENTRÉE PAR DONATION — CONTRIBUTION VOLONTAIRE — PERSONNE NE SERA REFUSÉE

Y'aura du jus et des samossas!

INFORMATIONS CONCERNANT L'ACCESSIBILITÉ :

L'entrée dans la librairie doit se faire par l'arrière (il était impossible d'aménager une rampe à l'avant de la librairie). Une sonnette en avant des marches permet de nous signaler votre présence afin qu'on puisse venir vous ouvrir la grille. Une rampe vous permet d'entrer par la porte arrière.

La largeur minimale du couloir arrière est de 85 cm. Deux tournants (avec une diagonale de 121 cm pour le plus petit) sont aussi présents lors du trajet. N'hésitez pas à demander l'aide d'un·e de nos libraires. L'espace est aménagé de manière à ce que les fauteuils puissent circuler librement entre les rangées.

Il n'y a pas de marche à l'intérieur de la librairie à l'exception d'une à l'arrière munie d'une rampe.

Les toilettes ne sont malheureusement pas accessibles en fauteuils roulants.

Pour plus d'infos sur l'accès : <http://librairieleuguelionne.com/a-propos/accessibilite/>³⁵⁴

³⁵⁴ Kama La Mackerel, « *Gender B(l)ender* : open mic queer », 20 avril et 25 mai 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/160948818055570/>

Le texte est rédigé dans une grammaire neutre, ce qui a pour effet d'inclure des personnes ne s'identifiant pas à un des pôles binaires du genre. Le souci d'inclusivité est porté dès l'invitation, dans l'adresse à l'autre. La politique interdit les propos oppressifs et encourage les artistes à émettre des avertissements de contenu (*trigger warnings*) si leur prestation touche un sujet émotionnellement sensible afin d'obtenir le consentement de l'audience. Ces avertissements sont utilisés afin de prévenir le déclenchement de crises d'angoisse ou de souvenirs traumatisants pour les personnes aux prises avec un trouble de stress posttraumatique. Les artistes détaillent donc le contenu de leur performance : « Il sera question de transphobie internalisée », « Je vous raconterai mon souper de Noël et les blagues sexistes que j'ai dû supporter », etc. Les politiques d'accessibilité visent la pleine participation de toutes les personnes présentes et, n'octroyant pas un statut particulier à l'artiste, confirment leur caractère interchangeable. L'audience a le droit de ne pas vouloir entendre quelque chose; il faut, en tout temps, que l'artiste s'assure d'avoir son plein accord. À un autre niveau, le lieu est accessible pour les personnes qui se déplacent en fauteuils roulants. Les informations concernant cet aspect sont détaillées de façon à ce que ces personnes soient averties de toute limitation possible, mais aussi qu'elles n'aient pas la responsabilité de se renseigner sur la manière même d'accéder à un lieu et qu'elles puissent le faire aussi facilement que n'importe qui. Ce souci pour les besoins du public ne se résume pas à cela. Durant l'édition du 26 janvier 2018, alors que la librairie était remplie, et qu'ainsi tout le monde n'avait pas accès à une chaise, à plusieurs reprises, Kama La Mackerel a invité celles et ceux qui étaient assis à libérer leur place afin de permettre à d'autres personnes de se reposer. De plus, afin de valoriser les voix les plus marginalisées par les discours dominants, l'accès à la salle est accordé en priorité aux personnes racisées ou autochtones. Advenant que le lieu soit au maximum de sa capacité, une personne blanche devra libérer une place si une personne racisée ou autochtone se présente à la porte. Des actions sont donc posées en accord avec la politique d'accessibilité et d'inclusivité pour assurer le respect des personnes en situation de vulnérabilité et la mise en valeur des personnes marginalisées.

6.3.5.5. Coupon d'alcool

Consommation d'alcool et poésie sont fortement associées dans l'imaginaire littéraire³⁵⁵. Qu'on offre un « coupon d'alcool » en échange d'une lecture dans plusieurs micros-libres n'a rien d'étonnant. Cette pratique repose sur une sociabilité littéraire où les rencontres sont engendrées par la consommation et la situation de fête. Le coupon d'alcool sert d'incitatif : l'organisation s'assure d'un bon taux de participation à l'évènement, puisque les poètes voulant festoyer à moindre coût viendront partager leurs créations. L'ivresse ainsi encouragée gagne le public plus rapidement dans ces soirées, tenues principalement par des associations étudiantes et des revues littéraires universitaires. En ce sens, les poètes qu'elles attirent sont plus souvent en processus d'apprentissage et cherchent à percer dans le milieu culturel. Le micro-libre leur sert de prétexte pour favoriser les rencontres. Les relations d'amitié créées dans les micros-libres se basent sur des affinités affectives et esthétiques, et il n'est pas rare qu'elles se transforment en collectif artistique. Le coupon d'alcool, en plus d'exalter le caractère festif de l'évènement, reproduit le modèle d'un travail rémunéré.

6.3.6. Contexte spatial

J'ai analysé les manières dont les expériences esthétiques étaient cadrées par leur support de médiation, en m'attardant à l'objet-livre et à la voix. Ce n'est pas le seul dispositif de cadrage. Outre les éléments de configuration que je viens d'analyser, la situation poétique est également orientée par le contexte spatial. Paul Zumthor relève l'influence du lieu tant au niveau du type de performance qu'il semble appeler qu'au niveau des facteurs de rassemblement :

La nature du lieu, propre à réunir un public mêlé, pendant une durée déterminée, à des heures de loisir professionnel; sa commercialisation, même partielle (on paie sa consommation); les nécessités techniques de la programmation : autant de facteurs qui dramatisent la parole poétique, et poussant la déclamation, la chanson, vers quelque forme de théâtre. [...] Située dans un lieu particulier, auquel l'attache ainsi un rapport d'ordre à la fois génétique et mimétique, la performance projette l'œuvre poétique dans un *décor*. Rien, dans ce qui fait la spécificité de la poésie orale, n'est concevable autrement que comme partie sonore d'un ensemble signifiant où jouent couleurs, odeurs, formes mobiles et

³⁵⁵ Voir Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), « Qui a lu boira : les alcools et le monde littéraire », dans *CONTEXTES*, no 6, septembre 2009. Récupéré le 28 avril 2018 de <https://journals.openedition.org/contextes/4458>

immobiles, animées et inertes; et, de façon complémentaire, comme partie auditive d'un ensemble sensoriel où la vue, l'odorat, le toucher ont également part. Cet ensemble se découpe, sans (malgré certains truquages) s'en dissocier, dans le *continuum* de l'existence sociale : le lieu de la performance est prélevé sur le « territoire » du groupe, il y tient de toute manière et c'est ainsi qu'il est reçu³⁵⁶.

Les conventions associées à l'expérience esthétique s'adaptent aux normes de socialisation rencontrées en chaque lieu. La poésie en performance s'interprète en fonction, non seulement de l'œuvre, mais également du cadre interactionnel. Le lieu définit un « schème de pilotage » de l'acte performanciel. Reprenant la théorie d'Erving Goffman, Pierre Le Quéau explique que cet effet de cadrage :

délimite une manière de comprendre une situation et de se comporter avec autrui [...]. Il se traduit donc par la reconnaissance d'un régime de réalité (ce qui est possible ou vraisemblable en situation) et par une disposition attentionnelle spécifique qui, ensemble, définissent l'appartenance à une communauté attentionnelle³⁵⁷.

Les espaces institutionnels, tels que la bibliothèque³⁵⁸, le musée³⁵⁹, le théâtre³⁶⁰, ordonnent les corps et dictent des règles de conduite, qui induisent les comportements des artistes et du public. Les salons et les cénacles entraînent, pour leur part, une rencontre de proximité, en même temps que s'y conçoit une privatisation des pratiques littéraires. L'étude de Anthony Glinoe et Vincent Laisney pointe une différence majeure entre les lieux privés et publics :

Tenues dans un lieu isolé et fermé, connu des seuls initiés, les réunions du cénacle — avant que leur existence ne filtre dans la presse et le public — interdisent *de facto* la pénétration de *corps* étrangers, qui pourraient en déranger l'ordonnance, en troubler la pureté. [...] La faible porosité sociale du groupe est ici redoublée par une non-porosité spatiale, qui raffermi la conscience identitaire. Si la fermeture des issues assure au groupe une certaine tranquillité et, partant, une certaine homogénéité, elle ne lui apporte pas pour autant la garantie de réaliser la fusion de ses parties (individus ou micro-réseaux déjà constitués). Les qualités intrinsèques de l'espace cénaculaire remplissent néanmoins cet office. L'exiguïté concourt à l'osmose affective en forçant les individus à un rapprochement physique inhabituel, quoique contrôlé, à la différence du café, espace ouvert à tous, propice à la collision et à la querelle. S'il est d'usage de se tenir à une certaine distance dans le salon, il

³⁵⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 155-156.

³⁵⁷ Pierre Le Quéau, « Formes et cadrages de l'attention », dans Yves Citton (dir.), *op. cit.*, p. 213.

³⁵⁸ Voir Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, *op. cit.*, p. 7-46.

³⁵⁹ Voir Brian O'Doherty, *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Les Presses du réel, 2008 et Lionel Ruffel, *op. cit.*

³⁶⁰ Voir Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001 et Alain Boisvert, *op. cit.*

en va tout autrement en cénacle, où, par la force des choses, on est côte à côte avec son camarade. La promiscuité brise la glace et réchauffe les cœurs³⁶¹.

Dans les cafés et les bars, les performances « donnent l'occasion à une communauté de se forger, de se façonner, de se retrouver³⁶² ». La sociabilité plus ouverte et décontractée de ces lieux publics de loisir s'oriente autrement dans les lieux publics de flânerie, qui comptent la rue et le parc. Ces derniers concourent à intégrer la situation poétique à la vie collective et à l'extraire des cercles fermés. Cet ancrage dans la ville « correspond à un idéal du poète comme personnage public³⁶³ » pouvant agir sur la société. Le choix d'un espace est déterminé par le mandat et par les modalités d'organisation de chaque situation poétique. Les micros-libres investissent une variété de lieux, plus ou moins publics, en extérieur ou à l'intérieur, pourvu que leur location soit gratuite (ou à très faible cout) et que leur entrée ne soit pas régie par la vente de billets.

Le caractère hautement variable de cet aspect rend son analyse complexe. Le manque de documentation, de données de recherche de travaux antérieurs ne m'autorise pas à élargir mon angle d'observation ni à le préciser suffisamment pour examiner les variations selon le type de lieu et la disposition de l'espace, selon le quartier, voire selon la ville ou le pays³⁶⁴, de

³⁶¹ Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, *op. cit.*, p. 363.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Abigail Lung, *op. cit.*, p. 208.

³⁶⁴ Si je constate une différence entre ma conception des modalités de sociabilité qui ont cours dans les micros-libres et celle de Jérôme Cabot, je ne peux pas, à partir d'une seule étude, conclure à une divergence culturelle entre la France et le Québec. J'ai déjà noté une distinction typologique au niveau de l'emploi du mot « poésie » au Québec et celui de « slam » par Jérôme Cabot. Cela induit nécessairement la conduite du public, les deux termes étant chargés historiquement. Le slam est associé à des usages et à des règles, telles que la durée limitée (et chronométrée) des performances, qui orientent l'analyse du chercheur français, notamment par rapport à la « césure pragmatique » à laquelle il articule le dispositif de la scène ouverte. Elle consiste, selon lui, « dans l'interpellation à sens unique du public par le slameur, son temps minuté et la possibilité offerte à chacun d'une réponse différée par un slam ultérieur » (Jérôme Cabot, *op. cit.*, p. 84-85). Or, son étude rend compte d'une écoute plus soumise à la parole de l'interprète que ce que je constate au Québec, où l'interpellation du public ou de l'artiste ne s'opère pas à sens unique. Le rôle de l'animatrice ou de l'animateur apparaît plus central en France. C'est à l'hôte du micro-libre que revient la responsabilité de maintenir « une exigence d'écoute » et de rattraper « les textes ratés, scabreux, ou choquants par l'humour, l'improvisation, la connivence » (*ibid.*, p. 88) : « Ainsi, j'ai pu compenser le malaise suscité par un texte dans lequel un slameur développait, à la première personne, une évocation violente et transgressive de sa mère, entre inceste et dégoût, par un "merci pour elle" qui s'est avéré libérateur, par le rire, pour l'auditoire. » (*Ibid.*) Si l'horizon de cohésion est également régulé, en partie, par l'hôte au Québec, le public exprime par lui-même son désaccord devant certaines performances, allant jusqu'à les interrompre.

manière à rendre saillants les éléments de distinction. Chaque contexte spatial est lié à des modalités de sociabilité et est susceptible de réunir un public particulier. Les lieux les plus fréquemment investis sont les bars, les cafés et les librairies, puisque ces établissements permettent une circulation, tout en étant des endroits semi-fermés. Cette délimitation de l'espace favorise, d'un côté, l'écoute des performances et, de l'autre, leur énonciation, en apportant un sentiment de sécurité aux poètes. À découvert dans la rue, les groupes marginalisés peuvent ressentir plus de difficultés à prendre place sur scène, ou encore être confrontés à des situations éprouvantes provoquées par le passage des gens. Cela ne veut pas dire qu'aucun micro-libre n'a lieu à un carrefour ou dans un parc. Ceux qui s'y installent ne se présentent toutefois pas comme des espaces sécuritaires. Ils ont comme objectif d'enraciner la parole poétique dans la vie quotidienne de la ville. D'autres événements privilégient, à l'inverse de la rue, une aire tout à fait privée et que l'évènement se déroule derrière les portes closes d'un appartement. L'annonce du micro-libre étant habituellement diffusée sur les réseaux sociaux, le public n'y est pas aussi homogène qu'il l'a été dans les cénacles, mais sa constitution est peu susceptible de dépasser la couche périphérique du réseau des membres de l'organisation.

6.4. Collectivités restreintes : divergences et tensions

Les micros-libres constituent des communautés éphémères d'affinités. Cette alliance ponctuelle n'est pas motivée par un projet commun : chaque personne s'engage de manière spontanée dans la situation poétique et y manœuvre en fonction d'intentions variées. Des perspectives et des intérêts divergents, voire contradictoires, se rencontrent, ce qui occasionne des situations de dissensus et de mésentente. Bien qu'il en existe davantage, j'ai choisi de m'attarder aux quatre axes de tension que je considère prédominants : le niveau d'intérêt envers le spectacle, les conceptions opposées du régime d'auctorialité, l'effet suscité par la performance et la mise à l'épreuve de soi qu'implique la situation poétique.

L'animatrice ou l'animateur intervient à peine sur le spectacle, comme au *Bistro ouvert*, pouvant même être remplacé au cours de l'évènement lorsqu'il ne satisfait pas les attentes de certaines personnes, comme on l'a constaté au Zénob.

Autre point de comparaison possible, Jérôme Cabot note que peu de femmes animent des scènes ouvertes françaises, alors qu'elles en sont les principales initiatrices au Québec.

6.4.1. Activité poétique ou occasion de socialisation

Comme je l'ai déjà mentionné, le niveau d'intérêt du public envers la situation poétique est inégal : certaines personnes ne la considèrent à peu près pas puisque d'autres motivations les ont conduites dans ce lieu public (socialiser, acheter un livre, écrire, consommer de l'alcool, etc.). Ce groupe d'individus ne se trouve pas forcément en infériorité numérique. Constituant un « auditoire » indifférent ou hostile au spectacle, ces personnes — quand elles s'avèrent nombreuses — sont en mesure d'en interrompre le déroulement. Un cas évident me vient en tête. Le micro-libre organisé par le Pub l'Île noire dans le cadre de la Nuit blanche 2016 était prévu entre 3 h et 6 h, après le *set* d'un DJ invité. Toutefois, le bar était bondé bien avant le début des performances, ce qui a empêché plusieurs participantes et participants d'y pénétrer au moment où l'activité devait être initiée. Les tables étaient majoritairement occupées par une foule venue boire, discuter et fêter. Lorsque le DJ a libéré la scène, l'animatrice et serveuse Marie-Perle Pothier a tout de même annoncé le début du micro-libre. Aucune des lectures n'a été écoutée. Les poètes se faisaient injurier. L'hostilité ambiante a provoqué le retrait du micro peu avant 4 h. Si cet exemple demeure exceptionnel, il révèle que le dispositif du micro-libre ne garantit pas la convergence des attentions qu'il nécessite. La poursuite des lectures dépend de la constitution du public, qui détermine un contexte favorable ou défavorable à l'activité poétique, en privilégiant la fonction culturelle des micros-libres par rapport aux fonctions de base des bars.

6.4.2. Rapport formel ou émotionnel à la performance

Des tensions peuvent aussi s'installer entre les participantes et participants du micro-libre, entre autres quand plusieurs conceptions du fait poétique sont opposées. Les interactions sociales sont marquées par les désaccords théoriques que j'ai abordés dans le deuxième chapitre : la poésie en performance est entrevue tantôt dans un axe communicationnel tantôt dans une perspective d'intransivité. Le public occulte parfois la charge émotionnelle impliquée dans les écritures du témoignage, surtout lorsque les qualités formelles de celles-ci sont mises de l'avant. Dans le cadre d'une réception privée, bien évidemment, aucun conflit ne devrait subvenir. Le dissensus surgit quand on impose à l'artiste de discuter de sa performance selon une posture interprétative qui évacue ce rapport intime à la création.

Prenons comme exemple pour illustrer mon propos un échange survenu après une lecture de Jean-Guy Forget lors du *Bistro ouvert* de janvier 2018. Sa performance intitulée « *The Brightside* » débutait ainsi :

Lil Peep est mort hier. J'ai pleuré. J'ai pleuré quand Moira m'a dit qu'elle ne savait pas si elle était capable de *deal* avec les *heartbreaks laced* dans la dope, les *heartbreaks* qui se répètent d'*addict* en *addict*, ceux qui font qu'on s'uniformise dans notre malheur. J'ai fait un *deal with the devil* la première fois que je me suis enfilé une clé. Le deal de savoir la mort trop proche, tapissée sur mes parois nasales, de la sentir réverbérer dans les *after-parties* trop semblables, prêts à être oubliés dès le début entre les étrangers frenchés et les erreurs qui reviennent. Je sens la mort se nouer en moi, se resserrer à chaque sevrage, dont je ne garde même plus le compte. Mes mains tremblent peut-être pour toujours maintenant. Je ne pourrai pas réparer les pots cassés. *Gully is the life I chose.*

Lil Peep est mort hier. J'ai pleuré ce matin. *Crybaby* assis devant mon ordi pendant que Moira dormait. J'ai pleuré de savoir que ça aurait pu être moi qu'on filme la bouche ouverte dans le fond d'un bus. Savoir que ça aurait pu être à propos de moi qu'on dit « *I've been expecting this call for a year* ». Quand mon ex me disait qu'au fond ce n'était pas vraiment un problème, que ça restait dans les limites du raisonnable. Même si ma mort ne serait pas une surprise pour personne sauf peut-être ma mère. « Criss que tu vas mourir jeune » m'avait dit quelqu'un en me vendant de la dope pour ma soirée. J'ai ri cette fois-là. La gorge prise dans le tordeur du *live fast, die young, rockstar lifestyle*. Mais je sais qu'il n'y aura personne pour dire autre chose qu'un *I told you so* quand cette fois je ne me relèverais pas du trottoir. *Gully till the death of me, right?*

Dans ce récit, l'auteur relate les overdoses répétées dans son entourage, évoque son trouble de toxicomanie et confie sa peur de mourir avant d'avoir rendu sa vie suffisamment signifiante : « J'ai juste peur que personne ne soit surpris de devoir appeler l'ambulance. J'ai juste peur que Moira doive annoncer ma mort à ma mère. J'ai juste peur de faire partie d'un club de *fuckall*, mort trop jeune pour être autre chose qu'une promesse ratée. » Tout au long de sa lecture, sa voix tremblait, et l'on sentait les larmes retenues. Moira a quitté le bar avant qu'il n'ait terminé. Il s'apprêtait à la rejoindre à l'extérieur de l'établissement au moment où une jeune femme l'a interpellé pour discuter de la récupération fictionnelle de Lil Peep. Elle lui a détaillé son analyse d'une telle thématique dans l'imaginaire contemporain. Considérant la littérature à la lumière de son caractère intransitif, elle n'avait pas perçu, au-delà d'un projet poétique, les considérations subjectives et affectives de la lecture de Jean-Guy Forget, pas plus qu'elle n'avait prêté attention à la détresse émotionnelle qu'il était en train de vivre. Les deux personnes n'abordant pas la situation sous le même angle, l'interaction était menacée par ces frictions. Le poète l'a finalement interrompue en quittant le Bistro de Paris. Cette dualité entre des rapports stylistique et émotionnel à la performance apparaît

différemment selon les communautés. Cette édition du *Bistro ouvert* fournit un autre exemple de mésentente. Une anglophone est montée sur scène pour se plaindre que personne n'émette d'avertissements de contenu avant d'entamer sa lecture, ce qui négligeait les vulnérabilités du public et l'exposait à des prestations ne convenant pas à ses sensibilités. Les scènes francophones privilégient, en règle générale, une conception plus désocialisée de la performance, même lorsqu'elles sont animées par une intention politique, et ne préconisent pas les avertissements de contenu. Contrairement aux micros-libres francophones, les communautés anglophones et allophones situent plus souvent la performance dans une écologie des affects, ne négligeant pas la relation émotionnelle de l'artiste ou du public avec l'œuvre en faveur de sa valeur stylistique.

6.4.3. Susciter le plaisir, l'ennui ou la colère

Les sensibilités esthétiques, attentionnelles et politiques du public sont également source de conflit. Retournons au *Bistro ouvert*, en août 2015 cette fois-ci. Assis à sa table, Maxime Cayer récite depuis dix minutes. Sa lecture s'éternise, s'étirant largement au-delà de la durée moyenne; l'assistance bâille, se tortille sur sa chaise. Des signes d'impatience se font entendre de part et d'autre de la salle, on soupire, on s'échange des commentaires qu'on ne prend plus soin de murmurer. Puis, Rosie Desbiens se lève. Le reste de l'assistance, intrigué, l'observe. Elle se dirige vers la scène, alors vacante. Sans attendre que Maxime Cayer termine sa performance, elle choisit d'entamer sa propre récitation. Sa voix, amplifiée par le système de son, couvre celle du lecteur à capella, qui est contraint de s'interrompre. Si le comportement de Rosie Desbiens opère un rejet du statut privilégié qu'on accorderait d'ordinaire à l'artiste, il ne contrevient pas aux règles de la soirée, puisque « s'il n'y a personne au micro, tu peux y aller³⁶⁵ ». Dans un autre conflit, survenu le 10 avril 2016, Emmanuelle Riendeau n'a pas respecté cette convention. Aux environs de 2 h, elle s'est placée devant le second micro tandis que le premier était utilisé par une femme qui mettait en voix des poèmes de René Lapierre. Emmanuelle Riendeau a choisi de pirater sa performance en raison de considérations féministes. Dans son intervention, elle a signalé à la lectrice — et au public — que suffisamment d'hommes partageaient leurs poèmes au *Bistro ouvert*. Il

³⁶⁵ *Bistro ouvert*, « *Bistro ouvert* — XXII », 9 août 2015 [événement sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/1454218138238865/>

valait mieux que les femmes ne prennent pas la parole pour les interpréter à leur tour et qu'elles diffusent leur propre création. Emmanuelle Riendeau a ensuite lu ses textes avant de libérer la scène, laissant l'autre lectrice compléter sa récitation. Un autre différend est survenu à l'édition de février 2017. Je l'ai déjà raconté (voir les pages 93-98). Cet affrontement était aussi porté par des enjeux féministes. Il concernait le propos oppressif et violent de la performance.

Que ces trois exemples soient survenus au *Bistro ouvert* n'est pas fortuit. L'absence d'inscription, qui oblige un investissement spontané de la scène, encourage sans aucun doute la reprise de l'espace scénique dans les moments de tension. Le système d'inscription habitue le public à attendre qu'on le nomme avant de monter sur scène. Le tour de parole est coordonné par l'animation. Plus la présence de l'hôte du micro-libre est accessoire, moins l'horizon d'écoute s'effectue dans un rapport contemplatif à la poésie en performance. Le public du *Bistro ouvert* n'est pas plus enclin à provoquer ce type de dissensus. C'est le mode opératoire du micro-libre qui l'incite à réagir ainsi aux performances. Mon récit du *Zénob* va aussi en ce sens. Toutefois, une différence sépare cette situation de celles advenues au *Bistro de Paris*. La majorité des personnes au *Zénob* se connaissaient et faisaient partie d'une même communauté poétique ou, du moins, de communautés avoisinantes. Pour cette raison, si les interactions étaient conflictuelles, une volonté d'entente atténuait tout de même les tensions.

6.4.4. Constitution du public : situation d'inclusion ou d'exclusion

Qu'une personne puisse participer à un micro-libre ne va pas de soi. Cela dépend des relations qu'elle entretient avec les communautés culturelles impliquées dans la situation poétique. Par exemple, il peut s'avérer éprouvant pour une personne queer de performer devant un public composé principalement de personnes cisgenres. En plus d'être davantage exposée à de la queerphobie, elle risque de ne pas recevoir l'appui des autres pour la dénoncer, d'être moins écoutée et de subir des questions intrusives par rapport à son vécu. Son engagement dans la situation poétique suppose une dépense d'énergie et des dangers émotionnels, susceptibles d'être compensés par des applaudissements, des compliments, une reconnaissance comme créatrice, une intégration à la communauté littéraire. Le rapport entre ce qu'une personne apporte à l'expérience poétique et ce qu'elle en retire doit être

proportionnel. La constitution du public est le paramètre qui affecte le plus ce rapport. C'est pour cette raison que les personnes marginalisées ou en situation de vulnérabilité se présentent moins sur les scènes qui ne leur sont pas réservées. Organiser leurs propres micros-libres et faire le choix de la non-mixité leur garantissent un espace sécuritaire et une réception adéquate. De là l'importance de la dissémination des micros-libres : la pluralité des arènes publiques assure l'expression de communautés ayant des valeurs et des rhétoriques divergentes.

Cela n'interdit pas un croisement entre ces espaces³⁶⁶. Dans les villes comme Montréal où plus d'un évènement de la sorte est tenu, certaines personnes assistent à plusieurs d'entre eux; d'autres n'en fréquentent qu'un, et parfois y participent systématiquement, parfois pour la première fois, parfois cesseront d'y retourner après un moment. La répétition prévisible de ces rassemblements permet à des communautés de se former. Si celles-ci perdurent dans le temps, elles demeurent temporaires et ouvertes. Joseph Alan Hassert le relève lui aussi :

And, of course, there is the movement of all the new comers, first timers, now and againers, and passers-through. Images, moments, and mini-dramas like the objects left behind, "the archive of detritus" accumulated from scene to scene leaving the stage "littered with traces of what has gone before, traces of the performance which was present but now has gone." The ephemeral holds a special place in performance³⁶⁷.

Si ce ne sont pas les mêmes individus qui se présentent dans chaque micro-libre ni à chaque édition, on remarque des visages familiers d'une scène à l'autre. Des performances témoignent de ce parcours. Lors d'un *Bistro ouvert*, un jeune homme a récité deux poèmes attachés à des tranches de Single Kraft. Ce n'était pas lui qui les avait produites, mais Timothée-William Lapointe³⁶⁸, qui n'était pas dans la salle ce soir-là. Le lecteur avait attrapé

³⁶⁶ Cet enjeu mériterait une étude plus approfondie qui viendrait cartographier les micros-libres au Québec et qui exposerait des lignes de croisement ou des espaces isolés. En récoltant les données des évènements Facebook, il serait possible, même si la présence réelle de chaque personne ne peut être garantie, de relever les déplacements des publics d'une soirée à l'autre et d'observer quels micros-libres se partagent ou non les mêmes communautés.

³⁶⁷ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 72.

³⁶⁸ Timothée-William Lapointe a lu, entre novembre 2015 et mars 2018, ce qu'il appelle des stands up de poésie aphoristique sur des tranches de Single Kraft. Ses performances lui ont valu une carte de l'Académie de la vie littéraire, et certaines d'entre elles feront l'objet d'un recueil aux Éditions de la Tournure à l'automne 2018. Mathieu Arsenault les décrit ainsi : « Les textes qu'il a lus en public tout au long de 2017, il les a écrits à la main sur des petits bouts de papier collés sur des tranches de

ces tranches poétiques lancées par le poète durant le micro-libre organisé par l'AEMEL au Pub l'Île noire quelques semaines auparavant. Cet artefact confirme que le jeune homme a pris part aux deux événements. Mais le raccord entre les multiples scènes de micros-libres demeure tout de même limité, puisqu'il faut un horizon d'attente commun au public pour minimiser les situations de tension et les chocs de perception. Une situation conflictuelle trop forte entrave l'activité poétique, allant jusqu'à empêcher sa poursuite.

La sociabilité des micros-libres se caractérise par son extrême plasticité. Ces situations poétiques ne sont pas assignées à un lieu, à un public, à une périodicité (avec dominante mensuelle) ou à des modalités de configuration spécifiques. Leurs conditions de production très minimales permettent plusieurs usages du dispositif. Par-delà le format constitutif des micros-libres, du fait même de l'ouverture à toute personne et à toute forme performancielle, de fortes variations agissent sur plusieurs plans. Il existe des soirées apolitiques, ou peu politiques, davantage centrées sur l'expression poétique, alors que d'autres sont infléchies par des luttes politiques (queer, féministes, antiracistes, etc.). Cette orientation n'informe pas sur la relation qu'entretient l'évènement avec l'institution. Ce positionnement, en marge ou à proximité, est plutôt influencé par l'hôte du micro-libre, qui sert de moteur à la situation : en fonction de son réseau, de ses pratiques artistiques, de ses sensibilités esthétiques ou politiques et de sa posture, un certain public se rassemble autour de cette personne. Ce public ne vient pas pour elle, mais elle initie le mouvement de rassemblement, qu'elle oriente ensuite par le choix d'un mode d'organisation. La mixité culturelle demeure, en règle générale, plus élevée que dans la plupart des maisons d'édition ou des événements avec programmation. Les micros-libres sont des lieux de sociabilité littéraire qui creusent des

fromage emballées individuellement. Il les lançait ensuite dans la salle, au plus grand amusement du public. On a dit de ses performances qu'elles appartenaient à l'humour sans toutefois lui dénier son appartenance à la scène poétique. Mais le travail de Timothée William Lapointe relève autant d'un genre qui n'a peut-être jamais trouvé sa place jusqu'ici sur les scènes de lectures publiques de poésie : l'aphorisme. Jusqu'à maintenant, la littérature québécoise n'a pas été riche en aphoristes. Peut-être en partie parce que la forme de l'aphorisme s'est construite en Europe autour du paradoxe, de l'aporie, de cette liberté qui, historiquement, se trouve là-bas dans et par la pensée. Et s'il arrivait que nous, ici, trouvions notre liberté dans la poésie? C'est debout en équilibre sur des images plutôt que sur des idées que Lapointe lance ses tranches de fromage dans le vide d'un indéterminé littéraire sans que personne sache trop où elles peuvent bien atterrir. » (Mathieu Arsenault, « Timothée-William Lapointe, Lectures publiques 2017 », 1 mars 2018. Récupéré le 2 avril 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.ca/2018/03/timothee-william-lapointe-lectures.html>)

sillons entre les mondes de l'art, en encourageant une hybridité des régimes, des parcours et des pratiques. Par contre, l'efficience du principe d'égalité du dispositif est restreinte par les attributs du public. Sa constitution fluctue d'un micro-libre à l'autre, mais aussi d'une édition à l'autre. Ce ne sont pas les mêmes actrices et acteurs qui se présentent à chaque évènement. Pour cette raison, on peut retrouver des pratiques axées sur le *care* ou des conflits frontaux dans un même lieu³⁶⁹. Un public hétérogène suscite plus de situations de conflit, tandis qu'un rassemblement homogène s'effectue en fonction d'un processus d'exclusion préalable. Des modalités spécifiques, telles qu'une non-mixité et une politique d'inclusivité, viennent ménager un espace intermédiaire entre ces deux pôles afin de favoriser le travail de *care* nécessaire à l'écoute des personnes en situation de vulnérabilité. L'expérience poétique s'effectue dans un rapport de don et de contredon. Une lecture qui apparaît si difficile à exécuter pour l'artiste qu'elle s'accompagne de larmes ou une autre qui exprime un souvenir douloureux commanderont d'ordinaire une plus grande attention du public qu'une performance qui s'éternise ou qui est effectuée sans considération pour les sensibilités du public. Les relations d'amitié sont un autre facteur important pour faciliter un engagement équivalent entre les membres du public. Ce support s'accompagne d'un sentiment de sécurité et minimise les situations de conflit.

³⁶⁹ Il faudrait mieux déterminer les réseaux mis en place par ces pratiques dans de futures études, mais il me semble, à priori, qu'aucun groupe n'est constitutif de telle ou telle soirée, de sorte que le conflit, lorsqu'il advient dans une édition d'un micro-libre, n'est pas hanté par les spectres de la scission du groupe ou de sa disparition.

CONCLUSION

Ce printemps 2018 a marqué la fin de deux importants micros-libres, sur lesquels je suis abondamment revenue dans les pages précédentes : *Gender b(l)ender* et *Bistro ouvert*, l'un et l'autre initiés en 2013. Leur clôture simultanée boucle, d'une certaine manière, une période charnière dans l'histoire de ces pratiques, celle des premiers micros-libres « institués », ayant perduré assez longtemps pour laisser leur marque. Entre 2013 et 2018, ces soirées ont renforcé la notoriété — encore relative — du dispositif. Carl Bessette et Kama La Mackerel ont récolté un prix au dernier Gala de l'Académie de la vie littéraire entre autres en faveur de leur implication auprès de ces scènes, ce qui signale une légitimité plus forte des micros-libres, au moins dans un petit cercle. Ces événements ont concouru également à une plus grande diversification des formes poétiques et des poètes visibles dans l'espace public, notamment par leur publication aux Éditions de l'Écrou, ou encore par leur inclusion dans des événements avec programmation. Phénomène littéraire caractéristique de l'extrême contemporain, la scène des micros-libres n'est plus émergent, mais fait partie désormais, et pour une durée encore indéterminée, des éléments constitutifs de la littérature québécoise actuelle. C'est ce qui m'a convaincue de l'étudier, malgré son caractère mouvant, la rareté des études à son sujet et la difficulté de la documenter. Pour arpenter ce terrain, j'ai opté pour une méthodologie combinant réflexion théorique et description subjective d'événements. Il m'a semblé approprié de donner vie à ces soirées en utilisant ponctuellement des formes habituellement associées à la création. Ce détour par le récit m'a amenée à détailler et à mettre en relief des éléments qu'un style plus analytique aurait oblitérés. Les chapitres intercalaires m'ont aussi permis de ramener le postulat du dispositif sur le plan de ses usages, faisant ressortir les variations et les tensions au sein des communautés. J'ai cherché, dans ce mémoire, à décrire et à analyser les micros-libres en tant que pratique sémiotique collective suscitant une forme de « communication littéraire³⁷⁰ » résolument distincte de celle du livre, et esquissant un idéal de communauté sans hiérarchie, fondée sur une éthique du *care*.

³⁷⁰ Alain Vaillant, *op. cit.*

Ceci m'a conduit, dans le deuxième chapitre, à montrer que les micros-libres se situent entre un régime d'autopublication et un régime de copublication : l'autoémancipation énonciative advient à travers un engagement collectif. Contre le modèle individualiste et unitaire du livre, ces pratiques poétiques se développent selon un principe collaboratif, étant la somme des actions d'une multitude. Si réception et production sont deux pôles d'une même situation, je les ai séparés, dans mes deuxième et quatrième chapitres, pour en saisir les modalités plus clairement. J'ai ainsi d'abord évoqué une « lecture collective », qui repose sur des processus de renégociation de l'expérience esthétique, sur un système instable de transferts et d'influences. Les micros-libres nous forcent à penser la réception de la poésie en performance à la lumière d'une attention flottante et polyphonique, dans le cadre de laquelle le sens se construirait en tirant parti des espaces interstitiels créés par la collusion inédite et toujours renouvelée de modes d'expression distincts et de sensibilités hétérogènes. Cette forme de communication littéraire s'éloigne du schéma du livre, de la relation binaire et hiérarchique entre création et lecture, associée à une herméneutique contemplative et respectueuse de l'aura du texte. Au contraire, elle répond d'un principe d'égalité et d'équivalent des rôles (tour à tour, on est artiste et spectatrice ou spectateur). Elle se situe du côté du collectif et d'une herméneutique de l'attention dispersée.

Le mouvement de rassemblement suscite certaines formes d'interdépendance, qui nécessitent un équilibre entre inhibition et expression de soi. Pour que surgisse une expérience esthétique commune au cœur de ce brouhaha, il faut que les gestes s'accordent, non en fonction de normes instituées, mais en fonction de l'orientation que prend l'implication de chacune et chacun. Dans mon quatrième chapitre, j'ai défini un rapport à la communauté, caractéristique des micros-libres, qui serait centré sur l'idéal d'une poésie faite par toutes et par tous, défendu par Lautréamont et repris par les surréalistes, sur une ouverture à l'expression de tout le monde, sans privilège pour les poètes ayant une plus grande reconnaissance. Cette pratique est fortement associée aux plus jeunes actrices et acteurs de la scène littéraire, qui forment en majorité les publics que j'ai observés. Mais si le dispositif du micro-libre, en n'accordant a priori aucun rôle, légitime les interventions et les déplacements du public, le modèle de communauté que ces pratiques cherchent à mettre de l'avant s'allie à une lecture collective qui serait effectuée de façon à rendre visibles les corps normalement

exclus du champ de l'apparaître, et informée par un travail de *care*. Le principe d'égalité des voix postulé par le dispositif ne saurait être totalement efficient qu'à condition de porter attention aux vulnérabilités des autres. Certains micros-libres s'accommodent néanmoins d'une ouverture de principe, donc nécessairement partielle, n'étant pas portés par une forte volonté de faire apparaître et de rendre visible, sur la scène littéraire, des personnes marginalisées dans la société et dans l'institution littéraire, comme c'était le cas à *Gender b(l)ender* ou dans les micros-libres à contrainte politique. Ces scènes favorisent, dans tous les cas, une certaine mixité culturelle : elles se posent à la jonction entre plusieurs mondes de l'art. Qu'une production poétique reconnue par l'institution puisse côtoyer une production amateur vient déconstruire les normes de reconnaissance du champ littéraire, tandis que l'anonymat partiel des artistes diminue l'influence des régimes de distinction qui prévalent dans les modes de publication dominants.

À travers les exemples de Carl Bessette, de Melyssa Elmer et de Kama La Mackerel, mon sixième chapitre a mis en lumière des processus d'inclusion et d'exclusion. Sans avoir une fonction de *gatekeeper*, l'hôte induit tout de même un horizon d'usage du dispositif, tandis que sa posture et son réseau agissent sur la mobilisation d'un public particulier. Cette figure ordonne le déroulement du micro-libre selon des paramètres temporels (longévité, périodicité, durée) et de configuration de l'espace scénique (inscription et présentation). Plus l'animation intervient dans la situation poétique, plus la scène constitue l'objet de l'engagement principal du public, mais moins les interactions entre les performances et entre les membres du public sont considérables. Ce contrôle peut être exercé selon des modalités spécifiques, qui le favorisent ou l'entravent. Parmi celles-ci, je compte l'accompagnement musical, la contrainte formelle, la non-mixité, la politique d'accessibilité et d'inclusivité ainsi que la compensation en coupons d'alcool. Chaque micro-libre encourage une certaine sociabilité qui incite à adopter une certaine posture de lecture (collective). Ce « schème de pilotage », que consolide le lieu choisi en organisant le rassemblement des corps, leur proximité par exemple, ne suffit, par contre, pas à garantir la stabilisation de la situation poétique. Des tensions entre des manières divergentes d'investir le rassemblement peuvent provoquer l'interruption d'une performance, voire de l'évènement, ou mener à l'exclusion d'une personne.

Les usages du dispositif tendent à appartenir à un spectre dont les extrémités seraient la socialisation et l'expression. D'un côté, il provoque une situation de rencontre, dans le cadre de laquelle la création impulse un rapprochement affectif entre les personnes réunies. La motivation principale est celle de la fête, et l'attention accordée aux lectures est minimale. Choisir un bar comme emplacement, offrir des coupons d'alcool, débiter l'évènement à la fin de la soirée sont des stratégies qui servent une sociabilité axée sur le divertissement et l'ivresse. De l'autre côté, le recours au dispositif vise une mise en valeur des formes de vie nouvelles et marginalisées, offrant une occasion d'expression aux corps mis à l'écart dans l'espace public. Ce modèle de sociabilité permet à la communauté d'expérimenter une écologie des voix et des gestes fondée sur une éthique du *care*. La non-mixité et la politique d'accessibilité et d'inclusivité contraignent le public à être attentionné aux vulnérabilités d'autrui et à moduler son attention en fonction de celles-ci. Ces deux pôles sont présents dans tous les micros-libres, mais à différents niveaux. Le *Bistro ouvert* appartient davantage au premier, *Gender b(l)ender* au second, alors que *Vaincre la nuit* se trouve entre les deux.

Le caractère éphémère des soirées régulières rend leur pérennité plus incertaine que pour les maisons d'édition ou les revues³⁷¹. Néanmoins, au moment où deux des plus anciens micros-libres prennent fin, *Gender b(l)ender* et *Bistro ouvert*, de nouvelles scènes ne cessent d'être proposées, ce qui laisse entrevoir que l'utilisation du dispositif aura des répercussions durables. Bien sûr, il demeure impossible d'envisager comment, dans la longue durée, ce phénomène s'inscrira dans l'évolution de la littérature québécoise et des formes de poésie en performance, d'autant plus que mon étude défriche un terrain encore virtuellement inexploré au Québec. Il s'agira de découvrir si ces autres manières d'être collectivement et leur expérimentation à travers l'art annoncent un changement de paradigme dans la représentation, et par extension dans la production et la réception, dans les pratiques générales de la création. S'engager dans ces expériences poétiques suppose une responsabilité à l'égard d'autrui, tout autant qu'une mise à l'épreuve de soi, et répond à un « pacte d'authenticité ». Cette authenticité, explique Ève Lamoureux, implique une

³⁷¹ Une organisation comme celle de Place aux poètes, mis en place par Janou Saint-Denis durant vingt-cinq ans, représente un exploit difficile à reproduire, en regard de la reconnaissance institutionnelle obtenue, mais aussi des ressources matérielles et humaines que cela exige. Le micro-ouvert Solovox, qui revendique une filiation avec Place aux poètes, a été initié en 2000 et est toujours actif. Cependant, l'évènement d'Éric Roger n'a jamais réussi à obtenir de notoriété.

« congruence entre les valeurs de l'artiste, ses actes, son art, ainsi que l'ancrage dans la pratique courante, régulière. Éthique, politique et esthétique se trouvent intimement reliées³⁷² ». Cette optique se situe à contre-courant de la « séparation » ontologique, dans la tradition critique moderne, entre instance auctoriale et texte. Dans un micro-libre, l'artiste et son texte apparaissent de manière indissociable. La performance est, en effet, liée avec ce que l'on postule de sa propre posture. Cela va souvent de pair avec des formes de récit de soi, avec une mise en jeu, dans les textes mêmes, du « je », ce qui suscite, comme je l'ai montré, diverses critiques. À cet égard, les deux querelles, survenues en 2007 et en 2015, illustrent déjà un changement des perceptions et des jugements qu'entretiennent les actrices et acteurs du milieu vis-à-vis ces scènes au cours des dix dernières années.

Pour Gaston Bellemare, il ne s'agissait pas de distinguer deux formes d'écriture, voire deux sous-champs poétiques, mais d'opposer poésie (professionnelle) et non-poésie (amateur), et donc de veiller aux frontières du champ. Selon sa perception, construite par un habitus d'éditeur, les micros-libres, représentés par le Off-Festival de poésie de Trois-Rivières, risquaient de délégitimer le milieu poétique en n'assurant pas le processus de *gatekeeping* et en permettant à n'importe qui de revendiquer le statut de poète. Un processus de publication valable devait passer par une « douane » effectuant un tri entre les manuscrits non publiables et ceux qui méritent d'être publiés. Près de dix ans plus tard, ce n'est plus le dédouanement qui est contesté, mais la distinction typologique entre des genres de poésie en performance. Deux conceptualisations de la littérature entrent en lutte pour déterminer ce qui serait poétique et ce qui ne le serait pas : pour Sébastien Dulude, la voix poétique devrait être intransitive, tandis que Daphné B. conçoit la poésie à la lumière d'une posture énonciative incarnée (inhérente au pacte d'authenticité formulée dans les micros-libres). Cette querelle déborde d'un contexte précis pour mettre en cause tout un ensemble de pratiques. Les critiques formulées à l'égard de la position de Sébastien Dulude contestent également sa notion de performance, qui fait de la récitation un supplément éventuel à l'ultime et essentielle publication imprimée du texte. Les micros-libres apparaissent désormais comme une autre forme de genèse, de mise en forme, de lecture, comme une sphère spécifique de

³⁷² Ève Lamoureux, *op. cit.*, f. 311.

communication littéraire, avec ses actrices et acteurs, ses pratiques et ses formes de reconnaissance.

Le rapport que les micros-libres entretiennent à la marginalité poétique et à l'institution littéraire est complexe. Si le dispositif implique l'accueil de la parole de toutes et de tous, et donc l'expression des communautés marginalisées, son utilisation ne s'oppose pas de manière frontale à l'édition livresque et aux récitals avec programmation. Des instances culturelles, telles que l'Académie de la vie littéraire, les Éditions de l'Écrou, l'Off-Festival de Trois-Rivières et le Festival international de la littérature, soutiennent la légitimité de cette pratique et renforcent son influence dans le champ littéraire. Moi-même, en choisissant d'étudier ces scènes, je participe à leur consécration relative. Le premier document sur les micros-libres que j'ai produit, un livre contenant des poèmes, des témoignages et des photographies, m'a valu un prix à l'Académie de la vie littéraire. Mon mémoire met en valeur certaines scènes, mais aussi certaines figures³⁷³ au détriment des autres. En participant à l'archivage de ces pratiques, que ce soit par la recherche universitaire ou des projets comme *Open mic*³⁷⁴, j'en fixe une trace qui permettra non seulement de pouvoir évaluer cette évolution en cours, mais aussi qui témoigne de la résilience et de la création de personnes autrement marginalisées. Le risque de poser une nouvelle « norme », dans le passage de la pratique à l'analyse, demeure. Ma perspective reste orientée par mon appartenance à plusieurs mondes de l'art, ceux de la recherche littéraire, de l'institution éditoriale, de l'édition sauvage et des micros-libres.

Mon étude a également délimité son objet en fonction de perspectives spécifiques, centrées sur le rapport à la lecture, à la communauté et aux dispositifs, ce qui laisse évidemment de côté d'autres angles d'analyse potentiels. De futurs projets de recherche pourraient emprunter la piste de l'exploration de la sociopoétique relative des micros-libres. Dans cette coconstruction collective, où l'hôte et les principales figures récurrentes tiennent un rôle sans contrainte éditoriale, des types de poèmes ou de récits sont susceptibles d'être

³⁷³ Le simple fait de connaître ou d'ignorer le nom des poètes m'empêche d'accorder un statut équivalent à toutes et à tous. Ma connaissance nécessairement restreinte du public concourt à l'oubli des unes ou des uns et à la reconnaissance des autres.

³⁷⁴ J'ai initié un projet de court-métrage documentaire sur les micros-ouverts et les micros-libres au Québec, que je coréalise avec Alexandre Turgeon Dalpé, en 2016. Le film devrait sortir en 2019.

tout de même davantage employés dans une soirée plutôt qu'une autre. Comment les modalités de sociabilité et le choix du lieu informent-ils la création des textes lus? J'ai esquissé quelques formes propres à certaines scènes, dans la section du sixième chapitre sur les modalités spécifiques, comme le burlesque et le drag observés uniquement à *Gender b(l)ender*, sans prendre le temps d'examiner cet enjeu, qui mériterait une analyse approfondie des enregistrements audio ou vidéo des différents événements afin de déterminer les particularités énonciatives et les esthétiques de chaque « lieu de publication ». Une autre avenue serait d'envisager la création littéraire par rapport à d'autres sphères, artistique, musicale, militante, ou encore de réfléchir à la valeur accordée au micro-libre comme forme de pratique poétique et à son institutionnalisation. Ce croisement tend à décroiser le milieu littéraire et met de l'avant les influences mutuelles qui s'effectuent entre les champs. La pratique des micros-libres, auparavant plus marginale, se répand facilement puisqu'elle n'est pas particulière au milieu poétique (on retrouve des micros-libres d'humour, de musique, etc.), jusqu'à être récupérée, par exemple, par des espaces de grande consommation tel que le Comiccon de Montréal³⁷⁵, qui utilise le dispositif afin d'offrir un espace médian, durant l'évènement, entre les productions commerciales et leur réinvestissement par la culture fanique. Ces enjeux exigeraient de se pencher davantage sur les jugements des actrices et acteurs des micros-libres par rapport à la pratique elle-même, mais aussi d'observer ses variations selon diverses sphères artistiques ou différents lieux géographiques.

Je me suis plutôt intéressée au micro-libre en tant que symptôme de l'extrême contemporain, marqué par une remise en question des circuits traditionnels de l'art. Le développement de nouvelles technologies de l'information et de la communication a facilité l'autopublication et sa diffusion. De plus en plus de personnes font circuler leur création sur les réseaux sociaux, les blogues ou les plateformes d'hébergement numérique; prennent part à des événements de poésie indépendants et des micros-libres; produisent des zines, des pièces de théâtre et des films. Ces pratiques estompent la frontière entre « art amateur » et « art

³⁷⁵ Comiccon de Montréal, « OPEN MIC du Comiccon », dans www.montrealcomiccon.com, 2018. Récupéré le 7 juillet 2018 de <https://www.montrealcomiccon.com/workshops/open-mic-du-comiccon/>

professionnel » et obligent à interroger les logiques de légitimation modernes³⁷⁶. En effet, des poètes publiés, critiqués, récompensés font aussi des zines³⁷⁷, ou encore des musiciens qui se produisent aux FrancoFolies de Montréal offrent des prestations dans des lieux aussi marginaux que L'espace des Mêmes, une salle de spectacles éphémère et autogérée. Les autopublications contemporaines s'inscrivent en faux contre l'homogénéité des productions culturelles dominantes; elles proposent souvent, mais pas exclusivement, des discours alternatifs et s'appuient sur des réseaux solidaires. Plusieurs chercheurs se sont penchés sur le mouvement *do it yourself* (DIY) depuis son apparition, fortement associée à la culture punk, dans les années 1970³⁷⁸. Ceux-ci ont observé que des communautés, issues de toutes les régions du monde, n'ont pas pour seuls objectifs de créer et de faire circuler leur création; elles essaient de fonder des rapports artistiques égalitaires, indépendants du travail de sélection des *gatekeepers* tels que les maisons d'édition, de disque ou de production.

Les pratiques d'autopublication contemporaines m'apparaissent répondre à l'impulsion de créer ensemble et pour sa communauté. Dans le cadre de ce mémoire, je me suis penchée sur l'influence du mouvement de rassemblement, induit par le dispositif du micro-libre, à la fois dans la production et dans la réception de la poésie en performance. L'importance de la communauté ressort aussi dans l'analyse de Joseph Alan Hassert. Dès les premières pages de son mémoire, il fait correspondre les micros-libres à une notion de « *do-it-ourselves* », en référence à la notion de « *do it yourself* » :

Derived from the popular terme DIY or Do-It-Yourself, DIO [or Do-It-Ourselves] similarly calls for alternative and amateur production and distribution. Unlike DIY, however, DIO explicitly recognizes the importance of collaboration. DIO values communities of care as networks that generate communicative capital. Moving from DIY to DIO is

³⁷⁶ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

³⁷⁷ Voir Pascale André, Roxane Desjardins et Daphné B, « Pourquoi choisir le zine plutôt que le livre et vice-versa? », dans *Radio Spirale*, 2015. Récupéré le 26 septembre 2017 de <http://radiospirale.org/capsule/le-zine-et-le-livre-poetiques>

³⁷⁸ Voir David Gauntlett, *Creative Explorations : New approaches to identities and audiences*, Londres, Routledge, 2007; *id.*, *Making is Connecting: The social meaning of creativity, from DIY and knitting to Youtube and Web 2.0.*, Cambridge, Polity Press, 2011; Brent Luvaas, *DIY Style : Fashion, Music and Global Digital Cultures*, Londres et New York, Berg, 2012; Sarah Lowndes, *The DIY Movement in Art, Music and Publishing : Subjugated Knowledges*, New York, Routledge, 2016.

political/rhetorical. With a focus on community over the individual, it calls for a pleasure-centered economy of making do together. The open mic is DIO³⁷⁹.

Mais la typologie « *do it ourselves* » implique une opposition qui me dérange : « *Along with other DIO art scenes, [Transpoetic Playground] reacts against established forms and forums. In the case of poetry, these establishments include university creative writing programs and the network of poetry journals they feed³⁸⁰.* » Ce serait une nouvelle « unité », cette fois-ci globale, qui agirait : « nous » créerions contre « eux ». Il y a deux points aveugles à cette analyse. D'une part, Joseph Alan Hassert est, comme moi, issu du milieu universitaire. Il organise *Transpoetic Playground* en même temps qu'il rédige un mémoire sur cette scène poétique. Ce n'est, de ce fait, pas à l'encontre d'une institution que la scène s'organise, mais en parallèle et afin d'ouvrir, de traverser et de transformer l'institution. D'autre part, cela tend à évacuer un aspect pourtant crucial dans son essai :

Open mic relations can be an interesting response to the creative double-bind of success and failure. Open mic relations are slack relations. There is an ease to them. They do not demand too much labor, and they do not offer too much profit. In this way they are both rich and poor. They succeed by having porous borders — a commitment to let anyone in, to embrace the newcomer. And yet they fail in their porous borders — an inability to critique with force, to speak against certain injustices with one strong voice. They often succeed in speaking many tiny truths. And they often fail to engage in healthy, democratic debate. While the strong ties of Aristotelian virtuous friendships can handle stern rebukes and confrontation, open mic relations in part suffer from the ease with which they can be deleted or ignored. On ones screen for moments at time, they are akin to virtual relationships³⁸¹.

Pour mettre de l'avant la complexité et la porosité de ces relations, je suggère un autre glissement rhétorique et propose de réfléchir à la notion de « *do it together* ». Pour que nous puissions créer ensemble, il faut que chacune et chacun soit conscient de ses privilèges et de ses vulnérabilités et se porte à l'écoute des autres. Mais si nous agissons de concert, nous ne sommes jamais réductibles à une unité (qu'importe qu'on la dise plurielle). Ces espaces reposent sur une volonté de se réunir, constatant l'apport du travail collectif, et sur une nécessité de reconnecter avec les sensibilités propres à leurs communautés. L'examen des micros-libres ne permet pas seulement d'étudier une pratique précise de la poésie en performance, mais aussi d'examiner une autre forme de créer ensemble, aux côtés des revues,

³⁷⁹ Joseph Alan Hassert, *op. cit.*, f. 3.

³⁸⁰ *Ibid.*, f. 27.

³⁸¹ *Ibid.*, f. 195-196.

des groupes littéraires, des cénacles, etc. L'identité (d'écrivaine ou d'écrivain, nationale, linguistique) est délaissée au profit de sensibilités communes, de pratiques, d'espaces à investir momentanément. Ces communautés tentent de déhiérarchiser les rapports entre les personnes, et ces dernières deviennent à la fois productrices (selon une logique du don), créatrices et consommatrices.

BIBLIOGRAPHIE

Documentation

Évènements

- Asselin, Rosalie et Jean-Guy Forget, « CE SOIR : *Bistro Ouvert* – XL », 12 février 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 16 novembre 2017 de <http://www.facebook.com/events/1541362865892805/>
- Berlinguette, Marie-Claire et Méta Obsto, « Micro ouvert féministe /// 4e édition », 28 février 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/435304173467192/>
- Bessette, Carl, « *Cœur ouvert / Open Heart* », 22 septembre au 1^{er} octobre 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/1398009886944493/>
- Bistro ouvert*, « *Bistro ouvert* — XXII », 9 août 2015 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/1454218138238865/>
- « *Bistro ouvert* — dernière fois! », 8 avril 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/2155086674714185/>
- « *Bistro ouvert* — LI », 11 mars 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 27 avril 2018 de <https://www.facebook.com/events/222991688248162/>
- Comiccon de Montréal, « OPEN MIC du Comiccon », dans www.montrealcomiccon.com, 2018. Récupéré le 7 juillet 2018 de <https://www.montrealcomiccon.com/workshops/open-mic-du-comiccon/>
- Jodoin, Nicolas et Simon Domingue, « *Bistro ouvert* — Le retour », 9 septembre 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 13 septembre 2018 de <https://www.facebook.com/events/1651741028286216/>
- La Mackerel, Kama, « *Gender B(l)ender* : open mic queer », 20 avril et 25 mai 2018 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/160948818055570/>
- Vaincre la nuit*, « SideProjects présente *Vaincre la nuit* #5 - Soirée poétique », 26 janvier 2016 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 16 novembre 2017 de <https://www.facebook.com/events/1528102200816401/>
- Vaincre la nuit* et Je suis indestructible, « JSI & *Vaincre la nuit* • Micro ouvert #MoiAussi », 1^{er} novembre 2017 [évènement sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de <https://www.facebook.com/events/2079264255433059/>

Textes

- Collectif, *Des nouvelles de Ta Mère*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2015.
- Arsenault, Mathieu, *Album de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004.
- *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.
- Beauchamp, Marjolaine, *Fourrer le feu*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016.
- Benoit, Jehane, *L'encyclopédie de la cuisine québécoise*, Montréal, Éditions DLM, 1991 [1963].
- Bessette, Carl, *La préface*, Richelieu, Éditions Bessette, 2006.
- *Comme faux*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2012.
- *Les anecdotes*, Montréal, La Mèche, 2016.
- Bessette, Carl et Florent Soubeyrand, *Le bloc : le dernier entretien : opéra : acte unique*, Richelieu, Éditions Bessette, 2005.
- Cormier-Larose, Catherine, *L'avion est un réflexe court*, Montréal, Del Busso, 2017.
- Forget, Jean-Guy, *AFTER*, Montréal, Hamac, 2018.
- Hébert, Audrey, *Hochelagurls*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2018.
- Labrecque, Jean-Claude et Jean-Pierre Masse, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Canada, 1970, 1 h 50 min. Récupéré le 9 septembre 2018 de https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/
- Lagacé, Patrick, « Lettre ouverte aux milléniaux », dans *La Presse*, 3 juin 2017. Récupéré le 14 décembre 2017 de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/patrick-lagace/201706/02/01-5104068-lettre-ouverte-aux-milléniaux.php>
- Larouche, Jean-Sébastien, *Le pawn shop de l'enfer*, suivi du *Peep show des rêves*, Outremont, Lanctôt/Boucherville, Presses des filles Veilleux, 1997.
- *Rose et rasoir : poèmes*, Outremont, Lanctôt, 1998.
- *Dacnomanie*, suivi de *Marie-Jeanne et autres fuels de fou*, et de *Haïkai-47*, Outremont, Lanctôt, 2000.
- *Avant qu'il le char de mon corps se mette à capoter : poèmes, 1992-1999*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2009.
- Latouche, Sophie et Jean-Simon Leduc, « Objet Perdu, projet d'exploration autour de la Même-Poésie », dans le cadre du *Même colloque*, Université de Montréal, 23 février

2018. Récupéré le 18 juin 2018 de <http://oic.uqam.ca/fr/communications/objet-perdu-projet-dexploration-autour-de-la-meme-poesie>

Lévesque, Baron Marc-André, *Chasse aux licornes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2015.

——— *Toutou tango*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2017.

Monette, Hélène, *Montréal brule-t-elle*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 2000 [1987].

Riendeau, Emmanuelle, *Désinhibées*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2018.

Robitaille, Guyaume, *Variations sur le caca*, Joliette, Bouc Productions, 2015.

——— *Pieds chandelle suivi de Passer à l'Ouest*, Joliette, Bouc Productions, 2018.

Roussel, Stéphanie, « Dinfois, y'a des pintes qui s'perdent », dans *Main blanche*, vol. 19, no 3, « Phase orale », été 2013. Récupéré le 11 novembre 2017 de <https://soundcloud.com/mainblanche/dinfoisya-des-pintes-qui-sperdent>

Veilleux, Maude, *Last call les murènes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016.

Querelles autour des micros-libres

(EL), « Un bon début pour le Off », dans *Le Nouvelliste*, 4 octobre 2007, p. 32.

B., Daphné, « La génération “brisée” », dans *Filles missiles*, 2016. Récupéré le 11 août 2017 de fillesmissiles.com/post/148696436142/la-génération-brisée-daphné-b

Bonenfant, Olivier, « Complémentaire et non parasitaire », dans *Le Nouvelliste*, 4 octobre 2007, p. 13.

Dulude, Sébastien, « Des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, des mots, démocratie », dans *Zone occupée*, 28 juin 2016. Récupéré le 17 août 2017 de zoneoccupee.com/des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-des-mots-democratie-sebastien-dulude/

Gagnon, Charles, « Et si Gaston Bellemare avait raison... », dans *Le Nouvelliste*, 5 octobre 2007, p. 15.

Gagnon, Ginette, « Poésie au Charlot », dans *Le Nouvelliste*, 27 septembre 2007, p. 10.

Gagnon, Josiane, « En appui au Off festival », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 6-7 octobre 2007, p. 58.

Gamelin, Olivier, « Élitisme suspect », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 19.

Harvey, Roxanne, « Le festival du silence... tu parles! », dans *Le Nouvelliste*, 15 octobre 2007, p. 8.

- Houde, François, « Le silence était d'or », dans *Le Nouvelliste*, 10 octobre 2007, p. 36.
- Jacob, Louis, « Nulle part ailleurs », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 19.
- Jaisabelle, (sans titre; caricature), dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 18.
- (sans titre; caricature), dans *Le Nouvelliste*, 10 octobre 2007, p. 10.
- Kègle, François, « Vous me faites bien rire! », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 18.
- Kemp, Roger, « Une autre forme de poésie », dans *Le Nouvelliste*, 2 octobre 2007, p. 11.
- Labrie, Pierre, « Off Toute? », dans *Le Nouvelliste*, 28 septembre 2007, p. 11.
- Lampron-Desaulniers, Catherine, « Profondément déçue », dans *Le Nouvelliste*, 2 octobre 2007, p. 11.
- Landry, François, « Le poète censuré », dans *Le Nouvelliste*, 28 septembre 2007, p. 11.
- Langevin, Éric, « Prix Citron », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. E2.
- « Francoeur débarque avec sa poésie et sa rage », dans *Le Nouvelliste*, 4 octobre 2007, p. 32.
- « Bonheur et poésie », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 6-7 octobre 2007, p. E2.
- Laperrière, André, « Avant qu'il ne soit trop tard », dans *Le Nouvelliste*, 2 octobre 2007, p. 11.
- Mailhot, Robert J., « Nous lui devons beaucoup », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 19.
- Montminy, Marie-Josée, « Un off-festival qui dérange », dans *Le Nouvelliste*, 27 septembre 2007, p. 24.
- Noël, Alex, « Une poésie accessible à tous », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 19.
- Pelletier, Mélissa, « Érika Soucy de l'Off-FPTR : "C'est une loterie!" », dans *Baronmag.com*, 29 juin 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.baronmag.com/2017/06/erika-soucy/>
- Perro, Bryan, « Poètes, vos papiers! », dans *Le Nouvelliste*, 1^{er} octobre 2007, p. 5.
- Potvin, Huguette, « Quel beau festival! », dans *Le Nouvelliste*, 12 octobre 2007, p. 14.

Rheaul, Denis et Daniel Morissette, « Maestro Gaston Bellemare », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 18.

Rocheleau, Alexandre, « Une tempête qui sort du verre d'eau », dans *Le Nouvelliste*, 1^{er} octobre 2007, p. 9.

St-Amant-Lamy, Hugo, « Ne laissez pas entrer les infidèles! », dans *Le Nouvelliste*, 28 septembre 2007, p. 11.

Tardif, Dominic, « Dix ans de folie et de parasitisme à Trois-Rivières », dans *Le Devoir*, 1^{er} octobre 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://www.ledevoir.com/culture/livres/481315/poesie-dix-ans-de-folie-et-de-parasitisme-a-trois-rivieres>

Thibeault, Danielle, « Chapeau au Charlot! », dans *Le Nouvelliste*, édition week-end 29-30 septembre 2007, p. 19.

Zepam, Lora, « Entrevue avec Érika Soucy pour l'Off-Festival de poésie de Trois-Rivières », dans *Terreur! Terreur!* 30 septembre 2013. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://terreurterreur.wordpress.com/2013/09/30/entrevue-avec-erika-soucy-pour-l-off-festival-de-poesie-de-trois-rivieres>

Articles et entrevues sur les micros-libres

Non-signé, « mot de l'Archie », dans *passezlemot.blogspot.com*, 26 février 2008. Récupéré le 29 juin 2018 de <http://passezlemot.blogspot.com/2008/02/mot-de-larchie.html>

Catherine Pogonat, « Mots/poésie », dans *Mange ta ville*, saison 3, 2007.

Arsenault, Mathieu, « Emmanuelle Riendeau, Lectures dans les micros ouverts », dans *Doctorak, GO!* 2016. Récupéré le 18 juin 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.com/2016/02/emmanuelle-riendeau-lectures-dans-les.html>

——— « Carl Bessette, *Cœur ouvert* », dans *Doctorak, GO!* 2018. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.ca/2018/03/carl-bessette-cur-ouvert.html>

Bell, Vanessa, « Poésie contemporaine : des scènes qui s'écrivent », dans *Les libraires*, no 103, 23 octobre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/poesie-contemporaine-des-scenes-qui-s-ecrivent>

Bessette, Carl, « Le plus long "micro ouvert" de tous les temps », dans Rebecca Makonnen, *On dira ce qu'on voudra*, ICI Radio-Canada, 22 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/39563/coeur-ouvert-fil-open-mic-evenement-record>

——— « Bios d'intro », dans *www.bistroouvert.com*. Récupéré le 14 décembre 2017 de <https://www.bistroouvert.com/>

Bistro ouvert, « À propos », 17 décembre 2017 [page sur Facebook]. Récupéré le 28 mars 2018 de https://www.facebook.com/pg/bistroouvert/about/?ref=page_internal

- Boyce, Maryse, « La littérature jusqu'au 1^{er} octobre, grâce au FIL! », dans *Baron Mag*, 23 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.baronmag.com/2017/09/fil-2017/>
- Bughin, Hélène, « Vaincre la nuit », dans *Lis-moi ça*, 27 novembre 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://lismoi.ca/2016/11/27/vaincre-la-nuit/>
- Collard, Nathalie, « Festival international de la littérature : défense de se taire », dans *La Presse+*, 17 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de http://plus.lapresse.ca/screens/0218109b-b4fd-47ee-91c7-4c6dd6bac2f2__7C__0.html
- Couture, François, « Carl Bessette et son *Cœur ouvert* : un marathon de lecture de neuf jours », dans *Au fil des jours : blog du Festival international de la littérature*, 23 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://www.festival-fil.qc.ca/blog14/carl-bessette-coeur-ouvert-marathon-de-lecture-de-neuf-jours/>
- Elmer, Melyssa et Julie Pinsonneault, « Vaincre la nuit / Micro ouvert / Soirée d'ouverture », dans *Le retour*, CIBL 101,5, 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/CIBL1015/videos/10159566639750051/>
- Godcharles, Laurence, « Démocratiser l'art oratoire », dans *Montréal campus*, 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://montrealcampus.atavist.com/dans-lantre-des-poetes-#chapter-1988586>
- Grimaldi, Marie-Paule, « Les soirées de poésie : une forme littéraire? », dans *uneq.qc.ca*, 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.uneq.qc.ca/2016/04/27/soirees-de-poésie-forme-littéraire/>
- Kermiche, Akim, « Épisode 25 septembre 2017 », dans *Culture et culture seulement*, Radio Centre-Ville Montréal, 25 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.facebook.com/AkimJournalisteAnimateurRadio/videos/281229979048619/>
- Labonté, Roxane, « Festival international de la littérature : 5 évènements inusités pour une transfiguration artistique », dans *atuvu.ca*, 6 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://www.atuvu.ca/actualites.article.php?ano=1092>
- Lalich, Leah, « How one Montreal artist is creating stage magic for LGBTQ performers », dans *This*, 2016. Récupéré le 28 avril 2018 de <https://this.org/2016/12/08/how-one-montreal-artist-is-creating-stage-magic-for-lgbtq-performers/>
- La Mackerel, Kama, « *GENDER B(L)ENDER* : time to say goodbye... », 24 mars 2018 [article sur Facebook]. Récupéré le 2 avril 2018 de <https://www.facebook.com/notes/kama-la-mackerel/gender-blender-time-to-say-goodbye/1217596138370490/>
- Long Decter, Rosie, « Poutine and Gender b(l)ender », dans *The McGill Daily*, 22 septembre 2014. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.mcgilldaily.com/2014/09/poutine-and-gender-blender/>

- Montvalon, Pierre de, « Une fois par mois, “Vaincre la Nuit” », dans *Pamplemousse.ca*, 21 juin 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://plateau.pamplemousse.ca/2017/06/vaincre-la-nuit-quai-des-brumes/>
- Morris, Erika, « Making Your Queer Dreams Come True : Gender B(l)ender Provides a Judgement-Free Stage », dans *The Link*, 7 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://thelinknewspaper.ca/article/montreal-gender-blender>
- Parent, René-Maxime, « Le Festival international de la littérature à la rencontre de l'autre », dans *Pieuvre.ca*, 23 août 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://www.pieuvre.ca/2017/08/23/le-festival-international-de-la-litterature-a-la-rencontre-de-lautre/>
- Pelletier, Mélissa, « Dans les coulisses : Melyssa Elmer, SideProjects », dans *Baron Mag*, 4 novembre 2016. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.baronmag.com/2016/11/dans-les-coulisses-melyssa-elmer-sideprojects/>
- Si, « Pouvoirs du témoignage poétique », dans *Je suis féministe*, 25 janvier 2018. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://jesuisfeministe.com/2018/01/25/pouvoirs-du-temoignage-poetique/>
- Soucy, Érika et Laurie Bédard, dans Geneviève Petterson, « La poésie bien en vie », dans *Formule diaz*, saison 4, épisode 72, 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <http://zonevideo.telequebec.tv/media/34795/la-poesie-bien-en-vie/formule-diaz>
- Tardif, Dominic, « Nouvel engouement pour les soirées de poésie », dans Rebecca Makonnen, *On dira ce qu'on voudra*, ICI Radio-Canada, 8 juin 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/episodes/382924/audio-fil-du-jeudi-8-juin-2017/4>
- « Au FIL, le plus long micro ouvert jamais tenu : pas fou du tout », dans *Le Devoir*, 30 septembre 2017. Récupéré le 21 avril 2018 de <https://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/509283/coeur-ouvert>

Références complémentaires sur le milieu littéraire

- Anderson, Porter, « In Self-Publishing, The Gatekeepers Are Dead : Long Live The Gatekeepers! », dans *Thought Catalog*, 2015. Récupéré le 30 mars 2018 de <https://thoughtcatalog.com/porter-anderson/2015/06/in-self-publishing-the-gatekeepers-are-dead-long-live-the-gatekeepers/>
- Arsenault, Mathieu, « Timothée-William Lapointe, Lectures publiques 2017 », dans *Doctorak, GO!* 1 mars 2018. Récupéré le 2 avril 2018 de <http://doctorak-go.blogspot.ca/2018/03/timothee-william-lapointe-lectures.html>
- Boivin, Jade, « Kama La Mackerel », dans *Esse*, no 91, « LGBT+ », automne 2017. Récupéré le 23 avril 2018 de <http://esse.ca/fr/kama-la-mackerel>

- Cloutier, Mario, « Mathieu Arsenault, *La vie littéraire : la femme en soi* », dans *La Presse*, 2017. Récupéré le 17 avril 2018 de <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201703/22/01-5081121-mathieu-arsenault-la-vie-litteraire-la-femme-en-soi.php>
- Dantin, Louis, « Émile Nelligan », dans *Les Débats*, 21 septembre 1902, p. 3.
- Groupe d'études théoriques, « La poésie à quatre pattes », dans *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.
- La Mackerel, Kama, sans titre, dans *lamackerel.net*, sans date. Récupéré le 23 avril 2018 de <https://lamackerel.net>
- Mémoire d'encrier, « La maison », sans date. Récupéré le 14 avril 2018 de memoiredencrier.com/memoire-dencrier/
- Off-Festival de poésie de Trois-Rivières, « Discographie », sur *Bandcamp*, sans date. Récupéré le 6 juillet 2018 de <https://off-fptr.bandcamp.com/audio>
- Production Arreuh, « Gala de la vie littéraire », 2015. Récupéré le 18 décembre 2018 de <http://www.productionsarreuh.com/evenement/gala-de-lacademie-de-la-vie-litteraire/>
- Pham, Alex, « Book publishers see their role as gatekeepers shrink », dans *Los Angeles Times*, 26 décembre 2010. Récupéré le 30 mars 2018 de <http://articles.latimes.com/2010/dec/26/business/la-fi-gatekeepers-20101226>

Articles et ouvrages théoriques

- Agamben, Giorgio, « Forme-de-vie », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2002 [1995], p. 13-23.
- *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivages, 2007.
- *Homo sacer IV tome II : l'usage des corps*, Paris, Seuil, 2015.
- André, Pascale, Roxane Desjardins et Daphné B, « Pourquoi choisir le zine plutôt que le livre et vice-versa? », dans *Radio Spirale*, 2015. Récupéré le 26 septembre 2017 de <http://radiospirale.org/capsule/le-zine-et-le-livre-poetiques>
- Arsenault, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007.
- « Les auteurs dans la pénombre : écrire dans le déclin de la littérature », dans *Radio Spirale*, 2011. Récupéré le 31 mars 2018 de <http://radiospirale.org/capsule/mathieu-arsenault-les-auteurs-dans-la-penombre-ecrire-dans-le-declin-de-la-litterature>
- A.-Savoie, Olivier, « Sur la place publique : construction historique de l'évènement Nuit de la poésie 1970 », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2014.

- Baetans, Jan, *À voix haute : poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.
- Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010 [1982].
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1896].
- Berthier, Patrick, *Le second apprentissage de la lecture*, Paris, Anthropos, 1999.
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1939].
- Bielinski, Ivan, « Slameurs, poètes et poésie », dans *Exit*, no 47, juin 2007, p. 91-95.
- Blair, Ann M., *Too Much to Know : Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- Boisvert, Alain, « La communication participative au théâtre : le cabaret de la fausse représentation », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1999.
- Bonenfant, Luc, « Le slam contre le commun », dans *Revue À bâbord!* 2010. Récupéré le 17 décembre 2016 de <https://www.ababord.org/Le-slam-contre-le-commun>
- Boucher, Geneviève et Pascal Brissette (dir.), « Qui a lu boira : les alcools et le monde littéraire », dans *CONTEXTES*, no 6, septembre 2009. Récupéré le 28 avril 2018 de <https://journals.openedition.org/contextes/4458>
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.
- Bourgault, Sophie et Julie Perreault (dir.), *Le care : éthique féministe actuelle*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2015.
- Brissette, Pascal et Will Straw (dir.), « Poètes et poésies en voix au Québec (XX^e-XXI^e siècles) », dans *Voix et images*, vol. 40, no 119, hiver 2015, p. 7-106.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

- *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, coll. « à venir », 2016 [2015].
- Cabot, Jérôme (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.
- Cavallo, Guglielmo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien tome 1 : arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990 [1980].
- Chartier, Roger (dir.), *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- *Pratiques de lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1985].
- Citton, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.
- *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
- *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires?* Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2007].
- Citton, Yves (dir.), *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme?* Paris, La Découverte, 2014.
- Compagnon, Antoine, *La littérature pour quoi faire*, Paris, Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2013 [2007].
- Coser, Lewis A., « Publishers as Gatekeepers of Ideas », dans *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 421, 1975, p. 14-22.
- Coste, Florent, *Explore : investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016 [1990].
- Dabul, Lígia, « Sociabilité et sens de l'art : les conversations lors d'expositions », dans *Sociologie de l'art*, 2014, no 1, p. 93-111.
- Darsigny, Marie, « Trente suivi de L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2017, à paraître sur *Archipel*.

- Deleuze, Gilles, « Discussion », dans Maurice de Gandillac et Bernard Pautrat (dir.), *Nietzsche aujourd'hui? tome 1 : intensités*, Paris, Hermann, 2011 [1973], p. 175-190.
- Deseilligny, Oriane, « Reformuler les processus éditoriaux, déplacer l'imaginaire du bestseller? formes, conditions et mythologies du succès en contexte numérique », dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, no 15, 2017. Récupéré le 30 mars 2018 de <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.10>
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes de Diderot : théâtre, critique dramatique*, Paris, Librairie Garnier frères, 1875.
- Didi-Huberman, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes : l'oeil de l'histoire, tome 6*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor/Paris, F. Nathan, coll. « Dossiers média », 1978.
- Esposito, Roberto, *Communitas : origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000.
- « Réponses », dans *Papiers*, no 29, 2008, p. 23-30.
- *Communauté, immunité et biopolitique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2010.
- Fish, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007.
- Flusser, Vilém, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.
- Fontanille, Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.
- Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2004.
- *Histoire de la sexualité tome I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1976].
- Fraisse, Paul, « Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des nuits de la poésie : parcours d'un engagement pour une culture québécoise », thèse de doctorat, Département de droit et sciences humaines, Université de Cergy-Pontoise, 2013.
- Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : une contribution critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », dans *Hermès*, vol. 3, no 31, 2001, p. 125-156.
- Gauntlett, David, *Creative Explorations : New approaches to identities and audiences*, Londres, Routledge, 2007.

- *Making is Connecting: The social meaning of creativity, from DIY and knitting to Youtube and Web 2.0.*, Cambridge, Polity Press, 2011.
- Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006 [1993].
- *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Quartanier, 2007.
- Gilligan, Carol, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1982.
- Glazner, Gary, *Poetry Slam : The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco, Manic D Press, 2000.
- Glinoyer, Anthony, « Dramaturgie des lectures autour de 1830 », dans *Romantisme*, vol. 2, no 148, 2012, p. 135-144.
- Glinoyer, Anthony et Vincent Laisney, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- Glock, Hans-Johann, « Forme de vie », dans *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2003, p. 250-257.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne tome I : la présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 23.
- *La mise en scène de la vie quotidienne tome II : relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- *Les rites de l'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2013.
- Habermas, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988 [1962].
- Habrand, Tanguy, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », dans *Mémoires du livre*, vol. 8, no 1, « La littérature sauvage », 2016. Récupéré le 31 mars 2018 de <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar/>
- Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Hamel, Jean-François et Julien Lefort-Favreau (dir.), « Des communautés de lecteurs », dans *Tangence*, no 107, 2015.
- Hamel, Jean-François, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie : engagements et subjectivités*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2017.

- Hanna, Christophe, « Théories célibataires », dans *Art 21*, no 31, été 2011, non paginé.
- Harrington, John Joseph, « Poetry and the public : The social form of modern United States poetics », thèse de doctorat, University of California, 1995.
- Hassert, Joseph Alan, « The Collaborative Performance of Open Mic Poetry and the Art of Making Do », mémoire de maîtrise, Department of Communication Studies, Southern Illinois University Carbondale, 2014.
- Hunsinger, Paul, *Communication Interpretation*, Dubuque, W.C. Brown Co. Publishers, 1967.
- Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011.
- Ion, Jacques (dir.), *L'engagement au pluriel*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.
- Jenny, Laurent, *La vie esthétique : stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- Jeukens, Sophie, « Visages du slam au Québec : histoire et actualisations d'un mouvement poétique et social en émergence », mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2011.
- Joseph, Isaac, *Le passant considérable : essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.
- Kaufmann, Vincent, *La faute à Mallarmé*, Paris, Seuil, 2011.
- Lachaux, Jean-Philippe, *Le cerveau attentif : contrôle, maîtrise et lâcher-prise*, Paris, Odile Jacob, 2013 [2011].
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre et pouvoir en occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Lamoureux, Ève, « Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec », thèse de doctorat, Département des sciences politiques, Université Laval, 2007.
- Lamoureux, Myriam, « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens : transformations du genre lyrique » dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 143-159.
- Lévy, Suzy, « Les cafés montmartrois au XIX^e siècle, lieux de communication », dans *Communication et langages*, no 103, 1995, p. 61-70.
- Lowndes, Sarah, *The DIY Movement in Art, Music and Publishing : Subjugated Knowledges*, New York, Routledge, 2016.

- Luvaas, Brent, *DIY Style : Fashion, Music and Global Digital Cultures*, Londres et New York, Berg, 2012.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1996].
- Marion, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », dans *Recherches en communication*, no 7, 1997, p. 61-88.
- May, Leroy K., « Slame ta gueule : critique d'une forme littéraire aux limites du racolage », dans *Spirale*, no 224, janvier-février 2009, p. 26-27.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- *La littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.
- Melot, Michel, « Le livre comme forme symbolique », dans *Institut d'histoire du livre*, 2004. Récupéré le 22 janvier 2018 de <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945].
- Molinier, Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care? souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009.
- Mollier, Jean-Yves, *Histoire de lecture XIX^e et XX^e siècles*, Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2005.
- Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1975.
- Nepveu, Pierre, *Gaston Miron : la vie d'un homme*, Montréal, Boréal, 2011.
- Nicolas-Le-Strat, Pascal, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn Éditions, 2009.
- Nordmann, Charlotte, *Bourdieu/Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- O'Doherty, Brian, *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Les Presses du réel, 2008.
- Puff, Jean-François (dir.), *Dire la poésie?* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2013 [2008].

- Roussel, Stéphanie (dir.), *De gestes et de paroles : regard sur les micro-libres à Montréal*, Montréal, Éditions neminis, 2016.
- Ruffel, Lionel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Paris, Verdier, 2016.
- Saint-Jacques, Denis et Marie-Josée des Rivières (dir.), *De la Belle Époque à la Crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2015.
- Saint-Martin, Lori, « Le deuil, le combat : du *manspreading* littéraire à la parité culturelle », 2016. Récupéré le 15 avril 2018 de <https://cwila.com/le-deuil-le-combat-du-manspreading-litteraire-a-la-parite-culturelle/>
- Santini, Sylvano, « Mieux vaut être suspects ensemble qu'innocents parmi d'autres », dans *Spirale*, no 261, 2017, p. 43-45.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature?* Vincennes, Thierry Marchaisse, 2011.
- Simmel, Georg, « The sociology of sociability », dans *The American Journal of Sociology*, vol. 55, no 3, 1949 [1922], p. 254-261.
- Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 2007 [1987].
- Stanton, Victoria et Vincent Tinguely (dir.), *Impure Reinventing the Word: The Theory, Practice, and Oral History of Spoken Word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001.
- Thérien, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, « Discours : sémantiques et cognitions », printemps 1990, vol. 18, no 2, p. 67-80.
- Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- Tolstoï, Léon, *Qu'est-ce que l'art?* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges », 2006 [1897].
- Vaillant, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Van Schendel, Michel, *La poésie et nous*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les Voix », 1958.
- Viart, Dominique et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature tome II : historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011.
- Wisniewski, Marine, « Variété(s) au cabaret de l'Écluse : la gravité du spectacle de divertissement », dans *Études littéraires*, vol. 43, no 3, 2012, « Lectures sociocritiques du théâtre », p. 141-153.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

—— « Oralité », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of Arts, Literature and Technologies*, 2008, no 12, p. 169-202.