

Pour une critique de l'ordinaire. Entretien avec Charles Bernstein

Barbara Abad, Marie-Thérèse Tseng et François Paré

Volume 33, numéro 2, automne 1997

L'ordinaire de la poésie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036064ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036064ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Le concept de l'ordinaire est à distinguer de celui de la transparence. À la rencontre de la parole et de l'écrit, voire de la performance, à la rencontre d'une pratique du quotidien et de la transcription du quotidien, il met en scène la relation entre l'observateur et l'objet observé.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Abad, B., Tseng, M.-T. & Paré, F. (1997). Pour une critique de l'ordinaire. Entretien avec Charles Bernstein. *Études françaises*, 33(2), 7–20.
<https://doi.org/10.7202/036064ar>

Pour une critique de l'ordinaire. Entretien avec Charles Bernstein

BARBARA ABAD, MARIE-THÉRÈSE TSENG et
FRANÇOIS PARÉ

In dreams begins a lot of bad poetry.

Charles Bernstein

Charles Bernstein, écrivain, poète rebelle et nomade américain, est né en 1950 à New York, dans le district N.-E. de Manhattan. Il est aujourd'hui l'un des plus importants représentants de la nouvelle modernité poétique aux États-Unis. Et il a fait de l'ordinaire, ou plutôt de la relation complexe entre le texte poétique et l'objet de la représentation, le sujet de ses plus brillantes études autant que de son écriture poétique elle-même. C'est à l'université Harvard qu'il a commencé des études de philosophie à la fin des années soixante. Il admirait alors deux spécialistes de la culture occidentale : Roger Albritton, dont les écrits touchaient toute la tradition philosophique — des présocratiques au Siècle des lumières —, et Stanley Cavell, plus porté vers l'étude des modernes. Malgré tout, Charles Bernstein trouvait la culture de l'institution décevante : l'université encourageait plutôt les vieux idéaux de réussite sociale et financière. Responsable du *Harvard Yard Journal*, Bernstein prend part alors aux mouvements de protestation contre la guerre du Viêt Nam. Il se tourne également vers le théâtre, dont il aime le côté performatif et public.

Récipiendaire en 1973 d'une bourse Mackenzie-King, Charles Bernstein s'installe au Canada. Il passe six mois à l'université Simon-Fraser, en Colombie-Britannique, à relire et étudier l'œuvre d'une Américaine, Emily Dickinson, qui allait consacrer définitivement sa passion pour la poésie. De retour aux États-Unis, il publie successivement deux recueils de poèmes : *Asylums* en 1975 et *Disfrutes* en 1979. Ces textes difficiles, intransigeants quant à leur forme insolite, font alors de Charles Bernstein un écrivain de la résistance. En même temps, pour survivre, il continue à travailler comme rédacteur médical : à la fin des années soixante-dix, il travaille à l'édition canadienne de *Modern Medicine*. Ce contact avec la médecine transforme profondément son univers poétique. Dorénavant, le monde médical servira de métaphore pour toutes les formes d'aliénation dont souffre la société nord-américaine.

En 1978, avec Bruce Andrews, Charles Bernstein fonde le périodique *L=A=N=G=U=A=G=E*. C'est dans le cadre de ce périodique influent que Bernstein contribue largement à conférer un nouveau sens à l'écriture expérimentale aux États-Unis. Il s'intéresse alors à la diversité des formes : poésie visuelle, sonore, ethno-poétique, dadaïsme, et aux textes méconnus de l'histoire littéraire.

De *Rough Trades*, paru en 1990, jusqu'à son tout dernier recueil, *Republics of Reality*, publié en 1996, Bernstein continue de s'intéresser à une politique de l'ordinaire en poésie. Dans son essai le plus connu, *Content's Dream*, il défend la place que doit occuper la poétique dans les études universitaires et dans le savoir en général. En 1990, Charles Bernstein est nommé professeur et responsable du programme de poétique à l'Université de l'État de New York à Buffalo. Le programme qu'il dirige est unique en Amérique du Nord. Il anime en outre, à la radio publique américaine et sur le réseau informatique, de nombreux échanges et colloques sur la poésie. Sa perspective est résolument américaine, comme on le verra dans l'entrevue qui suit. Mais ses réflexions incisives – sur la notion d'ordinaire, sur la consommation de masse et l'aliénation du quotidien dans la société actuelle –, sont pour nous « incontournables ».

Cette entrevue a été réalisée à Buffalo et, par l'électronique, à New York, entre octobre 1996 et mars 1997.

É.F. – *Nous commencerons, si vous le voulez bien, par une question de définition, car l'ordinaire n'est pas un concept évident, malgré toutes les apparences, malgré ses rapports possibles avec le quotidien.*

C.B. – *L'ordinaire est toujours un concept insaisissable – « ce qui est proche est difficile à saisir » –, même s'il est de la plus pressante actualité. Et, à parler de l'ordinaire, je me situe toujours dans l'extraordinaire. Du moins en ai-je l'impression.*

Paradoxalement, toute tentative pour fixer l'ordinaire ne parvient qu'à le sortir de la quotidienneté dans laquelle il se trouve et dont il semble tirer sa force.

É.F. – Alors, l'ordinaire doit être foncièrement différent du transparent, de la transparence du sens. Car, à un premier niveau, on pourrait penser que l'expression de l'ordinaire, de la quotidienneté conventionnelle de la vie, correspondrait à une sorte de langage simple et transparent, à travers lequel on imaginerait que la réalité pourrait éventuellement se traduire de manière intacte. Votre réflexion – et c'est là son intérêt – tend plutôt à montrer le contraire. En quoi l'ordinaire n'est-il pas une transparence ? En quoi n'est-il pas simple ?

C.B. – Le problème, c'est que le concept de transparence du langage vise à créer un semblant, un spectacle de l'ordinaire. Mais c'est tout à fait le contraire de ce à quoi on veut arriver. Au lieu de créer une expérience de l'ordinaire, de son intérieur même, vous n'arrivez à en produire qu'une représentation. Tout en tendant vers l'ordinaire, la transparence en éloigne en même temps le lecteur.

Dans une société du spectacle comme la société nord-américaine, une grande partie de la vie quotidienne se construit à même une culture de consommation. Par exemple, le centre commercial devient l'environnement le plus ordinaire, et le magasinage l'activité la plus familière. Pourtant, ce type d'ordinaire pourrait bien se situer totalement à l'opposé de la quotidienneté que veut évoquer le poète.

Pour moi, la question de l'ordinaire se divise, dans son sens pratique et philosophique, en trois volets séparés, d'envergure inégale et reliés entre eux. Dans le premier, il s'agit de la représentation et de l'objectification de la vie quotidienne, dont je viens déjà de parler. Le deuxième volet serait relié à la philosophie du langage ordinaire (celle non seulement de Wittgenstein, mais aussi de Cavell et de de Certeau). Mais il y a aussi une troisième dimension, cruciale, qui serait celle d'une poésie du dire, du vernaculaire, ou même du dialecte.

É.F. – Qu'en est-il du rapport entre l'écrit et la langue parlée ? Autrement dit, écrire la parole telle qu'elle est dite, telle qu'elle se produit au quotidien, est-ce ordinaire ?

C.B. – Dans la tradition poétique américaine, la question de la parole dite prend des formes diverses. D'abord, on insiste pour que la poésie du quotidien soit écrite en langue américaine plutôt qu'en anglais britannique – une exigence le plus souvent liée à l'œuvre de William Carlos Williams. Mais le dire vernaculaire n'est pas la même chose que la transcription de l'anglais parlé. En fait, l'anglais américain parlé possède une structure très complexe, de sorte qu'il n'y a pas de manière simple ou

unique de le transposer dans l'écriture. Si vous transcrivez tout ce que je dis en ce moment, y compris les pauses et les hésitations, vous obtiendrez un texte d'une grande densité, aussi dense que la prose de James Joyce. Tout effort visant à réduire la parole dite à un certain style de représentation littéraire de cette parole, de manière à poser ce style comme « ordinaire », nous projette toujours en dehors de l'ordinaire. D'ailleurs, cette sorte de poésie de la langue parlée a fini par désigner comme ordinaire ce qui n'est en fait qu'un style appartenant à la littérature. La tension entre la langue parlée – le vernaculaire ou le dialecte – et les représentations littéraires qui en sont faites, à partir de Dante et même bien avant, produit une nouvelle diction poétique, mais n'efface jamais cette diction, ne produit absolument jamais une diction de l'ordinaire. Le mouvement dialectique est l'une des plus importantes caractéristiques de la poésie anglaise, non seulement depuis la préface de Wordsworth aux « Ballades lyriques », mais depuis les tout premiers poèmes en ancien anglais.

É.F. – Mais cette question d'une dialectique entre la transcription de la langue parlée et le texte poétique peut-elle être résolue de manière différente ? L'ordinaire doit-il absolument être réduit à la transcription de l'oral ?

C.B. – Pas nécessairement. Prenons la poésie de Gertrude Stein, par exemple. Stein n'est pas intéressée par la transcription de la langue parlée. Mais elle déclare utiliser des mots de tous les jours. Elle crée une syntaxe pour ces mots, c'est-à-dire qu'elle invente un nouvel ordre des mots dans la phrase, plutôt que de suivre les conventions de la grammaire. Elle utilise donc des mots américains ordinaires et fait référence à des objets de tous les jours. Elle reprend constamment des mots comme *this*, *a*, *the*, *belly* ou *button*, et ne sort que rarement de ce type de vocabulaire. Mais elle ne tient pas par là à représenter quoi que ce soit. Elle veut plutôt souligner le caractère journalier de ce vocabulaire, se détachant de ce que chacun de ces mots veut dire, de la quotidienneté de leur référence. Si l'on compare la poésie de Gertrude Stein durant les vingt premières années de ce siècle à l'éloquence poétique finement ciselée des monologues de Robert Browning, au milieu du XIX^e siècle, ou plus généralement à la poésie de l'époque victorienne en Angleterre, on est forcé de conclure que la poésie de Gertrude Stein est dépourvue de littérarité, si par littérarité on fait appel à un langage poétique soutenu, à un ensemble de thèmes, à des conventions métriques, et même à une certaine disposition du poème sur la page. D'ailleurs, la prose d'une œuvre comme *Tender Buttons* de Stein est certes plus ordinaire que la forme versifiée du sonnet. Il n'y a donc pas de doute que ce type de

poésie nous rapproche de l'ordinaire et tend à nous éloigner du littéraire. Mais, comme elle n'est pas référentielle selon les conventions établies, cette poésie nous paraît étrange ou opaque. Elle ne nous semble pas ordinaire, bien que sa visée soit l'ordinaire même. William Carlos Williams est plus référentiel, mais dans ce cas, la minceur de la matière évoquée par Williams a pour effet d'inscrire le poème dans la matière ordinaire de chaque mot.

É.F. – Gertrude Stein et William Carlos Williams ne s'inscrivent pas dans une pratique de la revendication politique, mais le choix de la langue quotidienne devient-il, dans une certaine tradition post-coloniale, une tentative de subvertir la langue normative ?

C.B. – Oui, en effet, passons à l'utilisation des formes argotiques ou du dialecte, que l'on tend surtout à associer aux écrits afro-américains et à la poésie antillaise en langue anglaise. Le désir de capter les sonorités du dialecte en déformant les mots a une importante dimension politique et idéologique. Cette poésie est ordinaire dans le sens où elle témoigne de la façon même de parler des gens. Mais, à cause de l'orthographe transformée, le texte du poème semble étrange, même lorsqu'une nouvelle norme orthographique est établie pour le dialecte (ce qui en soi nous éloigne de l'ordinaire véhiculé par les sonorités des mots). C'est-à-dire qu'il y a un lien assez difficile entre l'orthographe du dialecte, qui semble peut-être étrange, même pour ses locuteurs, et l'effet présumé de naturel créé par la langue parlée. Par exemple, dans le contexte de la poésie de l'après-guerre dans les Antilles, certains poèmes écrits en dialecte, comme ceux de Michael Smith ou de Louise Bennett, sont conçus pour l'interprétation publique. Lorsqu'ils sont interprétés, les sonorités produites ne soulèvent plus le problème de l'orthographe non-conventionnelle, parce que l'auditoire ne voit pas les mots écrits. Mais de telles œuvres peuvent paraître incompréhensibles pour ceux qui ne font pas partie de la communauté dialectale. Ce que je veux dire, c'est que même pour les locuteurs du dialecte, la poésie dialectale semble étrange, parce qu'ils ne sont pas habitués à voir leur dialecte dans un contexte littéraire ; d'un autre côté, pour les non-locuteurs, c'est l'ordinaire même de ce langage dialectal qui le rend apparemment exotique. Considérons pour un moment la poésie dialectale que le poète afro-américain Paul Laurence Dunbar a écrit au début de notre siècle. Cette poésie est pourtant composée en pentamètres iambiques. Dunbar crée ce mélange étrange des usages hors-normes du langage « ordinaire » et de la forme littéraire soutenue, une sorte d'oxymore stylistique. On peut dire la même chose de la plus grande part de la musique rap actuelle. Je ne crois pas que l'on puisse éviter de telles tensions. C'est l'intérêt même d'œuvres comme celles de Dunbar d'éclairer

le rapport entre la forme littéraire et l'interprétation publique (non seulement du poème, mais de la langue elle-même).

É.F. - À ce sujet, la question de l'enseignement du dialecte des Noirs aux États-Unis fait l'objet d'intenses débats dans la société américaine actuellement. Pouvez-vous nous en parler ?

C.B. - La question du dialecte, de la langue non-standard, reste sans doute l'une des questions les plus controversées de notre époque. Aux États-Unis, l'anglais parlé par les Noirs est considéré avec dédain par la droite conservatrice comme une déformation de l'anglais, tandis que ce même anglais des Noirs est perçu par les forces afrocentristes comme une véritable langue maternelle. Ce qui est sacralisé comme ordinaire par un groupe fait l'objet des moqueries de l'autre groupe. C'est le caractère ordinaire de l'anglais parlé par les Noirs qui confère à cette langue une valeur de transparence pour ses locuteurs (et avec raison), mais ce même caractère de familiarité attire les foudres des conservateurs, justement parce qu'il ne leur est pas familier. Le problème, c'est qu'il n'y a pas une seule langue ordinaire, mais bien plusieurs. Et toutes les formes de la langue sont des constructions sociales, autant l'anglais parlé par les Noirs que la langue normative.

Les tensions politiques jouent donc un rôle crucial, à cause du conflit paradoxal entre l'ordinaire et le conventionnel, entre le dialecte et la norme, entre la norme et la langue parlée, entre l'intelligible et le vernaculaire. C'est alors la rencontre de l'ordinaire et du *vraiment* ordinaire. Ainsi, l'anglais normatif, conventionnel, tire sa force du fait qu'il est perçu comme normal, intelligible et transparent. Cette langue est ordinaire, parce que c'est celle-là que je comprends. Par ailleurs, le dialecte présente le normatif ou le conventionnel comme artificiel, scolaire ou imposé : « ce n'est pas ma sorte d'ordinaire », dirait-on. À d'autres moments, la langue normative semble plus authentique, plus naturelle, plus *parlée*.

Ce qu'une poétique de l'ordinaire tend à montrer, c'est que la normalité et l'authenticité ne permettent pas d'interpréter correctement l'acte dynamique, essentiellement rhétorique et figuré du langage. L'anglais parlé par les Noirs est tout aussi riche, tout aussi valable que l'anglais normatif. L'idée n'est pas de passer d'une sacralisation ou d'une naturalisation de la norme à une sacralisation ou une naturalisation de l'authentique, mais bien plutôt de reconnaître les multiples possibilités, les valeurs sociales différentes produites par le langage. L'ordinaire ne découle pas d'une forme ou d'une autre de la langue, mais de l'entre-deux.

É.F. - Dans la tradition française, vous faites remonter l'intérêt pour l'expression du quotidien à Baudelaire. Cet intérêt découle-t-il des textes mêmes de Baudelaire ou de sa vie très enracinée dans l'ordinaire ?

C.B. – L'œuvre de Baudelaire est capitale quand il s'agit de la représentation du quotidien. Baudelaire, en effet, souhaite arracher la poésie française à la matière élevée qu'on croit traditionnellement appartenir au domaine poétique : le Beau, le riche, le royal, le mythologique, l'important et surtout, l'Idéal. Le problème, c'est que dans un poème comme « À une mendicante rousse », par exemple, Baudelaire se présente comme un bohémien – un poète délivré des chaînes de la vie quotidienne. Il peut passer son temps dans un café et s'amuser à regarder déambuler les gens ordinaires. En somme, Baudelaire objective le sujet ordinaire. Il observe cette femme à partir de son point de vue privilégié d'observateur détaché. Le problème de l'objectivation est intimement lié à celui de la représentation. Baudelaire nous importe parce qu'il s'identifie à l'ordinaire qui l'entoure. Mais il ne peut échapper à l'objectivation. Cette question est absolument essentielle quand on tente de saisir la poétique de l'ordinaire : c'est la fêlure dans le miroir de la transparence. Car l'objectivation s'oppose à la poétique de l'ordinaire, parce qu'elle détache ce qui est objectivé du flot de l'ordinaire, de son habitat dans le quotidien. Je m'intéresse, quant à moi, à une poétique du quotidien qui tente de fracturer l'objectivation de l'ordinaire. Il faudrait alors une écriture qui s'efforce de briser les liens entre le regardant et le regardé, entre l'observateur et l'observé.

É.F. – Comment cette relation, une fois brisée, peut-elle être l'objet de la poésie ? Car, sous notre regard, les objets familiers peuvent paraître réfractaires. Ils ne se soumettent pas à l'analyse du regard. Certains poètes francophones – on pense à Jacques Réda, Philippe Jaccottet ou Jacques Brault – font le pari d'un réel quotidien engageant, accueillant. Sommes-nous encore dans l'ordinaire, une fois le regard aboli dans l'objet ?

C.B. – À l'instar de Wittgenstein, nous devons comprendre que le quotidien est, en réalité, une pratique, non pas un style. Prenons, par exemple, le cas présenté par Michel de Certeau dans *Arts de faire* : celui d'un ouvrier ou d'une ouvrière qui insérerait sa carte de présence du mauvais côté, de manière à créer ainsi un petit espace personnel dans son milieu de travail. Voilà une pratique qui s'ingère dans le quotidien : ce n'est nullement un style littéraire, ni une forme de représentation, c'est une manière de procéder. Et c'est dans cette procédure, dans cette pratique de la quotidienneté que l'on peut le plus dialectiquement et le plus fructueusement mettre en jeu les problèmes. C'était aussi le cas de Debord et des situationnistes, comme Asper Jorns, qui s'efforçaient de trouver une manière de briser les barrières entre l'art et le quotidien, là où l'art, dans ses obsessions stylistiques, se laissait plutôt voir comme une

contribution au spectacle d'une culture des objets de consommation. On ne peut donc nier qu'il faille entreprendre une critique de l'ordinaire dans la mesure où l'ordinaire se rapporte à une culture de consommation. Ce qu'on recherche, c'est une pratique qui conteste l'aliénation de l'ordinaire, qui ne domestique pas, ne naturalise pas cette aliénation.

É.F. – Vous évoquez l'image de l'ouvrier contrefaisant les gestes du quotidien. Une telle pratique de l'ordinaire en poésie est-elle reliée au réalisme social, tel qu'il a pu avoir cours dans l'ex-U.R.S.S. et aux États-Unis, chez des écrivains comme Zukofsky ?

C.B. – La relation entre le marxisme et la poétique de l'ordinaire est fondamentale. Il me semble que des poètes américains comme Louis Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff, Lorinne Neidecker, qu'on regroupe souvent, malgré leurs différences, sous le nom d'« objectivistes », ouvrent une voie radicalement différente du réalisme social, même s'ils en adoptent un certain nombre de prémisses politiques. Oppen et Zukofsky s'étaient tous les deux engagés dans le socialisme. Oppen a travaillé au Parti communiste américain à partir des années trente ; pendant cette période, il a d'ailleurs cessé d'écrire, peut-être parce qu'il n'arrivait pas à réconcilier son engagement politique et la poésie. À un premier niveau, son premier livre, *Discrete Series*, est très difficile, très abstrait. En même temps, ses mots si absolument ordinaires, ses séries d'observations concrètes se succèdent sans aucune fioriture stylistique. En fait, Oppen et Zukofsky restent les écrivains les plus radicaux dans leur désaffiliation d'une certaine littérature, d'une certaine esthétisation, dans leur refus d'une œuvre hyperpoétique et ampoulée qui pourrait nous rappeler les surréalistes et les futuristes européens. Ils écrivent véritablement à ras de terre. Ils viennent tous deux de familles d'immigrants juifs où l'anglais n'était pas la première langue. Ils ont choisi d'écrire en anglais parce qu'ils voulaient appartenir à un certain modernisme international. Mais, en même temps, leur œuvre est tournée vers le particulier, vers le détail plutôt que le général ou le métaphysique. Ils s'opposent de la sorte à l'utilisation symbolique ou allégorique du particulier, ce qui va à l'encontre du réalisme social ou de formes plus conventionnelles de poésie de l'ordinaire, dans lesquelles le cas individuel est censé représenter quelque chose de plus vaste. Ils veulent que les choses soient ce qu'elles sont.

É.F. – Nous revenons au tout début de cet entretien. Dans toute votre œuvre, on voit que l'ordinaire n'est pas évident, qu'il est tout le contraire de la transparence. Quand il veut représenter la résilience des choses et des gestes quotidiens, il semble que le langage ne se simplifie

pas, mais se complique. Est-ce ce qu'une certaine poésie sociale américaine voulait représenter ?

C.B. – C'est tout à fait l'esthétique de Zukofsky, Oppen et Reznikoff. La plus grande part de l'œuvre de Reznikoff consiste en de brefs poèmes en série portant sur des sujets qui n'ont, en fait, même pas l'air d'être des sujets. Ils sont presque éphémères, comme une gomme à mâcher collée sur le pavé. Ce sont des textes intensément urbains, complètement en dehors d'une certaine image de la littérature, nostalgique d'une autre sorte de vie.

Plus récemment, aux États-Unis, d'autres poètes ont poursuivi de telles approches de l'ordinaire. Je pense à Robert Creeley, Ted Berrigan, Lyn Hejinian et Ron Silliman. Dans ma propre écriture, qui, comme celle de mes contemporains, est très différente de cette écriture des poètes plus anciens que j'admire pourtant beaucoup, il y a une forte critique de l'institution littéraire et un regard incessant sur l'action de la poésie sur le social. Ainsi, l'ordinaire vise à une compréhension des usages sociaux du langage et des registres différents de la langue vernaculaire.

É.F. – L'œuvre d'Oppen est-elle, en fait, plus engagée socialement ? Et que dire de la poésie de Reznikoff, lui aussi très impliqué dans le mouvement de contestation sociale ? Reznikoff peut-il être relié à notre discussion de l'ordinaire ?

C.B. – De tous les objectivistes, Oppen est celui qui s'est le plus impliqué dans l'organisation politique ; on peut d'ailleurs pressentir l'impact de cet engagement sur son œuvre, lorsqu'il s'est remis à écrire à la fin des années cinquante. De son côté, dans les années trente, Reznikoff rédige un livre en deux tomes, intitulé *Testimony*, où il se base sur des registres légaux américains de la fin du XIX^e siècle, qui racontaient divers incidents démontrant la vie difficile des ouvriers et des démunis. Il se sert donc d'un compte rendu légal de 20 à 30 pages pour le réduire à une ou deux pages en vers. Il n'intervient pas dans le récit des incidents. Il ne moralise pas. Cette absence de morale illustre parfaitement une écriture poétique radicalement fixée sur la quotidienneté. Elle s'oppose au discours moral qui domine justement les conceptions du quotidien dans la littérature. Reznikoff remarque que devant un tribunal, le témoin n'a pas le loisir de commenter sur les motifs ou sur le sens d'un événement. Il fait de cette constatation le centre de son univers poétique. Mais, en même temps, le texte de Reznikoff accumule, page après page, les cas de racisme, d'excès de violence, d'exploitation industrielle, c'est-à-dire le tissu même de la culture américaine de la fin du siècle dernier. Nous sommes en face d'un condensé, mais ce condensé ne symbolise rien, il est

absolument anti-symbolique. Et de cette manière assez étrange, je dirais qu'il ne représente rien. Ces textes nous mettent en contact avec une série d'incidents, nous rapprochent de ces incidents, nous juxtaposent à eux. Ces poèmes-là, dans leur intransigeante économie de détails, défient toute objectivation. Ce qui est direct devient en fait indirect, allusif, parce que les poèmes ne nous disent jamais comment interpréter ce dont ils parlent.

É.F. – Je voudrais que vous reveniez brièvement à cette voix des démunis, à laquelle Reznikoff aspirait. Dans un monde d'une grande multiplicité culturelle, il semble que l'ordinaire doive être jusqu'à un certain point la voix donnée à ceux qui n'ont pas de voix sociale, les voix des marginalités. Est-ce trop réduire ? Ou l'ordinaire n'appartient-il qu'à la marge, lorsqu'on le comprend dans son axe de revendication sociale ?

C.B. – Depuis quelques années, ceux et celles qui se sont sentis peu représentés dans l'histoire de la littérature ont eu tendance à demander la parole et à inscrire dans la littérature des expériences souvent laissées pour compte dans la culture poétique reconnue. C'est là un des développements majeurs de la poésie au cours des vingt dernières années. Autrefois, on croyait que le narrateur adoptait un point de vue neutre, sans indice quant au sexe, à la classe sociale et à la race. Aujourd'hui, l'inscription de ces caractéristiques est devenue très intéressante ; mais elle n'empêche pas le retour problématique de la voix autoriale, autant celle du poète que celle de la communauté au sens large. La présence d'une voix ne permet jamais d'éviter le problème esthétique. Quand le sexe, la classe sociale ou la race entrent en jeu, leur présence accroît le problème, parce que le poème dément toute volonté d'identification à une voix de l'auteur. Toute voix est aussi une production esthétique. Le point de vue de l'auteur devient alors quelque chose d'esthétique ; il n'est ni ordinaire, ni naturel, tant dans le processus poétique que dans la lecture du poème.

É.F. – Pourrions-nous revenir, parce qu'elle est importante au Canada francophone et peut-être dans l'ensemble du monde post-colonial, à la question de la dimension politique de l'ordinaire. Si le poème ne peut soutenir la voix de l'auteur, peut-il y avoir une dimension contestataire à la poésie de l'ordinaire ?

C.B. – J'ai surtout cherché à comprendre le problème politique dans la forme du poème plutôt que dans son sens. Le caractère politique de la poésie fait surtout référence à ses capacités de résistance, à sa « récalcitrance », à son malaise, tout cela entendu comme le lieu d'une réflexion cruciale sur le domaine politique et sur les valeurs. Imaginons le poème comme un espace

ordinaire, non pas comme fond, mais comme forme ; imaginons l'espace du poème lui-même, entêté et erratique – chose étrange pour un style littéraire –, comme s'il existait dans l'ordinaire, comme s'il était cet ordinaire. Ce qui est ordinaire, c'est le processus en acte, jamais le produit.

Évidemment, depuis la Seconde Guerre mondiale, la poésie n'est plus un mode de communication de masse. Si, en tant qu'artiste, vous cherchez à galvaniser les foules, vous n'aurez pas recours à la poésie. Cependant, dans l'univers politique des identités, la poésie joue un rôle plus important, comme c'est le cas dans la poésie gaie et lesbienne des années 80, ou encore dans la poésie québécoise, parce que nous sommes en face de communautés spécifiques, privées de l'accès aux modes de communication de masse. Publiée chez de petits éditeurs, la poésie permet de rejoindre un groupe particulier de lecteurs. En plus, la poésie interroge les valeurs et les conventions de la société. Elle interroge, par exemple, la nature idéologique du langage, la façon pour la culture bureaucratique de rendre invisibles certains individus ou certaines questions. (L'œuvre de Nicole Brossard explore plusieurs aspects de ce problème.)

É.F. – Mais n'y a-t-il pas là une impossibilité de l'ordinaire ? En voulant le représenter, la poésie interviendrait dans sa crédibilité, démasquerait sa normalité ?

C.B. – Par ce processus de critique idéologique, l'œuvre semble sortir du contexte de l'ordinaire. Elle ne peut pas être assimilée à la norme ; elle ne parle pas à partir d'une individualité ; elle est anormale. En fait, la normalité du langage (c'est-à-dire la conformité à la norme) est une institution très contrôlée et très problématique que chacun est obligé d'apprendre. Si, au contraire, vous souhaitez « désapprendre » la normalité, vous aurez recours à une sorte d'inarticulation qui est très proche de l'ordinaire. Inarticulation, bégaiement, étrangeté font partie de l'expérience la plus ordinaire, mais dans le contexte de la poésie, ils n'ont pas l'air cohérents. La droite dira qu'un tel langage anormal est décadent, anti-chrétien, que c'est une attaque contre nos conceptions du logos, telles qu'elles s'expriment à travers l'appareil étatique. Si on ne comprend pas la relation entre la grammaire, la diction, les normes de rédaction et les valeurs qui leur sont inhérentes, alors on est constamment prisonniers d'une réalité robotique qui limite toute transformation politique. Bien sûr, une telle conscience ne change pas exactement la répartition des richesses, ou encore la discrimination raciale, ou l'oppression basée sur le sexe. La politique ne disparaît jamais à un certain niveau, certainement jamais au niveau de l'œuvre d'art. Mais l'art joue un rôle social de très grande importance.

É.F. – Vous êtes non seulement un théoricien de la poésie, mais également un praticien. Cet équilibre entre théorie et pratique est d'ailleurs au centre de votre critique de l'ordinaire. Votre écriture poétique établit-elle un rapport complexe avec le réel familier ?

C.B. – Mes poèmes sont remplis de matériaux empruntés au quotidien : toutes sortes de langages, technique, médical, argotique, littéraire. Cette poésie est un collage, ou un mélange, de tous ces discours. Par exemple, dans un poème du recueil *The Sophist*, je me suis servi de références à des médicaments antidépresseurs. Le poème commence par une description du modèle de « désespoir behavioral » qui préside aux tests menés sur ces médicaments, dans lesquels on laisse tomber des rats dans des contenants d'eau. Livrés à eux-mêmes, les rats abandonnent rapidement la lutte et se noient ; quand on leur administre des antidépresseurs, les rats nagent follement beaucoup plus longtemps. Comme le rat drogué est censé représenter la normalité, on peut conclure que cette normalité est, en fait, un refus de la réalité. Je ne porte pas de jugement sur la valeur de telles expériences pharmaceutiques, qui sont pour bien des gens un don du ciel. Mais je me sers de ce modèle pour montrer que ce que les gens acceptent comme normal et ordinaire est une sorte de réalité droguée, robotique, envahissante, celle du travail, du centre commercial et de la télévision. Pour ceux qui souffrent de maladies mentales, il reste peu d'illusions dans cette affaire : il y a peu à perdre et beaucoup à gagner. Mais pour l'ensemble de la culture, qui fait appel à une conception de l'ordinaire (dans le sens du familier, de l'usé, du vrai, du facile, du fade, du prédigéré) comme un énorme médicament prophylactique contre la réalité, tout cela est nettement une illusion. Dans ce contexte, la quotidienneté ne peut pas ressembler au quotidien, parce que, dans notre société, le quotidien s'achète, se vend et se met en boîte. Cela ressemble à la quotidienneté, cela parle le langage du quotidien ; mais dans notre relation avec l'ordinaire, nous sommes comme le rat saturé d'antidépresseurs, nageant au-delà de l'abandon dans sa piscine.

É.F. – Notre impuissance devant la commercialisation de l'ordinaire, telle que vous venez de la décrire, dans cette image du rat tournoyant au-delà de l'épuisement, peut-elle être résolue par la gratuité du langage poétique ? En ce sens, n'y-a-t-il pas une énorme différence entre la tradition poétique américaine et la tradition poétique européenne en ce qui concerne le rôle social du poème et les formes que prend la revendication en lui ?

C.B. – La culture américaine a une relation plus ambivalente avec les arts que la plupart des cultures européennes. Pour beaucoup d'Américains, l'art est à l'opposé de l'ordinaire ; il est nécessairement prétentieux. Une conséquence de cette

situation, c'est qu'il n'y a aux États-Unis aucun engagement public de diffusion des arts à la radio ou à la télévision. Coupé de tels contextes publics, l'art devient ésotérique, et peu importe qu'il parle le langage du quotidien ou qu'il s'efforce de s'inscrire dans ce quotidien. Bien au-delà de l'art, c'est toute la culture populaire, à l'opposé de la culture de consommation de masse, qui est aussi affectée. D'un autre côté, nous ne sommes pas, au Canada et aux États-Unis, aussi investis de la morgue traditionnelle de l'art européen, de sorte que nous sommes ici un peu plus libres du poids d'une telle tradition.

En France, il me semble que certains gestes de rabaissement de la poésie paraissent plus transgressifs, alors qu'en Amérique, on les remarque à peine. La recherche de l'ordinaire peut bien être une transgression de la tradition littéraire, mais si tout l'accent est mis sur la transgression elle-même, alors nous avons perdu l'ordinaire en cours de route. À l'opposé, un poète comme Reznikoff ne semble pas simplement transgressif, il semble « plat », à tel point qu'il semble disparaître de la culture littéraire officielle. Mais je crois tout de même que ma réponse ne fait que tourner autour du problème français, comme le diraient sans doute des poètes français comme Emmanuel Hoquard ou Claude Royet-Journoud.

É.F. – Vous êtes à la fois un théoricien de la poétique et un poète vous-même, très profondément impliqué dans la pratique d'une poésie de l'ordinaire. Vous avez fait grand usage des médias, de la radio notamment, pour diffuser la poésie au-delà des textes écrits. Comment s'articulent la théorie et la pratique de la poésie ?

C.B. – Ce que j'essaie de faire dans mon écriture, c'est de produire une expérience du langage en tant que matériau social, tout en évoquant, par là, des faits au sujet du langage et des rythmes au sein de ce langage : des choses que nous savons, comme nous savons que nous respirons, que notre cœur bat et que notre salive est visqueuse. On qualifie souvent cette écriture d'obscur, de difficile, d'inaccessible, mais cette lecture provient sans doute du fait que des préconceptions sur ce que la poésie devrait être bloquent toutes les expériences que le langage rend possibles, s'il n'est pas soumis à des conventions stylistiques. À l'opposé, dans toute poésie qui se propose d'être transitive ou émotionnellement expressive, les termes mêmes d'émotion et de transitivity restent prisonniers d'un réseau de maniérismes, de formes et de structures littéraires qui finissent par empêcher toute transitivity. Si on ne fait jamais face à ces questions, on n'arrive jamais à réaliser une écriture poétique transitive. Une telle confrontation et une telle résistance semblent difficiles à première vue, parce qu'il semble qu'elles interrogent ou même brisent la norme. Mais elles sont

nécessaires. En cherchant à exprimer l'ordinaire, on est forcé d'explorer, d'un point de vue conceptuel, le processus même par lequel la transitivité vers l'ordinaire est possible. Malheureusement, le caractère politique de la quotidienneté ne facilite pas les choses. Nous vivons une réalité sociale très complexe qu'on ne peut ni combattre ni ignorer. Toutes nos solutions doivent comprendre et inclure la nature de cette complexité.