

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



La passion de la beauté Entretien avec Nicole Brossard

Gérald Gaudet

Numéro 57, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38176ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

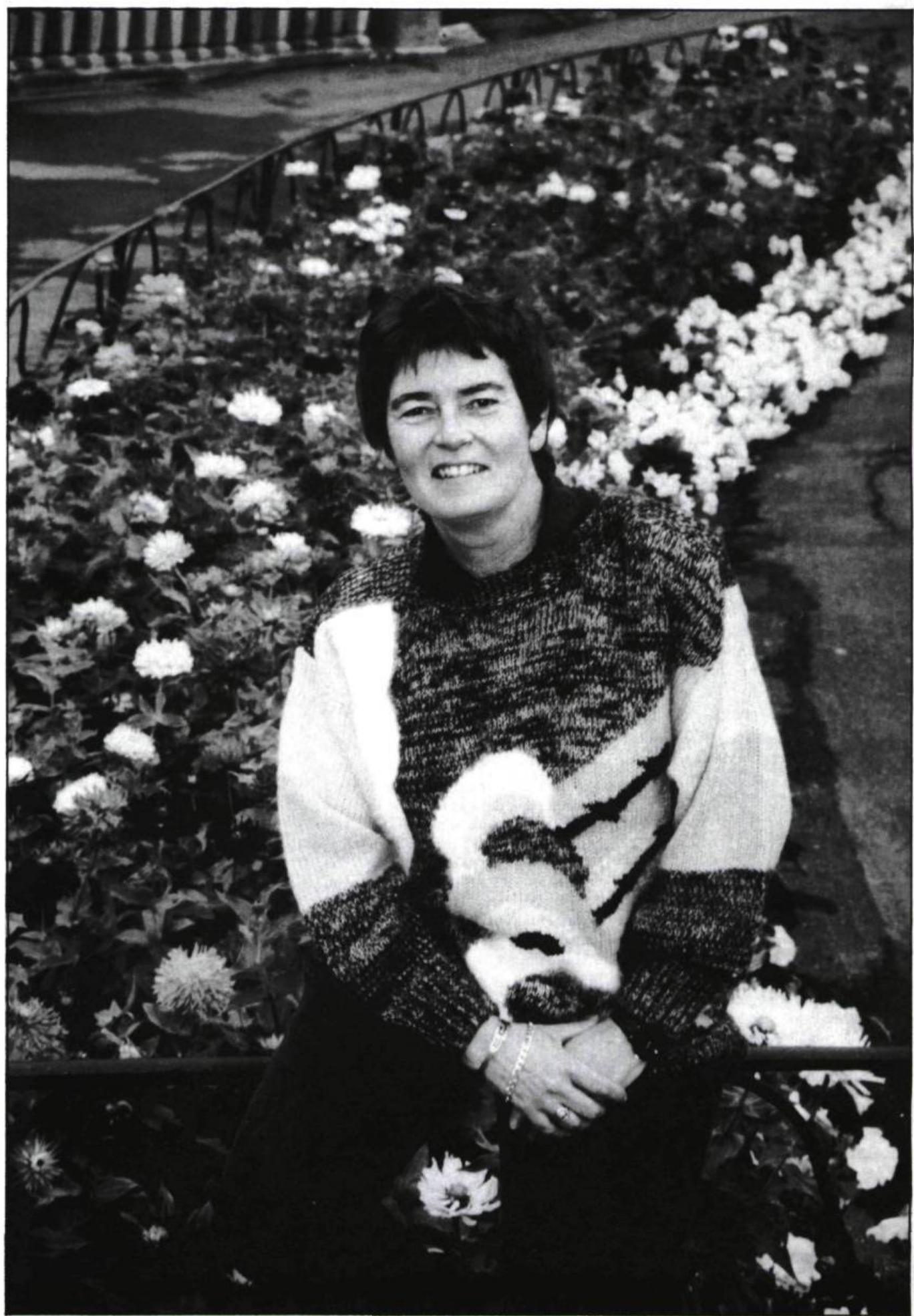
0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gaudet, G. (1990). La passion de la beauté : entretien avec Nicole Brossard. *Lettres québécoises*, (57), 10–15.



LA PASSION DE LA BEAUTÉ

Entretien avec Nicole Brossard

par Gérard Gaudet

photos de Algis Kemezys

Depuis *Aube à la saison* (1965) et plus particulièrement depuis *L'Écho bouge beau* (1968), on l'a souvent dit, Nicole Brossard a marqué l'univers littéraire québécois d'une écriture tout entière soutenue par la recherche de «la pensée et de l'émotion comme motif et motivation» où il s'est agi essentiellement de faire le tour d'elle-même. En cours de travail, la passion est devenue fatale, s'intégrant au texte, surgissant comme énigme et énergie, comme voix et désir de beauté.

Même si elle a toujours pris en note l'état du monde et, plus particulièrement, la condition faite aux femmes, avec, entre autres, des essais comme *La Lettre aérienne* (1985), des recueils comme *Le Centre blanc* (1970), *Double Impression* (1984) et *Amantes* (1980), des proses comme *L'amèr ou le Chapitre effrité* (1977), *Picture Theory* (1982) et *Le Désert mauve* (1987), jusqu'à *Installations* (1989) et *À tout regard* (1988), pour lesquels elle recevait le Grand Prix de poésie de la Fondation Les Forges, cette écriture n'a jamais rien eu de bloqué ou de dépressif, ne s'est jamais attardée à souligner «la défaite de la pensée», «l'ère du vide», le déclin de l'empire moderniste. Elle exulte plutôt.

Et cette intelligence charnelle, ce dynamisme, qui la situe à la fine pointe du recueillement et du déploiement, inscrit la beauté dans les multiples réseaux de ses variables, non pas comme une «force dévorante» mais comme une foi dans l'inexploré(e), fatale confiance dans ce qui demeure disponible.

G.G. Il n'y a pas de livre qui se fait s'il n'y a pas urgence. Après tout ce que vous avez écrit, intuitionné et pensé, comment vous est-il possible maintenant de la protéger et de la renouveler?

N.B. L'urgence, elle est dans certaines questions qui rebondissent dans notre histoire, qui n'ont pas encore trouvé leur résolution. L'urgence est tantôt dans une énigme à résoudre, tantôt devant un trop plein d'émotions, d'énergie. L'urgence peut même venir d'un immense sentiment de vide. Mais je dirais surtout qu'écrire est en soi une urgence. Il est vrai que j'ai beaucoup écrit et pourtant, aujourd'hui, je me sens plus libre encore, plus disponible, plus attentive au plaisir des mots pour créer de nouveaux espaces auxquels, sans l'écriture, je n'aurais pas accès.

G.G. S'il y a cette espèce de légèreté, est-ce parce que vous avez à chaque fois la conviction d'avoir déposé quelque chose sur la table?

N.B. Disons que tout particulièrement entre *L'Amèr* (1977) et *Le Désert mauve* (1987), j'ai l'impression d'avoir déposé une matière lourde de conséquences, en tout cas dans ma vie d'écriture et dans ma vie personnelle. C'est parce que cette matière a des conséquences que je continue d'explorer. Quoique, je l'avoue, il y a deux ans, j'ai eu l'impression, parce qu'il y avait beaucoup de livres derrière moi, que devant moi c'était le vide. Maintenant, je sais que je vais continuer. Il y a tant de questions à poser, tant d'images virtuelles.

G.G. Quel est ce cycle d'exploration qui aurait connu avec *Le Désert mauve* une certaine conclusion?

N.B. Ce cycle, il concerne tout d'abord la question et l'inscription du sujet féminin dans le symbolique et l'imaginaire. Il rend compte des stratégies et de l'énergie qu'il faut pour inscrire un sujet-femme dans la langue patriarcale qui, bien qu'accueillante à l'égard de certaines images dans lesquelles on a confiné les femmes (mère, amante, etc.), ne tolère pas celle qui écrit pour effacer la trace symbolique de l'Un masculin, qui écrit d'une autre souche.

G.G. Curieusement, le livre qui ouvrait ce cycle commençait avec ces mots pleins de conséquences : «j'ai tué le ventre». Évidemment, pour une femme, habiter une langue qu'on dit maternelle, être nomade à l'intérieur d'elle, cela n'a rien de simple. Et dire «la mère», c'est en même temps renvoyer à une image et à une

origine. Comment vivez-vous ce rapport complexe avec la langue dite maternelle?

N.B. Si par langue maternelle, on entend une langue familière, accueillante et rassurante, alors, je dirais qu'on n'écrit jamais dans la langue maternelle. Car dans la mesure où la langue que nous utilisons en écrivant est une langue déjà marquée par la subjectivité masculine, déjà chargée d'une mémoire d'homme, cette langue n'est pas maternelle. Il faut apprendre à y creuser son espace, à y faire entendre sa voix. Je dirais plutôt que nous écrivons pour trouver notre langue maternelle.



G.G. C'est curieux, mais quand vous parlez de la mère en l'associant à l'accueil, à la consolation, vous reprenez une conception très traditionnelle.

N.B. Oui, quand on parle d'une langue maternelle, on présume que celle-ci est au plus près de ce que nous sommes au naturel; or, s'il y a un lieu où nous avons tout de vrai mais rien de naturel, c'est bien dans l'écriture où on a d'ailleurs toujours une longueur d'avance sur nous-même. Dans l'écriture, il y a du labeur et de la traduction. On y travaille à la fine pointe de la concentration et du recueillement une matière qui ne se laisse pas facilement cerner, c'est-à-dire la matière fluide du sens et de nos désirs.

G.G. Puisque cette écriture se construit dans le plaisir et qu'elle construit de la beauté, cela pourrait vouloir dire que la beauté n'est pas naturelle.

N.B. Dans *Installations*, j'écris que «la beauté est une passion optimale». Alors il faut nous poser la question à savoir si la passion est naturelle. Je pense que, tout comme on construit la fiction, nos passions sont le résultat d'un construit imaginaire. Certes, il y a des choses

belles et bonnes, un coucher de soleil, par exemple, mais pour moi la beauté, c'est l'image réfléchie d'un construit imaginaire par lequel nous fantasmons notre intelligence de la réalité.

G.G. Cela m'amène à parler d'origine. La femme peut y être associée parce qu'elle peut être au commencement de la vie, mais on sait que ceux qui ont pensé l'Origine ont tenté de la définir, de la retenir parce qu'il y avait peut-être trop de vitalité en elle. Seriez-vous d'accord pour dire que l'écriture qui construit toute cette beauté, elle est là pour prendre en note cette Origine mais aussi pour la déjouer ou pour la dépasser, pour la reconstruire? L'Origine serait à construire comme la beauté.

N.B. Je crois qu'il aurait fallu de tout temps écrire *origyne* parce que, réellement, il était une fois une femme. Aussi, je préfère déplacer le mot origine dans le social et l'histoire et parler plutôt de l'identité qu'on y construit dans une vie d'écriture. Qui suis-je dans l'histoire à laquelle j'appartiens? Qui suis-je en deçà et au-delà de mon apprentissage social aux valeurs en vigueur? Qui suis-je en train de découvrir par la pensée réfléchie qu'est l'écriture? Je crois qu'à travers les fragments de narration et les métaphores qui parsèment nos textes, on découvre des dimensions secrètes de soi à partir desquelles on peut élaborer de nouvelles propositions, pour un usage personnel ou pour un usage collectif.

G.G. C'est en ce sens que l'écriture peut être une manière de rejouer dans son histoire, dans ses déterminismes, dans le fait d'être né comme ceci ou comme cela. C'est une façon de ne pas être enfermé dans des handicaps, dans des blessures ou dans des visions dépressives.

N.B. J'ai très peu écrit du côté de l'enfance ou avec ma biographie anecdotique. Personnellement, j'ai eu la chance d'avoir une enfance heureuse et c'est pourquoi je n'ai pas vraiment à y revenir. Je suis une femme du présent. En fait, je crois que le fait de ne pas avoir à revenir sur des blessures antérieures me permet de disposer d'un supplément d'énergie et cette énergie, je l'utilise pour rejouer, repenser la condition féminine mais surtout la posture féminine dans l'histoire, la pensée et le politique. Ceci semble plutôt relever de l'essai mais je dirais que c'est par la fiction théorique et le poème, les certitudes, les risques et les avancées sémantiques qu'on y ins-

crit qu'on parvient à faire un peu de lumière sur l'imposture sémantique et symbolique de la pensée patriarcale en ce qui a trait aux femmes. Par ailleurs, je suis fascinée par ce que j'appelle *le sujet contemporain*. Comment faire synthèse, à quelque époque qu'on appartienne, que cette époque soit réactionnaire ou révolutionnaire, de transition ou de consolidation, comment donc faire synthèse du passé, du présent de manière à avoir une vision sur l'avenir? Ce que je désire et me souhaite, en somme, c'est une lucidité créatrice qui me permette en tout temps de mon histoire adulte de comprendre le changement, nos résistances, nos enthousiasmes, nos illusions à l'égard du changement. Au fond, c'est un peu ce que je voulais dire quand je parlais d'une vision aérienne ou même de l'hologramme, c'est-à-dire avoir une vision d'ensemble et avoir en même temps à l'esprit les détails porteurs des lois de l'ensemble.

G.G. C'est un peu ce à quoi vous vous appliquez jusqu'à un certain point parce que dans chacun de vos livres vous essayez de mettre en place des dispositifs et des dispositions qui vont permettre de toucher ce que vous appelez un jour «la synthèse mentale, la synchronicité ou la coïncidence» (coïncidence dans l'amour, entre femmes, dans les temps...). C'est comme si vous vous disiez : il faut que je trouve les moyens de voir si, avec cet angle de l'exploration, je pourrais approcher une certaine synchronicité.

N.B. Je crois qu'il y a des moments privilégiés dans la vie comme, par exemple, tomber amoureuse, d'autre plus douloureux, comme le deuil, mais tout autant privilégiés en ce qui a trait à la création. Dans ces moments, il me semble que tout ce qui fait partie de nous, mémoire, identité, rêves, angoisse, délire, utopies, tout cela se synchronise et permet souvent la réalisation de nos meilleurs livres. Je dis nos meilleurs livres parce qu'il me semble que nous les écrivons quand nous n'avons plus rien à perdre, quand c'est *absolument* qu'il faut écrire. D'une façon plus globale, je dirais que la création est en soi la faculté de synchroniser et de «processer» notre savoir, nos sensations, nos émotions et toutes les énergies qui travaillent en nous (mentale, libidinale, spirituelle), de manière à ce qu'elles laissent dans la langue une cohérence qui témoigne tout à la fois de notre désespérance devant l'immensité de la douleur et du plaisir, de notre humilité devant la beauté. Il y a trop de beauté. La beauté est impersonnelle.

G.G. En disant *beauté impersonnelle*, c'est comme dire que le je est exclu de cette beauté. La question que pourrait poser ce texte d'*Installations*, ce pourrait être : qu'est-ce que je suis par rapport à cette beauté? C'est une beauté qui ne m'est pas personnelle.

N.B. Je suis certaine que dans le sentiment que nous avons devant la beauté, il y a une parfaite synchronisation de tout ce qui fait lois désirantes en nous. Ces lois nous ne les connaissons pas et c'est pourquoi l'image que nous avons de la beauté semble tout à la fois intime et intouchable.



G.G. Cette beauté semble être le plus souvent inaccessible. Elle est là comme horizon, comme éblouissement, comme lumière mais aussi comme danger.

N.B. Dans *Le Désert mauve*, je dis que la beauté empiète sur les êtres. Pourtant, elle est intouchable. Elle nous garde en mouvement.

G.G. Cette beauté est reliée à la question du bonheur, de l'invisible, de l'éternité, ce qui nous met dans un registre spirituel qui n'est pas institutionnalisé bien sûr par les religions.

N.B. Dans un certain sens, quelles que soient les stratégies que nous élaborions, ludiques, nihilistes, épistémologiques... pour répondre à la réalité, quelles que soient les formes que nous créons pour étirer le temps, pour réduire l'univers à notre compréhension, il y a, dans la question de notre rapport à l'univers et à la mort, une quête d'harmonie qui relève certainement du spirituel. Par exemple, des mots comme «éternité», «beauté» et «invisible» sont des mots qui reviennent souvent dans la poésie québécoise des années 40 comme s'il y avait des mots incontournables qui sont investis différemment par les générations. En littérature, chaque génération trouve ses solutions mais rencon-

tre aussi ses limites. Quant on lit la production poétique sur plusieurs décennies, on se rend compte à quel point chaque génération, de poètes en particulier, circonscrit son rapport à la vie à l'intérieur d'un nombre restreint d'images et de mots. Et ce n'est pas, à mon avis, une question de mode. Je dirai plutôt que c'est à la fois une réponse devant certaines préoccupations et aussi la preuve flagrante qu'il n'est pas facile, au niveau de l'imagination, d'aller au-delà des territoires conquis.

J'appartiens à une génération qui a eu la chance de vivre ses vingt ans comme doivent se vivre les vingt ans : avec l'espoir de changer le monde. Transgression, subversion, insolence, audace, formelle et thématique, ont été au cœur de mes écrits. Pourtant cela n'a jamais relégué au second plan la poésie. Et qui dit poésie tourne tôt ou tard autour des mots «beauté», «éternité».

G.G. Prenons le mot invisible, comment l'investiriez-vous autrement que ne le faisaient Saint-Denys Garneau ou Anne Hébert?

N.B. Je serais tentée de dire que pour Saint-Denys Garneau l'invisible était du côté de Dieu, alors que, pour moi, il est du côté de la science. Je veux dire par là que mes yeux contemporains ont vu de l'invisible l'infiniment grand et l'infiniment petit que la science nous permet de visualiser. Cela fait la différence. En ce sens, *l'invisible* n'est pas pour moi inquiétant. Au contraire, l'invisible est un lieu d'espoir parce que c'est beau, fascinant, complexe. Je dirais presque excitant. Oui, l'invisible est esthétiquement excitant. Saint-Denys Garneau voulait son regard pur devant la sale réalité, moi je veux un regard créatif devant la complexe et multiple réalité.

Il y a aussi dans l'invisible tout ce qui nous est rendu invisible, par exemple les femmes sont invisibles dans une grammaire où le masculin l'emporte sur le féminin. Ou encore, on peut penser à l'image subliminale qui, bien que perceptible, est dite invisible. C'est à tout ces niveaux que j'investis le mot «invisible». Et comme, en plus, l'œil, le regard et la vision sont pour moi très importants, concrètement et métaphoriquement, l'invisible stimule ma curiosité mon enthousiasme, plutôt que l'angoisse. Par contre, je dois dire que dans l'écriture il y a une part d'invisible qui nous rapproche et nous distancie de nous-même. Cet invisible, je ne sais pas ce que c'est. Peut-être est-ce le langage lui-même?

G.G. Dans *À tout regard* et dans *Installations*, on sent que les mots peuvent aussi protéger contre «trop de ravissement». Ils invitent à plus de lenteur, d'apaisement...

N.B. C'est juste ce que vous dites. La question que je me pose à cet égard, c'est de savoir si cela annonce une attitude d'écriture nouvelle ou si cela ne fait que témoigner d'un moment où j'ai cherché à me protéger contre «trop de ravissement» et d'accélération. En d'autres termes, *Installations* est-il un livre d'apaisement, de «maturité» ou est-ce un moment d'attention prudente devant l'accélération du sens et de ses performances? Que j'aie choisi d'écrire un recueil où chaque page est autonome, de préférence à un recueil fait d'une suite poétique, ce qui serait ma tendance, est aussi un indice de changement. *Installations* est un livre où chaque poème déjoue ou réoriente le mot-titre comme si chaque fois rien n'était acquis d'un usage sémantique, comme si chaque fois le poème devait signaler la part de fiction et d'intention qui entre dans sa composition.

G.G. C'est en ce sens-là que vous faites bouger les mots, les émotions et les pensées parce que même si vous pensez toucher l'éblouissement, on dirait que la beauté demeure fragile. Elle peut toujours être menacée par un réel qui la remet en question. Ainsi vous écrivez : «à la fin d'un poème je me détends/du côté lent de la voix/ mais à proprement parler l'image ça dépend/si aveuglée de plaisir par là/ j'ose quand même/hausser le ton entre les sexes et les générations».

N.B. Ça c'est une référence au politique. À une passion politique. C'est une façon de dire qu'à mes yeux chaque génération d'écrivains et d'écrivaines a des «tâches» assignées par l'histoire. Chaque génération a des questions à poser, des solutions à trouver. J'ai personnellement le sentiment que je me dois de poser les bonnes questions pour la femme que je suis, pour la génération à laquelle j'appartiens. Le problème, c'est que j'ai parfois l'impression que les générations se succèdent en moi et que je voudrais en être de toutes lucidement, pouvoir hausser le ton quand je m'adresse à moi-même, à l'indépendantiste des années 60, à la féministe des années 70, à l'écrivaine des années 80. Je dois hausser le ton de manière à secouer, non pas mes convictions ou mes certitudes, mais les vieux réflexes discursifs liés à ces certitudes. Je ne voudrais surtout pas faire semblant que la société québécoise n'a pas changé.

G.G. Quelles sont les questions de votre génération?

N.B. Il y a de vieilles questions non résolues et, conséquemment, à formuler autrement parce que les formuler comme avant serait irréaliste. Par exemple, la question de l'indépendance. Que sera une indépendance faite pour des raisons culturelles et linguistiques à un moment où la plupart des pays indépendants qui s'associent pour des raisons économiques risquent de voir une érosion de leur spécificité culturelle? Que serait une indépendance faite par dépit plutôt que par désir? Que sera une indépendance faite dans le contexte d'une société hétérogène, pluraliste et multiethnique? À quoi me servira l'indépendance si les juges du Québec rendent des jugements comme ceux qui ont été rendus dans l'affaire Chantal Daigle? Quelle sera notre éthique devant la biogénétique et les nouvelles technologies de reproduction? Qu'est-ce que la culture québécoise?

G.G. Par ailleurs, il y a plusieurs femmes en vous : la Québécoise, la féministe, la lesbienne, l'écrivaine, qui peuvent se contredire puisqu'elles n'ont pas accès à un même degré de réalité, mais qui peuvent aussi dialoguer, exiger, se poser des questions...

N.B. En effet, je me suis déjà posé la question à savoir quel était l'apport dans mes textes de la conscience féministe et de l'émotion lesbienne. Comment la féministe et la lesbienne influencent-elles la créatrice et vice versa? À cela, je peux maintenant dire que la féministe est solidaire des femmes, elle est très morale, peut-être trop prudente pour la lesbienne qui, elle, est beaucoup plus audacieuse, moins patiente, plus ludique. Au sérieux de l'une, à l'utopie de l'autre, à leurs questions, je dirais que la créatrice trouve des solutions en prenant tous les risques que comporte le corps à corps avec la langue. Au bout du compte, c'est moi qui signe ce que j'espère être un texte beau et signifiant.

G.G. Dans ces multiples identités qui vous traversent, il y a toujours eu la lesbienne qui a été centrale. Pourquoi?

N.B. Je crois que l'émotion lesbienne transforme une lecture de la réalité, qu'elle suscite des images et des métaphores nouvelles en ce qui concerne le corps des femmes et le rapport amoureux. De plus, je dirais que l'identité lesbienne s'accompagne le plus souvent d'une plus grande liberté critique à

l'égard du sexisme et de la phallocratie puisque la lesbienne n'est pas intimidée ou séduite par l'aura symbolique des hommes. J'ajouterais que, dans la mesure où les autres femmes représentent pour la lesbienne tout à la fois un sujet d'intérêt, un sujet d'identité et un sujet de désir, la lesbienne concentre ses énergies affectives, sexuelles et politiques du côté des femmes. Ce sont là trois aspects du vécu qui influencent significativement l'écriture, l'emploi du rêve et du verbe, si je peux dire.

G.G. C'est peut-être dans ce sens-là que la thématique du miroir s'inscrit chez vous, thématique qui n'est pas simple et dont les féministes nous ont appris à nous méfier puisqu'il s'agit de la tentation du Même. Le miroir chez vous est réinvesti.

N.B. Le miroir n'a jamais été un thème important dans mes écrits. Par contre, je l'ai utilisé pour dire que, oui, il me semble que l'on doit se dé/couvrir devant le miroir le temps qu'il faut, jusqu'à ce que le tain disparaisse et que le miroir devienne une fenêtre sur le monde. Entre la tentation du Même et l'imposition de l'Autre, je vous avoue que je préfère la tentation du Même. C'est plus séduisant et ça invite à questionner toutes les dimensions, virtuelles et réelles de ce que nous sommes.

G.G. C'est le tridimensionnel, au fond, qui peut être là comme possibilité.

N.B. Il est certain que je préfère de beaucoup la métaphore de l'hologramme à celle du miroir. C'est d'ailleurs la métaphore qui règle en somme la structure d'un roman comme *Picture Theory*.

G.G. Comment tenir le pas gagné, si je prends une expression de Rimbaud? Comment s'assurer que l'écriture permet d'aborder cette tridimensionnalité? Comment faire pour qu'elle soit plus réelle?

N.B. En fait, il y a deux questions. Comment être fidèle à ses certitudes et trouver la forme pensante qui leur convient? Et une autre question qui concerne l'impossible adéquation du réel et de l'écrit. Oui, il y aura toujours une disproportion entre le réel et l'écrit. C'est en ce sens que, par exemple, les textes de lois, qui en principe doivent être on ne peut plus précis, restent sujets à interprétation. Votre question me fait penser que l'écriture qui était jusqu'à la découverte de l'hologramme, de l'ordinateur et du laser le seul «outil» prolongeant notre cerveau demeure encore le



seul acte par lequel on puisse momentanément avoir conscience d'une synthèse du réel, de l'imaginaire et du symbolique. L'écriture, c'est peut-être avant tout fait pour inventer nos vies à même la matière mouvante du sens. Plusieurs y ont laissé leur peau. Moi, je veux y trouver l'image positive d'une femme qui puisse faire sens symboliquement.

G.G. Dans un numéro d'*Estuaire*, vous aviez écrit : «Je doute qu'il faille parler de l'existence, cette prose incarnée de la joute quotidienne qui nous fait d'urgence ravalier la saveur des sens». Pourquoi ce doute?

N.B. Ça c'est une façon bien personnelle que j'ai de voir la prose et le roman. C'est tout mon rapport au quotidien et à la prose que, pour une raison ou une autre, j'associe à l'ennui, à la répétition, à la linéarité, bref à tout ce qui n'est pas exaltant, surprenant, inédit, excitant. Lorsque je dis douter qu'il faille parler de l'existence, c'est une façon de dire et de me dire, n'écris pas ce que tu sais déjà : va à l'essentiel inénarrable, au poétique. C'est une façon de dire qu'en écriture j'aime les sensations fortes qui intensifient et multiplient la saveur des sens. C'est une façon d'écrire le poème.

G.G. Dans *À tout regard*, il y avait l'expression d'une tension entre la réalité, l'imaginaire et le symbolique quand vous écriviez par exemple : «c'était écrire», «rien qu'écrire» ou «rien ne pouvait plus s'écrire».

N.B. Quand j'ai commencé *Domaine d'écriture*, je pensais que rien ne pouvait plus s'écrire comme j'aime écrire, c'est-à-dire en exploratrice allant toujours un peu plus loin vers de l'inédit formel. J'ai pensé à Joyce et à Gauvreau pour d'autres raisons. En fait, j'ai l'impression que, sans le savoir, je faisais le deuil de la modernité. Pour moi, la modernité c'est l'accélération de l'histoire, l'accélération du sens par l'ellipse. Or peut-être vient-il un temps où nous ne pouvons plus mentalement suppléer aux omissions qu'entraîne la pratique excessive de l'ellipse. Par contre, une chose est certaine, c'est qu'en commençant par «rien ne pouvait plus s'écrire», je savais que j'allais exactement faire le contraire. Je l'ai dit au début de l'entrevue, il y a des urgences qui sont dues à un trop plein, d'autres qui nous viennent d'un grand vide. Je dois dire aussi que j'ai écrit ce texte peu de temps après la mort de mon père. Il y a sans doute là un déplacement du deuil et c'est sur l'écriture qu'il s'est fait.

Aujourd'hui, je sais que tout peut et va continuer de s'écrire parce que, je l'ai déjà dit, le sens bouge, parce que chaque fois que nos yeux singuliers s'interrogent ou s'enflamment d'une passion, le désir installe ses paysages qu'à nouveau nous voulons exposer dans la langue. C'est d'ailleurs amusant de penser que je viens d'écrire un texte dont le leitmotiv est «je sais que tout n'est pas dit».

G.G. Cette notion d'énergie à laquelle vous faites continuellement référence, elle est provocante dans la mesure où de toutes parts on entend parler de «la défaite de la pensée», de la désaffection idéologique et politique, bref d'une grande lassitude, c'est-à-dire d'une perte d'énergie, d'enthousiasme ou de potentiel humain?

N.B. Tous ces titres comme *La Défaite de la pensée*, *L'Ère du vide* appartiennent à un filon de pensée philosophique au masculin. C'est une histoire qui commence avec la mort de Dieu et qui continue avec la mort de l'Homme telle qu'inventée par les petits hommes. Aujourd'hui, si nous ne changeons pas les réseaux métaphoriques et les référents idéologiques qui déterminent nos rapports à la nature, notre entendement de la différence sexuelle et le sens que nous donnons à la production, je doute que nous trouvions une alternative à la nostalgie et à l'angoisse paranoïaque. Ça fait des siècles que les institutions, les philosophies, la pensée occidentale (et les autres d'ailleurs) se vivent dans la redondance du masculin singulier-pluriel. On peut penser, à moins que le masculin pique une dernière crise de nerfs, meurtrière et suicidaire, que la vie peut s'offrir à nous dans une autre cohérence que celle du passé. □