

Explorer le désordre du réel, entretien avec Mathieu Arsenault

Martine-Emmanuelle Lapointe

Number 269, Summer 2019

Êtes-vous sérieux? Postures ironiques et usages du trivial

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91318ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapointe, M.-E. (2019). Explorer le désordre du réel, entretien avec Mathieu Arsenault. *Spirale*, (269), 13–18.

Explorer le désordre du réel

ENTRETIEN AVEC
MATHIEU ARSENAULT

Martine-Emmanuelle Lapointe

MEL Dans le cadre de ce dossier du magazine *Spirale*, Laurence Côté-Fournier et moi nous intéressons à l'intérêt que manifestent les textes littéraires récents pour le trivial, le dérisoire et les références à la culture populaire. Je te poserai d'abord une question générale qui fera écho à la problématique de notre dossier. Assiste-t-on, d'après toi, à un bousculement des hiérarchies traditionnelles entre culture « consacrée » et culture populaire ? Y a-t-il une modification de la place du « sérieux » en littérature ?

Mathieu Arsenault

MA Le canon littéraire est aux prises encore aujourd'hui avec une idée de l'intempestif, nuisible quand elle s'applique aux contenus. Intempestif au sens où les auteurs visent souvent une langue qui aspire à l'intemporel par le dépouillement du plus de référents possible. Mais ce dépouillement a souvent plus à voir avec une sorte de puritanisme à l'égard du réel qu'avec l'intemporel, qui n'existe peut-être pas. Si le motif de l'intempestif est aussi persistant en littérature, c'est parce que la lecture tend à biffer les œuvres qui sont éloignées de nous historiquement et les référents culturels qui nous échappent. On oublie facilement que le personnage de *Prochain épisode*, par exemple, est obsédé par « Desafinado » d'Antônio Carlos Jobim, une

pièce de bossa nova du début des années 1960 qui ne possède pas de statut particulier au moment où Aquin l'intègre dans son roman. Il devait apparaître à Aquin comme un artefact culturel ambiant tombé sous sa main, et ce geste apparaît aujourd'hui beaucoup plus cohérent que ces romans de la même époque qui opéraient selon une gymnastique de l'intempestif où les marques, les lieux et les pratiques culturelles étaient systématiquement biffés. On a voulu à certains moments ériger l'utilisation des référents culturels à portée de main en mouvements esthétiques: ti-pop, contreculture, «urbanité», trash – qu'on décrie ou célèbre –, mais peut-être qu'à la fin, les écrivains ne sont sérieux que lorsqu'ils font tenir ensemble quelque chose, qu'ils travaillent avec ce qu'ils ont à portée de main et avec les images qu'ils ont de la littérature. Les images de l'intempestif littéraire sont castrantes, elles donnent l'illusion que l'accès au statut de grand écrivain passe par une domestication de la langue et des contenus, et par un embourgeoisement de soi qui l'élèverait au-dessus de cet impossible désordre qui constitue le quotidien culturel. Mais les écrivains du passé ne sont détachés que de notre actualité, pas de la leur, et on n'arrive à rien quand on essaie de reproduire cet apparent détachement, quand on essaie de lui rendre hommage. L'intempestif n'est pas sérieux, il est obséquieux.

MEL C'est vrai que le canon littéraire a glosé davantage les références balzaciennes de *Prochain épisode* que la présence diffuse et récurrente de «Desafinado», qui revient pourtant hanter le narrateur du roman à plusieurs reprises. Les mouvements que tu évoques, comme le ti-pop et la contreculture, montrent effectivement que l'inclusion de la culture populaire au sein de la culture traditionnelle n'est pas un phénomène limité aux dernières années. La tentation de l'intempestif dont tu parles semble, elle, de plus en plus rare chez les écrivains qui ont commencé leur pratique dans les 15 dernières années. Tu associes ce changement à la porosité des écrivains au désordre culturel qui les entoure. Comment la littérature se situe-t-elle dans ce désordre culturel, selon toi? Quelle y est sa place?

MA Comprendre comment la littérature évolue dans le temps implique de comprendre comment les pratiques de lecture évoluent en parallèle. Ce qui est apparu depuis 15 ans, c'est un renversement des médias d'une hégémonie audiovisuelle à un système de communication dominé par le texte. La génération de mes parents et celle de mes grands-parents a beaucoup écouté la télévision et la radio, a lu des bestsellers et n'a écrit que très peu de lettres. La mienne a connu ce basculement dans un médium textuel. Les bases de données ne font pas de distinction culturelle entre les contenus. Un texte décrit un joint de plomberie sur *Amazon*. Un texte décrit une expo à venir à la Fondation DHC / ART. Un texte décrit l'incendie d'hier, boulevard Rosemont, sur le site du *Journal de Montréal*. L'écrivain se trouve face à ce problème: il produit un texte de plus qu'il dépose dans la pile des choses qu'on lit. Il doit se poser la question des potentialités du texte littéraire en regard des autres textes. Quelle potentialité lui appartient? Pour certains, c'est l'appartenance à une communauté littéraire. Pour d'autres, c'est l'histoire de la lecture et de la rhétorique enveloppée dans l'histoire de la littérature qui leur permet de prendre une distance éclairante par rapport aux manières dominantes de lire. Il serait étonnant qu'avec le recul, une époque dominée par le texte ne produise aucune œuvre riche et complexe; moins étonnant que l'histoire littéraire doive prendre son temps pour mettre de côté les échos du passé qui résonnent encore pour nous dans l'attribut «littéraire» et comprendre ce qui sera arrivé à notre époque.

MEL J'aimerais dissiper avec toi un malentendu concernant la culture populaire, ou enfin tenter de mieux voir comment tu conçois cette dernière. Pour ce faire, je te ramènerais un peu en arrière, soit à l'une des entrées de ton blogue *Doctorak.go* publiée en 2013 sous le titre «Ricardo, cet essayiste». Ricardo, «*le monsieur sexy qui fait des recettes*», avait alors remporté le prix du public du Salon du livre de Montréal dans la catégorie «Essai et vie pratique» pour son livre *La mijoteuse: de la lasagne à la crème brûlée*. Tu faisais remarquer, à juste titre, que «*le problème, ce n'est pas*

qu'il y ait un prix du public. Le problème, c'est qu'il y ait une catégorie "essai" dans laquelle un livre de cuisine puisse remporter un prix. Le problème, c'est que les gens qui font des livres de cuisine sont des éditeurs commerciaux dont le tirage énorme permet de dégager une marge suffisante pour faire un peu de profit et continuer de faire rouler la boîte ». Ce passage fait nettement ressortir la confusion qui souvent s'opère entre « populaire » – au sens de prisé par le plus grand nombre – et « commercial » – au sens d'issu de la consommation de masse. Les études sur cette confusion sont nombreuses, et on pourrait aisément écrire un ouvrage sur le sujet. Comment, dans ta pratique de critique et d'écrivain, distingues-tu ces notions l'une de l'autre ? Est-il possible de tracer une frontière entre ces deux acceptions de la culture ?

MA Un jour j'ai découvert un terme en lisant un essai de Virginia Woolf qui, à ma connaissance, n'a pas encore été traduit : « *middlebrow* », dans le texte du même nom publié d'abord dans *The Death of the Moth and other Essays*. Woolf y décrit très bien comment on peut comprendre la culture de masse à l'aune de trois instances : *lowbrow*, *middlebrow* et *ighbrow*. Il nous manque une traduction pour ces termes, mais ça pourrait être « colon », « moyen » et « hautain », pour expliquer comment la culture dominante, moyenne, puise sans cesse aux marges inférieure et supérieure de l'espace culturel tout en les dénigrant de manière à leur interdire l'accès à l'espace commercial que la culture moyenne occupe. Les tenants du *middlebrow* dénigrent le travail des intellectuels s'adressant à d'autres intellectuels en dénonçant les nuances de la même manière qu'ils maintiennent à distance l'humour gras des gars de *shop* ; ils parodient l'art de la performance comme ils se montrent paternalistes à l'égard des recettes de spaghetti maison sur *Recettes du Québec*. Mais il n'y a pas de limite au pillage que le *middlebrow* peut exercer, qu'il s'exprime sous la forme d'un livre de recettes signé par une personnalité érigée en marque de commerce, ou dans ce roman qui procure un accessoire à l'individu « cultivé » plutôt que lui offrir la culture elle-même. Le *middlebrow* est

colonialiste. L'essai de Woolf sur le *middlebrow* est merveilleux en ce qu'il fait apparaître comment culture populaire et culture intellectuelle sont marginalisées pour les mêmes raisons : elles sont ancrées dans une expérience complexe, désordonnée du réel, vécu ou pensé, qui déborde son potentiel commercial et frustre pour cette raison ceux qui pourraient vouloir l'exploiter.

MEL La lecture de la culture *middlebrow* de Woolf est vraiment pertinente ici, et résonne encore dans le contexte culturel contemporain. Quels seraient les ponts entre *ighbrow* et *lowbrow* ? Comment peuvent-ils exister ? Est-ce que l'ironie ne surgit pas justement quand ces deux univers se rencontrent sans pourtant pouvoir abolir complètement la distance qui les sépare ?

MA Les sciences humaines à méthodologie herméneutique nous permettent à nous, les intellectuels, de comprendre le genre d'approche de l'autre nécessaire pour créer le pont entre *ighbrow* et *lowbrow*. Approcher l'autre en plaçant son altérité devant la tentation de le ramener à notre identité de manière à éviter de recréer l'exotisme d'un autre absolument différent du même, et éviter de recréer aussi l'universalisme d'un même qui, dans le fond, fait de l'altérité un accident réparable. L'approche intellectuelle de l'autre nous appartient, mais des volontés d'approcher l'autre existent aussi en dehors de la sphère intellectuelle, et qui rejettent elles aussi la tentation d'exploiter l'altérité commercialement ou symboliquement. Mon grand-père, bûcheron puis magasinier, a marqué sa famille et ses proches par une sagesse ouverte sur le monde qui s'exprimait en pensée, mais surtout dans tout ce qu'il était. Il n'avait rien d'un universitaire et pourtant, lui et moi avions plus d'affinités quand nous parlions d'astronomie, d'histoire ou des Autochtones que nous n'en avions pour la culture de masse que je consommais à outrance pendant mon adolescence. Sa sagesse ne pouvait qu'appartenir à ce qui s'était appelé autrefois « culture populaire », dont la culture *lowbrow* est aujourd'hui la seule héritière légitime.

MEL En octobre 2015, tu as été le lauréat du Prix Spirale Eva-Le-Grand. Le livre couronné, *La vie littéraire*, avait paru au Quartanier en 2014. Or dans ton texte de refus du prix, tu revenais sur «*l'économie des prix*» en disant que tu avais fondé «*L'Académie de la vie littéraire*» en 2008 pour «*résoudre de plusieurs manières les apories de la récompense symbolique*», ajoutant que votre «*jury ne cherche pas à effectuer de séparation avec les lauréats*», mais bien à créer une «*communauté qui serait moins celle des auteurs que celle de démarches artistiques qui explorent les potentialités esthétiques du présent*». Si le projet de l'Académie, moquant les usages de cette économie symbolique des prix, a pu passer pour une entreprise ironique, elle n'en demeure pas moins le lieu de recréation d'une communauté partageant des codes, des repères, des usages. Je reprendrais l'une des questions centrales de notre dossier. Quels seraient, à l'Académie, les liens qui se tissent entre l'ironie et la sincérité (au sens où l'entend David Foster Wallace)?

MA La forme d'ironie qui pourrait le mieux décrire l'Académie de la vie littéraire est peut-être celle de la fausse-vraie déclaration d'amour. Deux adolescents se plaisent, mais le petit groupe dont ils font partie ridiculise tellement les marques d'affection qu'ils ne peuvent se rapprocher l'un de l'autre que dans un jeu de déclarations renversées qui cachent aux autres le sens de leurs actions. Ce type d'ironie est au plus éloigné du sarcasme et du cynisme, c'est une ironie de clandestinité dans un espace survolté par la communication et l'interprétation des communications, et l'interprétation des interprétations. Nous avons organisé des galas de pauvres et nous avons fait des cartes d'auteur pour garder à distance les parasites de la célébration ostentatoire, de la célébration creuse. Nous avons essayé de bâtir un petit espace clandestin à même la logique des récompenses symboliques. Plus de dix ans après le début de ce projet, je ne sais pas s'il reste encore de l'ironie, et je ne sais pas si on peut continuer encore longtemps, si le réservoir d'ironie est presque à sec.

MEL Ce que tu décris là, cette fausse-vraie déclaration entre adolescents, me rappelle l'esthétique de Ducharme, et plus particulièrement de *L'hiver de force*, où André et Nicole, même s'ils «*disent du mal*» de leurs contemporains, sont plutôt étrangers au sarcasme et au cynisme de la «*contreculture de consommation*». Dans un article qu'elle a publié dans *Nouveau projet* en 2014, Laurence Côté-Fournier s'inspire des personnages de Ducharme pour penser ce qu'elle appelait «*le parti pris du niaiseux*». Comment te situerais-tu par rapport à ce parti pris?

MA La question que Côté-Fournier posait dans cet article était celle du renversement carnavalesque du niaiseux et du sérieux à des fins de critique culturelle. Trouver une situation où il devient possible d'affirmer que ce qu'on considérait jusqu'ici comme niaiseux est enfin très sérieux pour faire apparaître que ce qu'on considérait comme sérieux n'a pas, en réalité, beaucoup de valeur. Cinq ans après, il est légitime de se demander si on peut maintenir cette posture indéfiniment. Une posture progressiste poserait que les sujets et les événements marginalisés par le bon goût doivent tôt ou tard être pris au sérieux, en quel cas, le sérieux gagne. Une posture cynique poserait que rien ne doit jamais être pris au sérieux, en quel cas, le niaiseux gagne. Je cherche quant à moi une sorte de posture historique, et à comprendre comment le renversement est toujours nécessaire, comment les contenus de ce renversement apparaissent et se répondent, et comment l'histoire de ce renversement écrit une histoire en parallèle du canon. Au moment de terminer *La vie littéraire*, je sentais que c'était la fin des références culturelles hyperlocalisées dans le temps dans mon écriture. Adieux *memes*, photos de chats, noms d'applications. Présentement, je travaille avec des tropes de contes, de mythologie, de légendes urbaines. Je n'en fais pas une utilisation sérieuse, je les jette dans mes phrases pour briser la tentation des lecteurs potentiels de lire mon prochain livre comme un roman, mais par ce même geste j'essaie aussi de rappeler que la vie ordinaire est également formée par ce répertoire immatériel de la littérature. Une histoire de fantôme est toujours plus captivante qu'une biographie, même la plus inspirante. Le milieu

culturel consacre beaucoup d'énergie et d'argent à chercher à inspirer le grand public. Peut-être que c'est le temps de penser la forme de son renversement. Peut-être que le refoulement et l'inconscient sont les formes possibles de l'inspiration renversée. Après tout, c'est quand même seulement au carnaval que les morts peuvent revenir parmi les vivants.

MEL J'aimerais te poser quelques questions sur tes textes littéraires. Dans *Vu d'ici*, paru en 2008, deux citations figurent en exergue. La première est d'Hubert Aquin : « *On n'en peut plus et on rêve de s'abolir dans un coma dépolitisé.* » La deuxième est de C3PO, robot de *La guerre des étoiles* : « *Tiens, vu d'ici les dégâts n'ont pas l'air considérables.* » En plus de brouiller les frontières entre les registres, les deux citations entretiennent des rapports étroits avec la suite du texte, annoncent une réflexion sur la fatigue de celui qui sait qu'« *affirmer que ça ne peut plus continuer est la banalité même* ». En quoi la mauvaise conscience du narrateur de *Vu d'ici* se nourrit-elle de références à l'actualité immédiate, aux lieux communs, aux espaces jugés triviaux (centres commerciaux, entre autres)?

MA *Vu d'ici* est une plongée dans l'espace commercial dominant où tout va au marché et rien n'est laissé pour soi. Les seules images qui échappent à l'appropriation commerciale sont les images de la destruction que cet espace a laissée derrière lui dans d'autres pays et dont la mise en spectacle rappelle aux consommateurs de profiter de ce monde confortable où tout est commercialisé parce qu'il pourrait bien disparaître un jour. Le regard de *Vu d'ici* sur l'abondance cherche désespérément une sortie, mais de l'intérieur. Cette sortie ne peut à la fin que mener à l'articulation d'une critique, mais le livre ne peut pas aller plus loin puisque son espace, la banlieue, est dépourvu d'espaces publics où une rencontre avec l'autre serait possible. Toutes les références à l'espace commercial nourrissent une fournaise. J'ai brûlé les propriétés qui me rattachaient à l'espace commercial dans lequel j'ai grandi, pour passer à travers un hiver de cynisme.

MEL Dans *La vie littéraire*, tu mets en scène une jeune fille éprise de littérature qui cédera vite à la désillusion. La langue de ce texte est métissée, emprunte largement à la culture populaire, et plus particulièrement à la culture numérique. « *Lolcats* », « *wikipédia* », « *android firefox* », vidéos virales se côtoient et travaillent le rythme même de tes fragments. L'absence presque totale de ponctuation, la construction parataxique de tes phrases, la juxtaposition des noms propres, des références, des allusions donnent lieu à une esthétique du collage, de la surenchère. J'aimerais t'entendre sur ta manière de travailler le rythme de tes fragments, voire sur la potentielle influence de la culture numérique sur la forme même de tes textes.

MA Je me suis rendu compte d'une chose très particulière lorsque je donnais des ateliers dans les cégeps. Je fais écrire les étudiants comme j'écris mes livres, selon une méthodologie associée à la grande famille des écritures automatiques, mais rien ne se passe dans les textes comme chez les surréalistes. Il n'y a chez eux comme chez moi aucun besoin de se libérer du cartésianisme, aucune permutation d'un mot pour un autre inattendu dans une syntaxe qui reste classique, et rarement assiste-t-on à une libération de pulsions sexuelles réprimées. Ce qui sort plutôt, c'est un chaos de *memes*, de références musicales, culturelles, idéologiques. Les consciences d'aujourd'hui ont besoin de se libérer du surcodage langagier, culturel et comportemental que les technologies de l'information ont peu à peu imposé à tout le monde. Se libérer, ça ne veut surtout plus dire préférer enfin les mots interdits, mais plutôt retourner dans tous les sens le désordre que cette culture dépose dans nos têtes, jusqu'à trouver quelque chose à dire qui nous appartienne. Si l'inconscient des surréalistes était freudien, notre inconscient est leibnizien, c'est-à-dire fait d'une marée disparate dont nous distinguons, dans le bruit de la vague, l'indénombrable fourmillement de chaque gouttelette. Il est impératif de travailler ce matériau, et dans l'urgence, parce que si rien n'est fait rapidement, la sensibilité s'émousse, devient indifférente ou, pire, elle recrée des catégories certes confortables, mais

qui font violemment taire la diversité du réel qui nous constitue. *La vie littéraire* cherche à faire ce travail, à trouver une forme littéraire qui permettrait de contenir les multiplicités en les laissant être des multiplicités.

MEL Le trivial et le dérisoire peuvent aussi renvoyer à la vie ordinaire, à « *cette partie de la vie quotidienne* » qui, pour reprendre les mots du philosophe Charles Bernstein, « *se construit à même une culture de la consommation* ». Quelle place cette vie ordinaire occupe-t-elle dans tes textes ?

MA La vie ordinaire ne se construit pas qu'avec la culture de la consommation, elle se construit avec absolument tout, mais tout nous encourage à nous couper de l'expérience ordinaire du flux de la pensée. Il y aurait de la place pour développer un athlétisme du « penser à rien », en faire une discipline de travail qui permettrait d'épuiser les représentations associées au soi, à l'amour-propre. Cette antithèse permettrait de retrouver le matériau total du soi, fait non seulement des expériences formatrices mais aussi de tout ce qui nous traverse indifféremment : l'actualité, les inconnus qu'on croise, les odeurs du moment comme les principes mathématiques appris au secondaire. Sortir du racontable, ne penser à rien pour aboutir à cette manière dont le monde se représente à travers nous, dans l'ordinaire d'une vie où rien ne se passe de particulier.

MEL Dans *Le guide des bars et pubs du Saguenay*, j'ai eu le sentiment que la question de la communauté travaillait l'écriture. Aux communautés, parfois désenchantées et artificielles, des bars que tu découvres se juxtapose celle des poètes : « *Je reconnaissais en effet l'espace de la poésie d'Alexandre Dostie, d'Erika Soucy ou de Patrice Desbiens. Ces poètes ont travaillé depuis le même genre d'endroits et développé une grammaire du regard dont les éléments me revenaient naturellement.* » Comment ces deux communautés se construisent-elles dans le texte, comment dialoguent-elles ?

MA Ce que j'ai adoré de Saguenay, c'est la passion du monde pour la vie en public. Boire dans un endroit public, c'est mettre en jeu la représentation de soi, risquer de se perdre en dévoilant un peu trop de son caractère et mettre en commun ce risque. Le plus fascinant d'un bar, c'est que le risque de dévoilement est pris dans un endroit où l'artifice, la parure sont encouragés. La poésie de bar actualise la poésie du flâneur baudelairien en y ajoutant l'attention aux dérapages. Elle donne les moyens de percevoir les petits dévoilements de soi qui apparaissent discrètement. Alors que le risque crée la communauté, le dévoilement la défait, et les poètes forment leur communauté à part des bars, à travers ce partage de la manière de regarder, et s'ils acceptent bien les risques de dévoilement liés à l'alcool, leurs dévoilements à eux sont d'une autre nature, et l'écriture constitue assurément une mise en commun du risque.