Document generated on 06/02/2024 12:53 a.m.

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire

Tout reste à dire pour changer la vie

Paul Kawczak

Number 160, Winter 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/81997ac

See table of contents

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)
1923-239X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Kawczak, P. (2015). Tout reste à dire pour changer la vie. *Lettres québécoises*, (160), 7–10.

Tous droits réservés © Lettres québécoises inc., 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Entrevue

par PAUL KAWCZAK

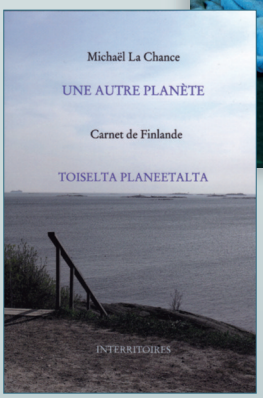
Tout reste à dire pour changer la vie

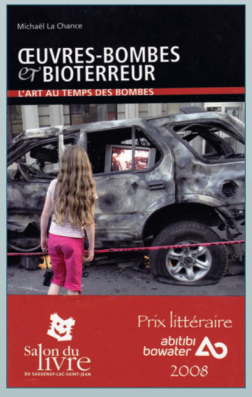
Michaël La Chance

Paul Kawczak — Dans ton œuvre, deux figures de soldats se retirent de la guerre et du monde pour méditer : Boris qui se réfugie au Monte Cassino dans* De Kooning malgré lui*, et le jeune Descartes à Neubourg, dans* Le cerveau en feu de M. Descartes*. Le poète serait-il un soldat retiré d'une grande bataille — on pense également à Achille qui joue de la lyre pendant la bataille de Troie ?

Michaël La Chance — Je n'avais pas fait ce rapprochement entre Descartes et Boris ! En effet, il y a une nécessité pour l'écrivain de se retirer de la sociabilité ordinaire, de se retirer dans un langage qu'il sera peut-être le seul à comprendre. Je préfère me tenir à l'écart des grands débats, qui sont pour la plupart bruyants et futiles, et ne représentent pas de véritables enjeux. Si vous acceptez de venir me rencontrer sur mon terrain, ce sera son premier triomphe ; et cette rencontre sera pour nous l'occasion de déterminer la véritable ligne de front : en Italie, en 1944, cette ligne passait par l'abbaye de Cassino. Mais la bataille dont nous parlons ici, c'est la construction de la vraie vie. Un recours à la stratégie s'impose : se détourner pour revenir, ruser pour affronter l'évidence.

Avec ta première question, tu mets le doigt sur quelque chose. En effet, pendant des années, en tant que philosophe, je ne pouvais pas faire l'aveu de la poésie. C'eût été différent si j'avais été enseignant en littérature. Mais le monde philosophique est très surveillé et compétitif, ce qui est totalement nié, avec des passes d'armes qui font et défont les carrières, je parle de la philosophie des professeurs bien sûr. L'écriture m'a permis une forme d'arrachement par rapport à la société en général, par rapport à moi-même. Je pouvais échapper à une exigence d'exactitude et de cohérence, me prêter à des expériences de démantèlement du langage et de simulations de la folie. En décembre 1993, un incendie a ravagé un pâté de maisons rue Durocher, à Outremont. Ma maison était une perte totale, pourtant mes manuscrits ont été épargnés, par bonheur ils avaient été rangés sur le dessus d'une bibliothèque. Des textes comme *L'inquisitoriale* et *Leçons d'orage*, d'autres encore, dormaient dans mes cartons. Pendant vingt ans j'avais écrit pour moi-même. Lorsque j'ai entrevu que tout pouvait être effacé, j'ai compris que mon solipsisme n'était qu'une posture. Gaston Miron m'a alors présenté à Jean Royer, le directeur à l'Hexagone.





P.K. — Tu es à l'origine d'*Os brûlé*, un festival de poésie et de performances inspiré des rituels chamaniques. Tu es intéressé par les langages primitifs, les signes ancestraux, les systèmes présémiotiques qui ont des fonctions initiatiques et spirituelles. Qu'est-ce qui nourrit cet élan vers le primitif ?

M.L. — Cette question présuppose que, tout en n'étant pas primitif, je tendrais à l'être. En fait, nous sommes tous des primitifs, dans l'usage que nous faisons de notre langage, par exemple. Sais-tu quelle force organique habite tes mots pour qu'ils puissent mordre dans le réel ? Avec le *Carnet du Bombyx*, j'avais fait le pari que les pétroglyphes de la vallée des Merveilles, les bucranes, les poignards…, que ces signes composaient ce que Giambattista Vico appelait une « métaphysique du sensible ». Ces quelques signes percutés, brûlés… composaient de véritables cosmologies. Je te dirais, inversement, que nos appareils conceptuels d'aujourd'hui ne sont pas beaucoup plus que des assemblages faits avec des roches, des bouts de bois et des lanières de cuir. Même s'il s'agit de silicone, de fibre optique et de *spin* quantique. Je te dirais aussi combien je suis étonné que l'on puisse faire de la littérature sans remettre en cause le cadre de pensée de notre époque. On ne peut échapper à cette organisation des signes, mais on peut tenter d'en faire un théâtre de l'expérience : est-ce que le néant a un parfum ? Est-ce que l'on peut toucher le ciel ? Non seulement nous restons dépendants d'un cadre de pensée, mais sitôt que nous avons recours aux mots, ceux-ci déterminent déjà l'usage que nous en ferons. Notre métaphysique, tout enchevêtrée dans les signes, se révèle une forme

d'envoûtement, alors je vais voir du côté des autres formes d'envoûtement, du côté du chamanisme par exemple. L'idée que l'on puisse parler par secousses, par impacts, par convocations du sensible, cela me paraît fascinant. C'est par cette poésie que nous pouvons nous reconnecter avec le monde, et aussi, c'est le pari d'*Os brûlé*, qui rassemble des artistes autochtones et des créateurs du monde entier, que nous retrouverons une connexion fondamentale.

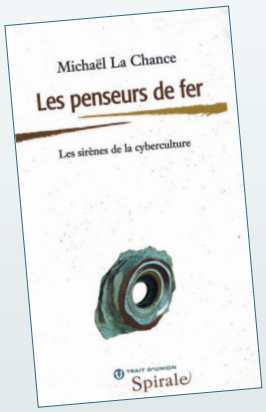
P.K. — Ton œuvre ne cesse d'incorporer une dimension visuelle et plastique au texte poétique. Sont-ce les mêmes enjeux qui habitent ta pratique de poète et ton intérêt pour les arts plastiques, car tu as fait de la gravure et de la peinture ?

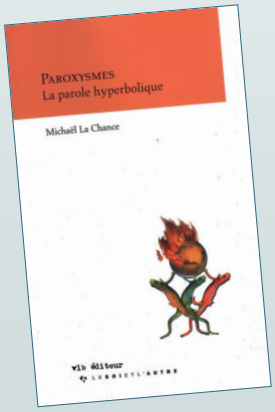
M.L. — J'ai été surpris il y a trois jours comme je terminais un chapitre intitulé « Marcher sur Mars ». Bien sûr je n'ai pas ce privilège de me promener sur la planète rouge, mais j'ai accès à des milliers de photos, dans lesquelles je me promène librement, je parle de cratères et de dunes, de la chevelure des alluvions, du moutonnement des rochers. Ce qui m'intéresse dans *Aux confins* [à paraître], c'est de mettre le langage à l'épreuve d'un monde dans lequel nos mots ne sauront pas retrouver leur source. Parce que tous nos mots, y compris les concepts abstraits, sont issus d'expériences sensibles provenant de la Terre : alors, parler de Mars… Kant, dans sa *Théorie du ciel*, posait la question : un Saturnien aurait-il un esprit adéquat pour penser la Terre ? Certains d'entre nous sont des Saturniens sur Terre…

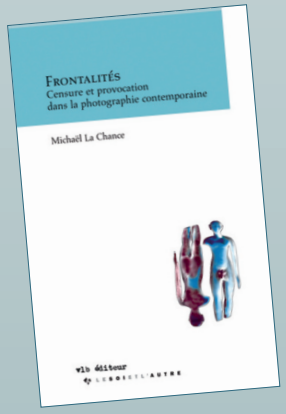
La surprise, c'est que je me suis rendu compte que la surface de la planète Mars est une planche gravée : comme martelée, attaquée à l'acide, raclée. La planète est rouge par oxydation, c'est une boule de fer rouillée. Je faisais de la gravure avant d'étudier en philosophie, ce qui a mis en place chez moi une forme d'hallucination du réel. Peindre, ce n'est pas seulement disposer des lignes et des couleurs, c'est aussi une expérience au cours de laquelle on descend dans la matière, et aussi on récapitule comment la matière prend forme pour remonter à nous. Que les mots aient prise sur quoi que ce soit, voilà qui est étonnant, je le vérifie chaque fois que quelque chose se grave, se sculpte et prend forme.

P.K. — Es-tu cratyliste ?

M.L. — Oh ! Je crois que oui. Pendant des années, j'ai utilisé ce terme pour placarder les gens qui ont une conception simpliste du langage, qui pensent comme Cratyle qu'il y a un « s » à « serpent », car c'est la forme du serpent. Mais ce rapport au sensible est intéressant. Ce n'est pas recevable dans une compréhension scientifique du fonctionnement du langage et je reste saussurien. Mais la question mérite d'être posée. Il y a d'ailleurs chez Hegel l'idée que le concept est une image oubliée, que l'idée est une métaphore usée — *Abnutzung*. La poésie tente de redonner une base sensible à notre univers mental, elle rend visible la cage dans laquelle nous sommes enfermés, l'air que nous respirons. Elle fait voir le jour qui fait voir…







P.K. — Justement, la nuit et la lumière sont deux images fondamentales de ta poésie, que l'on retrouve souvent dans une relation oxymorique impliquant une lumière sombre ou une nuit lumineuse. D'où proviennent pour toi ces images ? Penses-tu qu'il existe des images universelles qui habitent toute réalité humaine ?

M.L. — Lorsqu'on dit *lumière* ou *nuit*, on ne sait pas vraiment de quoi on parle. Voit-on le jour ? On voit un arbre, un bout de ciel, mais voit-on le jour ? Il y a ainsi des mots, qui reviennent souvent en poésie, qui sont en fait de petits déclencheurs : on se passe des paysages en tête ? Ce serait déjà bien. On convoque une fable, on se prête à un exercice poétique et, à partir de là, on pourrait mobiliser les choses. Mais le plus souvent on reconnaît tout simplement qu'on a affaire à une vision poético-archaïque du monde. Et on passe au mot suivant. Parce que *la nuit* ne veut rien dire, ce n'est qu'une étiquette sur une mappemonde cosmique ! Il y a une mystification fondamentale derrière ces images, on joue avec la nuit et le jour, l'être et le néant, la vie et la mort… alors que ce ne sont que de petits personnages conceptuels, Guignol et Madelon dont les saynètes sont convenues. Lorsqu'on parle d'amour et de solitude, de joie et de peine, c'est du petit théâtre, ce qui n'empêche pas que quelque chose d'autre peut se glisser entre les actes et se dire. Je mets quelques phrases les unes devant les autres comme des prétextes, avec cette croyance que dans des rêves de poupées viendraient se dire des sommeils de géants.

Lorsqu'on parle de « nuit » ou de « jour », on en mène trop large, on vise l'immensité. Le mot *nuit* ne devrait être que cela : un peu de brûlé sur un mur, de la suie au fond de l'âtre. Qui parle de la nuit ? Des gens réunis autour du feu. Autrement, la « nuit » est une marionnette dans notre infantilisme métaphysique. Qu'importe, jouons le jeu et peut-être, derrière nos jeux, derrière nos « je », dans le couloir des mots, essentiellement, passera quelque chose, car s'il y a langage, il y a autre chose de beaucoup plus grand qui passe à notre insu.

P. K. — L'autre qui passe… l'autre est extrêmement important pour toi. Pour le rencontrer, le comprendre, mais également le devenir, le transcender. Que cherches-tu en l'autre ?

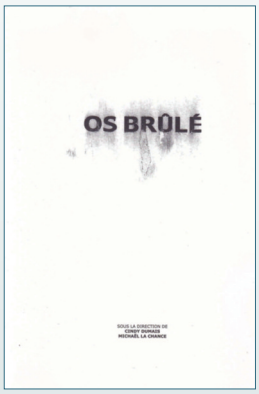
M.L. — Le langage lui-même est l'autre, suivant cette idée lacanienne selon laquelle l'Autre est l'ordre symbolique auquel on appartient. Alors on passe par lui, ou elle : nous sommes surdéterminés par une structure symbolique qui met en place les instances que sont l'autre, le moi, l'objet…

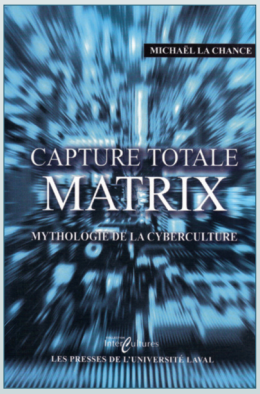
que nous enrobons de notre imagination et de nos désirs. On parle pour rejoindre l'autre, mais la rencontre prend place dans cette théâtralité exiguë, qui la rend possible et la limite. N'êtes-vous pas désespérés par tout ce qui réduit l'existence ? Il faut commencer par poser la question « qui parle », et aussi remettre en question sa prétention à passer à autrui du sens et des conseils. Tout ce qu'on peut faire, c'est inviter l'autre à se rapporter à lui-même d'une certaine façon. Je n'ai pas de levier sur l'autre, pourtant je ne cesse de vouloir l'amener par-ci par-là avec mes raisonnements, mon argumentation — et ma séduction, car il ne faut pas oublier qu'à la base du langage, il y a un désir de modifier l'autre, sa disposition générale envers nous. Il est remarquable de constater à quel point il existe une disproportion entre la capacité que l'on a de se changer soi-même et notre désir de se donner prise sur les autres. Que dire à l'autre sinon là où on en est ? Je suis rassuré, car c'est ce que font les gens avec leurs cellulaires : « T'es où ? » La poésie est convoquée dans ce magnifique raccourci !

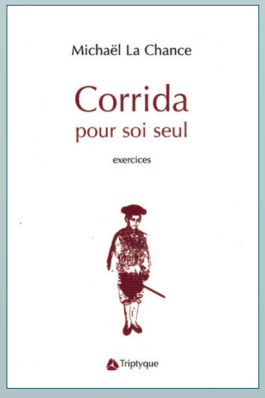
P.K. — Quiconque te croise est impressionné par toutes les rencontres que tu as faites. Et pourtant, dans ta poésie, tu magnifies aussi des inconnus. Ne rencontres-tu que des gens exceptionnels ou vois-tu l'exceptionnel chez les gens ?

M.L. — J'ai été très fortuné d'avoir rencontré des gens exceptionnels. Je repensais dernièrement au Bistro, rue de la Montagne, où j'ai vu Leonard Cohen à la fin des années soixante. Il y avait là un homme avec un chapeau brun, son pardessus toujours sur le dos, qui allait de table en table avec son carnet de dessins. Il nous proposait de faire notre portrait d'une main qui tremblait, car il était atteint de parkinson. Mais sitôt qu'il commençait à dessiner, on basculait dans l'éclat de son regard. C'était quelqu'un d'extraordinaire, j'ai oublié son nom pourtant… Il y a une beauté fondamentale des êtres humains, dans les épreuves qu'ils traversent, dans l'épopée de leur vie. Parfois, un romancier vient ressaisir le roman secret, fragile et orfévré, de la vie et des passions de quelqu'un, d'un anonyme. Le plus souvent la littérature est en dessous de la vie. Il y a un devoir de la littérature, de nous représenter ces vies qu'on ne connaîtra jamais, les plus excentriques et les plus tranquilles aussi. Je pense aussi aux poésies qui ne seront jamais publiées, comment des gens se seront accompagnés, au cœur de leur solitude. Des étoiles filantes en régions éloignées, que personne n'a vues, qui ne sont plus que poussières dans l'atmosphère. En fait, à propos des gens exceptionnels, on doit avoir l'humilité d'admettre que nous ne sommes pas en mesure de les reconnaître ; par leur seule façon d'être, ils disent quelque chose de la vie qu'on ne peut pas comprendre.

P.K. — Dans* Carnet du Bombyx*, il est écrit qu'« il est des livres que l'on peut lire sans les comprendre ». Tu as la réputation d'être un auteur difficile, comment envisages-tu ta relation avec le lecteur ?







M.L. — Je m'investis dans un domaine, ou plutôt je me crée un domaine à partir de textes épars, je cherche une tonalité, un aperçu valable. Certes, cela part d'un désir fondamental de me rendre utile aux autres. À ce stade, c'est au lecteur de décider s'il veut adhérer à mon projet, s'il a la curiosité de voir où ça mène. Et si je pouvais être utile à une seule personne, ce serait déjà assez. Je dis ça, mais l'écriture nous fait convoquer des fantômes impossibles, avec un désir inavouable de déjouer le réel. Ce qui laisse un parcours de branches brisées, un piétinement malaisé. Est-ce que c'est lisible ? Je n'ai pas le temps de m'en soucier, je suis déjà ailleurs, à construire d'autres châteaux de cartes. Peut-on habiter un château de cartes ? Il a la perversité de ne partir de rien, de torturer des inepties, de réécrire sans cesse jusqu'au moment où ça tient. C'est une espèce de transsubstantiation dont j'ai besoin, je ne sais pas si le lecteur peut avoir besoin de ça, il entre ou n'entre pas.

P.K. — Dès* Leçons d'orage*, dans un court texte à la fin, « Retouche du poème », tu décris le travail de l'écriture et surtout de la réécriture poétique. Tu sembles accorder une extrême importance à ce travail sur le texte.

M.L. — Quand tu es écrivain, tu es artisan. Tu éprouves la plus grande humilité devant la littérature, ce qu'elle a apporté à l'humanité. Tu entrevois la possibilité que le langage rehausse ce que nous sommes. Tu entrevois à peine comment les mots te donneront prise sur la vie, tu pars d'un souvenir, quelques sensations de base. Mais surtout tu as la conviction que la vie immédiate te donne tout ce dont tu as besoin pour faire quelque chose de beau et de grand, pourvu que tu y mettes le travail. Le talent est dangereux, car c'est une facilité, ça nous donne une longueur d'avance, c'est tout. Borges disait que l'écrivain doit se croire des qualités, mais ne pas savoir lesquelles. La poésie commence dès que l'on prête attention à ses impressions, si infimes qu'elles soient, et que l'on tente de tourner quelques mots autour de ces impressions-là, c'est tout. Et parfois on tourne longtemps…

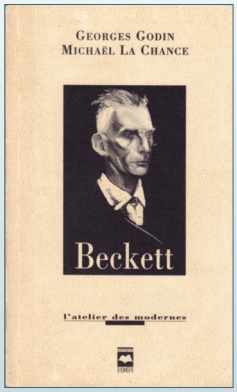
P.K. — Ton œuvre révèle ton intérêt pour Wittgenstein et pourtant tu cherches constamment à enfreindre la fameuse proposition du* Tractatus*, « ce dont on ne peut parler il faut le taire ». Je pense à la réponse de Derrida, « ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire ». Comment écrire ce qu'on ne peut pas dire ?

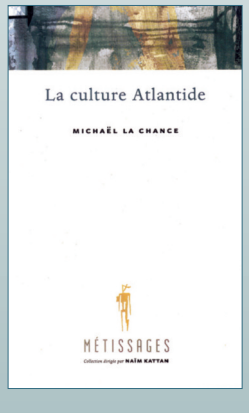
M.L. — J'ai une grande admiration pour Wittgenstein qui, avec Beckett et Beuys, m'a permis de bifurquer de la philosophie à la littérature. Il a clarifié comme personne les rapports entre la

par PAUL KAWCZAK

logique et le langage, et en même temps il a libéré le langage pour que celui-ci puisse parler au-delà de lui-même. Cela paraît étrange à dire, mais il nous a invités à aborder l'inexprimable autrement qu'avec notre arsenal de mots et de concepts. Il faut renoncer à le saisir, le laisser se manifester de lui-même, y compris lorsqu'on parle et qu'on écrit. Il a une formule que j'adore. En 1917, alors qu'il était sur le front russe et correspondait avec son ami architecte, il lui a dit : « Si on ne cherche pas à exprimer l'inexprimable, alors rien n'est perdu. » Ainsi, dans l'univers rigide et saturé dans lequel on a fixé la réalité, il me laisse entrevoir une possibilité. Je peux parler puisqu'on ne peut rien dire, et donc aussi tout reste à dire ! Pour que quelque chose d'autre puisse se dire dont je n'ai même pas l'idée !

Alors je peux répéter en ce moment même « tout reste à dire », et affirmer que je ne l'entends pas de la même façon. C'est tout. Je n'aurai rien gagné de plus, et pourtant quelle exultation ! Sans perdre de vue le risque : je peux tenter quelque chose, et tout à la fois il ne faudrait pas que cela vienne s'interposer… C'est le coup de génie de Wittgenstein d'avoir proféré cette mise en garde.





P.K. — Qu'est devenu l'enfant que tu étais, est-il toujours présent ou s'est-il perdu dans ses métamorphoses ?

M.L. — Dylan Thomas a dit qu'il est parfois aussi difficile de survivre à une enfance heureuse. J'étais un enfant solitaire et fragile, mais qui a eu une enfance extraordinaire. Par la suite, tout au long de sa vie, on ne veut pas perdre ça. Partout on se sent comme un enfant, pour conserver cette fraîcheur et cette curiosité. Et l'engagement dans l'écriture est une façon de conserver l'enfance, de se réconcilier avec sa mémoire involontaire. Ce qu'*Épisodies* aura tenté ! Et puis l'enfance représente une vérité des émotions, en deçà de toutes les pudeurs. Cela peut paraître paradoxal que l'écrivain doive se mettre à l'écart pour s'adonner à ces exercices où il tente d'être vrai face à lui-même et qu'en même temps il manifeste par là qu'il a peur de la vie : pourquoi, autrement, se retirer de la présence de ses proches et passer autant de temps avec ses textes ? On ne fait pas une chose pareille sans avoir un idéal très puissant, comme seuls les enfants peuvent en avoir : qu'il suffirait d'une phrase sur le papier, d'une image, pour faire toute la différence. C'est une naïveté d'enfant. La littérature maintient cette idée qu'on peut changer la vie.

DÉCOUVRIR
LA CULTURE

POUR LE TEXTE
ET LE CONTEXTE

LE DEVOIR