

Comment faire pour que les écrivains ne se transforment pas en insectes?

Robert Richard

Volume 51, Number 4 (288), June 2010

Institution 1959-2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63800ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, R. (2010). Comment faire pour que les écrivains ne se transforment pas en insectes? *Liberté*, 51(4), 30–39.

COMMENT FAIRE POUR QUE LES ÉCRIVAINS NE SE TRANSFORMENT PAS EN INSECTES ?

L'artiste doit toujours agir aux confins mêmes
de la honte et du ridicule.

WITOLD GOMBROWICZ
Journal, tome I, Paris, Gallimard,
coll. « Folio », 1995, p. 641.

L'écrivain n'est-il pas ce brigand des grands chemins qui surgit brusquement pour dépouiller le lecteur de ses convictions ? C'est Walter Benjamin qui disait cela¹. Il ne savait pas qu'en s'exprimant ainsi, il disait tout le paradoxe des jurys de bourses dans des institutions comme le Conseil des Arts du Canada, où j'ai travaillé pendant un peu plus de huit ans. Paradoxe, car... où un jury pourra-t-il bien trouver, au terme de ses délibérations, la conviction ou la certitude

1. La citation exacte est celle-ci : « Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction. » On la trouve dans Walter Benjamin, « Articles de mercerie », *Sens unique*, Paris, Les lettres nouvelles, 1978 [1928], p. 229.

lui permettant de proclamer haut et fort qu'il le tient enfin, ce démolisseur de convictions et de certitudes? Le jury qui aura ainsi *trouvé* fournira à ce démolisseur les moyens — une bourse d'écriture et du temps — qui lui permettront d'ébranler encore plus de nos convictions, encore plus de nos certitudes. À ce jeu, le système des jurys ne devrait-il pas, cela me semble inévitable, se saborder à plus ou moins long terme?

Un bien drôle de rituel que ces jurys de bourses! J'en ai présidé plus de 150, durant mon mandat au Conseil des Arts du Canada, et pourtant, je ne suis toujours pas sûr de pouvoir dire quelque chose d'intelligent sur ce qu'il en est. J'ouvre le bel ouvrage de Viviane Forrester sur Virginia Woolf et je trouve ceci. Une certaine Miss Weaver, éditrice de la revue d'avant-garde *The Egoist*, dont le rédacteur en chef était nul autre qu'Ezra Pound, rend visite à Leonard et Virginia Woolf. Ceux-ci *sont*, en chair et en os, la Hogarth Press. Miss Weaver leur laisse un lourd paquet brun contenant le manuscrit d'*Ulysses*, bombe s'il en est. Nous sommes en 1920. Il faut le rappeler : Miss Weaver, une vieille fille boutonnée haut, avait consacré sa vie à l'œuvre incendiaire et *terribly* indécente de Joyce. Mais, bien qu'elle prétende être une maison audacieuse, la Hogarth Press des Woolf finira par rejeter ce paquet de dynamite. Mentionnons, pour les circonstances atténuantes, que la maison d'édition n'existait que depuis deux petites années et qu'elle avait ainsi les reins plutôt faibles. Virginia relatera dans une lettre à Lytton Strachey l'impression que lui avait faite ce manuscrit :

Il y a d'abord un chien qui pisse, ensuite un homme qui erre et l'on peut être monotone même à ce sujet — et puis je ne pense pas que sa méthode, d'ailleurs très élaborée, conduise plus loin qu'à supprimer les explications et ajouter des pensées entre des tirets. Aussi je ne crois pas que nous donnerons suite à cette entreprise.

Et Viviane Forrester d'ajouter : « Quelques mois et le manuscrit sera rendu à Miss Weaver avec une lettre de regrets... froids². »

Comme chargé de programme des bourses en création littéraire au Conseil des Arts du Canada, j'ai eu à signer des tonnes de ces lettres, dont la froideur ne tenait toutefois qu'à la facture officielle — convention oblige — de ce type de correspondance. Mais, pour

2. Viviane Forrester, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 256-257.

revenir à notre pauvre Mister Joyce, il avait tout de même eu droit à un jury de rêve : Virginia et Leonard ! De vrais lévriers de la chose littéraire que ces deux-là ! Pour ma part, je tentais de consoler ou plutôt d'encourager les écrivains dont la demande avait été refusée (car on m'appelait), en leur disant qu'il arrivait qu'un jury fasse une erreur et qu'il attribue quelques bourses à de bons écrivains. Oui, cela pouvait effectivement se produire. Il fallait donc revenir à la charge, en soumettant une nouvelle demande au jury suivant, puis à celui d'après, encore et toujours, car la composition de ces jurys — les jurés — n'était jamais la même. Mais était-ce vraiment aussi simple ? Était-ce uniquement par erreur que les jurys arrivaient à repérer les « bons » écrivains, comme autant d'aiguilles dissimulées au fond de l'énorme botte de foin des dossiers (les demandes) à étudier ? Si c'était bel et bien le cas, et c'est ce que je prétends d'une certaine manière, ce n'était pas du tout parce que ces jurys étaient incompetents, bien au contraire. C'était plutôt, comment dire ? la nature de la bête. Après tout, cette activité qu'on nomme « écrire » est une activité bien étrange, bien mystérieuse et pour tout dire bien énigmatique puisqu'elle consiste à « faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont³ ».

Et, bon sang, vous faites quoi de la foutue autonomie de l'art ?

L'expression « *arm's length* » désigne, dans les mœurs juridiques anglo-saxonnes, le principe du « pas touche ». Il en va de l'autonomie dont jouirait, par rapport au pouvoir politique, une institution comme le Conseil des Arts du Canada (CAC). Aucun député élu, ministre ou même premier ministre, ne peut se mettre le nez dans le processus décisionnel des jurys. Ceux-ci délibèrent à l'abri complet du politique, avec, pour seule boussole, des critères exclusivement esthétiques, et qui se résument à ceci : *la qualité de l'écriture*. Comme critères, c'est à la fois suffisamment précis et suffisamment vague. Sans doute, les membres de jury apportaient-ils à la table leur petit lot de préjugés jamais vraiment formulés ni questionnés, ils les transportaient sur eux comme on transporte avec soi sa peau et ses os. Mais j'étais là pour éviter les dérapages — ça faisait partie de mes fonctions de veiller à l'intégrité *laïque* de l'exercice. Je n'intervenais jamais dans

3. Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 340. Il faut toutefois préciser que la citation d'Adorno ne traite pas d'écriture, mais d'utopie esthétique.

les décisions, bien sûr, me contentant d'assurer qu'on gardât le cap, celui, encore une fois, de la *laïcité esthétique* qui, après tout, était le cœur du cœur du processus.

Donc, pas de circulation, pas de jeu d'influences, entre le politique et l'art — mais, entre le *social* et l'art, eh bien, là, messieurs dames, c'était une tout autre paire de manches ! Car, là, ça se bousculait aux portillons. L'autonomie de l'art par rapport au social, par rapport à la société civile, était loin de faire partie des mœurs. C'est tout juste si, au CAC, on ne prenait pas la littérature pour une musique de film qui devait *accompagner* le social comme la musique *accompagne*, pour les rendre plus séduisantes, plus désirables, toutes ces images qui bougent au grand écran. L'idée — c'est un exemple parmi d'autres — que l'art puisse être non pas le valet ou le faire-valoir du social, mais son *négatif*, et de ce fait une instance *critique* et *autonome* par rapport au social⁴, voilà qui aurait paru totalement, mais complètement, insensé pour les esprits pensants de la haute direction du CAC. Trop « *Western thinking* » — et, de cela, sale produit des « *dead white European males* » —, eh bien, on en avait soupé ! Au CAC, ce sont de joyeux raccourcis de ce genre qui servaient de *réflexions*, celles-ci étant légitimées par cet opium que l'on appelle l'air du temps.

Finalement, il y avait, au CAC, un mépris sans appel pour la culture (au sens non anthropologique du terme), ce à quoi répondait (toujours au CAC) la célébration, voire l'exaltation, assez prêchi-prêcha merci, de la culture (au sens, cette fois, anthropologique de la chose)⁵. Autrement dit, c'est le « *I yam what I yam, and that's what*

4. J'ai traité de cette question en rapport avec l'œuvre d'Aquin. Voir « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Liberté*, vol. 51, n° 3 (287), février 2010, p. 103-140, en particulier les pages 136 à 138.

5. Quelle est la différence entre le sens non anthropologique et le sens anthropologique du mot « culture » ? En son sens *non anthropologique*, le mot « culture » désigne la *différence* qu'un individu a réussi à cultiver entre lui et la nature, ou entre lui et sa région, son contexte, son lieu, tout local, de naissance. Ainsi cet individu aura-t-il réfléchi, il aura lu des ouvrages savants ou de littérature. Il se sera donc « cultivé », comme on dit — ce qui lui aura donné la possibilité d'avoir un point de vue critique sur la nature, ou sur la région ou le village d'où il vient. Parfois, il en paiera le prix, car on trouvera qu'il « n'est plus comme nous, celui-là », qu'il est à part. Passons maintenant au sens *anthropologique* du mot « culture », qui désigne non plus la différence ou l'écart ou encore la séparation, la distance (critique), mais la ressemblance, c'est-à-dire la *mêmeté* ou l'appartenance qui lie des individus dans un ensemble social cohérent. Dans ce cas d'espèce, nous participons tous spontanément à une même « culture » par nos chants, par nos traditions, par nos mœurs, etc. On pense à l'expression américaine qui désigne une *moral majority*. Pas question ici de cultiver une fonction critique, sauf à s'en prendre à ceux et celles qui s'éloignent de la *moral majority*. Ceux et celles qui s'écartent de ladite *moral majority* seraient peut-être justement ces gens cultivés de tout à l'heure. Notons qu'au premier sens (non anthropologique), la culture est le résultat d'un EFFORT : on aura lu et réfléchi, bref, on aura travaillé à se cultiver. Au second sens (anthropologique), la culture est une seconde nature que l'on acquiert SANS

Iyam» de Popeye qui définissait l'éthique culturelle du CAC. D'où la sacro-sainte intégrité des communautés culturelles, que l'art ne doit surtout pas importuner ni inquiéter de quelque façon que ce soit. Il ne fallait pas qu'un écrivain se mette dans la tête de soumettre de telles communautés à la critique ou à des questionnements libres. À moins, bien sûr, de vouloir passer pour un goujat. La seule attitude permise était donc l'apologie inconditionnelle — ce qui a parfois conduit le CAC à cautionner *officieusement* la censure, en particulier au sein de ses jurys. D'où la *moraline*⁶ qui, par moments, pouvait couler à flots et comme de source sociale dans les veines des jurés. Des exemples ? Qu'un écrivain mâle et de race blanche veuille faire d'une femme inuit le personnage principal — dans le roman projeté, cette femme devait être un as, un vrai Sherlock Holmes du Grand Nord, dans la solution de crimes réputés impossibles à résoudre —, eh bien, non, cela n'était pas permis. Pourquoi ? Ainsi que me l'apprenait gentiment le jury, un écrivain visage pâle n'aurait tout simplement pas le droit de jouer les ventriloques, en faisant parler une personne qui n'était ni de son sexe ni de sa culture⁷. Donc : double transgression, sexuelle et culturelle. J'avais beau inviter mon jury à discuter de la chose (mon mandat me permettait au moins ça), car le jury avait été unanime pour dire que l'écrivain en question était un remarquable styliste — mais, devant le sacro-saint principe de l'intégrité des cultures (ici, la culture des Inuits), l'art ne faisait tout simplement pas le poids. Cela me donnait envie de brailler : « Putain, c'est du délire, ça ! » Mais vous n'y pensez pas ! À ce compte : à la pou- belle Shakespeare, qui a l'audace, la mufflerie, de faire causer une Lady Macbeth, femme *et* meurtrière, alors que ce malotru de Stratford-upon-Avon n'était, lui, ni de la culture des femmes ni de la culture des assassins. Et puis, au dépotoir, hein — non, au bûcher plutôt ! —, cette salope de Joyce, qui s'est introduit à la manière d'un incubé dans le corps palpitant et très « *private property, keep out* » de Molly !

AVOIR À CONSENTIR LE MOINDRE EFFORT : ainsi, je *nais* Québécois, je *nais* Autochtone, je *nais* Italien, etc. Dans ce cas, on n'a plus qu'à en être fier — fier d'être Québécois, ou Autochtone, ou Italien —, un peu à la manière d'un Popeye (voir la suite du texte).

6. Nietzsche emploie ce néologisme, qui est de son cru, pour désigner la morale chrétienne qui nous rendrait faibles ou chétifs. On peut l'imaginer comme étant une manière de substance chimique que la chrétienté injecterait directement dans le sang. La *moraline* s'opposerait à la *virtù* des anciens, celle-ci étant, elle aussi, une morale, mais au sens viril du terme (capacité d'affronter la *fortuna*, de combattre l'adversité, etc.). Voir Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist*, Paris, Flammarion, 1996 [1888], p. 46 et 68 (soit les paragraphes 2 et 6).
7. Crime de lèse-culture (au sens anthropologique) qu'on appelait, à l'époque, « *voice appropriation* ». Il était donc mal vu de s'appropriier ou d'emprunter la voix d'une personne qui était d'une culture autre que la sienne.

Et, quand, au sein des réunions internes du Conseil, je faisais état de mes inquiétudes sur le taux de *moraline* qui circulait dans le sang des jurés, eh bien, on me traitait tout simplement d'intellectuel (une injure dans certains milieux) — et l'on ajoutait, pour comble : « eurocentrique ». Ainsi parvenait-on à neutraliser d'avance les propos que j'aurais pu contribuer à la discussion. Ne vous demandez pas, après ça, pourquoi j'ai voulu écrire *L'émotion européenne*⁸, pamphlet qui se veut une « deffense et illustration de la littérature » !

Ces idées — l'art comme chouette activité sociable et liante — vont chercher loin dans l'esprit anglo-saxon⁹. Elles en sont comme le suc, et elles coulent de cet esprit (anglo-saxon) comme la sève coule de l'érable. Car c'est bien cet esprit (anglo-saxon, je précise) qui, veux, veux pas, dominait au CAC¹⁰ — et non pas (mais, ça, vous l'aurez compris) cet autre esprit, celui des Fleury Mesplet, des Patriotes et des Arthur Buies de la tradition républicaine, laïque, canadienne-française (tradition, hélas, assez méconnue au Québec, mais à laquelle le soussigné a, pour sa part, toujours souscrit).

Je veux revenir sur la notion de l'autonomie de l'art, question d'être le plus clair possible. L'autonomie de l'art n'a rien de l'idéologie

8. Robert Richard, *L'émotion européenne. Dante, Sade, Aquin*, Montréal, Varia, 2004, 240 p. Dans cet ouvrage, je prétends que l'Europe n'existe pas, en ce sens qu'elle ne serait qu'un vide rempli ou habité de barbaries et d'étrangetés ou d'altérités. C'est tout de même pas mal qu'un prétendu eurocentriste dise que l'Europe est vide, et qu'elle ne serait tout au plus qu'un nid de guêpes.
9. On doit à la philosophie politique anglo-saxonne et particulièrement anglo-écossaise du XVIII^e siècle d'avoir contribué à l'élaboration du concept de *société civile*, celle-ci étant tenue pour une manière de *seconde nature*. Pour des penseurs comme David Hume et Adam Smith, la société civile n'est pas l'œuvre d'une convention (suivant ce qu'on appelle le contractualisme ou volontarisme politique), c'est-à-dire qu'elle ne serait pas le résultat d'une délibération que des hommes et des femmes auraient entamée par un samedi soir, autour d'une caisse de « vingt-quatre ». À la place, la société civile se serait constituée lentement à travers le temps. C'est-à-dire que ses mœurs, sa « langue » juridique, ses traditions (etc.) se seraient pour ainsi dire *forgées toutes seules*, au fil de la vie en commun. Le whiggisme d'un Edmund Burke serait de cet acabit. D'où l'impression que la société civile serait *comme* une nature ou plus exactement une seconde nature. D'où aussi l'impression qu'elle constituerait un fondement solide et *vrai*, presque sacré, auquel on ne doit pas toucher (sans elle, c'est le chaos, l'anarchie). De sorte que — et voici le hic — l'écrivain qui, pourtant, oserait être *incivil*, par exemple en critiquant ladite société civile, et en donnant ainsi des coups de pied dans la fourmilière, eh bien, cet écrivain se verrait taxé d'activités, voire de crimes, *contre nature*. On le traiterait de casseur, de traître, de déviant, puisque son comportement (son œuvre d'écrivain) s'écarterait de la norme sociale, qui, elle, avait mis tant et tant de siècles à se mettre en place. Cette norme est, en un sens, *l'œuvre de tous*, morts et vivants, à travers le temps — si bien que l'artiste d'aujourd'hui doit prendre note, en apportant sa pierre à cette société de tradition et de facture immémoriales. S'il peut tout de même se permettre quelques coups de gueule, l'artiste doit *in fine* rendre hommage à la colle, à la sainte glu, qui tient ce social tout *poisseusement* ensemble.
10. Tout au long de ce texte, je parle au passé (ici, l'imparfait : « dominait ») puisque j'ai quitté le Conseil des Arts du Canada en 1996. Je ne peux donc me prononcer sur ce qu'il en est aujourd'hui.

de «l'art pour l'art», rien d'un art ayant élu domicile sur une quelconque exoplanète pour y pelleter des nuages. Non, l'art n'a pas une fonction consolante : je pense ici à l'idéologie selon laquelle l'art me permettrait de réaliser, justement sur une exoplanète, mes désirs les plus fous que la réalité (sous forme du principe de réalité) m'interdit, ici, sur terre. C'était d'ailleurs là le point de vue de Freud — qui était déjà suffisamment génial pour se permettre de ne pas l'être sur absolument tout —, pour qui l'art est une compensation. Au contraire, l'autonomie de l'art veut dire que l'art n'a aucun compte, moral ou autre, à rendre au social. L'art ne doit aucune explication au social, il n'a pas à se justifier devant le cours du monde comme s'il en allait d'un tribunal de dernière instance (ce serait plutôt le contraire : le social devant passer devant le tribunal de l'art). L'art est autonome, et de cela découle son audace, son effronterie, qui est de regarder et même de fixer (impudemment) le social *droit dans les yeux*. Ce que l'œuvre de Thomas Bernhard sait très bien faire (cette œuvre pourrait même être tenue pour le paradigme de la puissance négative de l'art¹¹). Car l'art n'entend pas à rire. Ou, s'il rit, c'est du rire grinçant, grimaçant — rictus — des Molière, des Thomas Bernhard et des Gombrowicz.

Les termitières

Donc, au CAC, ça circulait pleins gaz entre le social et l'art. Mais cette circulation était plutôt à sens unique, l'influence s'exerçant à partir du social *vers* l'art et de ce fait *sur* l'art. C'est l'art qui devait encaisser. C'est l'art qu'on voulait mettre à la botte. C'est lui — l'art — qui devait *exprimer* le social, et qui devait ainsi se montrer compréhensif, bon,

11. On pourrait faire un rapprochement entre la thématique adornienne de la négativité de l'art et la thématique du *pharmakon* telle que développée par Derrida. L'écriture serait ce *pharmakon*, c'est-à-dire un remède/poison ou une drogue qu'on introduit (pour ainsi dire criminellement) dans le corps social. Ce *pharmakon* « fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles [comme il a] fait sortir Socrate de son lieu propre et de ses chemins coutumiers » (Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 79). Donc, il y a d'un côté la fourmière ou la termitière (voir la suite du texte) et, de l'autre, la drogue (l'écriture, la littérature) qui fait divaguer, c'est-à-dire qui fait sortir du droit chemin incarné par la société civile. En tant que drogue, le *pharmakon* nous conduit à poser des gestes ou du moins des questions antisociales, et donc à valeur de négation par rapport au social. C'est ainsi qu'on invitera l'écrivain, qui se sera montré irrespectueux ou non conformiste face au caractère sacré du social, à boire la ciguë. Pour dire tout ceci de façon plus simple : la lecture de romans ou de la littérature en général, ça donne de « mauvaises idées » aux gens, qui se mettront à commettre des péchés contre l'ordre tout bon et naturel de la société civile. C'est, encore une fois, la distinction entre la culture au sens non anthropologique (qui instaure une distance critique par rapport à la fourmière) et la culture au sens anthropologique (qui participe de, voire prêche, la fourmière).

complaisant, accommodant (!) quant à l'essence ou à l'âme des différentes communautés culturelles. (*L'essentialisme* des cultures et des civilisations est d'ailleurs un des poncifs anglo-saxons.) Ainsi l'art devait-il monter la garde, protéger les murs d'enceinte, les remparts, qu'on avait dressés autour des communautés et groupes culturels : les femmes, les tribus, les régions, les nations (petites et grandes), lesquelles pouvaient entonner, comme un hymne national et nationaliste, le « *I yam what I yam, and that's what I yam* » de Popeye. L'artiste était prévenu : quand il en va des attroupements, des troupes et autres meutes, c'est « pas touche » !

Dans tout ce que j'ai dit, vous aurez reconnu le tsunami anglo-saxon du multiculturalisme, qui, au Canada anglais, et surtout à partir de la fin des années 1980, a déferlé, inondant les terres de la littérature et des arts en général. Tout à coup, l'écrivain se voyait assigné à résidence. « Vos papiers ! » L'écrivain devait toujours être impérativement *de* tel sexe et *de* telle pratique sexuelle, *de* telle région, *de* telle culture (au sens anthropologique du terme) — bref, il devait être *de* telle ou telle société civile, au sens restreint comme au sens large de cette expression. C'est ainsi qu'on parvient à emprisonner hommes, femmes et écrivains, comme des bêtes, dans des « horizons optimistes¹² ». Comme des bêtes — ou comme des insectes, car l'écrivain doit toujours pouvoir dire de quelle fourmilière, de quelle termitière, il est. Si bien que le problème se pose, plus encore aujourd'hui peut-être (dans nos sociétés multi-pluri-culturelles), de savoir comment contrer cette sorte d'impératif ambiant, issu de la *Zeitgeist* multiculturelle, et qui n'a de cesse de transformer les écrivains en insectes.

La nouveauté

Avant de terminer, je veux pointer un tic plutôt agaçant du CAC à l'époque où j'y étais : la sottise passion, l'éréthisme, pour la nouveauté. Le CAC tout entier pouvait trembler d'effroi à l'idée de rater ce que les dernières pluies peuvent laisser de grouillantes nouveautés derrière elles. Le CAC avait une peur bleue d'être pris pour une vieille tige. Il fallait toujours être aux aguets, à la page, dans le vent, à la fine pointe, à l'écoute du dernier cri, etc. Ah ! le frisson de la nouveauté ! Frisson qui est la *preuve par neuf* qu'on existe vraiment ! Mais, pour ma part, voilà qui me tombait *ben raide su'l Canayen* ! Prenons un

12. Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, 10/18, 1957 [1882], p. 391 (soit le paragraphe 370).

exemple : le rap — vous vous souvenez de ce truc ? La direction du CAC avait vu ça sans doute à la télé ou quelque part. Il fallait donc absolument doper nos jurys au rap, pour ne pas louper ce tournant révolutionnaire que l'art était en train de prendre, là, sous nos yeux en boules de loto ! La Renaissance au XVI^e siècle, avec ses Rabelais et ses Ronsard, *pouah*, de la p'tite bière comparée au rap ! Ainsi les « tubes » de la *Kulturindustrie* (voir Horkheimer et Adorno) passaient-ils directement dans les mœurs du CAC¹³. Très efficace, cette *Kulturindustrie*, comme pouvoir d'asservissement. Le fascisme s'était attaqué aux corps. D'où les camps de concentration. Mais c'était là une machinerie inutilement lourde : une *vraie* tyrannie, c'est-à-dire intelligente, efficace, raffinée, ne perd pas son temps avec ce genre de bazar. « La [vraie] tyrannie laisse le corps libre et va droit à l'âme¹⁴ », ce qui est précisément ce que fait la *Kulturindustrie* : elle laisse le corps libre, pour mieux s'attaquer à l'âme. Ainsi l'âme du CAC était-elle comme une *teenager*, *fana* toute excitée, devant la foule des neuves nouveautés du jour. Alors, vous pensez bien que, dans ce contexte, il aurait été plutôt inutile de citer un pépé comme Paul Valéry, pour qui la meilleure part de la nouveauté correspondait toujours à un besoin ancien.

Mais passons. Ce n'est que de l'anecdote, tout ça. Revenons à notre point de départ, qui était de savoir comment dénicher les bons cas-seurs de certitudes. Effectivement, dans ce monde « *In Kulturindustrie We Trust* », un peu de casse ne ferait pas de mal. Je disais, un peu à la boutade, que c'était par erreur que les jurys visaient juste. L'erreur est humaine, dit-on. Dans notre monde hiéro-technologique où tout est contrôlé, réglé, régulé, planifié (question, bien sûr, de réduire la marge d'erreur à zéro), l'erreur serait peut-être finalement tout ce qui nous reste de cette vieille peau qu'on appelle « l'humain ». Qu'on doive compter sur elle (l'erreur) au sein d'un jury de bourses pourrait

13. Je rappelle que Horkheimer et Adorno n'utilisaient pas — c'était à dessein — l'expression « culture populaire » puisqu'ils considéraient que celle-ci n'avait plus rien de « populaire », c'est-à-dire qu'elle n'était plus l'œuvre du peuple, mais d'une industrie (des « équipes de production », comme disent les deux auteurs) qui ne cherche qu'à manipuler les masses. Je conserve ici le mot allemand, *Kulturindustrie*, espérant préserver autant que faire se peut la portée, enfin la puissance, critique de ce concept. Car il y en a aujourd'hui pour croire que les artistes peuvent et même devraient pouvoir tirer quelques leçons de l'*industrie culturelle*, mais sans se compromettre — évidemment ! Par exemple, pour une diffusion plus rationnelle de leurs œuvres. Question que leur art puisse un jour se faire passer pour une autre de ces novlangues consommables par les « Tout le monde en parle » de ce monde.

14. La citation est d'Alexis de Tocqueville. Elle est citée dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1944], p. 142 (le mot « vraie » entre crochets est de moi).

bien être le seul acte, le seul geste, la seule voie, de dissidence — ou de désobéissance civile — qui nous reste. Alors... allez, hop, le bras d'honneur, camarades, et à bas les certitudes !