

inspirés des pratiques scandinaves ou alpines « sportivisées » par les Britanniques ! Un des auteurs, Nicolas Bancel, déclare d'ailleurs sans détours qu'Athènes 2004 n'est qu'une « fiction d'un retour aux origines antiques » et que la « réinvention de la tradition » grecque, symbolique, ne peut masquer la profonde modernité des Jeux Olympiques contemporains. » Le problème est d'ailleurs évacué de manière élégante puisque le Musée du Louvre se charge d'organiser, en parallèle et aux mêmes dates, une exposition consacrée à « L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique ».

Tout est-il donc beau sous le soleil d'Olympie ? Le découpage par Olympiade ne peut nullement être reproché car il s'agit d'un catalogue. En revanche, on aurait pu et sans doute dû s'en tenir là car la tentative de rassembler plusieurs compétitions en chapitres n'est guère probante. Qualifier les années 1920-1945 de « temps des nationalismes » est un peu étrange ; on attendait les totalitarismes d'autant que le nationalisme est présent bien avant 1914 qui avait amené les athlètes à défiler par pays dès les Jeux d'Athènes de 1896 ; et les Finlandais à constituer une équipe nationale pour leur Duché dès 1908. Le nationalisme est tout autant présent après 1945 d'ailleurs, pendant la décolonisation... De la même façon, limiter le qualificatif « Guerre Froide » à la seule période 1945-1975 pose problème, et ce aux auteurs eux-mêmes qui sont bien obligés de l'évoquer à l'occasion des boycotts de 1980 ou 1984. Yannick Deschamps qualifie d'ailleurs à raison Séoul, en 1988, de « fin de la Guerre froide ». Le regroupement de plusieurs olympiades en chapitres partait d'une idée louable mais n'était pas utile ici au final car un catalogue peut s'exempter de tels chapitrages. Un ultime bémol concernerait les Jeux de Berlin. Outre que l'on attend toujours un texte qui expliquerait concrètement comment la propagande nazie a utilisé les symboles olympiques pour les détourner en emblèmes nazis au vu et au su du monde entier, c'est un peu court de qualifier Jesse Owens de « symbole face au racisme » tandis qu'il demeura privé de ses droits civiques dans son propre pays malgré ses quatre médailles...

Mais ce ne sont là que broutilles. Ce catalogue fourmille d'informations et d'analyses, serties dans un très bel écrin illustré. Rédigé en français qui est l'une des deux langues officielles du CIO, cet ouvrage pourra donc être un excellent cadeau « de prix », pour les aficionados bien sûr, mais aussi pour tous les esprits curieux, tant il est bien montré ici que le sport en général, et l'olympisme en particulier sont un « fait social total » selon la terminologie de Marcel Mauss.

Thierry Cottour

HCTI Brest, UBO (Université de Bretagne Occidentale)

Finck, Michèle. *La voix du large*. Lac Noir : Arfuyen, 2024, 224 p.

Comme certains autres recueils qu'a publiés récemment Michèle Finck, *Connaissance par les larmes* (2017) ou *Sur un piano de paille* (2020), *La voix du large* puise profond dans ses riches rapports à la musique, à la littérature et à l'art. Rien de gratuit ou de décoratif dans ce geste, instinctif, humble, émerveillé, plein de reconnaissance et de tendresse. Et d'un certain désespoir que provoque, longuement, le sentiment d'un doute fondamental, perturbant, par rapport au poétique et à sa valeur face à notre présence au monde, un sentiment surgi du confinement covidien ; d'une solitude qu'il complique et qui oblitère un attachement instinctuel aux 'choses du simple', comme dirait le si chéri Bonnefoy ; et de la mort d'une amie bien-aimée. Relire et commencer un dialogue avec Rilke, Nelly Sachs, Celan, Bachmann, Tsvétaéva, Pasternak, Dickinson, réécouter la musique de Schubert, Strauss, Chopin, repenser à la peinture de Dürer, Caravage, Rembrandt – les flashes et impulsions qui poussent vers de tels dialogues sont multiples et ne cessent de jaillir –, voici ce qui, en partie, permet à Michèle Finck de lutter vaillamment, sur chaque page, contre le dépressif, le miasmique, l'accablant afin d'espérer retrouver, intacte ou quelque

peu enroutée, cette ‘voix du large’ qui persiste, entêtée, visionnaire, à résonner dans son corps et son esprit, dans son être-au-monde et son travail, cette ‘âpre ébauche’ (10, 16).

Le doute, comme on le sait, peut décimer, réduire à un minimum à peine fonctionnel. Mais il reste ici, pour Michèle Finck, ce que Wittgenstein a appelé son ‘bedrock’, son fondement, son substrat le plus étrange mais le plus inamovible, un quasi absolu. Le ‘petit monument de l’âme’ que serait le poème de Michèle Finck, se construit ainsi ‘à tâtons’ (15), plongé dans un *chiaroscuro* où prolifèrent une perplexité, une appréhension, une indécision qui fondent et refondent le poème, tout en risquant de ‘balafrer Dieu’ (24), le *principio*, c’est-à-dire, le sans-nom, le *Cela* des *Upanishad*, l’infini qu’est tout ce qui *est*, l’amour même que Finck semblerait considérer comme sacré, peut-être synonymement fondateur, ontologiquement. Le poème qui s’adresse à Joyce et ses *Exilés* (25) révèle tout le tumulte affectif que génère cette espèce d’examen de soi viscéralement vécu autour de la question incessamment resurgissante d’un fatal non-savoir.

‘Poésie, affirmera ainsi Michèle Finck : écrire arc-boutée au doute’ (21); ‘mais, ajoute-t-elle tout de suite, mais lentement, se servant d’un de ces nombreux pivots-charnières-gonds qui prolifèrent dans son livre et qui permettent de réarticuler la pensée, le sentiment, d’y glisser une perspective nuancée, à la fois disjoignante, dissociative, et rassemblante, complexifiante – mais dans une extrême surrection mentale’ (21). C’est ainsi que le poème qui doute, le poème de ce que Titus-Carmel nommera l’*incertum*, deviendra site de ‘gravats’ et de ‘grâce’ (28), de ‘ténèbres’ et ‘malgré tout [...] de] magnolias [d’]jailes lumière’ (15), vaste et mouvant site ou gamme de ‘stations’ (37-54), chacune apportant une improbable ‘lucidité’ émanant de l’acte de douter (34) où ‘s’agenouiller / Devant / Le / Peut-être’ (206), où ‘le / Peut-être / Est / L’ombre / Portée / Du / Souffle / Central’ (207). Le poème de Finck, s’il croit n’offrir qu’une ‘grâce / éphémère’, celle d’une persistance au sein d’un indéterminé, celle d’un mouvement-vers-et-avec, simultanément, l’autre et l’Autre, le central, la ‘résonance universelle’ (120), un invisible pressenti mais qu’aucune parole ne parviendra à acclamer, certifier (on se souviendra du ‘mot-qui-manque’ de *La Ballade des hommes-nuages*, 2022) – reste qu’une telle grâce constitue une longue déhiscence des infinitésimales beautés s’offrant au *poiein* de la poète, comme au *faire* de l’artiste qu’est Agnès Varda; de ce que, c’est-à-dire, s’aventurant un jour dans la rue déserte Michèle Finck voit comme l’immensément touchante abondance de ce soi-disant *peu*, cette ‘peau du quotidien’ (74), ce ‘peu [aussi] que je suis’, lit-on (51) attendant étreinte, conscience, ‘acte’ et ‘réponse’, comme dirait Jean-Paul Michel, et ‘métamorphose’ (180). Réponse transmutante au-delà du doute, dirait-on, mais en effet n’oubliant jamais celui-ci, car fatalement *avec* sa viscérale réserve, son questionnement infaillible, requis, cette ‘si grande affliction’ qui pèse et, étrangement, ‘ouvre le large’ (34) indistinctement.

Parvenir pourtant à un sentiment authentiquement vécu de la *valeur*, de la fragile *beauté*, du *devoir* même, de son acte poétique, comment Finck s’y prend-elle? Par le biais d’une douloureuse autoauscultation, tout d’abord, confessionnelle, presque cruelle parfois. Et là, le fragmentaire, l’émietté, l’évasé rivalisent avec le discursif, le récit et le carnet; le contemplatif avec l’ancré, l’enraciné; l’échange avec le petit soliloque au lyrisme feutré; un improbable assertorique avec le paradoxal, le problématisé, l’indécis. De telles tactiques optant librement, spontanément, pour ce qu’elles peuvent offrir selon leur spécificité modale, mais toujours exploratoires, jamais orchestrées, imprévisibles, à bien des égards aveugles, quoique instinctuellement motivées, Michèle Finck cherchant implacablement, comme Ingeborg Bachmann à ‘essuye[r] bassesses mensonge ignominie’ (89), à faire coïncider ses propres vérités avec celle, à peine nommable, mais pressentie partout, universelle, de ce ‘souffle central’ et cru sûr que traquerait tout le recueil.

Sur quoi débouche ce recueil avec ses multiples stratagèmes librement déployés? Tout nihilisme est écarté, tout comme toute trace d’un postmodernisme se contentant de ses

ironies, ses dérisions, ses déracinements désinvoltes : la 'voix du large' reste à jamais celle d'une femme qui lutte, sérieuse, cherchant du possible, loin de tout orgueil. L'amour l'oriente, comme la (com)passion. Et une éthique guettant sens, valeur, nécessité, mission et vocation, ontologiques. Ce que Michèle Finck nomme, dans ses *Correspondances stellaires* (79-102) cet 'au-delà de l'espace et du temps [...] du visible et de l'invisible' (99), colore et oriente tout le recueil, malgré tout ce qui semble vouloir le miner, vers 'l'émerveillement' (201), vers la 'louange' (218), vers ce 'oui central' (111) où le poème se transmue en une improbable car toujours interrogative 'ébauche : / Haleine // Du /Divin?' (196), une poésie concevablement faite de 'rudiments / De prières // Pour héler / Le divin?' (197). Comme disait Derrida parlant de l'œuvre d'Hélène Cixous, celle de Michèle Finck serait dans son cœur une *œuvre-pour*, au sens fort, finalement très fort.

Michaël Bishop

Dalhousie University

Rainaldi, Linda. *Outsider Art of Canada*. Milano: 5 Continents Editions, 2023. 191 p.

A discussion of what Jean Dubuffet termed, in the 1940's, *art brut* in his efforts to draw attention to the value and broad human and aesthetic significance of the artistic creations of largely hospitalised patients with mental disorders, and of what Roger Cardinal, in his 1972 book, called *outsider art*, marginally widening the scope of Dubuffet's thinking – such matters inform the opening chapters of this excellent and beautifully illustrated book, also available in its French version titled *L'Art brut au Canada*. It is a discussion that remains ongoing throughout the art world and has occasioned for many and perhaps especially in Canada, as Rainaldi demonstrates, a further sense of the pertinency but also the relativities and ambiguities that may attach to the interpretations of these and related terms involved. *Art brut* deals with not only painting and drawing but also written texts often accompanying or even intrinsic to plastic creation. Criteria take into account clinical madness, affective trauma, idiosyncratic behaviour, compulsivity, frequent complete lack of awareness of or utter indifference to art history, questions of autodactylicity and authenticity, though, for some cultures, and in a more recent expansion of our understanding of what 'being outside' of artistic norms might mean, factors such as loneliness, social and economic precarity, bullying, but also sudden impulse to give oneself over to largely forgotten or even long-assumed pleasures of private creativity – these and other impetuses may enter the vast arena of what now we still tend to term, in English, 'outsider art'. Folk art, for example, *art naïf* or *art singulier*, as may be said in Québec. But, for many, including so very many artists who have been placed in categories of any provenance, such terminology and pigeon-holing remains utterly irrelevant to their activity, its purpose, its deep and infinitely varying personal meaning, if even such could be articulated. Linda Rainaldi is clever and sensitive with respect to such tensions and complexities and they remain in many ways at the core of her work which has the great merit of determining that to approach a given artist requires an opening of the mind not merely to abstraction, valuable as it may be in a broad way, but to the specificities, the uniquenesses at play in the individual paintings or other creations of a given artist, as well as the sense each artist may have and perhaps be able to articulate of his or her own *poïein*, doing and making. These opening chapters of Rainaldi's study, it should be emphasised, constantly root themselves in the concrete if often enigmatic evidence of given works, here not necessarily Canadian, though the art of the Nova Scotian John Devlin features prominently with its highly idiosyncratic yet visionary and mathematised modes ranging from the fine drawings of his *Nova Cantabrigiensis* project emerging from an emotional breakdown while studying in Cambridge, to his current exquisite collaging with gold and