

249

ÉTÉ
2014

Spirale

arts lettres sciences humaines

DOSSIER

Sous la direction de Daniel Laforest et Maïté Snauwaert

La littérature canadienne en question(s)?



PORTFOLIO

Catherine Barnabé présente

Patrick Beaulieu

À PROPOS

Une chronique signée par

Brigitte Haentjens

ENTRETIEN

Gilbert David rencontre

Marie-Hélène Falcon

Albiach
Artières
Beaupré
Bert
Boyer
Carbonneau
Chalifour
Coulombe
Cyr
Dauphinais
Demme
Ducas
Fisette
Foucault
Gros
Houellebecq
Laliberté
Lecavalier

Spirale

www.spiralemagazine.com

DIRECTEUR

Patrick Poirier

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Julie Bélisle

COMITÉ DE RÉDACTION

Gilles Dupuis
Claire Legendre
Alexis Lussier
Guyline Massoutre
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Manon Plante
Sylvano Santini

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry, vice-présidente
Robert Dion
Rina Olivieri
Patrick Poirier
Jean-Michel Sivry, président

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Alice Michaud-Lapointe

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTRICE

Marie-Joëlle St-Louis Savoie

PUBLICITÉ

Maxime D. Rancourt

CONCEPTION ARTISTIQUE

GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrafe inc.

COORDONNÉES

4067 boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : spiralemagazine@yahoo.com
www.spiralemagazine.com

DISTRIBUTION

Gallimard ltée
3700 A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Tél. : 514 499-0072 Fax : 514 499-0851
Courriel : info@gallimard.qc.ca

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.spiralemagazine.com

PAR TÉLÉPHONE :
Tél. : 514 903-2885

PAR COURRIEL :
spiralemagazine@yahoo.com

PAR LA SODEP :
Tél. : 514 397-8669

COURRIEL : abonnement@sodep.qc.ca
SITE : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (USA) : 60,00 \$
- Étranger (Outre-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-06-8

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec

Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

NOS COLLABORATEURS (N° 249) Catherine Barnabé [Commissaire et auteure indépendante] Hugo Beauchemin-Lachapelle [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Patrick Beaulieu [Artiste multidisciplinaire] Marie Carrière [Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta] Nicholas Cotton [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Anne-Marie David [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Gilbert David [CRILCO/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Hélène Dorion [Poète] Gilles Dupuis [CRILCO/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Marie-Hélène Falcon [Directrice du Festival TransAmériques] Alex Gagnon [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Mélanie Gleize [Auteure et critique] Patricia Godbout [Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke] Daniel Grenier [Département d'études littéraires, UQAM] Hervé Guay [Département de lettres et communication sociale, UQTR] Brigitte Haentjens [Directrice générale de la Compagnie Sibyllines et directrice artistique du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa] Marie-Eve Jalbert [Département de philosophie, Université de Montréal] Daniel Laforest [Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta] Laurier Lacroix [Département d'histoire de l'art, UQAM] Marie-Andrée Lamontagne [Critique, écrivaine, editrice] Francis Langevin [Département de français, Université de Toronto] Gilles Lapointe [Département d'histoire de l'art, UQAM] Francis Loranger [Département de langue et littérature françaises, Université McGill] Guyline Massoutre [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal] Alice Michaud-Lapointe [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Michel Nareau [Département d'études littéraires, UQAM] Pierre Nepveu [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Manon Plante [Département de français, Cégep de Saint-Laurent] Patrick Poirier [CRILCO/Université de Montréal] Pierre Popovic [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] Bertrand Rouby [EHIC, Université de Limoges] Lori Saint-Martin [Département d'études littéraires, UQAM] Maïté Snauwaert [Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta]

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

Le magazine culturel **SPIRALE** ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresses postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. **SPIRALE** n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.

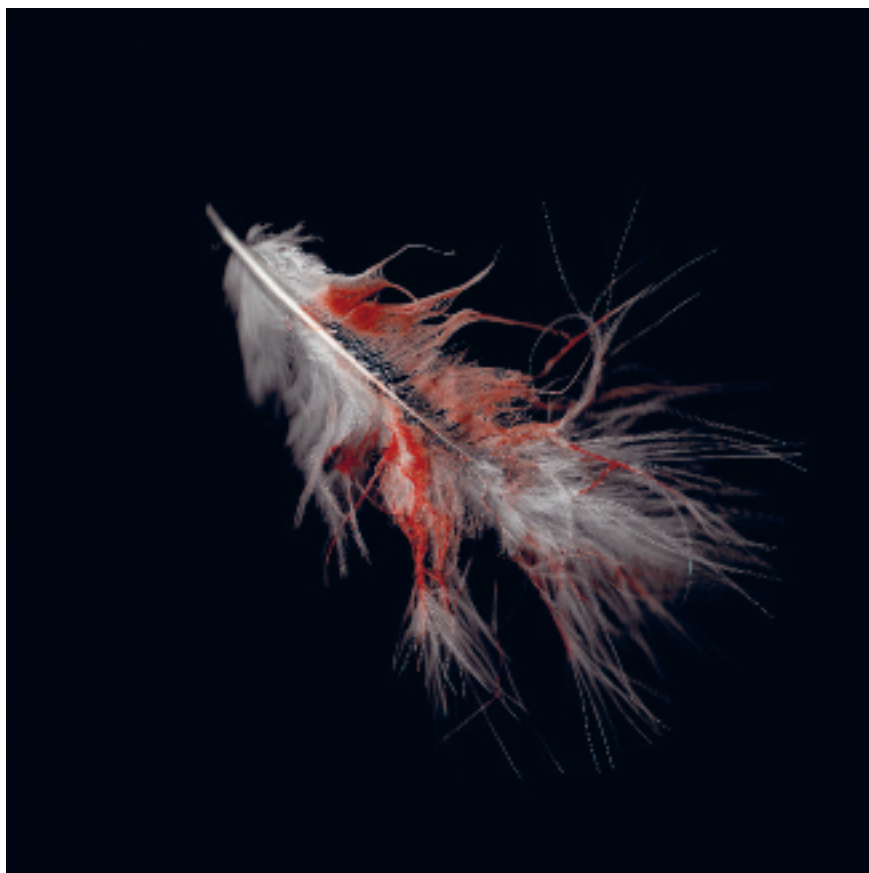


érudit
www.erudit.org

PORTFOLIO

19 PATRICK BEAULIEU
[par Catherine Barnabé]

Patrick Beaulieu est un artiste multidisciplinaire. Par l'utilisation de fragments de la nature, son travail interroge les différents états de la matière. Il se consacre à la réalisation de parcours à travers lesquels il s'abandonne à des forces qui le dépassent. Il terminait, en 2013, *VVV : une trilogie d'odyssées transfrontières* qui consistait à suivre, par voie terrestre, la trajectoire aérienne de la migration annuelle des papillons monarques (*Vecteur monarque*, 2007), à poursuivre durant 25 jours les vents d'Amérique dans une sorte de navigation continentale (*Ventury*, 2010) et à s'abandonner au destin et à la chance sur les chemins du hasard (*Vegas*, 2012). En 2014, il effectuera une lente dérive continentale en kayak, sillonnant les méandres qui le mèneront de la source d'un ruisseau jusqu'à l'océan Atlantique, à l'embouchure de la rivière Hudson à New York. Son travail a été présenté dans divers pays (Belgique, Brésil, Canada, Corée, États-Unis, France, Irlande, Mexique et Singapour) et ses œuvres se retrouvent dans des collections publiques et privées ainsi que dans l'espace public dans le contexte d'intégration des arts à l'architecture.



For intérieur – sang, impression numérique, 2012. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

Sommaire

NUMÉRO 249 | ÉTÉ | 2014



ÉDITORIAL

- 5 Hélène David, Winston Churchill et nous
[par Patrick Poirier]

À PROPOS

- 7 De l'art pour les chiens
[par Brigitte Haentjens]

ARTS VISUELS

- 10 *Une abstention coupable.*
Enjeux politiques du manifeste Refus global,
de Marcel Saint-Pierre
[par Gilles Lapointe]

CINÉMA

- 12 *Nymphomaniac* (vol. I et II),
de Lars von Trier
[par Alice Michaud-Lapointe]

ENTRETIEN

- 15 L'art de cultiver le risque sans fin.
Entretien avec Marie-Hélène Falcon
[par Gilbert David]

ESSAI

- 60 *L'autre modernité*, de Simon Nadeau
[par Marie-Eve Jalbert]
- 62 *Lettre sur Derrida :*
combats au-dessus du vide,
de Jean-Pierre Faye
[par Nicholas Cotton]
- 64 *La société comme verdict*, de Didier Eribon
Retour à Reims, de Didier Eribon
[par Anne-Marie David]
- 66 *Autobiographie de l'esprit*,
d'Élise Turcotte
[par Hélène Dorion]
- 68 *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*,
de Dominique Kalifa
[par Alex Gagnon]
- 70 *Confessions d'un jeune romancier*,
d'Umberto Eco
[par Mélanie Gleize]
- 72 *Penser à ne pas voir.*
Écrits sur les arts du visible 1979-2004,
de Jacques Derrida
Cosa volante.
Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy,
de Ginette Michaud
[par Guylaine Massoutre]
- 75 *La place de l'ombre.*
Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin
Artaud,
d'Isabelle Décarie
[par Manon Plante]
- 78 *Digressions*, de Robert Lévesque
[par Gilles Dupuis]

MUSIQUE

- 80 *Le Voyage d'hiver de Schubert.*
Une interprétation composée, de Hans Zender
[par Francis Loranger]

REVUE

- 82 « Voix yiddish de Montréal », *Mæbius*, n° 139,
Anthologie préparée par Chantal Ringuet
[par Pierre Nepveu]

ROMAN

- 85 *La vie bon train. Proses de gare*,
d'Étienne Faure
Pickpocket, de Fuminori Nakamura
[par Pierre Popovic]
- 88 *Le feu de mon père*, de Michael Delisle
[par Daniel Laforest]

THÉÂTRE

- 90 *Albertine, en cinq temps*, de Michel Tremblay;
mise en scène de Lorraine Pintal
Mies Julie, inspiré d'August Strindberg;
texte et mise en scène de Yaël Farber
[par Hervé Guay]
- 93 *Album de finissants*, texte de Mathieu Arsenault;
mise en scène d'Anne Sophie Rouleau
[par Hugo Beauchemin-Lachapelle]

DOSSIER

LA LITTÉRATURE CANADIENNE EN QUESTION(S) ?

- 31 Présentation
[par Daniel Laforest
et Maïté Snauwaert]
- 34 *L'antagoniste*,
de Lynn Coady
[par Maïté Snauwaert]
- 35 *Du ventre de la baleine*,
de Michael Crummey
[par Bertrand Rouby]
- 38 *3 minutes 33 secondes*,
d'Esi Edugyan
[par Daniel Laforest]
- 40 *Charité bien ordonnée*,
de Marina Endicott
[par Daniel Laforest]
- 42 *Carnaval*,
de Rawi Hage
[par Daniel Grenier]
- 44 *La solitudes des écoliers*,
d'Elisabeth Hay
[par Marie Carrière]
- 46 *L'herbe verte, l'eau vive*,
de Thomas King
[par Francis Langevin]
- 48 *Le juste milieu*,
d'Annabel Lyon
[par Maïté Snauwaert]
- 50 *Inside*, d'Alix Ohlin
[par Marie-Andrée Lamontagne]
- 53 *Les sentimentalistes*,
de Johanna Skibsrud
[par Patricia Godbout]
- 55 *Jamais je ne t'oublierai*,
de Miriam Toews
[par Michel Nareau]
- 58 De la traduction littéraire
comme plénitude
[par Lori Saint-Martin]

Hélène David, Winston Churchill et nous

« *Battez-vous !* »

— Hélène David

« *Then what are we fighting for?* »

— Wanted Churchill

L'impératif récemment formulé par la ministre de la Culture et des Communications se voulait sans doute encourageant : « *Battez-vous !* », lançait en effet Hélène David dans les pages du *Devoir* (13 juin 2014), s'adressant à l'ensemble du « milieu » culturel comme le ferait un général à ses troupes. L'analogie militaire serait évidemment moins boiteuse si les « troupes » en question ne se préparaient pas à prendre d'assaut le bunker du général lui-même, mais il n'est peut-être pas venu à l'esprit de la ministre que son propre gouvernement, en réduisant de 20 % les crédits d'impôt du milieu culturel, était l'instigateur du conflit annoncé. Enjoindre le milieu des arts et de la culture à se battre, après lui avoir asséné un coup de sabre, témoigne à tout le moins d'une bien étrange politique culturelle.

Dans les circonstances, l'injonction de la ministre sonne moins comme une exhortation et davantage comme une bravade. Entonner « *Never Surrender* » de Corey Hart eût été plus indiqué... mais tout aussi risible si cela n'était aussi triste. Nul doute que l'appel au combat de la ministre ne se voulait pas une provocation, et nombreux seront ceux et celles qui voudront croire à la sincérité d'Hélène David, mais on me permettra simplement de rappeler que Christine Saint-Pierre n'était pas moins « sincère » dans son appui au mouvement « Sauvons les livres ! », ce qui ne l'empêcha pas, au final, dans la plus complète contradiction, de défendre la position de son parti qui, Philippe Couillard à sa tête, s'est prononcé contre le projet de loi du ministre Maka Kotto, avant même que celui-ci ne puisse le déposer. Le milieu du livre, pourtant, s'était « battu » avec acharnement pendant des mois pour que soit votée une loi sur la réglementation du prix du livre. En vain. Et c'est là que le bât blesse...

Une citation attribuée à Winston Churchill a beaucoup circulé sur les réseaux sociaux le printemps dernier. Dans la foulée de la déclaration d'Hélène David, Odile Tremblay y a d'ailleurs consacré un article intitulé « Sans la culture, pourquoi combattre ? » (*Le Devoir*, 14 et 15 juin 2014). Alors que faisait rage la Seconde Guerre mondiale, rapporte-t-elle, le parlement britannique aurait exigé que les subventions aux arts et à la culture soient plutôt versées à l'effort de guerre, ce à quoi Churchill aurait répondu : « *Then what are we fighting for?* » Pourquoi combattre le III^e Reich si ce n'est pour préserver notre culture ?

Winston Churchill, pourtant, n'a jamais prononcé ces mots ; ceux-ci s'avèrent, semble-t-il, une construction des médias sociaux. Odile Tremblay, comme la plupart d'entre nous, a en somme été séduite et trompée par une fiction, une idée, par le rêve ou la promesse d'un politicien qui, même confronté au pire, n'en persiste pas moins à considérer la défense des arts et de la culture comme une « *priorité suprême* », écrit-elle ; je dirais, pour ma part, comme une évidence. Ce qui sous-tend cette citation, c'est en effet une conception de l'art et de la culture qui en fait les fondements d'une société ou d'une nation, son histoire, sa fiction identitaire, sa mémoire commune, ce qui l'a définie, ce *pour quoi* l'on se bat. Cette citation fait aussi de Churchill un politicien à qui l'on n'a pas besoin d'expliquer l'importance de la culture et qui n'a à être convaincu ni de sa valeur, ni de sa nécessité. Quel artiste, quel intervenant du milieu culturel, ne rêve pas d'un tel premier ministre à la tête du pays ?

Pour le dire autrement, cette citation me semble tout bêtement trahir notre désir toujours déjà déçu d'un homme ou d'une femme politique à qui ne viendrait pas l'idée de servir l'impératif « *Battez-vous !* » aux artistes et aux intervenants du milieu culturel. En « partageant » cette citation sur Facebook ou en la « retwittant », non sans enthousiasme, nous reconduisons notre attente non d'un Winston, mais bien d'un Wanted Churchill qui se « battra » pour les arts et la culture, qui prendrait fait et cause pour défendre cela même qui ne devrait jamais être menacé, et *a fortiori* par son propre gouvernement.

Il y a quelque chose d'indécent à inviter le milieu culturel à « se battre » quand ce dernier *ne fait jamais que se battre*, quotidiennement, jusqu'à l'épuisement, pour survivre. Il y a quelque chose de profondément décourageant à l'idée qu'il faille encore et toujours *justifier* son travail, sa raison d'être et jusqu'à son existence. Par quelle dangereuse méconnaissance du milieu peut-on encore l'inviter à venir « *expliquer la situation en septembre devant la Commission d'examen sur la fiscalité québécoise* » ? Expliquer la situation ? Interpellant le ministre Carlos Leitaó au sujet de la réduction de 20 % des crédits d'impôt, la critique du Parti Québécois en matière de culture, Véronique Hivon, s'est faite la porte-parole de ceux et celles qui, dans le milieu culturel, n'ont que le mot « catastrophe » pour décrire ladite « situation ». La réponse du ministre Leitaó fut laconique : « *Il n'y a pas de catastrophe.* »

« *Battez-vous !* », nous dit néanmoins Hélène David...

Vient pourtant un moment où, face aux assauts répétés, s'installe une certaine lassitude, si ce n'est un doute. À la citation attribuée à Churchill, « *Mais alors pour quoi nous battons-nous ?* », il est

facile de répondre que nous nous battons pour les arts et la culture. C'est pour *cela* que nous luttons. Mais lorsque, en plus de se battre pour un travail que l'on peine à reconnaître, en plus de lutter contre les embûches du quotidien, le sous-financement, la culture du divertissement et le désintérêt de la population, il faut aussi se battre contre son propre gouvernement, la question se pose peut-être autrement : mais alors *pourquoi* nous battons-nous ? Pour quelles raisons ?

Lutter pour les arts et la culture a-t-il encore un sens aujourd'hui ? Quel sens peut avoir ce combat, au juste, dans une société qui n'accorde et ne reconnaît aux arts et à la culture (et guère davantage à l'éducation) d'autre importance, ou valeur, qu'économique ?

Pourquoi se faire chier, somme toute ?

J'avoue m'être posé plusieurs fois la question ces dernières années et, au moment de quitter le magazine et sa direction, je dois dire que l'idée de tout abandonner m'a plus d'une fois traversé l'esprit. Churchill, après tout, ne luttait que contre le III^e Reich (une sinécure, somme toute...), alors que, dans l'espoir d'atteindre le saint Graal de l'« équilibre budgétaire », nous nous battons contre le monstre du « déficit », combat qui, s'il faut en croire les chantes du néo-libéralisme — « Nous devons tous faire des sacrifices ! » —, a quelque chose d'homérique.

Alors que nous assistons en toute complaisance à la saignée du milieu culturel et au saccage répété de ce qu'il reste encore de Radio-Canada, je me demande toutefois si, dans quelques années, c'est avec la même fierté qu'un vétéran de la Seconde Guerre mondiale qu'il nous sera donné d'expliquer aux générations qui nous suivent tous les « sacrifices » auxquels nous aurons peut-être finalement « consenti » sous les coups de sabre, ou de guerre lasse. Philippe Couillard, « *un homme de culture et un lettré* », « *fin observateur de la scène culturelle* », comme se plaît à le répéter Hélène David, nous en convaincra sans doute.

Pour l'heure, je quitte *Spirale* en paix. Alors que plusieurs institutions et organismes culturels sont aujourd'hui confrontés aux difficultés liées à « la relève de la garde », c'est une chance incroyable que de pouvoir compter sur une équipe brillante et dévouée pour assurer la suite des choses. C'est un frère d'armes depuis de nombreuses années qui assumera désormais la direction générale de *Spirale* : Sylvano Santini, professeur au Département d'études littéraires de l'UQAM. Il sera appuyé par Samuel Mercier, doctorant au même département, qui exercera les nouvelles fonctions de rédacteur en chef. Julie Bélisle, critique, commissaire indépendante et doctorante au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, se joindra à eux à titre de directrice artistique. Je leur souhaite la meilleure des chances et tout le courage nécessaire pour les luttes à venir. Je remercie surtout vivement tous mes collègues des dernières années sans qui cette belle aventure n'aurait pas été possible, de même que tous nos fidèles collaborateurs et collaboratrices, garant(e)s depuis toujours de l'excellence du magazine.

Longue vie à *Spirale* !

LE PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND LES FINALISTES POUR 2013-2014

Comme le veut maintenant une tradition encore récente, c'est à l'occasion de notre Rencontre printanière annuelle, le 2 juin dernier, que nous avons eu le grand plaisir d'annoncer les finalistes du Prix *Spirale* Eva-Le-Grand pour 2013-2014 : Gérard Beaudet pour *Les dessous du printemps étudiant. La relation trouble des Québécois à l'histoire, à l'éducation et au territoire* (Nota bene, 2013) ; Isabelle Décarie pour *La place de l'ombre. Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud* (Nota bene, 2013) ; Robert Lévesque pour *Digressions* (Boréal, 2013) ; et Pierre Popovic pour *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique* (Quartanier, 2013). Par ce prix décerné chaque année depuis 1995 (une œuvre d'un artiste québécois), *Spirale* veut reconnaître la contribution d'un ouvrage de réflexion sur des enjeux qui concernent aussi bien la culture actuelle que sa mémoire, et qui sont pertinents pour le travail de recension et de critique accompli par la revue elle-même. Le nom du lauréat ou de la lauréate sera dévoilé en octobre, dans notre numéro d'automne (n° 250). La date et le lieu de la remise du prix seront alors précisés. Toutes nos félicitations aux finalistes !

LE PRIX PIERRE-L'HÉRAULT POUR LA CRITIQUE ÉMERGENTE

Grâce à l'appui de ses partenaires (la Librairie Olivieri, les Éditions Nota bene, le centre de recherche FIGURA, le CRILCO, le Département d'études françaises de l'Université Concordia, ainsi que le Département de littérature comparée et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal), *Spirale* a remis, cette année encore, un prix qui vise à encourager l'émergence, chez la relève, d'une critique culturelle qui ne renonce pas à l'invention et au risque de la pensée, tout en sachant trouver dans le contexte actuel ce qui peut contribuer au développement et à la création d'une culture riche.

Le Prix de la critique émergente, qui sera désormais connu sous le nom du Prix Pierre-L'Héroult pour la critique émergente — en l'honneur de notre regretté collègue, collaborateur de longue date et directeur du magazine de 2002 à 2006 —, a été attribué à Marie-Eve Jalbert pour son texte « Les sources idéologiques du moi », consacré à l'essai *L'autre modernité* de Simon Nadeau. En plus de la publication de son article dans notre numéro d'été (voir page 60) et d'un abonnement de deux ans à *Spirale*, Marie-Eve Jalbert a reçu un chèque-cadeau de 1 000 \$ de la Librairie Olivieri. Nous lui adressons toutes nos félicitations et nous tenons à remercier tous ceux et celles qui ont participé à ce concours !

PROCHAIN NUMÉRO

Ne manquez pas notre prochain numéro consacré aux « Enjeux du néo-terroir ». Plusieurs productions récentes — que ce soit en littérature, en art, en musique, au cinéma ou ailleurs — délaissent l'urbanité pour représenter d'autres aspects du territoire. Notre dossier d'automne, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe et de Samuel Mercier, vise à entamer une réflexion critique sur les enjeux de ces représentations contemporaines d'un certain « terroir », réflexion qui s'est jusqu'à maintenant presque entièrement limitée à l'examen de tendances littéraires.

Bonne lecture et bon été !

Patrick Poirier

De l'art pour les chiens

PAR BRIGITTE HAENTJENS

*... la réalité doit être rendue visible pour pouvoir être transformée.
Mais la réalité doit être transformée pour qu'on puisse la rendre visible
ET LE BEAU SIGNIFIE LA FIN POSSIBLE DE L'EFFROI.*

— Heiner Müller

Lors de la dernière campagne électorale, la *question culturelle* était nimbée d'un silence assourdissant. Même le mot « culture », comme s'il provoquait la nausée, ne parvenait pas à franchir les lèvres des candidats. Par contre, les sacres, les injures, les approximations et les trébuchements de la langue fusaient de toutes parts.

Plus que jamais, les politiciens adoptent un langage plus ou moins tronqué, dit *populaire*, réducteur, trivial, vulgaire, semé de formules utilisées au hockey et d'images de *vendeurs de chars*. Cet usage d'une langue dénaturée manifeste une corruption généralisée du langage par nos élites, ainsi que par les journalistes et les animateurs qui les relaient.

J'ignore si les politiciens s'expriment aussi médiocrement quand ils sont dans le domaine privé, à la maison. Je crois plutôt qu'ils pensent que le peuple ne comprend qu'un jargon de bas étage, concret, réducteur : celui des « vraies affaires ».

Quelques rares commentateurs, relayant des protestations d'artistes, se sont étonnés : « *On ne parle pas de culture dans la campagne électorale !* », s'indignaient-ils. Non sans ajouter : « *Pas plus que d'éducation ou d'environnement.* »

Ces mêmes journalistes n'en parlaient pas davantage. Ils évitaient même de questionner les candidats sur ce dossier qui, visiblement, ne les intéresse pas non plus.

Ce qui me surprend, c'est qu'on s'en étonne. Cela fait tellement longtemps qu'on n'entend plus parler de culture au Québec. La disparition progressive du terme dans l'espace public a commencé, selon moi, à peu près au moment où Radio-Canada a fermé sa Chaîne culturelle. Hasard ou coïncidence ?

Le concept même de culture est devenu, depuis quinze ans, un fourre-tout informe où s'entassent la cuisine, la chanson populaire, la télévision, le design, l'architecture aussi bien que le folklore, l'art visuel, la littérature et les arts de la scène.

On ne parle plus d'art, mot banni des journaux, des radios et des chaînes de télévision.

L'art semble être jugé par ces médias comme un concept incompréhensible pour le peuple. Incompréhensible ou tout simplement élitiste ? Puisque, c'est bien connu, le peuple ne s'intéresse qu'aux « affaires ».

Il suffit d'ouvrir les pages consacrées aux arts et spectacles dans les journaux pour constater les dégâts : il n'est question que de vedettes américaines, éventuellement québécoises si elles jouent dans les téléromans. Pour boucler le tout, quelques potins, des nouvelles des séries en cours ou à venir à la télévision.

Et puis, pourquoi les politiciens parleraient-ils de culture puisque, sauf exception, ils ne la fréquentent pas ?

Quand voit-on un ministre, un député, et même un animateur ou un journaliste, dans une salle de théâtre si ce n'est lors d'une « inauguration de chrysanthèmes » ou, exceptionnellement, une première au TNM ?

Qui fréquente les salles alternatives, La Chapelle, Les Écuries ?

Qui assiste aux spectacles de danse, de musique actuelle ?

Je ne méprise nullement la télévision, l'humour, le sport et les autres activités dites « populaires ». Je ne méprise pas non plus les autres formes de divertissement à but lucratif dont l'objectif est de faire le maximum de profit avec le minimum d'investissement. L'art et la culture populaire devraient exister côte à côte.

On ne peut pas en dire autant des animateurs de tribunes ou d'émissions de grande écoute, qui dédaignent les artistes s'ils ne sont pas des vedettes. On a si peur qu'ils ennuiant en utilisant un vocabulaire savant ou hermétique qu'on ne les invite pas. Comme si les artistes étaient des pestiférés, incapables de parler de leur art avec esprit, intelligence et même humour.

Il est évident que l'élaboration d'une création artistique originale et forte ne peut se faire sans un investissement massif de l'État ; au Québec, comme ailleurs, certes, mais aussi davantage qu'ailleurs en raison de la fragilité de notre statut.

Le cinéma d'auteur, le théâtre, la danse, l'art visuel, la musique ont besoin de l'État pour se vivifier, se renouveler.

En l'absence de cette source, la vie artistique se sclérose et se folklorise. Elle devient lieu commun, clichés ; elle fait appel au connu et au rabâché, au vite fait bien fait.

Que personne ne fasse le lien entre la désaffection du public et notre situation politique m'étonne. Nous vivons dans une sorte de no man's land, sans statut, sans constitution signée, et dans lequel nous feignons de croire que nous sommes souverains.

La vitalité artistique ne peut pas reposer sur les lois du marché. Il ne s'agit pas de la création d'un art élitiste, comme certains voudraient nous le faire croire. Ce n'est pas parce que l'art ne s'adresse pas aux masses qu'il ne s'adresse qu'à quelques-uns.

Les artistes sont plutôt, avant tout, des porte-voix qui transmettent leur vision du monde. Cette vision sert de

catalyseur, de réflecteur. Elle nous pousse à réfléchir, à nous interroger. Elle nous aiguillonne et nous révèle à nous-mêmes. Ces interrogations, ces révélations, parfois douloureuses ou violentes, nous fondent.

Par essence, la création est aussi inutile qu'indispensable à la construction d'un espace commun, communautaire, solidaire.

Bien sûr, on constate, en particulier depuis les échecs référendaires, la désaffection du public pour les lieux d'art, les musées autant que les théâtres.

Que personne ne fasse le lien entre la désaffection du public et notre situation politique m'étonne. Nous vivons dans une sorte de *no man's land*, sans statut, sans constitution signée, et dans lequel nous feignons de croire que nous sommes souverains. Ceux qui nous gouvernent et nous représentent voudraient nous faire croire que nous sommes dans un système démocratique, alors que notre démocratie est factice et que ce sont toujours les mêmes qui ont la parole.

Nous sommes peut-être repliés sur nous-mêmes, comme l'évoque Marc Cassivi dans son article « Ce qu'il reste de nous », publié dans *La Presse* pendant la campagne électorale (20 mars 2014), mais ce repli a des causes historiques et politiques. Appartenant au système britannique autant qu'aux valeurs américaines, sous influence franco-française, nous peinons à nous définir en dehors de ces ombres tutélaires.

Oui, nous sommes colonisés et nous affectons une liberté et une identité qui pourtant nous échappent.

À la dernière Soirée des Jutra, fort représentative de cet état d'esprit de colonisés, il nous fallait le témoignage de vedettes françaises et américaines pour justifier que notre cinéma est de qualité.

Comment fréquenter l'art quand il n'en est question nulle part, et surtout pas dans les émissions de grande écoute ? Quand personne dans les médias ne nous incite à le faire ? Si personne ne nous y incite, pourquoi aller voir quelque chose qui nous demande un certain effort et un minimum de concentration ?

La dictature de la *culture populaire* a intoxiqué le discours médiatique dans la plupart des journaux, des radios et des chaînes de télévision, et même, bien malheureusement, dans les chaînes publiques (Radio-Canada et Télé-Québec) à l'intérieur desquelles la notion même de service public semble de plus en plus floue.

Ces médias n'évoquent que la culture de masse, à l'exclusion de toute autre forme d'expression. Vous serez dans de sales draps si vous n'avez pas regardé, le dimanche soir, *Tout le monde en parle* ou *La voix*. Vous n'aurez rien à lire et rien à dire le lendemain.

On nous assène une culture composée de recettes de cuisine, d'humour souvent gras, de chansons sirupeuses et de lieux communs.

La prédominance de celle-ci fait l'affaire des chroniqueurs et des journalistes qui, au moins, peuvent en parler sans se forcer, sans avoir rien d'autre à écrire que l'habituelle langue de bois du service après-vente.

Les intermédiaires — chroniqueurs, vedettes de radio ou de télé —, se prenant pour l'élite, décident ce qui est bon pour le peuple, le méprisant suffisamment pour le juger inapte à « consommer » de l'art qu'ils jugent *élitiste*. La culture dite populaire (en fait, la culture de masse assénée à la suite d'études de marché) rapporte de l'argent, le même argent auquel s'abreuvent les médias et les politiciens. C'est la culture du veau d'or.

Or, ceux qui parlent avec passion de culture sont rares. Au lieu de cela, nous subissons une sorte de guide du consommateur qui voudrait nous prendre par la main, nous invitant à voir ce qui « nous en donne pour notre argent ».

J'ai entendu récemment une chroniqueuse dire au moins dix fois dans sa critique d'une pièce tirée de l'œuvre de la célèbre écrivaine : « *oui, bien sûr, il faut aimer Duras* » et « *si vous aimez Duras* ». J'en déduis qu'elle ne connaissait pas Duras et ne l'aimait pas non plus !

Bien sûr, la fréquentation des spectacles d'humour, de variétés, et des films d'action procure sans doute *a priori* plus de détente qu'un texte de Bernard-Marie Koltès.

Évidemment, la fréquentation de l'art exige des références, des systèmes de comparaison. Il est prouvé que la fréquentation de l'art augmente avec la fréquentation de l'art. Encore faut-il que quelqu'un nous tende la main.

En l'absence d'éducation artistique, il est beaucoup plus ardu d'entretenir une relation vivante à la création.

L'éducation artistique commence tôt, dès l'enfance, à l'école. Ailleurs, on emmène les enfants dans les musées, à l'âge de cinq ans, leur expliquant les toiles des grands maîtres. On les emmène au théâtre très tôt. On leur fait expérimenter la création artistique en cours de dessin ou de peinture, de danse et de théâtre.

Ici, le programme d'éducation artistique est réduit à sa plus simple expression et dépend du bon vouloir de certains enseignants passionnés et dévoués.

Au lieu d'expliquer les démarches artistiques, on feint de démocratiser l'art en demandant aux artistes de faire les singes pour le public. Si on invite des acteurs, des musiciens, des auteurs dans des talk-shows, des jeux télévisés, on attend d'eux qu'ils soient distrayants, voire ridicules, et surtout éminemment superficiels.

Pourtant, et malgré ces lacunes, le public comprend, analyse, même ce qu'il ne connaît pas ; même ce qu'il n'aime pas. Il n'a pas souvent la chance de l'exprimer, mais il voit et observe tout. Il a des réponses aux questions qu'il pose. C'est mon expérience.

Récemment, j'ai eu la chance de voir et de pouvoir commenter, dans le cadre du FIFA — fort fréquenté d'ailleurs —, le film *Avec rage et courage*, qui relatait, entre autres, une expérience unique à Cologne, où le théâtre municipal, déserté par le public, se remplissait à nouveau de spectateurs fervents.

La directrice artistique a décidé de mettre en scène des questions politiques et sociales s'adressant directement aux spectateurs. Elle affirme que les théâtres doivent se comporter comme s'ils étaient dans une dynamique régionale : avec une nécessaire proximité, un dialogue ouvert avec le public.

Cette expérience m'a donné du courage.

Le peuple, s'il se sent convié, est présent. N'en déplaise aux chroniqueurs, chefs de station, patrons des médias. N'en déplaise aux politiciens. —

L'héritage libertaire de *Refus global*

PAR GILLES LAPOINTE

UNE ABSTENTION COUPABLE. ENJEUX POLITIQUES DU MANIFESTE *REFUS GLOBAL*

de Marcel Saint-Pierre

préface de Louis Gill

M éditeur, 122 p.

La petite flamme pointue qui consiste à saluer l'anniversaire de la publication de *Refus global* danse toujours. Amorcée en 1959 avec la revue *Situations*¹ et Fernande Saint-Martin, cette tradition, qui a pris dans les années 1990 les allures d'une commémoration parfois un peu trop appuyée, se poursuit encore aujourd'hui grâce à ce nouvel essai, publié à l'occasion du 65^e anniversaire du célèbre manifeste de Paul-Émile Borduas et de son groupe.

Située à Montréal dans le contexte des années d'après-guerre, cette étude de Marcel Saint-Pierre s'est donnée pour visée de remettre en lumière certains débats idéologiques survenus entre Borduas, le cercle automatiste et quelques autres factions en présence, notamment les intellectuels progressistes du mouvement communiste. Désireux de mieux pénétrer la nature des rapports institués entre politique et avant-garde artistique, l'auteur se penche sur les faits qui conduisirent les automatistes à être qualifiés publiquement, peu de temps avant la publication de *Refus global*, de simples « *révolutionnaires de la toile* », une accusation sévère et lourde de conséquences pour eux.

Bien qu'ils soient opposés au régime de l'Union nationale de Maurice Duplessis, la décision des automatistes de conserver leurs distances avec tout groupe de gauche, leur refus d'endosser l'action politique telle que l'envisageaient les communistes canadiens leur valut en retour d'être taxés publiquement, par ces derniers, d'abstentionnistes. Ainsi que l'explique

Marcel Saint-Pierre, pour Pierre Gélinas, responsable du journal *Combat*, « *ce refus de l'intention révolutionnaire, c'est-à-dire de son organisation politique, ne pouvait qu'agacer et être perçu comme une "abstention coupable"* ».

Comment ces artistes réputés d'avant-garde, qui allaient bientôt exposer dans leur manifeste *Refus global* leur volonté de renouveler la sensibilité collective, pouvaient-ils adopter une pareille posture? Dans l'analyse nuancée qu'il propose de *Refus global* et notamment de la dernière partie du manifeste de Borduas intitulée « *RÈGLEMENT FINAL DES COMPTES* », Marcel Saint-Pierre montre de manière fort convaincante que l'utopie sociétale des automatistes, leur foi en un « *avenir collectif* » qui passe par la libération de l'individu — changer le monde en changeant la vie, selon les expressions respectives de Marx et de Rimbaud —, pouvait difficilement se concilier « *avec celle du Grand soir ou de la Révolution* » politique. Ligne de parti et expérimentation artistique restant en effet irréductibles et inconciliables.

LE REFUS DE SERVIR LA RÉVOLUTION?

Comme chez les dadaïstes et les futuristes avant eux, la question des rapports entre art et politique fut inévitablement

source de division interne, et cela, dans le cercle automatiste lui-même. À ce chapitre, Marcel Saint-Pierre note bien cependant comment l'automatisme montréalais est parvenu, sur cet enjeu, à se distinguer du surréalisme français qui fut un temps « *au service de la Révolution* ». Saint-Pierre établit en effet que, tout en se situant quelque part dans la lignée du matérialisme historique, l'automatisme québécois règle sa



conduite sur une morale d'action différente et sur « *la base d'une vision prétendument plus globale de l'histoire* ». Si les automatistes vont refuser la « *solution communiste* », qu'ils jugent *a priori* « *intéressée* », c'est que cette réponse ne peut conduire, ainsi que le confirmera un témoignage ultérieur de Gilles Hénault, lui-même communiste, qu'à un changement de surface ou à un simple « *changement d'équipe* ». Selon une perspective un peu analogue, portant un jugement catégorique sur l'état du surréalisme et quelques-unes de ses dérives, Borduas et son groupe ne pourront accepter de soumettre leur conduite à une ligne fixée d'avance et à jamais. Ainsi que s'appliquera à le faire valoir Fernand Leduc auprès d'André Breton en 1948, « *l'émancipation totale de l'homme*

sa distance vis-à-vis de l'action politique à engager.

DRAPEAU NOIR ET CARRÉ ROUGE

Dans la stimulante postface qui accompagne cet essai, Marcel Saint-Pierre décèle dans le mouvement du printemps étudiant de 2012 et « *la mouvance anarchiste qui l'anime* » une relecture positive de l'aventure automatiste et de sa vision libertaire. Parmi les rares observateurs à rendre compte de la plus récente appropriation de *Refus global* par la gauche, il marque ici son désaveu vis-à-vis de l'orientation donnée par certains auteurs pour qui le manifeste donne l'assise à une tradi-

les automatistes « *les premiers anarchistes constitués en groupe* ».

Marcel Saint-Pierre a beau jeu d'exposer « *le peu d'emprise réelle de la pensée anarchiste sur la conjoncture de l'époque* ». Pour l'auteur, il faut en effet se garder non seulement de généraliser les positions de Claude Gauvreau à l'ensemble du groupe, mais tout autant d'assimiler le groupe automatiste « *à un quelconque mouvement de résistance anticapitaliste* » ou « *à une sorte de modèle réduit d'une coalition anarchiste* ». Pour Marcel Saint-Pierre, cette récupération historique est en effet démentie par plusieurs témoins de l'époque, dont Sam Abramovitch, et si Borduas évoque bien à la fin du manifeste l'idée d'« *anarchie resplendissante* », celle-ci ne saurait emprunter les chemins étroits d'une réforme institutionnelle envisagée par la droite, voire même celle d'une révolution sociale envisagée par la gauche.

Il faut donc saluer en terminant l'initiative heureuse de Louis Gill — qui a lui-même fait paraître en 2012, chez M éditeur, un essai remarqué intitulé *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art* — d'avoir assuré l'édition de ce livre essentiel. Rappelant en effet l'importance de ne pas enfermer l'automatisme dans le seul champ de l'art, *Une abstention coupable* réaffirme à quel point la question des rapports entre art et politique reste, aujourd'hui encore, d'une brûlante actualité. ┘

Comme chez les dadaïstes et les futuristes avant eux, la question des rapports entre art et politique fut inévitablement source de division interne, et cela, dans le cercle automatiste lui-même.

est la seule norme d'orientation » et, pour Leduc, celle-ci est « *sans cesse renouvelable* ». À la froide intentionnalité, à l'action « *intéressée* », Borduas et Leduc opposeront l'ordre dynamique de la passion, indispensable à la libération de l'énergie poétique de l'expérimentation. Tout du long, le lecteur se laisse guider par le fil de lecture tracé ici par Marcel Saint-Pierre qui clarifie la position politique de l'automatisme et qui pose la nécessité pour le groupe, au nom de l'indépendance de l'art, de marquer

tion anarchiste au Québec. En cherchant en effet à doter celle-ci d'un passé et à édifier une histoire de l'anarchie — il cite à cet égard les ouvrages de Normand Baillargeon, *L'ordre moins le pouvoir* (Lux, 2004), de Francis Dupuis-Déri, *Québec en mouvements* (Lux, 2008) et de Mathieu Houle-Courcelles, *Sur les traces de l'anarchisme au Québec (1860-1960)* (Lux, 2008) —, certains, tels Benoît Tremblay, en sont venus abusivement à reconnaître chez

1. Fernande Saint-Martin, « Le manifeste de l'automatisme », *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 10-19, suivi de « Nous en reparlerons dans dix ans », *loc. cit.*, p. 30-47.

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel, littérature théorique et critique

librairieformats.org
514.842.5579

RÉSEAU ARTACTUEL

Le site à consulter pour tout savoir sur l'art actuel au Québec

rcaaq.org
514.842.3984

Deux initiatives au service de l'art actuel

rcaaq
REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉNÉRÉS DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4

Conseil des arts et des lettres Québec

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

SDEV

NYMPHOMANIAC (VOL. I ET II)

de Lars von Trier

Danemark, Allemagne, France (et al.), 2013, 241 min.

« Cette version écourtée et censurée de *Nymphomaniac* a été approuvée par Lars von Trier, mais sans autre implication de sa part ». Tels sont les premiers mots qu'on peut voir s'afficher à l'écran avant le début respectif des volumes I et II de la plus récente œuvre de l'enfant terrible du cinéma danois. Abondamment discuté dans les médias dès le moment où Von Trier a annoncé publiquement qu'il souhaitait mettre en scène un porno de plus de quatre heures, *Nymphomaniac* a fait l'objet d'un buzz marketing très puissant et est rapidement devenu l'un des films les plus attendus de 2014. Qu'on en

quatre heures de *Nymphomaniac*, délesté de ses plans de coïts les plus explicites, ne possèdent au final que peu de caractéristiques du film pornographique traditionnel, tant sur le plan de la structure que de l'esthétique. Car ce n'est pas de pénétration graphique dont il est réellement question ici, mais bien de l'impossibilité de pénétration intérieure, du vide abyssal qui accompagne chaque nouvelle jouissance éphémère vécue par la protagoniste. En racontant, par le biais de chapitres linéaires, la vie d'une nymphomane, Lars von Trier poursuit plutôt dans la veine entamée par ses deux précédents films — *Antichrist*

tain nommé Seligman (Stellan Skarsgård, irréprochable) lui vient en aide et la recueille chez lui le temps de soigner ses blessures. À la demande d'un Seligman fort curieux, Joe accepte d'expliquer pourquoi elle se perçoit comme un « mauvais être humain » en racontant en *flash-back* chronologiques son histoire. S'ensuit donc le récit en huit chapitres de Joe, cette femme singulière qui s'est auto-diagnostiquée nymphomane et qui, selon ses propres dires, a « toujours demandé plus du coucher de soleil que les autres personnes ».

Diamétralement opposés dans leurs façons d'envisager la vie et son sens, Joe et Seligman se complètent par leurs mœurs divergentes. L'opposition entre leurs deux discours rythme l'entièreté du diptyque et permet à Von Trier de créer, non sans une certaine complaisance, un discours schizophrénique au sein de son œuvre, celui-ci utilisant ses personnages pour entamer une conversation avec lui-même, comme un ventriloque pourrait le faire avec ses pantins. Cependant, ce procédé narratif, même s'il apparaît au premier abord facile et que Von Trier tend à en abuser, est loin d'être inintéressant. Le duo dépareillé que forment Joe et Seligman fonctionne à merveille, dans la mesure où Joe, immanquablement, incarne la nature, l'inné, l'instinct corporel primaire, alors que tout du personnage de Seligman se rapporte à la culture, à la connaissance acquise ou au pouvoir de l'esprit. Vouant une affection démesurée aux espaces verts et aux jardins depuis son enfance — son père lui apprenait à regarder l'« âme des arbres » —, Joe ne trouve son salut qu'en admirant son « *little book of comfort* », rempli de différentes sortes de feuilles d'arbres séchées, tandis que Seligman ne sait réagir aux histoires salaces de Joe qu'en dressant des parallèles avec des éléments culturels ou théoriques

Comme spectateur, on ressort de l'expérience à la fois floué et profondément intrigué, comme si chaque film de Lars von Trier ouvrait systématiquement sur une discussion et un dilemme moral plus grand que lui...

prenne bonne note : la *persona non grata* la plus populaire de Cannes comptait maintenant réaliser un porno ! La campagne de publicité entourant le film a d'ailleurs longtemps semblé confirmer la rumeur, qu'on pense aux premières images dévoilées sur le web (Charlotte Gainsbourg, poitrine nue, entre deux hommes noirs) ou aux posters des visages des quatorze acteurs principaux mimant l'orgasme. Cela dit, si cette version raccourcie de *Nymphomaniac* a bel et bien été « approuvée » pour distribution à l'international, sans doute un peu à contrecœur par Von Trier — qui, tel qu'on le connaît, ne déteste pas jouer aux martyrs ou aux artistes muselés —, elle ne coïncide pas avec cette image de film controversé, obscène, voire excessivement sexuel à laquelle on nous avait tant préparés. Ces

(2009) et *Melancholia* (2011) —, et livre avec ce nouvel opus une réflexion troublante, complexe et joyeusement provocatrice sur la place (importante ou non) de la moralité en société ainsi que sur le poids insurmontable de la solitude humaine.

NATURE/CONTRE NATURE

Après une entrée en matière tout en lenteur et en finesse (plans panoramiques et *zoom in* soignés de murs de briques ruisse-lants de pluie et d'une bouche d'aération sombre, éléments qui semblent d'ores et déjà se rapporter au sexe féminin), on découvre le corps inerte et battu de Joe (Charlotte Gainsbourg) dans une ruelle, sur fond sonore brutal de *Führe Mich* de Rammstein. Rapidement, un bon samari-



Nymphomaniac, de Lars von Trier.

qui témoignent de son érudition. Par exemple, lorsque Joe affirme à son interlocuteur qu'elle est nymphomane, celui-ci ne retient que le mot « nymphe » et s'empresse d'établir une analogie avec la pêche à la ligne, ou encore, lorsqu'elle lui avoue qu'elle s'est fait dévier par trois coups dans le vagin et cinq dans l'anus, celui-ci associe ces nombres à la suite mathématique de Fibonacci. Ainsi, si Joe ne sait pas raconter ses aventures autrement qu'en les illustrant de façon brute, Seligman ne sait pas les écouter sans chercher à les intellectualiser, refusant de les comprendre à travers la loupe sexuelle et voyeuriste qui lui est tendue par Joe. Car comme celui-ci finit par l'admettre en toute logique : « *There's nothing sexual about me. I don't look at you through the glasses coloured by sexuality or sexual experience. I'm a virgin. I'm innocent.* »

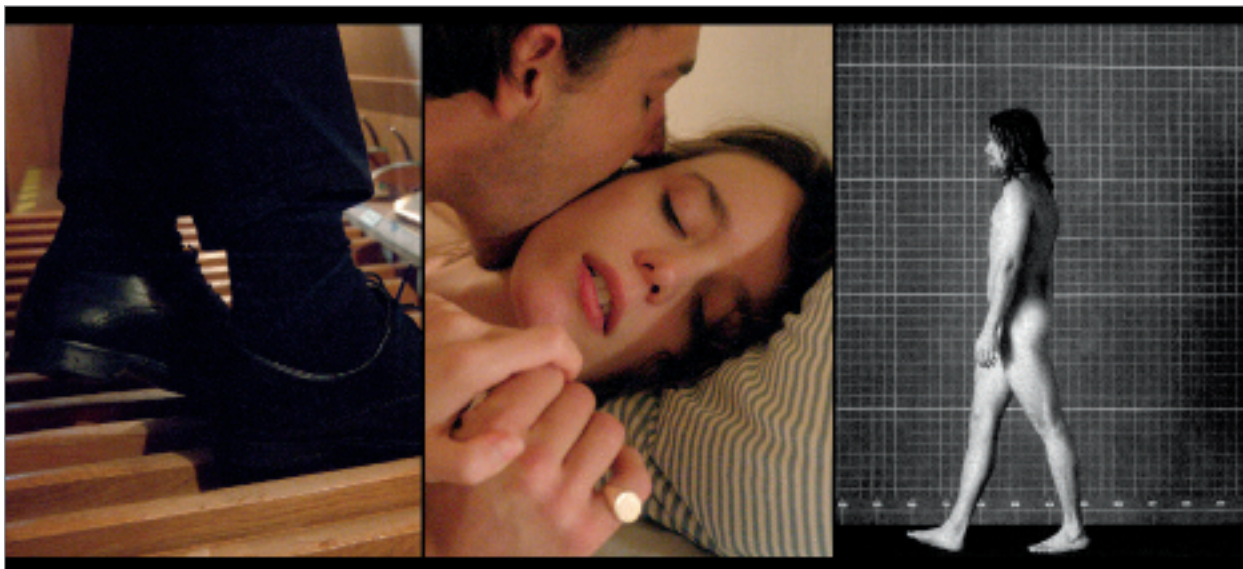
Cette réplique de Seligman s'avère l'une des plus révélatrices du film, car elle confirme le fait qu'il se joue bel et bien un combat ultime dans *Nymphomaniac* : un combat entre nature et culture, certes, mais aussi entre vice et vertu, discours blasphématoire et discours biblique. Seligman, qui n'est pas croyant, s'efforce d'excuser les actes répréhensibles de Joe en les rationalisant, prétextant qu'ils ne sont pas « contre nature » et qu'elle ne devrait pas se traiter comme une pécheresse en quête de châtiement. Ne laissant pas même le mot

« péché » survivre au-delà du dogme religieux, il se permet de se blanchir de toute faute sous le couvert de sa pureté sexuelle. Hélas, Lars von Trier n'a pas l'habitude d'épargner ses personnages et *Nymphomaniac* ne fait certainement pas exception à la règle. Permutant souvent les rôles de ses protagonistes en cours de parcours, le réalisateur danois aime déjouer son spectateur, le confronter à des situations où la morale et la justice se révèlent déficientes. Les dernières minutes du film sont à cet égard particulièrement dévastatrices, puisque le bon Seligman, qui délivre Joe du fardeau de sa solitude en lui offrant un toit et une oreille, se transforme plus tard en faux prêtre défroqué lorsqu'il rejoint sa protégée endormie, espérant lui aussi être libéré du poids de sa chasteté. Ce qui résulte de cette scène finale a d'ailleurs le mérite d'être à l'image de Joe, radical et sans concession, car chez Von Trier, de *Breaking the Waves* (1996) à *Dogville* (2003) en passant maintenant par *Nymphomaniac*, le corps vengeur l'emporte toujours sur l'esprit.

« MEA VULVA, MEA MAXIMA VULVA »

Serait-il ainsi possible d'attribuer à la plus récente œuvre de Von Trier une certaine visée féministe ? D'apercevoir une révolte contre l'hégémonie masculine, une réap-

ropriation du corps dans toute sa puissance sexuelle ? Pas tout à fait. Bien que *Nymphomaniac* semble emprunter certaines idées au féminisme et les déformer à sa guise — qu'on pense au « *Mea culpa* » qui, dans la bouche de la jeune Joe et de sa meilleure amie B., devient un « *Mea vulva, mea maxima vulva* », véritable chant satanique visant à pourfendre la « *société de l'amour et ce qu'elle en a fait* », ou au fait que Joe adulte, à la fin du film, n'est plus dans la « *résistance subconsciente* », comme la nomme Seligman, mais bien dans la résistance physique pure et dure —, les positions de Von Trier sur le sujet demeurent trop ambiguës et énigmatiques pour qu'il soit possible d'en tirer une interprétation définitive. S'inscrivant parfaitement dans la continuité des précédents films du réalisateur, *Nymphomaniac* est un dipytique pervers qui amalgame plusieurs types de discours sociaux, de façon à les retourner les uns contre les autres et à les rendre obsolètes. Comme spectateur, on ressort de l'expérience à la fois floué et profondément intrigué, comme si chaque film de Lars von Trier ouvrait systématiquement sur une discussion et un dilemme moral plus grand que lui (et c'est souvent à ce signe qu'on distingue les plus grands réalisateurs). Mais si *Nymphomaniac* joue sur plusieurs tableaux avec le second degré et l'ironie qu'on reconnaît à son créateur, que le film multiplie les positions et les



Nymphomaniac, de Lars von Trier.

expériences sexuelles de Joe, nous la montrant enfant ressentir son premier orgasme spontané ou adulte s'adonner compulsivement à des séances de sado-masochisme avec K., c'est son imperméabilité et son sentiment d'incomplétude constant qui transpercent l'écran.

À l'instar des héroïnes d'*Antichrist* et de *Melancholia*, Joe peine à s'extraire de son corps et souffre d'un mal intérieur dont elle ne peut guérir. Elle se révèle à plusieurs reprises incapable de rejoindre un « ensemble » ou d'intégrer une communauté, que cela se traduise par la famille qu'elle échoue à créer avec Jérôme (son seul véritable amour), ses amitiés adolescentes qu'elle délaisse ou le groupe de thérapie pour nymphomanes anonymes qu'elle quitte en claquant la porte. Cet épisode particulier donne justement lieu à l'une des tirades les plus mémorables du film, lorsque Joe affirme sa différence aux autres « accros du sexe » en clamant haut et fort : « *I'm not like you. I'm a nymphomaniac. And I love myself for being one. But above all, I love my cunt and my filthy, dirty lust.* » En réussissant à prononcer ces paroles en public, à exprimer sa marginalité indéniable et son refus de participer à une société hypocrite qui vit dans le déni de ses désirs et de ses pulsions, Joe surpasse les protagonistes d'*Antichrist* et de *Melancholia* par sa dialectique franche et sa lucidité assumée. Volontairement, mais non sans heurts, Joe se retire du monde et consent à embrasser sa solitude, à ne faire qu'un avec elle, faisant même vœu d'abs-

tinence devant le regard perplexe de Seligman. Mais lorsque celui-ci fait un pas de trop vers elle, on comprend immédiatement qu'aucun personnage n'aura droit à un traitement de faveur, et surtout pas ceux qui osent sous-estimer la douleur des autres, car suivant la logique intrinsèque de *Nymphomaniac*, la solitude n'est pas une croix qui se porte à deux.

LA BLAGUE ET LE BLASPHEME

Si les personnages du réalisateur danois semblent prisonniers de leur corps comme de leur pensée, ils ne sont en fait jamais réellement laissés à eux-mêmes, puisque la voix de leur créateur se fait constamment entendre à travers les leurs. Inséparable de ses films, Lars von Trier n'est pas de ceux qui se font oublier ou qui se placent discrètement en retrait de leurs accomplissements. Celui-ci semble même avoir voulu réaliser avec *Nymphomaniac* une œuvre si longue qu'elle lui aurait permis de s'auto-citer, et ce, à plusieurs reprises et non sans un certain amusement évident. On retrouve notamment dans le nouveau film de Von Trier la fameuse scène d'*Antichrist* où l'on voyait un petit garçon se jeter par-dessus un balcon, mais cette fois, la scène est revisitée, comme si on était en train de visionner un « *alternate ending* » d'*Antichrist* et que Charlotte Gainsbourg, actrice principale des deux films, faisant preuve de négligence domestique pour une deuxième fois et toujours en pla-

çant ses besoins sexuels avant la sécurité de son enfant. Plusieurs allusions à *Melancholia* sont aussi frappantes, qu'on pense au plan en plongée des corps des deux héroïnes dans la nature verdoyante ou à la musique de Wagner, qui hante elle aussi cette œuvre. Tel un véritable chef d'orchestre capable de prévoir les bons coups comme les fausses notes, Lars von Trier re-contextualise ses travaux précédents avec un talent certain et utilise ses personnages comme bon lui semble, autant pour faire mousser la polémique autour de sa propre personne que pour anticiper les réactions de son auditoire. Mais le point culminant de ce jeu initié par le cinéaste se fait indubitablement sentir lorsque Seligman admet à Joe : « *If anyone else had told me this story, I would have seen it as a blasphemous joke.* »

Qu'on décide en effet d'interpréter *Nymphomaniac* comme une blague impertinente et narcissique entre Von Trier et sa *persona* est un choix qui peut se comprendre, tant celui-ci semble se délecter de ses autoréférences et de ses supercheries discursives. Mais il n'en demeure pas moins que ce film-fleuve est l'une des œuvres les plus littérales, ambitieuses et étonnantes du réalisateur danois qui parvient, de digression en digression, à nous hameçonner pendant 241 minutes comme des poissons, à l'image des nymphes de Seligman.



L'art de cultiver le risque sans fin

Entretien avec Marie-Hélène Falcon

PROPOS RECUEILLIS PAR GILBERT DAVID¹

Que serait l'art théâtral au Québec sans la contribution d'une femme-orchestre de la trempe de Marie-Hélène Falcon, directrice générale et artistique du Festival TransAmériques (FTA) ? Qui nierait l'importance, pour l'écologie du milieu artistique à Montréal, de l'existence pérenne de ce festival, fondé en 1985 sous le nom de Festival de théâtre des Amériques ? Avec ferveur, audace et rigueur, Marie-Hélène Falcon a dirigé pendant trente ans un espace de liberté créatrice qui commande l'admiration. Elle a annoncé en début d'année qu'elle quitterait la barre du FTA après son édition 2014. Spirale a souhaité la rencontrer pour faire le point sur sa trajectoire hors du commun qu'est venue consacrer l'attribution du Grand Prix du Conseil des arts de Montréal au FTA en 2013.

SPIRALE — Vous avez fait vos premières armes à la direction du Festival de théâtre étudiant du Québec (Lac-Mégantic, 1966-1977), puis à l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Diriez-vous que la forte multiplication des jeunes compagnies, fondées notamment dans les quinze années précédant la fondation du FTA, a eu un effet de levier ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Oui, certainement. Durant les années 1960-1970-1980, le théâtre a connu une période d'effervescence sans précédent partout au Québec. Il y a eu Le Mouvement Contemporain d'André Brassard, Robert Lepage au Théâtre Repère, Gilles Maheu à Carbone 14, le Théâtre Expérimental de Montréal — devenu, après la scission, le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre Expérimental des Femmes avec Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier —, le Théâtre Petit à Petit (PàP) de Claude Poissant et consorts, Denis Marleau avec UBU, pour n'en nommer que quelques-uns. Il y a eu de jeunes auteurs audacieux aussi, comme René-Daniel Dubois ou Normand Chaurette. D'ailleurs, la première édition du FTA a été faite en concertation avec l'AQJT, dont c'était le 16^e (et dernier) festival. À l'époque, nous avons eu de grands débats pour décider de la programmation dont serait responsable chacune des deux entités. Mais, en fin de compte, c'est ce qui nous a permis, en 1985, de présenter un panorama absolument génial, très large, très beau, de la création théâtrale contemporaine au Québec.

SPIRALE — Diriez-vous que le théâtre a été alors le fer de lance du changement culturel au Québec ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Oui, mais ce n'était pas seulement le théâtre qui engageait l'avenir. La vie culturelle et artistique à Montréal, dès les années 1960, a toujours été excitante, mais il est vrai qu'au tournant des années 1980, se faisait sentir l'urgence d'implanter à Montréal un festival international du théâtre qui nous mette en relation avec le monde. Parce que ça avait beau être passionnant chez nous, nous avions quand même très peu de contacts avec le reste du monde à l'époque. Et ça nous prenait aussi une tribune afin de montrer au monde ce qui se passait chez nous et de favoriser les échanges entre nos compagnies de création et les scènes à l'étranger. Ça nous permettait de présenter sur les mêmes plateaux des compagnies et des créateurs étrangers, des jeunes artistes d'ici, ayant vraiment un propos à la fois esthétique et politique.

SPIRALE — Pour plusieurs compagnies émergentes au Québec, il fallait tenter



Marie-Hélène Falcon. Crédit photo : Neil Mota.

d'échapper au goulot d'étranglement de la seule diffusion à l'échelle québécoise. Et, en ce sens, le FTA a joué un rôle fondamental, non ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Avant l'arrivée du FTA, il y a des compagnies qui avaient déjà commencé à tourner à l'étranger, comme Les Enfants du paradis de Gilles Maheu, devenu Carbone 14, comme le Théâtre Repère et d'autres. Il y avait eu Louisette Dussault qui avait joué son solo *Moman* (1979) au Festival de Nancy et Michel Garneau au Festival d'Avignon, par

exemple. Et il ne faudrait pas oublier plusieurs compagnies pour jeunes publics comme Le Carrousel et La Marmaille qui ont aussi tourné dans le monde et qui ont vu naître à Montréal, en 1990, un festival spécifique, Les Coups de théâtre, lequel a pris le relais du Festival de Théâtre Jeune Public, mis sur pied par l'AQJT au début des années 1970. Le besoin de diffuser à l'étranger était déjà là, et moi, j'avais commencé à voyager beaucoup pour assister à divers festivals aux États-Unis et en Europe. Le FTA n'a pas inventé le rayonnement du théâtre québécois, mais il lui a donné un sérieux coup de pouce. En même temps, il était absolument nécessaire de nous mettre en contact avec des créateurs étrangers majeurs qui n'auraient pu être vus durant la saison régulière à Montréal, que l'on pense à Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Kazuo Ohno, Robert Wilson, Jan Fabre, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, Peter Brook, le Wooster Group et Mabou Mines pour ne mentionner que les très connus. Mes rencontres avec des artistes d'exception ont été déterminantes et elles ont beaucoup nourri les débuts du FTA.

SPIRALE — Vous nommez des créateurs scéniques davantage que des auteurs... Est-ce que le FTA n'a pas eu un parti pris pour la recherche-crédation tournée vers les langages scéniques et moins vers les écritures dramaturgiques ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Mes coups de foudre sont venus de la nouveauté sur le plan de la théâtralité, de la part de créateurs capables de me déstabiliser dans mon expérience de spectatrice. Ma grande curiosité me poussait naturellement hors des sentiers battus. Le théâtre à texte a eu une large place au FTA, mais son importance au Québec même en rendait moins pertinente la programmation dans un festival qui avait, justement, pour priorité de nous mettre en relation avec des propositions artistiques plus radicales. Donc, je nomme surtout des metteurs en scène et des chorégraphes qui sont, pour moi, des auteurs à part entière. Cela dit, lors des premiers festivals, il y a eu le superbe spectacle d'Antoni Vassiliev à partir de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello ou *Les trois sœurs* de Tchekhov revisité par Youri Pogrebnichko. Ce sont des metteurs en scène qui déconstruisaient des textes classiques et qui les réinterprétaient pour parler à leurs concitoyens et, éventuellement, au monde, parce que c'était des morceaux importants du répertoire mondial. À

côté de cela, il y avait Carlos Giménez, un brillant jeune metteur en scène argentin réfugié à Caracas, hélas mort trop jeune. Dans le premier festival, il avait présenté *Bolívar* de José Antonio Rial, ce qui constituait évidemment un *statement* politique. Je pense que c'est dans l'ADN du Festival que de combiner la recherche de nouvelles formes, de nouveaux langages, aux questionnements de notre époque : Comment vivons-nous ? Pourquoi vivons-nous ? Le 1^{er} FTA en 1985 s'est ouvert avec trois grands spectacles : *Dreamland Burns* du Squat Theatre, formé d'exilés hongrois à New York, *Bolívar* et *Albertine, en cinq temps*. Il y avait aussi des chants de gorge de femmes inuit d'Inukjuak au nord du Québec et *Le porteur des peines du monde* d'Yves Sioui Durand qui associait une dizaine de peuples amérindiens, sans oublier le spectacle de Gabriela Serra sur les autochtones exterminés d'Argentine.

SPIRALE — Revenons un instant sur la naissance du FTA en 1985. Il y avait déjà eu un festival à Québec en 1984 : la Quinzaine internationale de théâtre. À Montréal, vous travailliez déjà à un projet autour des années 1981-1982. Qu'est-ce qui explique cette longue période d'attente avant d'aboutir ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Pendant que j'étais à l'AQJT, j'ai cherché à mettre sur pied un festival international. J'ai d'abord essayé d'internationaliser le festival de l'AQJT, mais j'ai compris que ce n'était pas possible, parce que les membres étaient guidés par d'autres objectifs, dont celui d'un meilleur financement des jeunes compagnies, ce qui était tout à fait légitime. J'ai donc quitté l'AQJT en 1980-1981 et j'ai tout de suite entrepris, avec Jacques Vézina, de promouvoir le projet du FTA auprès des décideurs. Nous voulions commencer dès 1984, mais il se trouve que c'était impensable à cause de la tenue à Québec, cette année-là, des célébrations du 400^e et de la venue des Grands Voiliers. Il a fallu se résigner à débiter en 1985, étant entendu que le FTA serait biennal, en alternance avec la Quinzaine à Québec. Et, à Montréal, un autre festival est apparu en même temps : le Festival international de nouvelle danse (FIND). Le premier FTA et le premier FIND se sont tenus à quelques mois d'intervalle. Le FIND s'est déporté à l'automne. De notre côté, nous avons choisi de faire le FTA à la fin de la saison régulière, en mai-juin, entre autres pour prolonger la saison théâtrale à

Montréal et avoir plus facilement accès à plusieurs salles pendant cette période.

SPIRALE — La naissance presque simultanée de trois festivals internationaux en dit long sur le climat général qui touchait l'ensemble des arts de la scène, au lendemain de la tenue des États généraux du théâtre professionnel au Québec en 1981. Tout le monde dans les milieux culturels et artistiques réclamait l'investissement de plus de fonds par les divers paliers de gouvernement, à commencer par les jeunes compagnies qui, à l'évidence, étaient sous-financées. Est-ce que le projet du FTA a d'emblée reçu l'appui de ces dernières ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — La naissance de trois festivals internationaux presque en même temps témoigne de la grande vitalité artistique de nos milieux et de leur désir d'ouverture. Nous avions tous besoin d'air et le public montréalais allait bientôt nous confirmer que lui aussi avait besoin d'air. Je crois que le fruit était mûr, il y avait la conscience parfois diffuse, parfois franchement affirmative, de la nécessité d'ouvrir le champ des pratiques théâtrales et chorégraphiques et de voir au-delà des contraintes immédiates. Cela dit, les revendications des artistes, nous les partagions totalement. Jacques Vézina et moi avions réuni des intervenants du milieu pour présenter le projet et en discuter les objectifs et la portée au sein du milieu théâtral. Il n'y a eu aucune objection. Les gens nous ont dit : « Faites-le, on verra bien ! » Personne n'avait l'air de trop y croire... Il faut bien dire que ça n'a pas été facile. Il a fallu convaincre les organismes gouvernementaux de la pertinence et de l'effet structurant de notre démarche, mais nous avons eu un accueil bienveillant autant de Lise Richer, au Conseil des Arts de Montréal, de Robert Spickler, au Conseil des Arts du Canada, que de Lise Bacon, alors ministre des Affaires culturelles à Québec. Ça nous a permis de commencer par en faire un, puis un deuxième, puis un troisième...

SPIRALE — Durant les premières éditions, il a quand même fallu démontrer qu'il y avait un public pour soutenir un tel événement.

MARIE-HÉLÈNE FALCON — On a dû tout démontrer ! Qu'on était capables de tenir nos promesses, capables de faire une programmation, de faire venir des créateurs marquants, de réunir un public, de gérer une énorme logistique et de faire des miracles avec très peu d'argent, de créer

l'événement quoi ! Et on a rempli les salles dès le début. Le public a été extrêmement généreux, et très fidèle au fil des ans. Le public a partagé d'emblée notre désir et notre curiosité à l'égard de ce qui venait d'ailleurs. Si le public avait été fermé, ça n'aurait pas été possible.

SPIRALE — Lors des premières éditions du FTA, une place significative était réservée aux théâtres de l'Amérique latine et des États-Unis. Au fil du temps, le FTA n'a-t-il pas eu un penchant plutôt eurocentrique ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Au moment de se lancer dans l'aventure, on s'est rendu compte qu'on n'avait pas beaucoup d'argent, qu'on était incapables de voyager comme on aurait souhaité le faire, mais qu'on avait cette envie de découvrir ce qui se passait dans les Amériques, si proches et si lointaines, si mystérieuses. Et pourtant, ce n'était pas un choix étroitement géographique. Pour nous, les Amériques portaient un imaginaire, un rêve. C'était une identité en soi. Les Amériques comme terre d'accueil, comme piste d'envol. On trouvait ça très, très beau : on se réclamait des Amériques. La toute première édition affirmait notre américanité, de l'extrême Nord à l'extrême Sud, y compris la réalité amérindienne. En voyageant, je me suis rendu compte aussi qu'on avait tous les mêmes liens avec les anciennes mères patries. L'arrivée des colonisateurs, le théâtre importé de la métropole, des soldats français, espagnols ou anglais qui font leur théâtre... Ensuite, naissance d'une dramaturgie nationale, affirmation des auteurs natifs et formation des compagnies, apparition de la création collective, puis du théâtre des femmes, et retour aux classiques, à commencer par les Grecs. Bref, c'était très intéressant de constater tous ces recoupements au sein des différentes sociétés américaines. On ne savait rien des Amériques et on s'est rendu compte que c'était absolument intéressant et passionnant d'établir un axe Nord-Sud, alors qu'on ne connaissait souvent qu'un axe Est-Ouest. C'était fondamental pour moi, à l'époque, de présenter ce que les Amériques apportent au monde en déclarant : « Voici la place qu'on peut prendre dans le concert des nations. » Après les éditions de 1985 et 1987, les programmations suivantes comprenaient toujours des Américains, mais aussi des Européens, des Asiatiques, des Africains, des Australiens. Dans notre esprit, il n'a jamais été question de limiter le FTA à des compagnies des Amériques. L'essentiel a toujours été de

chercher la différence, d'aller vers des artistes et des œuvres en rupture avec la production *mainstream* dans chacun des pays visités, vers d'autres façons de faire du théâtre, en Amérique comme ailleurs dans le monde.

SPIRALE — Il n'empêche que c'est en Europe que le FTA recrute la majorité de ses spectacles phares depuis au moins quinze ans. L'axe Est-Ouest n'est-il pas redevenu prioritaire ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Je ne dirais pas prioritaire, mais il est certain que l'Europe est un phare. Il y a plusieurs raisons à cela : l'activité théâtrale en Europe est forte de très nombreux pays et, après la chute du Mur de Berlin en 1989, il y a eu une effervescence extraordinaire à l'échelle européenne. Je nous voyais mal passer à côté des pays européens qui ont une très grande histoire et qui réfléchissent sur leur pratique depuis des décennies, sinon des siècles. Il y a une richesse dans les propositions artistiques d'Europe qu'on ne peut ignorer, d'autant plus quand on y ajoute les pratiques en danse et en performance — ce qui a reconfiguré nos programmations depuis 2007, au moment où le FTA est devenu annuel et qu'il a dès lors eu pour mission de présenter un ensemble de spectacles en arts de la scène. Le FTA a toujours pris acte des hybridations constantes entre théâtre, danse, multimédias, installations et performances, mais, à partir de 2007, il y a eu une franche accélération.

SPIRALE — Des commentateurs ont pu s'inquiéter du fait que la gouvernance festivalière engendre un fonctionnement par vases communicants, ce qui uniformiserait les programmations d'un festival de théâtre à l'autre à l'échelle mondiale. N'y a-t-il pas un danger de ce côté-là ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Il y a plusieurs phénomènes là-dedans. D'abord, un très grand nombre de directeurs de festival sont des chercheurs, des curieux, des voyageurs. Et il y a un dialogue soutenu entre nous. Les festivals internationaux, pour la plupart, existent pour amener quelque chose de plus, quelque chose d'autre, de neuf dans leurs sociétés respectives, car un festival naît toujours d'un manque. Alors, il se trouve que plusieurs directeurs de festivals sont susceptibles de porter un regard assez semblable sur la vie artistique et qu'ils sont enclins à vouloir accompagner des artistes et des productions qui se démarquent par

rapport à ce qui existe déjà très bien chez eux... et sans eux. L'établissement de réseaux de coproducteurs est un phénomène récent, et il fait en sorte qu'un spectacle soit à l'affiche de plusieurs festivals, ce qui peut donner l'impression d'uniformité, mais présente beaucoup d'avantages pour les artistes.

SPIRALE — L'inquiétude, finalement, ne tient-elle pas à la perception que ça finisse par formater la théâtralité au détriment d'un plus large spectre de pratiques dramaturgiques et scéniques ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Peut-être que ça finit par faire des événements qui se ressemblent dans la mesure où la recherche y est privilégiée. De nombreux festivals accompagnent justement des artistes dont le travail se déploie souvent à la frontière des disciplines et des collectifs d'artistes pour lesquels la transdisciplinarité et l'hybridation vont de soi. Maintenant, je ne sais pas s'il y a des gens de théâtre ou de danse qui commencent à répéter et qui se disent « on va faire un vrai bon *show de festival* et tout le monde va nous programmer ». Ça ne tient pas debout, les artistes ne travaillent pas comme ça. Il me semble que les festivals internationaux favorisent justement un plus large spectre de pratiques et d'esthétiques. Prenons l'exemple de *La trilogie des dragons* de Robert Lepage, en 1986, dont l'élaboration s'est étalée sur plusieurs années, en étoffant graduellement son matériau théâtral : le FTA s'est tout de suite emballé pour le travail de cette équipe artistique totalement hors du commun. Il en a été de même avec l'auteur et metteur en scène Wajdi Mouawad que le Festival a accompagné à partir de 1997. En 2010, nous avons présenté l'intégrale de sa trilogie (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) et, en contrepoint, *Ciels*. Cette année, nous récidivons avec *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, la trilogie du tandem Alexis Martin et Daniel Brière. Dans cette perspective, je soutiens que la recherche théâtrale au FTA ne se réduit pas à l'exploration des seules avenues dites postdramatiques. Je soutiens que nos programmations sont ouvertes à plusieurs formes scéniques depuis toujours.

SPIRALE — Il me semble toutefois qu'en ce qui concerne la dramaturgie, les choix se portent davantage sur le répertoire — Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, etc., que l'on se plaît à déconstruire —, plutôt que vers des dramaturgies d'auteurs contemporains.

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Plusieurs auteurs scéniques aiment bien s'approprier les classiques pour en donner un éclairage contemporain. Je pense au travail si vivifiant de Thomas Ostermeier sur Ibsen, par exemple. Mais la dramaturgie contemporaine n'est pas en reste : Heiner Müller, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Larry Tremblay, Martin Crimp, Edward Bond, Daniel Danis, Étienne Lepage, pour s'en tenir à cette courte liste. Il faut admettre, par ailleurs, que l'écriture dramatique enregistre des mutations. Il y a maintenant de plus en plus d'auteurs scéniques, responsables à la fois du texte et de la mise en scène. Il y a d'autres auteurs ou chorégraphes qui écrivent avec des acteurs ou des danseurs directement sur le plateau. Il y a des artistes de différentes disciplines qui se réunissent pour créer une œuvre. Ça, c'est neuf. C'est ce genre d'expériences qui renouvellent le théâtre et la danse.

SPIRALE — Le FTA a suivi des créateurs québécois dans la longue durée que ce soit Lepage, Marleau, Mouawad, Marie Brassard. Pourquoi cette fidélité vous paraît-elle importante ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Parce qu'il y a, à mon avis, des démarches artistiques incontournables sur lesquelles nous voulons insister, des créateurs extrêmement féconds dont la parole nous apparaît essentielle pour notre époque. Cela donne une profondeur à notre programmation qui se nourrit de sa propre mémoire en quelque sorte.

SPIRALE — Le changement majeur le plus significatif sous votre gouverne a été de passer à un rythme annuel, après la disparition du FIND, en jumelant par conséquent deux volets complémentaires, le théâtre et la danse, à partir de 2007. À la veille de la huitième édition du Festival TransAmériques, est-ce que ce changement d'orientation s'est avéré profitable en termes de publics rejoints, de sources de financement, de stabilité organisationnelle ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Tant le FIND que le FTA ont cherché à établir l'annualité après cinq ans d'existence. Nous étions bien conscients, de part et d'autre, que ce serait préférable d'avoir un festival annuel pour toutes sortes de raisons : pour les artistes, pour garder nos équipes, pour les recherches de financement privé, pour rester dans la pensée du public, pour rester dans l'actualité. Et on pensait qu'il y avait, sur la planète et chez nous, une offre de qualité suffisante pour alimenter un festi-

val annuel et en théâtre et en danse. Ça ne s'est pas passé, parce que le financement public n'était pas au rendez-vous. Nous avons réussi à mettre sur pied Théâtre du Monde en proposant quelques productions étrangères les années où il n'y avait pas de festival, même si ce fut l'occasion pour nous d'inviter Heiner Goebbels, Peter Brook, Deborah Warner et Fiona Shaw, l'argent ne suivait pas et nous étions encore loin de l'annualité. Après la dissolution du FIND, je ne croyais pas à la formule qui ferait alterner le théâtre et la danse d'une année à l'autre. J'ai proposé un festival annuel de création contemporaine en théâtre et en danse au concours ouvert par les décideurs, et c'est notre proposition qui a été adoptée. Je pense aujourd'hui que la décision de transformer le FTA a été favorable à l'épanouissement de notre dialogue avec les artistes autant qu'avec les publics concernés. Cela dit, nous nous heurtons encore et encore à des contraintes financières, nos ressources ne sont toujours pas à la hauteur de nos besoins, ils ne nous permettent pas de soutenir les projets artistiques comme ils le mériteraient et ils ne sont pas non plus à la hauteur des prétentions montréalaises d'être une métropole culturelle de niveau international.

SPIRALE — Ma dernière question, plus générale, porte sur la situation préoccupante du théâtre et de la danse au Québec depuis plusieurs années. Vous allez quitter un poste que vous avez occupé pendant trente ans et vous avez donc été en mesure d'observer de très près la trajectoire de la création en théâtre et en danse jusqu'à nos jours. Comment comprenez-vous la situation présente et, par-delà les besoins à combler pour mieux soutenir les compagnies — en nombre sans cesse croissant —, n'y a-t-il pas d'autres problèmes touchant notamment les règles d'attribution des fonds publics ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Je pense qu'au théâtre, comme en danse, comme en toute forme d'art, ce sont les créateurs qui transforment les pratiques dans la forme comme dans le fond. Au cours des trente dernières années, il y a eu mutation de l'écriture théâtrale, comme je le disais plus tôt. Et aussi de l'écriture chorégraphique. Sans parler de la vidéo, des nouvelles technologies, voire du numérique : ces nouveaux langages influencent profondément la représentation. Ce faisant, on transforme les choses. J'ai toujours été extrêmement sensible à ces démarches-là. De ce point de vue, on doit se préoccuper de tout ce qui contribue à nous faire évoluer, à nous situer dans

l'histoire, à faire en sorte qu'on devienne des citoyens plus sensibles, plus présents. Ce sont des critères que j'aimerais bien voir être pris en compte dans l'attribution des subventions. Je crois nécessaire d'adapter le soutien aux arts et aux artistes à ces nouvelles réalités.

SPIRALE — On s'en est toujours remis aux jurys de pairs pour évaluer les organismes, les compagnies et les créateurs. Mais les membres de ces jurys voient-ils vraiment l'ensemble de la production courante en théâtre et en danse ? N'y a-t-il pas des signes alarmants d'une sclérose du modèle actuel ? Comment faire autrement ?

MARIE-HÉLÈNE FALCON — Il y a présentement des chantiers de réflexion dans tous les conseils des arts et au sein des milieux concernés. Les choses sont en train de changer. Les conseils des arts sont conscients de la nécessité de tenir compte des nouvelles réalités. À mon avis, les jurys de pairs sont capables d'évaluer les dossiers, mais les pratiques évoluent très rapidement et un de nos enjeux majeurs, c'est justement l'évolution des pratiques et le souci constant que nous devons avoir de soutenir l'émergence de grands artistes. Ainsi, ne faudrait-il pas une plus grande polyvalence à l'intérieur des jurys ? Comment réussir à mieux soutenir ceux qui proposent une démarche artistique singulière, cohérente et exigeante ? Sinon, on sera toujours en train de reproduire le passé. Il faut revoir nos organisations, transformer nos structures en profondeur, en ayant toujours à l'esprit l'importance des arts dans notre société et nos raisons profondes de les soutenir. Mais les besoins sont immenses et les ressources ne suivent pas. Les transformations que nous vivons impliquent forcément un repositionnement, une vraie volonté politique et, conséquemment, des moyens financiers pour soutenir la recherche-crédation, mais également toute la chaîne qui va de la formation des artistes au développement des publics. Il faut investir davantage ne serait-ce que pour couvrir notre propre territoire. Le chemin parcouru depuis les trente dernières années est immense, mais il met aussi en lumière l'énormité de la tâche à accomplir : rendre le meilleur des arts et de la culture accessible à tous les citoyens sur l'ensemble du territoire. C'est là une condition *sine qua non* de la vitalité d'une culture et d'un peuple. Sans parler du nécessaire rayonnement à l'international. C'est incontournable. ┘

1. Je tiens à remercier Camille Robidoux-Daigneault qui a réalisé la transcription de l'enregistrement (NDA).

PATRICK BEAULIEU

portfolio



Faire l'expérience du mouvement

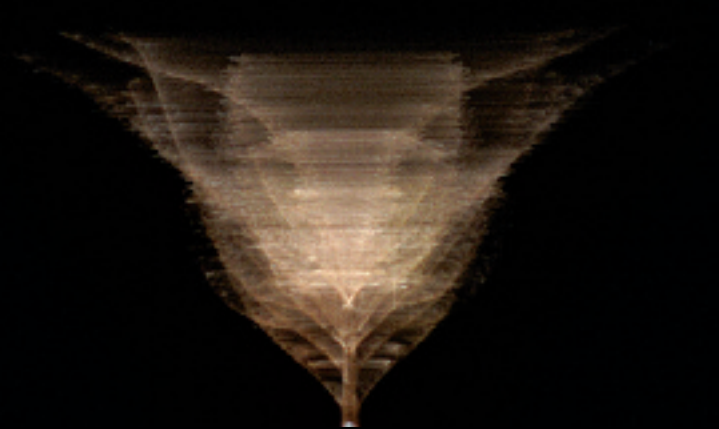
PAR CATHERINE BARNABÉ

Dans les œuvres de Patrick Beaulieu, la matière première — celle qui les compose, celle qui les déclenche — est mise à l'épreuve. Il s'agit toujours de reconstruire un état de la matière, de mettre en scène un phénomène naturel, de suspendre ou de provoquer un mouvement. La nature, la circulation et les déplacements : l'essence de sa pratique se trouve dans les dialogues entre ces concepts qui font ricochet d'un projet à l'autre, de même que dans la notion de frontière qu'il semble toujours traverser (littéralement, dans *Transfrible* et dans sa *Trilogie d'odyssées transfrontières*, ou conceptuellement, dans son travail en galerie où la ligne entre l'existence et la disparition est perméable).

Que ce soit par l'utilisation des matériaux, par la transposition de certains éléments dans l'espace d'exposition, ou encore par des déplacements sur le territoire, la pratique de Patrick Beaulieu s'ancre dans un rapport à la nature. Il ne s'agit pas de la réduire à cette simple équation, mais de constater que, toujours, il est question de redonner vie à la matière inerte ou de faire l'expérience d'une géographie.

(RÉ)ANIMER LA MATIÈRE

Déjà, en 2004, avec la série *Effritements* présentée au centre d'exposition Circa à Montréal, il anime des branches d'arbres et des racines auxquelles il impose un mouvement giratoire. Les éléments disposés sur des tiges sont rattachés à un moteur qui les fait tourner. Celles-ci bougent si rapidement que les sculptures cinétiques deviennent, pour le regard, semblables à des images de synthèse. Au mur, des photographies qui ont capté ces mouvements, des formes abstraites qui, même si elles sont



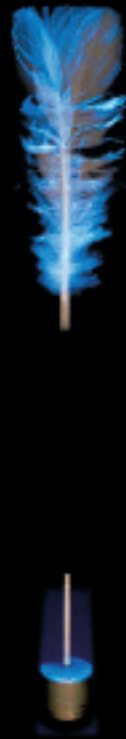
Effritements (Amorfia) – détail de l'installation, branche d'arbre, micro-moteur et dispositif d'éclairage. Centre d'exposition CIRCA, Montréal et Centro de la Imagen, Mexico, 2004-2006. Photo : Pascal Grandmaison. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.



Souffle (Soplo) – détail de l'installation, ailes de papillons monarques et plume d'oies blanches, contenants en verre, micro-ventilateurs et dispositif d'éclairage.
Galerie Art Mûr, Montréal et Musée d'art contemporain Alfredo Zalce de Morelia, Mexique, 2007-2008.
Photo : Paul Litherland. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

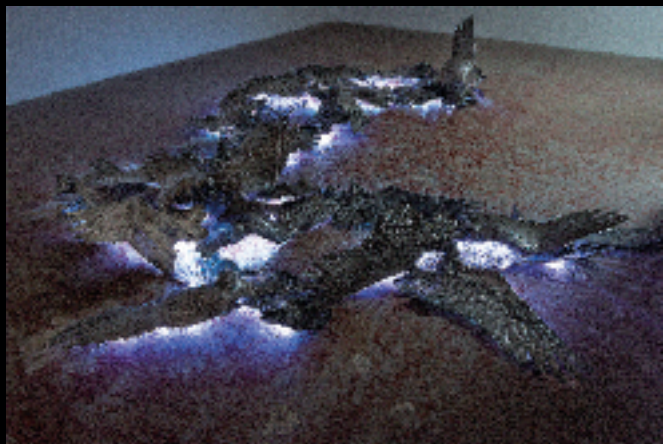


Battements — détail de l'installation, plumes d'oies, micro-moteurs. Centre d'exposition CIRCA et Sporobole centre en art actuel, Québec, 2008–2012. Photos : Guy L'Heureux et Jocelyn Riendeau. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

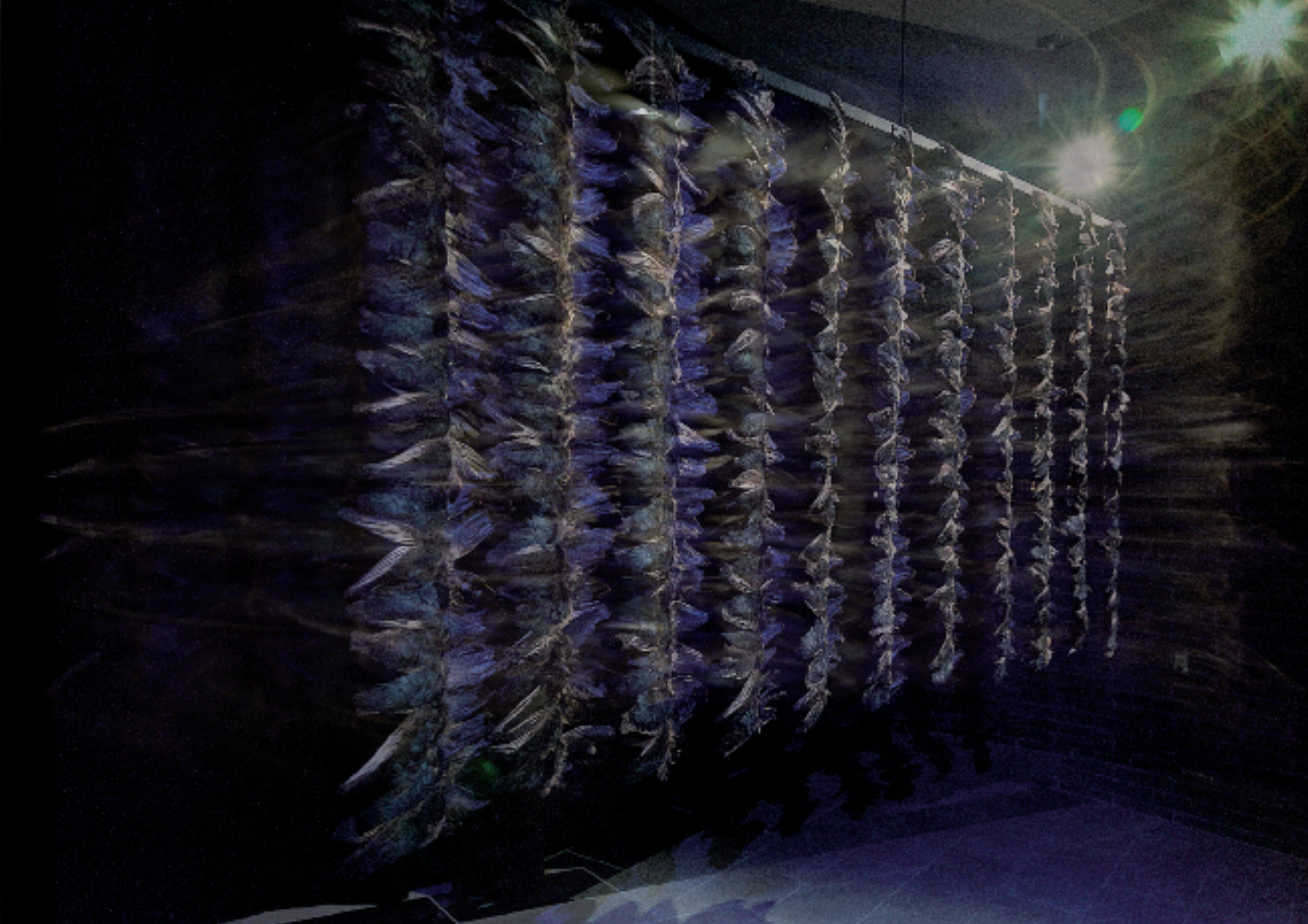


figées, évoquent leurs propres rotations autour d'un axe. La matière s'anime, mais ce n'est pas son mouvement naturel qui est reproduit, plutôt son potentiel évocateur et sa capacité à se transformer. Ainsi, plus les végétaux tournent, plus ils s'effritent, se fragilisent. Le son des branches qui se meuvent et heurtent des capteurs est amplifié par des enceintes. La matière est renvoyée à sa propre perte ; l'image de la matière animée se fixe pour s'éteindre éventuellement, le son concrétise cette proche disparition.

Avec *Soplo*, en 2007, il insuffle une nouvelle vie à des plumes d'oies blanches récoltées au Québec et à des ailes de papillons monarques recueillies à l'endroit de leur escale mexicaine. Dans l'espace sombre d'exposition, les plumes et les ailes semblent reprendre vie grâce à un souffle artificiel. Ici, c'est leur mouvement naturel, leur envol, qui est recréé grâce à des souffleurs composés de cylindres de verre et de ventilateurs. Un mouvement giratoire, mais encore une fois répétitif, voué à sa propre condamnation. Plus récemment, il réanime encore des plumes



For intérieur, ailes d'oies en aluminium et dispositif d'éclairage à DEL programmé. Galerie Art Mûr, Montréal, 2012, et Musée des Beaux-Arts de Sherbrooke, 2013. Photo : Paul Litherland. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.



Cluster, 500 ailes de canards, structure d'aluminium, moteur, dispositif d'éclairage et environnement sonore. Espace Musée Québécois, Montréal, 2014.
Collaboration sonore : Hernani Villaseñor. Photo : Swann Bertholin. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

avec *La fondamentale* (2012), et des ailes de canards avec *Cluster* (2014). Le mouvement est cette fois généré par des moteurs dissimulés et non plus par le souffle.

Tremble, en 2008, propose une autre occurrence de ce principe. D'un côté, des plumes d'oies blanches et de bernaches, grâce à un moteur, tournent sur elles-mêmes si rapidement, encore une fois, qu'elles en viennent presque à disparaître. Puis, au ras du sol, des feuilles, des branches et des plumes vibrent grâce à des haut-parleurs qui projettent des basses fréquences. Beaulieu les remet en mouvement, mais dans un dessein vain, condamné à la répétition du geste. La mise en scène des éléments de la nature crée des expériences visuelles inédites, révélant leur potentiel esthétique et poétique à travers plusieurs expositions. Dans *Révélation*, en 2010, les composantes de la mise en exposition font ressortir le caractère sculptural ou brouillent les référents des éléments glanés dans la nature. C'est-à-dire qu'il emploie la lumière, le son et le mouvement afin qu'ils n'évoquent pas qu'un simple paysage, mais nous proposent une nouvelle perception de la nature même de l'objet. Cela, tout comme dans *For intérieur*, en 2012, où il interroge certains états de la nature, son caractère éphémère, par les différentes étapes qui mènent à la disparition. Dans une esthétique qui annonce une fin du monde, les plumes sont tachées de sang, les oiseaux gisent au sol, le feu s'éteint tranquillement, la

braise brûle encore. La matière et la violence de son imminente disparition sont présentées par des impressions issues d'un numériseur : des plumes tâchées de sang et déposées sur l'appareil, de la braise mettant à l'épreuve l'endurance de l'objet qui ne survivra pas à l'intensité de la chaleur (l'appareil explosera littéralement sous l'effet de la chaleur, captant l'ultime image de la braise). La matière est figée dans son état transitoire, suspendue entre son immanence et sa disparition. Plus loin, des oiseaux gisent au sol, une hirondelle perd du sang, un papillon de nuit se heurte sans cesse au mur : les états dans lesquels se trouvent ces éléments de la nature sont figés, condamnés à revivre éternellement cet instant où tout semble s'effondrer.

ÉPROUVER LA FRAGILITÉ

Depuis 2003, Patrick Beaulieu opère *Transfrible*, une entreprise d'expédition et de livraison de colis dont les contenus fragiles (verre, céramique, porcelaine) sont sujets aux bris puisqu'ils ne sont pas emballés adéquatement pour de telles manipulations. Parfois, des boulons ou des écrous sont ajoutés au colis, facilitant la transformation de la matière, condamnant à la destruction du contenu. L'entreprise garantit la rapidité de la livraison et non sa condition matérielle. En fait, le but de l'opération est de transformer la matière en laissant le hasard des manipulations faire son œuvre. Chaque fois, l'artiste constate l'état de la marchandise en ouvrant le colis rendu à destination et révèle les résultats du transport au public lors des expositions. Les colis traversent les frontières, voyagent d'un point A à un point B afin de se transfigurer. Ce sont les déplacements des objets qui mettent la matière à l'épreuve, répétant l'expérience des chocs et de la destruction.



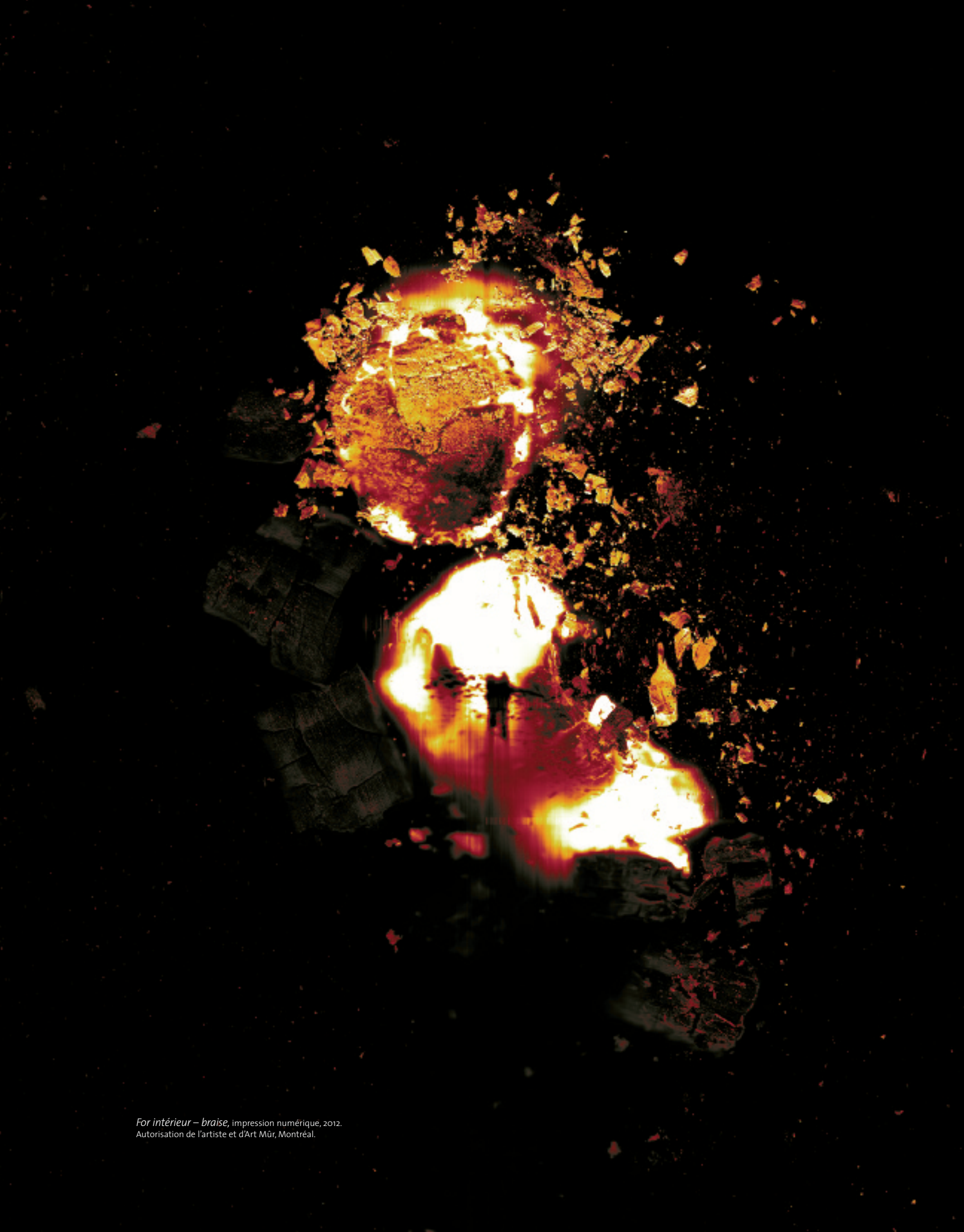
Transfrible – linea terrea, objets divers en céramique non cuite, boulons, écrous et boîtes de transport. Experimental Intermedia, Gent, Belgique, 2005. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

L'opération se répète fréquemment, les lieux d'expédition et de réception deviennent comme des filiales de l'entreprise, en Europe, en Asie et en Amérique. Il utilise parfois des composantes locales : du Mexique, par exemple, ce sont des céramiques fabriquées par des artisans du pays — non cuites, ce qui en décuple la friabilité — qu'il envoie ; de la Belgique, des verres à bière sont expédiés ; et de Singapour, de la porcelaine.

Au centre Action Art Actuel de Saint-Jean-sur-Richelieu, en 2011, en plus de présenter les résultats de plusieurs de ces opérations, il choisit

d'exploiter le réseau maritime. Une nouvelle série de colis flottants et équipés de systèmes de géolocalisation partent en dérive du Lac Champlain aux États-Unis pour suivre les courants de la rivière Richelieu jusqu'à l'embouchure du fleuve, puis, ultimement, de l'océan.

Les colis de Beaulieu passent les frontières ; les matières qu'ils contiennent se transforment et leur condition ultime est laissée au hasard ; tous ces éléments ponctuent sa pratique et en tissent la trame poétique.



For intérieur – braise, impression numérique, 2012.
Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

EXPÉRIMENTER LE TERRITOIRE

De 2007 à 2012, Patrick Beaulieu réalise *VVV — une trilogie d'odyssées transfrontières*. Dans chacun de ces périple, il suit des parcours imposés, mais qui ne sont pas figés ou planifiés. Il traverse chaque fois une partie de l'Amérique du Nord et, ici, c'est réellement le parcours qui est plus important que la destination. Qu'il emprunte la route des papillons, celle des vents ou des hasards, il ne décide pas de son itinéraire. Il se laisse guider par ces forces hors de son contrôle et prend la route en ne sachant pas de quoi elle sera faite.

Afin de faire obstacle à l'inévitable disparition des expériences qui s'effritent une fois vécues, à son passage qui n'est rien d'autre qu'éphémère, Beaulieu conserve les traces de ses mouvements. Des éléments reviennent à chacune des *Odyssées transfrontières*. D'abord, un véhicule : différent chaque fois et modifié pour mieux servir le projet. Une carte géopoétique retraçant les déplacements, dessinant l'itinéraire qui se construit au fil des jours. Un ou des auteur(s) documentant la route, fixant par les mots les multiples déplacements et expériences. La collecte de fragments qui seront témoins de son passage : des vidéos et des photographies qui attestent des rencontres faites au hasard de la route et divers objets glanés, trouvés au hasard du mouvement. Autant de stratégies afin d'ancrer ses déplacements dans un récit : l'itinéraire constituant sa structure ; les écrits, notes et carnets étant la trame narrative ; les photographies, les vidéos, les objets récoltés ou les vestiges en illustrant les parcours¹.

Ces *Odyssées transfrontières*, tous ces déplacements en territoires inconnus et à la rencontre de l'inconnu, sont aussi des voyages : « *L'espace comme pratique des lieux et non du lieu procède en effet d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des "instantanés", additionnés pêle-mêle dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait...* » (Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992) Ces « *instantanés* » sont ici toutes les traces, toutes les manœuvres qui, une fois l'aventure terminée, servent à relater l'expérience du voyage.

LA ROUTE DES PAPILLONS

Ainsi, la première *Odyssée transfrontière*, *Vector Monarca*, se déroule durant trente-quatre jours à l'automne 2007. Patrick Beaulieu, accompagné de l'auteur Daniel Canty, poursuit la route migratoire des papillons monarques. Il pilote la *Monarca Mobile*, un ancien camion des postes des îles de la Madeleine converti en un véhicule multifonctionnel : à la fois observatoire et galerie, laboratoire et station d'échanges. Les modifications apportées au camion ne sont pas vaines : les parois blanches servent d'écran de projection vidéo et, sur le toit, un jardin suspendu permet



Monarca mobile, camion GMC Grumman 1974 modifié, installation multimédia mobile, 2007. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

d'accueillir les papillons en escale. Au départ de Montréal, ils suivent la trajectoire de la migration annuelle des papillons monarques jusqu'au Mexique. Vers le 1^{er} novembre de chaque année, période de célébration du jour des Morts au Mexique, les papillons se déplacent par millions vers l'État du Michoacán : la plupart ne reviendront jamais à leur point de départ. Les monarques arrivant au Mexique chaque année seraient, selon une croyance indienne purépecha, « *les âmes des morts, revenus honorer la pensée des vivants pour leurs disparus* » (Daniel Canty, « 34 d'octobre : Le vecteur Monarque », *Les Carnets du Paysage*, n° 21, « À la croisée des mondes », Actes Sud et ENSPV, 2011).



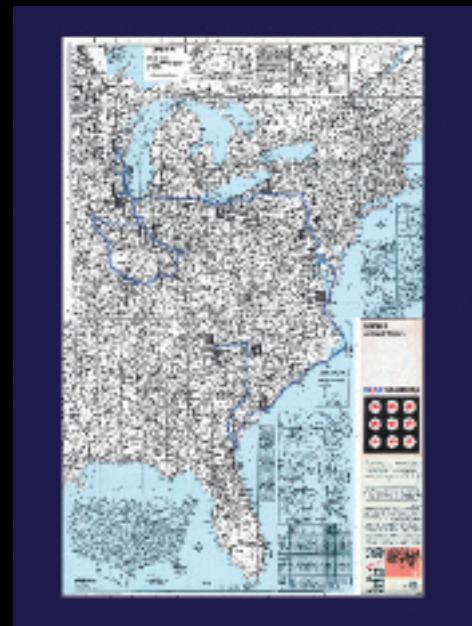
Blue Rider, camion pick-up Ford Ranger 1986 modifié, girouette et manchon à air, 2010. Photo : Alexis Pernet. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

Durant le périple, les copilotes traversent l'Amérique du Nord, s'arrêtant sur la route pour aller à la rencontre des gens. Dans les vidéos que Beaulieu réalise, les visages de travailleurs passe-frontières mexicains s'entremêlent aux mouvements des ailes des papillons qui reprennent vie grâce aux *Souffleurs*. Les voyageurs entretiennent aussi une correspondance avec les gens croisés qui suivront leurs déplacements. Plus la route avance, plus ils sont nombreux à rejoindre la nuée.

Le projet du *Vector Monarca* s'étend en amont et en aval de la traversée². Beaulieu expérimente l'étendue du territoire. Il traverse à terre l'Amérique du Nord afin de suivre le parcours aérien des papillons. Il passe les frontières, fait l'expérience du déplacement tout comme celle d'une mise à l'épreuve de soi.

LA ROUTE DES VENTS

En novembre et décembre 2010, Patrick Beaulieu part à la poursuite des vents d'Amérique durant vingt-cinq jours avec le projet *Ventury*. Au départ de Chicago, ville des vents s'il en est une, il traverse une douzaine d'États pour se rendre jusqu'à Asheville en Caroline du Nord. La route n'est pas linéaire, les vents détiennent tous les pouvoirs. Cette fois, c'est le *Blue Rider*, un vieux pick-up muni d'objets permettant l'observation des vents (girouette, vire-vent et drapeau météorologique) qui les mène, lui et ses copilotes, sur la route des vents. Les auteurs Daniel Canty et



Route des vents, impression numérique, 2010. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.



Instants d'un souffle (extrait de la série de vidéos), 2011.
Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.



Passe-frontières, collection d'ailes de papillons, pages d'un livre de géographie mexicain, 2007. Photo : Ivan Binet. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.



Aéropostales (extrait), collection de cartes postales du vent glanées dans *Ventury : une odyssée transfrontières à la poursuite des vents d'Amérique*, 2010. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

Dauphin Vincent, et l'architecte paysagiste Alexis Pernet, se relaient. Chacun transpose son fragment de route en un récit (Daniel Canty a récemment publié *Les États-Unis du vent* chez La Peuplade, un récit découlant de cette odyssée).

Beaulieu trace son parcours sur une carte géographique et tient un inventaire des déplacements. Il récolte plusieurs vidéos intitulées *Instants d'un souffle* où les vents rencontrés sur la trajectoire font s'agiter divers éléments : un rideau par une fenêtre, la pancarte d'un café, des feuilles au sol. Divers phénomènes qu'il a croisés sur la route, celle-ci souvent entrecoupée de rencontres. Il collectionne également des « cartes postales du vent », les *Aéropostales*, dénichant chez les antiquaires et les bouquinistes de vieilles images illustrant ou évoquant le vent.

LA ROUTE DU HASARD

Puis, en 2012, il réalise une troisième odyssée, *Vegas*, un périple de vingt et un jours au départ du désert du Nevada. Cette fois, c'est à la route du hasard qu'il se soumet, toujours accompagné de l'auteur Daniel Canty, fidèle collaborateur. Nouvelle odyssée, nouveau véhicule, ici un Dodge Dart 1968, conséquemment baptisé *Magic Dart*. Une roue de fortune, parsemée de vingt et un symboles, fixée au capot, ils se laissent guider par le hasard des rencontres et des tours de chance. Les symboles qui constituent cette roue de fortune inédite sont inspirés à la fois du Yi King et de la mythologie américaine. Vingt et un tours de roue qui dictent la route à prendre, cela les mène de Las Vegas à la ville de Luck dans l'État du Wisconsin : des rencontres qui influencent le hasard, ou est-ce le hasard qui influence les rencontres ?

Comme le flâneur était « *disponible pour le temps* » (Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Éditions du Seuil, 2000) et errait dans l'espace sans trajet ni horaire précis, Beaulieu est ouvert à l'imprévu. Il se laisse porter, dérive en étant à la fois soustrait et contraint aux forces qui le mènent. Il est en mouvement, il cherche les rencontres, va vers



Magic Dart, voiture Dodge Dart 1968 modifiée, roue de fortune constellée de 21 symboles, 2012.
Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

l'autre et vit les expériences qui se présentent à lui. Lors de ses déplacements, il occupe l'espace entre deux lieux, construit des trajets, des routes, développe une relation à l'espace (géographique et social) dans lequel il tente momentanément de s'inscrire. Son geste artistique consiste à faire l'expérience sensible du déplacement le temps d'un bref passage dans l'espace qu'il pratique et active. Tout cela afin de révéler le potentiel poétique et narratif de ces poursuites, de créer une seconde géographie au territoire.

Le mouvement est le leitmotiv de la pratique de Patrick Beaulieu. Qu'il l'expérimente lui-même en se déplaçant sur un territoire à la poursuite d'une force insaisissable ou qu'il l'insuffle à une matière inanimée, ce motif parsème sa démarche. Déjà, il pense en faire une fois de plus l'expérience, suivant une nouvelle route ponctuée du hasard des rencontres et de la volonté des géographies : à l'automne 2014, il réalisera *Méandre* :



VVV : une trilogie d'odyssées transfrontières (détails de l'exposition),
Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, 2013.



une dérive continentale, qui consistera à parcourir en kayak une distance de plus de 700 kilomètres qui le mènera du sud du Québec jusqu'à l'océan Atlantique, à l'embouchure de la rivière Hudson à New York. Jamais il n'est certain de sa route et de l'état dans lequel il atteindra sa destination, mais c'est justement cela qui compose l'essence de sa pratique.

1. Un site web est dédié à chacun des projets (www.vectormonarca.com, www.venturyodyssey.com, www.vegasodyssey.com). Une exposition des œuvres découlant de la trilogie a été présentée en 2013 (VVV — une trilogie d'odyssées transfrontières a été présentée du 9 mai au 9 juin 2013 à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval). Enfin, en 2014, paraîtra une monographie sur la *Trilogie d'odyssées transfrontières* témoignant des expériences par des essais critiques, récits et « travelogues » des auteurs copilotes qui ont pris le relais dans ces traversées.

2. L'exposition *Souffle*, l'essai de Daniel Canty *Métamorphose du souffle* et une première projection à Est Nord-Est, résidence d'artistes, sont réalisés avant leur périple. Puis, de multiples occurrences de cette odyssee perdurent jusqu'en 2009 : des expositions au Musée d'art contemporain de Morelia au Mexique, la traduction de l'essai en espagnol, une intervention multimédias au Festival Internacional Cervantino à Guanajuato au Mexique en 2009, une exposition à l'Espacio Mexico du Consulat du Mexique à Montréal. Devenue une œuvre d'art public abritant une exposition, la *Monarca Mobile* est maintenant garée en permanence dans les jardins du Musée d'histoire naturelle Manuel Martínez Solorzano de Morelia au Mexique.

* Photo de la page 19 : *For intérieur*, ailes d'oies en aluminium et dispositif d'éclairage à DEL programmé. Galerie Art Mûr, Montréal, 2012, et Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2013. Photos : Paul Litherland. Autorisation de l'artiste et d'Art Mûr, Montréal.

La littérature canadienne en question(s)?

PAR DANIEL LAFOREST ET MAÏTÉ SNAUWAERT

Que traduit-on quand on traduit la littérature du Canada anglais en français? La traduction, la visibilité et la mise en marché sont-elles des conditions suffisantes pour la création d'un lectorat? Peut-on continuer à parler sans rire de deux solitudes, de grands espaces, de nature sauvage, ou de mésentente sur le bilinguisme officiel comme étant des conditions suffisantes pour résumer des œuvres qui — les lecteurs le savent bien — circulent et résonnent aujourd'hui *en dépit* de ces poncifs? On le reconnaîtra : il y a toujours le spectre politique, tantôt opaque, tantôt diaphane, en trame de fond de tout ce qui s'appelle littérature au Canada. On le reconnaîtra aussi : ça n'empêche personne d'écrire. Mais c'est à croire que cela en a entraîné plusieurs à ne pas lire. L'ouvrage classique de l'histoire des littératures au Canada — le seul ayant envisagé une histoire polyphonique plutôt qu'univoque ou bilingue — s'intitule *Five-Part Invention: A History of Literary History in Canada*. Il a été écrit par E. D. Blodgett, spécialiste anglophone de la littérature québécoise. En 2012, il a enfin été traduit au Québec¹. En a-t-on vu ne serait-ce que la mention dans les médias? Peut-on envisager une critique en phase avec notre temps pour les œuvres du Canada anglais qui existent *aussi* en français? Oui, mais il faut chercher des résonnances neuves.

Ce dossier est né d'un constat. Dans les dernières années, la présence et la visibilité des auteurs canadiens-anglais publiés en français se sont nettement accrues. Cela s'observe dans les deux pôles principaux de la francophonie, la France et le Québec, bien que le nombre d'éditeurs québécois impliqués soit frappant en lui-même. Il suffit de penser aux Éditions Alto fondées il y a peu et dont Daniel Grenier rappelle ici que le succès est dû à la volonté assumée de faire exister des auteurs anglophones en traduction québécoise, quand parfois certains, comme le très célèbre Rawi Hage, habitent Montréal. Les Éditions du Boréal produisent maintenant des coffrets qui réunissent par trois les livres d'écrivains canadiens importants. De fait, peu de livres aboutissant dans les listes courtes annuelles des trois grands prix fort médiatisés que convoitent les éditeurs (le Prix du Gouverneur général, le Rogers Writer's Trust et, surtout, le Scotiabank Giller Prize) échappent aujourd'hui à la traduction française. Qui plus est, cela a lieu dans une conjoncture étrange : au moment où les industries canadiennes-anglaises de l'édition et de la vente au détail sont au plus bas, et où celles du Québec, avec leur relative résilience et leur indéniable diversité, sont souvent citées en exemple à l'ouest d'Ottawa.

Il presse d'interroger cette visibilité sans précédent et le caractère « décomplexé » de cette mise en marché francophone qui touche pour la première fois le phénomène de cohésion critique, publicitaire et national existant depuis longtemps dans le Canada anglais sous le diminutif de « *CanLit* ». La traduction en français de la littérature canadienne-anglaise est sans aucun doute appelée à s'accroître ; il est clair, selon nous, qu'elle rendra moins étanches pour le public les frontières entre auteurs québécois et canadiens. Cela dit, les cloisons culturelles et politiques ne tombent pas du jour au lendemain. Ce sont plutôt leur intensité et leur malléabilité qui se transforment sous nos yeux. C'est pourquoi une foule de questions demeurent.

Les auteurs retenus pour le dossier proviennent des quatre coins du pays, y compris du Québec. La territorialité canadienne et la mobilité entre les provinces sont fréquemment mises en relief dans leurs fictions. Sent-on

pour autant le souffle d'un espace sauvage plus ample que l'âme porter leurs phrases ? Un texte critique sur deux touchant à la littérature du Canada cite encore aujourd'hui le « *where is here?* » lancé en 1965 par Northrop Frye à propos des coordonnées culturelles de ce que devrait être le pays dans nos esprits. La présence lancinante des « grands espaces » n'est donc pas si ancienne comme clé d'interprétation numéro un de la critique au Canada. Elle est toutefois suffisamment vieille pour que l'on se permette d'être consterné par sa sur-estimation têtue à notre époque, alors que le transport aérien s'est démocratisé et qu'il permet à la plupart d'entre nous de rejoindre en une demi-journée tous les centres urbains du pays. Chose d'ailleurs que les écrivains, les intellectuels et les animateurs des milieux littéraires ne se privent absolument pas de faire. Nous ne pouvons plus, honnêtement, recourir à la distance géographique comme explication commode de tout ce qui distend les cultures canadiennes.

La littérature du Canada brasse avec jubilation tout ce qui est multiculturel, mais elle n'a presque aucune faculté d'absorption des inflexions et mutations linguistiques liées aux dialectes, aux sous-cultures, ou encore aux langues transplantées et qui souffrent de leur propre accentuation. Et, à cela, il faut inclure sans hésiter le Canada francophone.

Alors, quelles formes ont les sentiments politiques, mais également les émotions brutes liées aux différences, voire aux conflits culturels et linguistiques dans le pays ? Plus que les divisions géographiques et les anciennes frontières nationales strictes, ce sont la valeur et le sens de l'étrangeté qui sont ici les nouveaux enjeux primordiaux. Les contributeurs au dossier sont traducteurs, professeurs (au collégial ou à l'université), écrivains, critiques, et parfois tout cela en même temps. Ils habitent ou ont habité des milieux francophones aussi bien qu'anglo-

phones, partout au Canada. Bien que la majorité soit actuellement domiciliée au Québec, la première chose qui frappe est que sans consultation ni directive préalable, aucun n'a eu recours à l'acronyme « ROC » pour désigner ces écrivains qui seraient ceux du « *rest of Canada* ». Cela est significatif. C'est un premier pas d'envergure. L'expression « ROC » est une catastrophe. Sortie d'on ne sait où il n'y a pas si longtemps, elle condense tout ce que nous voulions exprimer plus haut en paraphrasant ce que Dominique Noguez a appelé ailleurs « *la rage de ne pas lire* ». Elle n'a pas pour effet d'amplifier la singularité culturelle du Québec. Ce qu'elle amplifie et garde en vie sont les quelques déplorables occasions éparpillées dans le passé où cette singularité a cru bon de s'appuyer sur une ignorance délibérée de l'Autre. Ignorance aggravée par le fait que cet Autre a toujours été, dans la réalité, pluriel. Vancouver a une population de diverses origines et langues asiatiques qui écrase dorénavant sa démographie anglophone. Les communautés francophones d'Edmonton et de Calgary ont été dépassées en nombre par les communautés sinophones ; elles le seront bientôt par les communautés de langues et de dialectes indiens. Même chose dans les banlieues ouest de Toronto. Et on ne devra pas se surprendre de voir évoquer dans les pages qui suivent la perspective afro-canadienne avec Esi Edugyan. Doit-on prendre la peine de mentionner les premières nations autochtones ? Si elles n'ont jamais eu accès à une Histoire écrite dans leurs langues respectives, elles n'en ont pas moins préservé la flamme et le désir. Plusieurs ne se privent pas de les conjuguer au présent. On a retenu Thomas King pour ce dossier, que Francis Langevin lit avec verve. Mais on aurait voulu parler aussi de Tomson Highway, d'Eden Robinson, de Richard Van Camp, de Lee Maracle, etc.

Le libéralisme fondateur du Canada anglais repose sur une logique de grappes communautaires plus ou moins interdépendantes. C'est ce que la mentalité libérale d'Angleterre a dû négocier au contact de ce conti-

ment qui a étourdi son pragmatisme, et avec les vagues successives d'immigration qu'elle a suscitées pour le peupler avec plus ou moins de bonheur. On ne saurait trop insister sur ce mot de communauté : il exprime autrement que la langue le grand schisme originel du Canada. Le Québec francophone s'est rêvé et continue, à bien des égards, de se rêver comme un peuple dans l'Histoire. Le Canada à dominante anglophone, pour sa part, n'a jamais pu faire autrement que d'être un tissu lâche de communautés diverses dont les alliances objectives ont été facilitées, et rendues comme évidentes, c'est-à-dire non contradictoires, par l'invention d'institutions publiques et le renforcement d'institutions religieuses liées aux principaux aspects de la vie sociale.

C'est pourquoi le Canada a de la difficulté à marcher en ligne droite dans l'Histoire. Son modèle d'histoire n'est national qu'en surface ; il ne l'est qu'au niveau des grands acquis ou des grandes déconfitures. Plus profondément — et c'est là qu'œuvre la fiction littéraire, c'est là ce qui nous intéresse —, le Canada est une affaire de voisinages, aussi éloignés ceux-ci soient-ils. C'est une chose palpable dans tous les textes du dossier. L'écrivain n'observe pas les individus ni le pays. Il observe ce qui fait que des individus peuvent exister ensemble *malgré* la fiction de leurs histoires personnelles et de leur histoire nationale. L'écrivain crée ce qu'il veut. Toutefois, il ne peut se détacher tout à fait de sa matière première : l'omniprésence et l'incompatibilité foncière des caractères humains. Or les pays n'ont pas de caractères. Comment s'accommoder autrement du fait que l'auteure canadienne-anglaise la plus inspirée par les petites communautés de l'arrière-pays, Alice Munro, soit devenue du jour au lendemain, avec le Nobel, l'auteure canadienne la plus célèbre au monde ?

Mais la langue, qu'en est-il de la langue ? Une bonne moitié des textes du dossier souligne le problème des traductions effectuées en France, qui font l'économie de l'effort d'adaptation au français (voire celle des expressions anglaises) d'Amérique. Francis Langevin l'écrit sans détour : « *Ce nivellement parisien de la langue française, qu'on le veuille ou non colonial, efface malheureusement le style de la narration du roman autant que la voix de ses personnages.* » Marie-Andrée Lamontagne y fait écho avec une inquiétude renouvelée pour le français d'ici en évoquant « *la traduction [qui se laisse piéger] dans des enjeux qui la dépassent, celui de la fragilité de la langue française en Amérique du Nord, qui se vérifie une fois de plus.* » Le beau texte impressionniste de Lori Saint-Martin, qui clôt le dossier, donne quant à lui la note d'ensemble : « *[L']immense majorité des bilingues anglais-français, au Canada, sont des francophones.* » C'est de la dignité de la traduction dont il est question et, par ailleurs, des institutions gouvernementales qui, dans le Canada français, ont soutenu jusqu'à aujourd'hui ce métier.

Cependant, on rencontre aussi le problème de l'hybridité des langues parlées au pays. Le Canada est obsédé par son bilinguisme officiel. Bien sûr les questions allophones et le plurilinguisme vont tout de même soulever l'attention çà et là, bon an mal an (le Canada est également obsédé par sa tolérance). Mais ils le feront du moment qu'ils ne brouillent pas les cartes. C'est là une différence frappante avec la littérature des États-Unis. La littérature du Canada brasse avec jubilation tout ce qui est multiculturel, mais elle n'a presque aucune faculté d'absorption des inflexions et mutations linguistiques liées aux dialectes, aux sous-cultures, ou encore aux langues transplantées et qui souffrent de leur propre accentuation. Et, à cela, il faut inclure sans hésiter le Canada francophone. On n'entend jamais seulement deux langues au pays. Ou alors, si on s'entête à le faire, c'est en les découpant de force parmi toutes les autres qui bruissent alentour.

Ce dossier a voulu rassembler des points de vue et des lectures qui revivifient le sens de ce bruissement afin de suggérer une transformation nécessaire des discours critiques sur la littérature au Canada. ┘

1. E. D. Blodgett, *Invention à cinq voix. Une histoire de l'histoire littéraire au Canada*, traduit de l'anglais par Patricia Godbout, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 439 p.

Un adversaire canadien

PAR MAÏTÉ SNAUWAERT

L'ANTAGONISTE

de Lynn Coady

traduit de l'anglais par Michèle Valencia

10/18, 331 p.

Originaire du Cap-Breton, mais maintenant installée à Edmonton, en Alberta, Lynn Coady a publié les romans et recueils de nouvelles remarquables *Strange Heaven*, *Play the Monster Blind*, *Saints of Big Harbour* et *Mean Boy*, avant de voir *The Antagonist* devenir finaliste pour le Giller Prize, qu'elle a remporté pour son recueil de nouvelles *Hellgoing* en 2013. Reçue à cette occasion par Jian Ghomeshi sur le plateau de *Q*, celui-ci faisait remarquer qu'elle est « une vraie pancanadienne », ayant vécu d'un bout à l'autre du Canada : « *North America is listening to you right now. But the Giller Prize is a big Canadian Prize, and you're a real Canadian story. And I think of you as a real PanCanadian: you studied at Carlton, in Ottawa, you spent some time in New Brunswick, you studied at UBC in Vancouver, you live in Edmonton, you're considered "Edmonton's Lynn Coady", and yet your roots are in Cape Breton.* »

C'est en effet à Cap-Breton que Coady, lors de la remise du Scotiabank Giller Prize, a dédié sa victoire, et cet effet d'attachement durable à une terre originelle, alors même qu'on en est parti, est le poumon de ses recueils d'histoires comme de ses romans, ce qui anime leur tension existentielle entre des exils intérieurs et des espaces extérieurs non dénués d'une forme d'empreinte mythologique ou divine. De ces sols ou terreaux culturels spécifiques à chaque partie du pays, Lynn Coady se fait la fine observatrice.

VIOLENCE DU VERBE

L'antagoniste est un roman saisissant. Son titre fait référence à la fois à son personnage-narrateur, Rank, et au destinataire de celui-ci. Dans un texte qui se compose entièrement de courriels restant majoritairement sans réponse — ou dont les rares réponses ne nous sont pas connues —, Rank s'adresse à un ancien ami d'université, Adam, qui vient de publier un roman dont le protagoniste est une version à peine voilée de Rank. Indigné par ce vol de sa vie, découvert fortuitement, et plus encore par l'exploitation de sa tendance à la confession (tandis qu'Adam restait toujours en retrait), Rank décide de re-raconter lui-même sa

vie. Son flot de missives monologuées a tout du « rant », d'une diatribe dont le nom anglais fait écho à son prénom. Enfant adopté, élevé par une mère décédée durant son adolescence et un père impulsif, caractériel, que son fils considère comme un parfait crétin, Rank est l'auteur d'un crime violent, commis à l'âge de quinze ans sous l'influence de son père, qui continue de le hanter et de définir son défaut d'appartenance au monde.

Rank est l'antagoniste d'Adam — comme Adam est le sien —, dans cette fulmination épistolaire à sens unique qui construit en creux son propre roman. Mais c'est aussi son père, Gord, qui est l'antagoniste de son histoire, son ennemi mortel auquel il impute tous ses maux, autant que l'étalon à l'aune duquel il se mesure depuis l'enfance. Parce que le père et le fils s'appellent tous deux Gordon Rankin, le second a amputé chaque membre du nom d'une syllabe afin de marquer la distinction entre les deux hommes : Gord, Rank. Le tango qui se joue est ainsi double : Rank/Adam et Rank/Gord (à moins qu'il ne s'agisse d'une triangulation).

UNE PROSE VIRILE ET SENSIBLE

L'originalité première du roman tient à l'extraordinaire capacité de Coady à créer cette voix masculine troublée par la violence potentielle de sa masculinité. Bête énorme, ainsi qu'il se décrit, Rank est d'une force considérable qui le dépasse d'autant plus qu'elle ne lui vient pas du père avec lequel il a grandi, et que ce dernier l'a investi de ses espoirs maladifs et de ses ambitions manquées. En contrepoint, une mère minuscule et fragile est la cause d'une culpabilité terrible chez Rank, qui non seulement a échoué à la protéger, mais pense avoir aussi précipité son malheur.

L'action se passe au Canada, dont quelques lieux sont identifiés, mais elle a surtout pour point d'ancrage une petite ville ordinaire d'Amérique du Nord, décor d'une violence à la fois sourde et mesquine, dont la tension dramatique culmine sur le parking du fast-food tenu par le père. C'est en cela que le roman est profondément américain au sens culturel et continental du terme, par sa façon virile de

brosser des scènes tendues dans des extérieurs glauques, toujours susceptibles de révéler la nudité des relations humaines à l'égard de la concrétude morne des matériaux. La brutalité couve à tout instant, dans un réalisme qui rappelle le John Steinbeck de *Des souris et des hommes* : elle est physique, entière, impulsive et liée à une forme d'innocence. On la sent imprévisible et menaçante, à proportion même de sa dimension anodine, sans éclat héroïque. Elle semble sourde de la *small town*, de son enfermement caractéristique de la *working class* pour des jeunes qui grandissent.

Or, cette violence sensible, tendre d'une certaine façon, sous-tendue d'un refoulé mal défini, anime aussi bien la phrase, ses tours brusques et son ironie, que l'humour acide et l'esprit de vengeance qui habitent Rank sans qu'on puisse prévoir à quoi ils vont aboutir. À l'instar de son interlocuteur distant et silencieux, nous sommes pris dans le souffle de Rank comme lui-même dans la matérialité de son corps, dans le passé qu'il incarne, sans indication de ce à quoi il a ultimement mené. Cette opacité aussi est une forme de violence retournée du narrateur — à présent omnipotent — envers son destinataire pris au piège.

Le suspense du récit grandit en raison de cette absence de motif clair, de but visé, cependant que grossit le mobile, que s'éclairent la nature de sa relation passée à Adam et, du même coup, les raisons de sa rage. L'écriture de Coady se révèle trépidante, pleine d'esprit, d'un humour politiquement incorrect qui a quelque chose de délicieusement américain — avec cette touche d'autodérision pourtant, cette humilité douce-amère qui semble être, quant à elle, la marque d'un éthos canadien.

UNE ADOLESCENCE DE *PARKING LOT*

Un autre aspect frappant est le portrait de l'adolescence réalisé par Coady, qui en saisit les rites absurdes, la dimension initiatique terrifiante liée au fait qu'elle est floue, tacite, mal définie, sinon par le savoir inéluctable qu'elle va finir à l'instant où le contact physique va venir ouvrir irrémédiablement le temps. C'est parce qu'il doit en venir aux mains que Rank va sortir de l'enfance — même si celle-ci n'était plus depuis longtemps un territoire innocent —, et c'est parce que ce geste va revenir le hanter alors qu'il croit connaître une seconde chance qu'il va devoir quitter tous ses repères connus et l'amitié de *boys* qu'il s'était construite. Pourtant, sous le feu de sa prose journalistique, Rank semble avoir mûri, accompli quelque chose par rapport à lui-même, être celui dont la parole est devenue le mode d'action.

Le roman de Coady est un roman sur le devenir adulte, sur la responsabilité de soi face à sa propre histoire, sur les liens qui nous attachent et nous entravent, entre mémoire, retour, et parfois nécessaires solutions de continuité. Sa prose contemporaine, enlevée, brillante, cinématographique, malgré le format épistolaire, est bien servie par la traduction de Michèle Valencia. Elle confirme aussi la réputation d'auteure d'abord prometteuse et maintenant confirmée de Lynn Coady, qui sait camper personnages et décors, actions et sentiments à l'aide d'une voix maîtrisée, attachante, personnelle, et possède un sens de l'image — verbale ou visuelle — qui est sa marque de fabrique et le fil rouge entre ses fictions. ⊥



Newfoundland grotesque

PAR BERTRAND ROUBY

DU VENTRE DE LA BALEINE

de Michael Crummey

traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné

Éditions du Boréal, 448 p.

Né à Terre-Neuve et demeurant dans la capitale Saint-Jean, où il est retourné après avoir vécu au Labrador, Michael Crummey suggère par son itinéraire même cette prégnance des lieux qui fait l'ossature de son roman *Du ventre de la baleine* (*Galore*, Doubleday Canada, 2009), paru dans l'admirable traduction de Lori Saint-Martin et Paul Gagné

trois ans après l'édition originale. Après des débuts en poésie, encore perceptibles dans une prose éminemment musicale conjuguant souffle et précision, Crummey s'est tourné vers le registre narratif, passant de la concision de la nouvelle à l'ampleur d'une chronique du bout du monde élevée au rang de fresque merveilleuse et turpide à la fois.

BOÎTE À HISTOIRES OU ROMAN DU MONDE ?

Du ventre de la baleine, donc. Un titre aux allures de promesse, riche de multiples récits, conjuguant l'avalage et l'océan pour agir comme déclencheur : Jonas enfermé durant trois jours dans le ventre d'un « *grand poisson* » (baleine ou autre, c'est affaire d'interprétation), Pinocchio retrouvant Gepetto, Achab cherchant à se venger de Moby Dick, et par la force du symbole, les trois nuits de Jésus au tombeau, comme si ce ventre de baleine était une matrice à histoires dont l'épuisement ne serait que celui de notre propre faculté imaginative. Récit de tous les récits — dans la lignée de *Don Quichotte*, du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de *Moby Dick* justement, de *L'arc-en-ciel de la gravité* ou du *Courtier en tabac* —, *Du ventre de la baleine* serait-il la version terre-neuvienne du Grand roman américain sous sa forme postmoderne, un livre des Amériques ancré dans un microcosme, mais abouché à l'infini des mondes narratifs ?

Le titre anglais, *Galore*, semble pourtant raconter une tout autre histoire. Dénotant l'excès, ce simple mot, que grammairiens et lexicographes ne s'accordent pas à ranger parmi les adjectifs ou les adverbes, perturbe les classifications, déborde les catégories de la syntaxe et de l'histoire littéraire, souligne la diversité du monde, irréductible à toutes les nomenclatures. La profusion, signe du merveilleux, indique une filiation du côté du réalisme magique, vers *Cent ans de solitude* — abondamment cité en référence au livre de Crummey — ou *Les enfants de minuit*. La magie est pourtant rare et souvent délétère, et le réalisme n'est pas celui des grandes fresques historiques ou sociales, plutôt celui qui jouxte la caricature, empilant les difformités physiques ou morales. Ce « réalisme magique » tire à la fois vers le sordide et le prodigieux, sans trouver de milieu habitable entre crasse et féerie. Infini des histoires ou diversité de la Création, richesse du monde ou richesse de la fable ? *Du ventre de la baleine* semble revendiquer les deux, en une même appropriation jubilatoire.

NI CHAIR NI POISSON

La double origine est bien au cœur de ce roman qui insiste à la fois sur les généalogies, au point d'inclure en avant-propos un schéma des relations familiales, comme dans *Les hauts de Hurlevent* (et encore cet arbre n'est-il pas toujours un allié sûr, souvent masqué par ses propres frondaisons), et sur le mystère des commencements, à l'image de Juda, le personnage du roman retrouvé dans le mammifère échoué. Juda et non Jonas, car dans cette communauté de fin du monde, l'unique Bible a elle aussi été retrouvée dans le ventre d'un poisson (une morue : autant pour la féerie), et les mémoires sont incertaines. Mais qui était son illustre prédécesseur, déjà ? S'appelait-il Jonas, Judas ? Attendez, Judas ne serait-il pas celui qui a trahi ? Mais justement, dira tel autre, Judas n'est-il pas allé écumer les océans, tombant à l'eau pour finir avalé par un gros poisson qu'envoya le Très-Haut en punition de son crime ? On s'entendra donc sur Juda. Ainsi se recourent finalement toutes les histoires,

souvent inachevées, car certaines portions du Saint Livre, pour avoir trop longtemps baigné dans les intestins de la morue, sont devenues illisibles. Et Abraham de rester à jamais le bras levé au-dessus d'Isaac, et l'on doute que l'Éternel ait arrêté son geste en signe de clémence, car, pour citer l'un des personnages, « *ça ressemble pas au Dieu qu'on connaît par icitte.* »

Ainsi se mêlent en permanence le féérique et le sordide, dans une exubérance inverse au dénuement de l'existence à Paradis Profond. Or, Juda est celui par qui l'abondance arrive. Le voilà qui débarque, et soudain les poissons se multiplient, en écho à la parabole de la pêche miraculeuse, en cette terre où les dents se gâtaient et les estomacs se convulsaient à force d'avoir mâché, mastiqué, malaxé, dégluti, rebrassé du hareng et des racines. Dans les Évangiles, les filets gorgés de poissons signifient la vocation des apôtres à élever l'humanité. Chez Crummey, on ne trouvera guère que prêtres obtus en proie à leurs démons, sans trace d'examen de conscience. En des parages abandonnés de Dieu, l'ivrognerie d'un ministre du culte n'a plus rien d'offensant, c'est la nature humaine et ses caprices. D'ailleurs, face au péril de l'hérésie, on choisira plutôt l'inceste et la consanguinité que l'œcuménisme ! Car à Paradis Profond, on entremêle autant les histoires qu'on redoute les effets de cette hybridité, comme si l'endogamie était finalement plus sûre que le mélange des gènes.

Et pourtant, tout n'est qu'impureté. Remugle des corps macérant dans leurs traditions, animalité des convoitises, appétits exacerbes, désirs que ne masque plus aucun vernis de bienséance, ce « *paradis* » n'est que boue à peine modelée en guise d'art topiaire, un jardin des indécences. Le Verbe s'y dégrade en bégaiement, et d'inquiétants rejets aux doigts palmés, qui se diraient « *mi-monstres mi-poissons* » s'ils avaient la verve d'un Caliban, rappellent de lointains accouplements avec des sirènes. Les chimères prennent vie, des aberrations qu'on dirait sorties d'un essai de Jurgis Baltrušaitis nous deviennent proches, entre humanité bestiale et consécration de la fange.

TEMPS DU MYTHE, TEMPS DE L'HISTOIRE, TEMPS DE LA FABLE

Loin des spasmes qui ont agité les hommes de Waterloo à Verdun en passant par Appomattox et l'indépendance canadienne, la communauté de Paradis Profond vitote à l'écart des remous, si bien que la fin du récit dessine une boucle. Envasé à mi-guê de l'Histoire, Paradis Profond ne sait rien des généraux ni des gouverneurs. Juda lui-même « *n'est pas assujetti au temps* », son âge est un mystère, comme si le temps choisissait sur qui exercer son pouvoir. L'effet est voulu, suggérant une temporalité fantastique, peut-être mythique. Du moins entrerions-nous dans le mythe si l'on trouvait une quelconque vertu à cette cour des miracles au bord de l'océan, mais ces histoires-là n'expliquent pas grand-chose et ne consolent personne. Les menus incidents quotidiens, où les puritains lisaient des présages spirituels quant à l'élection ou la damnation, ne

sont ici qu'absurdité, mystère et cruauté. « *Les voies du Seigneur sont impénétrables* », conclut le révérend Dodge en signe d'impuissance devant la raréfaction de ses ouailles, et sans doute aussi devant l'opacité du monde.

Fertile et pantagruélique, l'univers du roman rappellera le « *yarn* », la « *shaggy dog story* », habile à tenir son auditoire en haleine sans livrer la fin attendue, une histoire à dormir debout, comme le personnage de Lizzie dont les brusques endormissements suscitent autant d'ellipses narratives. L'albinos voisine avec la narcoleptique, dans une logique de cabinet de curiosités où l'on cherchera l'étonnement plus que l'édification. Tandis que Juda défie les augures (s'asseoir à côté d'un albinos, dans les campagnes, était un mauvais présage), la narcolepsie est absence à soi-même et à sa propre histoire, espacement auquel le seul remède serait de se ficher en terre, par exemple, avec la planche à clous que porte Lizzie pour éviter que la Dame blanche ne vienne l'écraser dans son sommeil. Ce mal, vertige par lequel on traverse en fantôme le monde affairé, la communauté ne s'y reconnaît que trop bien. Car la terre de Paradis Profond est un sol meuble, comme le *Waterland* de Graham Swift, où les forces du progrès n'ont pas de prise, au siècle même où ce crédo était le plus tenace.

ABERRATIONS

Terre-Neuve, point de naufrage et moquerie des théodicies : s'y déploie la guirlande carnavalesque des *misfits*, aux confins de l'homme et de la bête. *Du ventre de la baleine* n'est peut-être pas le grand roman de Terre-Neuve, il n'a pas la même puissance que *Le bruit et la fureur* ou *La maison aux esprits*, mais c'est un livre profondément américain (entendre : des Amériques), dont la galerie de phénomènes fait pendant à celle de Flannery O'Connor, la mystique teilhardienne en moins, avec ses aberrations de tous ordres, *freaks* et monstres de foire, ivrognes, désaxés, fanatiques, analphabètes, contrefaçons d'humanité, *marginalia* de la Grande Histoire. L'anomalie devient la règle. On pense à ce *Southern Gothic* qui, de Faulkner à Cormac McCarthy, mêle humour macabre, caricature des aristocraties déchéantes et aspirations à la sainteté, même contrariées, à cette différence près que l'échappée vers le haut promise avec la venue de Juda est bien vite oubliée, sans même laisser le souvenir d'une transcendance entraperçue. Tout n'est qu'obscurcissement mêlé des appétits, et sans cette élévation du regard propre au gothique, ne reste qu'à dérouler le manuscrit des amours et des crimes. Ainsi passe-t-on du merveilleux édifiant à l'obscénité satirique.

En somme, le mot « *ventre* » résume bien l'univers du roman, plus proche en anglais du « *belly* » grouillant, sonore et rebondi que du triste « *stomach* » des diététiciens et des gastro-entérologues, ce ventre qu'on s'imaginerait volontiers autonome, doué de parole pour les ventriloques, mais qui sait refuser d'écouter quand il a faim, capable aussi de reconnaissance, drôle d'animal en somme, porteur d'une foisonnante progéniture, siège de tous les appétits quand on nomme « *bas-ventre* » les

parties sexuelles. Le ventre est aussi à la fois abîme infernal (voir, chez Dante, les poches et le cloaque où se digèrent les damnés) et matrice du Verbe fécondant la Terre vaine, monde qu'animent ses propres lois, comme les Halles de Paris où Zola voyait un monstre tentaculaire et meurtrier, bref, un condensé d'humanité qui méconnaît les us du commun des mortels.

Isolé dans l'espace, Paradis Profond semble aussi l'être dans le temps, figé dans un Moyen Âge livresque où l'on se livre des guerres picrocholines sans imaginer l'abbaye de Thélème. L'arrivée du naufragé nous transporte dans un univers de coquecigrues, mot qui désigne aussi bien la créature hybride que le conte sans queue ni tête, quoique la première soit fort vigoureuse à en croire le récit de ses ébats avec Mary Tryphena. Une fois surmontés les haut-le-cœur soulevés par un homme d'une puanteur à peine masquée par celle des poissons, se découvre un membre prodigieux, selon les voisins qui entendent les râles de cette union. Par cet habile changement de point de vue, nous en sommes encore et toujours réduits aux conjectures, dans un domaine où le fabuleux est tout aussi charnel que surréel.

RETOUR AUX ENTRAILLES

On disait de Juda qu'il avait la queue « *grosse comme un escargot* », il prend Mary dans une cabane à poissons, lui fait éprouver « *le frisson du simple désir animal* », lui donne un fils aux cils « *aussi blancs que le pelage d'un lapin* » : c'est justement cette saturation animale qui fait du récit une fable qui aurait oublié sa visée morale pour se complaire dans l'extravagant, l'absurde et la violence physique, une fable devenue farce grotesque. Juda pourrait être un ange, mais c'est toujours par la réalité du corps qu'il se manifeste, avec ses odeurs et ses désirs, dans un alliage de surnature et d'ancrage corporel qui le relie à Fevvers, la géante aux ailes d'albatros qu'imaginerait Angela Carter dans *Des nuits au cirque* ; sa blancheur n'est pas un signe d'élection, c'est le travail des sucs gastriques. L'idéal n'a pas la moindre chance d'advenir sur une terre où l'isolement, la disette et la consanguinité ont tôt fait de pervertir toute aspiration à la noblesse d'âme, où chacun doit démêler, comme dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, l'entrelacs des secrets familiaux.

Reste alors l'issue que trouve Abel, tout seul au bout de la lignée, l'échappée dans les livres, dont l'imbrication labyrinthique les confond en un « *unique récit universel qui l'avait avalé tout entier* ». Le roman rejoint alors les créations gloutonnes de Melville, Joyce ou Victor-Lévy Beaulieu, où tout est matière à fiction. Nés des entrailles de la baleine, livre et filiation semblent vouloir y retourner, les méandres de l'intrigue et de la généalogie évoquant alors les sinuosités intestinales ou les boucles intriquées qui font du présent « *un autre tantôt* », « *comme si tout revenait au même, en fin de compte, et que le temps n'était qu'un seul moment revenant sur lui-même, à l'infini.* » ┘

Rhapsody in black



PAR DANIEL LAFOREST

3 MINUTES 33 SECONDES

d'Esi Edugyan

traduit de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky

Liana Levi, 361 p.

E — A — B7 — E

Structure mélodique de base
de tous les *blues* en gamme majeure.

Comme son titre français ne l'indique pas du tout, *3 minutes 33 secondes* (*Half-Blood Blues*, Thomas Allen Publishers, 2011) est un roman sur ce que la théoricienne postcoloniale Gayatri Spivak a nommé la condition subalterne. La condition subalterne est une aliénation plus aliénée que l'aliénation même. Une aliénation de seconde zone, dont les sources d'oppression sont mal perceptibles et dont la plainte est recouverte par celles de minorités plus visibles ou mieux organisées. *3 minutes 33 secondes* est le deuxième roman d'une jeune femme noire née à Calgary de parents ghanéens, formée dans les universités canadiennes et allemandes, et qui habite désormais Victoria en Colombie-Britannique où elle enseigne la création littéraire. Dans sa version anglaise dotée d'un titre beaucoup plus révélateur — *Half-Blood Blues*, qu'on soupçonne le traducteur français d'avoir sublimé par crainte d'ouvrir la boîte de Pandore sémantico-politique du terme « *half-blood* » dans la France d'aujourd'hui —, le roman d'Esi Edugyan s'est avéré un succès sans faille. Il a été finaliste au prix du Gouverneur général, au prix Giller et au prix Man Booker (il a remporté le Giller). Edugyan est devenue une célébrité littéraire. Les droits de traduction française du roman sont allés à la maison parisienne Liana Levi, spécialiste en adaptation de textes étrangers.

ÊTRE NOIR DANS L'EUROPE NAZIE

3 minutes 33 secondes est l'histoire d'une poignée de jazzmen d'héritage ethnique mixte dans l'Europe nazie. Le plus jeune, Hieronimus, est un génie musical, comparable au Louis Armstrong de l'époque. Il est par ailleurs Afro-Allemand, condition à peine plus enviable que celle de Juif dans le contexte d'alors et qui est désignée par l'insulte nazie de « *bâtard de Rhénanie* ». Ces bâtards de Rhénanie étaient des enfants issus de pères africains soldats de la France coloniale dont les unités avaient, pour une raison inexplicable, servi à l'occupation française de ladite région allemande au lendemain de la Première Guerre mondiale. Les nazis avaient officiellement décrété leur stérilisation obligatoire. Officieusement, c'est-à-dire en réalité, ils les ont assassinés au moindre prétexte. Avec son exploration de semblables arrière-cours historiques et de leurs ramifications socioculturelles, il est difficile d'imaginer un roman

plus métissé que *3 minutes 33 secondes*. Les autres personnages sont Afro-Américains ; c'est le jazz be-bop en particulier qui les réunit. *3 minutes 33 secondes* est la durée de leur seul enregistrement ayant survécu à la guerre. Il est devenu le Graal des collectionneurs et la plaie des musicologues qui ne savent dans quelle ascendance culturelle le ranger, qui ne savent à quelle *douleur ancestrale* l'associer, comme le veut le cliché favori des Blancs consommateurs de musique noire. La douleur dans le roman est pourtant très nette. Elle est tout ce que la musique n'est pas et elle a plutôt l'allure de la peur ou de la paranoïa. Elle court dans les ruelles qu'empruntent les musiciens pour aller du studio aux bars où ils finissent leurs soirées. Elle gagne leur groupe et distend leur belle solidarité. Le tempo se brise. La police nazie est partout. Bientôt, c'est la trahison (pour l'amour d'une femme, évidemment), l'arrestation, la disparition du prodige Hieronimus qu'on ne reverra plus, mais dont la légende explosera.

LE JAZZ ET LA LANGUE

Cette histoire est narrée par Sid, membre afro-américain du groupe ayant survécu aux années de guerre en Allemagne et en France. Le temps a passé et le voilà revenu dans l'Europe d'aujourd'hui où règne une absence totale de signes commémoratifs de la persécution des Noirs allemands durant la Guerre. Le jazz lui-même est rentré au musée. Que subsiste-t-il ? « *On causait comme des bâtards, vous savez — moitié allemand, moitié argot de Baltimore. Entre nous on mêlait quelques bribes de français. La seule vraie langue que je parlais, à part l'anglais, c'était le Hoshdeutsch. Mais je m'étais mis à mélanger les mots, et après je n'arrivais plus à parler comme il faut. D'ailleurs Hiéro préférait ça, je le savais. Le môme était originaire de Rhénanie, c'est certain, mais il avait ce vieux Baltimore dans le sang. Ou du moins il parlait comme si c'était le cas.* » *3 minutes 33 secondes* est loin d'être juste un livre sur la musique jazz. Le jazz y est central parce que l'incongruité de ses rythmes dans l'Europe nazie est la même que celle de l'anglais hybride hurlé par les personnages alors que la Gestapo les plaque au sol et leur arrache des papiers qu'elle ne regardera même pas. Comme dans tous les romans inspirés par le jazz, c'est d'une langue bâtarde et de ses tempos effrénés dont il

est vraiment question. Une langue qu'on ne sait à quelle enseigne loger, car elle était parlée là où on n'était pas censé le faire. Mais que font des jazzmen chez les nazis ? Les personnages du roman d'Edugyan sont les oubliés de l'histoire sur lesquels tous les monuments jettent une ombre involontaire. Si leur jazz semblait baroque dans le Berlin fasciste, il n'en était pas moins la seule garantie de leur survivance puisqu'il était la seule forme de tradition à laquelle ils pouvaient se rattacher.

La musique est ici la vraie langue universelle, car la traduire ou la transposer de quelque façon que ce soit consisterait à assassiner une seconde fois ceux qui l'ont jouée. Le lecteur est d'ailleurs peu à peu gagné par le désir idiot d'entendre cet enregistrement perdu dont la légende commande l'intrigue du livre. Comme si lui seul pouvait *dire* la vérité du drame qui s'est joué là. Le jazz a évolué à partir du blues qui ne s'est jamais embarrassé de chercher d'autres structures que celle, très simple, avec laquelle il est né. Tout jazzman vous le dira, pour qu'un groupe développe une improvisation, il doit s'entendre sur une boucle d'accords. Le jazz est apparu quand le blues s'est mis à déparler sa propre langue et que cette glossolalie a trouvé l'adhésion massive des publics urbains. Mais qui dit langue, délire et glossolalie doit tôt ou tard parler de traduction. Sur ce point, il nous faut évoquer un désastre effarant avec *3 minutes 33 secondes*. Si les opinions critiques anglophones varient sur l'authenticité du parler que prête Edugyan à ses jazzmen (j'ai entendu une chose et son contraire), la traduction ne permet pas même que s'installe le débat. Il faut remonter à la traduction en France de *A Confederacy of Dunces* de John Kennedy Toole (en 1981) pour retrouver un aussi gauche ersatz français d'une *coolitude* afro-américaine fantasmée. On ne saurait

personnages sont devenus le pain quotidien. Leurs histoires perdues au fond de la grande Histoire, qui lancent des ramifications à l'horizontale aussi, qui n'existent jamais sans quelque destin croisé avec deux ou trois autres communautés voisines, sont le *point de départ* obligé pour penser une littérature canadienne aussi bien que québécoise au *xxi^e* siècle. Cela est-il évident ? Pas tout à fait.

Mulâtre. Métèque. Métis. Bâtard. Beur. Sang croisé. Quand on se conforte, ici plus qu'ailleurs, en clamant que ces mots sont ceux de l'impérialisme et de la haine, on oublie qu'ils sont aussi ceux de l'hypocrisie et du rapt. Pour mille cris d'orfraies devant la violence du racisme, combien d'appropriations soigneusement sélectives, décalées, en demi-teintes et *cool* des stéréotypes du langage oral dans lesquels on a enfermé les marginalisés de l'histoire, à commencer par les Afro-Américains ? Le parler petit-nègre a cessé de faire rire à peu près au moment où était démocratisée, puis « commodifiée », la décontraction canaille du *street talk* hip-hop. On se faisait croire que le marginal avait progressé de l'oppression à la revendication, sous prétexte que le seul langage qu'on daignait lui attribuer avait mystérieusement changé de rythme. Une armée de sociologues flanquée par des escadrons de linguistes n'épuiserait pas le problème. Et ce n'est pas faute d'avoir essayé. Le mot à retenir avec le livre d'Edugyan est celui de rythme. Autant dire celui de vie. L'opprimé et le marginal n'ont pas d'idiome attitré. Pourquoi devraient-ils en avoir un ? C'est de leur vie après tout qu'il s'agit. Toute vie ne cesse-t-elle pas d'adapter son langage à des circonstances infiniment changeantes ? C'est la leçon de James Joyce qui, lui, était minoritaire dans son Irlande, quoique majoritaire dans sa langue anglaise. C'est un peu ce qu'a essayé de mettre en lumière Victor-Lévy Beaulieu dans son livre fou conjuguant Joyce, l'Irlande et le Québec francophone. Au fond, c'est la leçon de tous les écrivains comme Joyce, Beaulieu, ou encore Dostoïevski, dont on préférerait mourir plutôt que d'être les traducteurs. Pour l'écrivain inquiété par ces questions, pour l'écrivain dont l'existence et l'héritage familial sont imprégnés par ces questions, il s'agit toujours de trouver le bon rythme. Et, c'est terrible de le dire, il s'agit avec cela de trouver ce qui ne se traduit pas.

On croirait le Canada et son multiculturalisme le pays tout indiqué pour soulever ce problème. Mais ce n'est pas vrai. Deux écrivains noirs possèdent une voix suffisamment audible et un rayonnement suffisamment médiatique dans le Canada anglophone actuel. Pas trois. Pas quatre. Seulement deux. Esi Edugyan et Lawrence Hill, dont le roman *The Book of Negroes* est un best-seller. Je ne soulèverais pas la chose si eux-mêmes ne consacraient leur œuvre à la mettre en valeur. Tous deux parlent un anglais et un français parfaits. Chacun montre à sa manière que le Canada ne pourra vraiment s'enorgueillir de ses nombreux héritages culturels qu'à partir du moment où il saura les entendre dans leur milieu premier d'existence. Quand le Canada saura entendre l'hybridité dans le langage non pas comme un signe de différence à imiter au second degré ou à prendre avec des pincettes, mais plutôt comme le visage le plus franc de sa réalité contemporaine. Ce visage qui s'est déjà levé derrière le sien sans qu'il s'en aperçoive et avec lequel il se réveillera à coup sûr demain. —

La musique est ici la vraie langue universelle, car la traduire ou la transposer de quelque façon que ce soit consisterait à assassiner une seconde fois ceux qui l'ont jouée.

toutefois jeter la pierre avec trop de conviction. *3 minutes 33 secondes* est en effet un de ces romans qui recèlent une musique intraduisible. Dommage que ce soit sa part la plus essentielle.

TRADUIRE DES LANGUES HYBRIDES

Il y a là, à bien y regarder, un problème fondamental de la littérature d'aujourd'hui. La note de bas de page historique dont Edugyan a tiré son inspiration met en scène des fils métissés de soldats expatriés sur un territoire et dans un entre-deux guerres qui n'avaient que faire de leur agaçante complexité culturelle. Or, dorénavant, pour le lecteur d'une littérature comme celle du Canada, de semblables

La laideur du beau petit monde

PAR DANIEL LAFOREST

CHARITÉ BIEN ORDONNÉE

de Marina Endicott

traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné

Éditions du Boréal, 496 p.

That old Christian double-bind: the wish to be seen to be good.

— Zadie Smith, *Changing my Mind. Occasional Essays*.

Charité bien ordonnée (*Good to a Fault*, Anchor Canada, 2008) est le seul roman de Marina Endicott disponible en français. Très bien accueilli par la critique francophone au Québec, le livre n'a pourtant fait guère plus de vagues que celles toutes relatives ayant accompagné le passage de son auteure au festival Metropolis bleu en 2010. Le roman suivant d'Endicott, *The Little Shadows*, finaliste au prix du Gouverneur général et célébré par le *Globe & Mail*, n'a toujours pas trouvé preneur pour ses droits de traduction francophone. La version originale anglaise de *Charité bien ordonnée* a figuré en 2009 sur la liste courte du Scotiabank Giller Prize. C'est le livre qui a procuré à Marina Endicott — native de la Colombie-Britannique et habitant aujourd'hui Edmonton —, romancière, dramaturge, metteuse en scène et actrice, sa renommée estimable. Elle est parmi les écrivains dans la force de l'âge qui comptent dans le Canada d'aujourd'hui. Il y a dans ce que je viens de dire une première chose limpide et une seconde chose étrange. L'impact faible du livre au Québec tient à coup sûr au fait qu'il s'agit du roman le plus *canadien* qu'il m'ait été donné de lire (je m'en expliquerai dans un moment). Il est fort possible qu'on ne l'ait pas compris. Mais son succès au Canada anglais est quant à lui plus surprenant. Car si *Charité bien ordonnée* est un roman éminemment canadien, il est aussi un roman sur l'égoïsme et la mauvaise foi, perçus comme fonctions cardinales, quoique plus ou moins inconscientes, de la société civile.

TRADUIRE LA PREMIÈRE PHRASE

Comme la plupart de ceux qui écrivent des livres massifs en réussissant à nous convaincre de la nécessité d'une telle envergure, Marina Endicott condense le drame entier de son roman dans sa première phrase pour ensuite consacrer le reste à en développer les implications. « *Par un chaud vendredi de juillet, tandis qu'elle se rendait à la banque, Clara Purdy songeait à elle-même et à*

l'état de son âme. » On voudrait ne rien reprocher à la traduction de Saint-Martin et Gagné. Son ton est juste et, chose rare, c'est une traduction faisant passer le rythme du paragraphe avant celui de la phrase. Toutefois, l'ouverture si cruciale du roman est ratée dans sa forme française. « *Thinking about herself and the state of her soul, Clara Purdy drove to the bank one hot Friday in July.* » Le lieu et le temps que les traducteurs placent en tête de phrase importent beaucoup moins que la subordonnée à laquelle le texte anglais a réservé l'honneur de l'incipit. Du coup, ce qui en français a la platitude circonstancielle de la proverbiale « *dark and stormy night* », se révèle dans la version originale être ni plus ni moins que la disposition mentale de la protagoniste. C'est par le solipsisme émotionnel qu'on entre dans *Charité bien ordonnée*. Ce sera un livre à propos de gens qui pensent à eux-mêmes avant tout. Autant dire un livre à propos de vous et moi, même si on ne le reconnaissait que sous la torture. Dire que les 500 pages qui suivent *s'ajoutent* à cela n'est pas tout à fait exact. Ce qu'elles édifient à partir de cette première phrase, c'est un monde. Les contradictions les plus communes dans l'âme humaine sont non seulement les plus honteuses, mais elles sont aussi celles qui suscitent les justifications les plus élaborées. Les sentiments invouables donnent lieu à beaucoup de langage. On n'a jamais fini de tourner autour d'eux, de les paraphraser. Tous les grands romans réalistes s'appuient sur ce principe. Marina Endicott a compris cela ; elle en a maîtrisé l'art.

On suit ainsi Clara Purdy qui, rêvant d'elle-même alors qu'elle est au volant, croise la trajectoire d'une famille entière : parents, enfants et aïeule. L'accident qui en résulte supprime le dernier rempart entre ces derniers et l'itinérance. Ils vivaient dans leur voiture qui est maintenant ruinée. Nous sommes à Saskatoon, dans la nouvelle précarité économique de l'après 2008. La famille se dirigeait vers le nord, vers Fort McMurray,

seule terre encore promise pour la main d'œuvre non qualifiée d'un Canada désormais sillonné par d'innombrables petites équipées comme la leur. Qu'importe l'origine, qu'importe la langue, ce sont ces mouvements internes d'électrons libres qui déterminent la réalité du pays d'aujourd'hui. Des complications surviennent à la suite de l'accident. On diagnostique bientôt un cancer grave à la mère, Lorraine, que l'on soignait simplement pour son choc. Le père, bouteille en main, panique et disparaît. La grand-mère, à moitié sénile et tout à fait médiocre, se déresponsabilise. À ce stade, le lecteur ne sait plus quelle tragédie surpasse l'autre tellement tout ploie sous une unique détresse qu'accentue la lenteur de la bureaucratie qui l'administre. La compagnie d'assurances se montre bien sûr capricieuse. La famille est dans un vide juridique. Clara, qui souffre de solitude et dont le seul ami est le pasteur local, décide d'accueillir les trois enfants pendant que leur mère s'efface lentement sur son lit d'hôpital. C'est un acte de charité dont les circonstances et les motivations n'ont rien de charitable. Clara est tombée par hasard sur une façon de refaire sa vie, avec un récit « prêt-à-porter » qui lui permet de tout justifier. C'est là le principe chrétien complémentaire à celui énoncé par Zadie Smith dans l'épigraphie placé ci-haut : le besoin de se raconter des histoires est proportionnel à la culpabilité que l'on a. Acheminement vers le pardon, rachat des erreurs passées (les nôtres ou celles de nos ascendants), rédemption : aucun de ces principes ne tiendrait sans l'écrin d'une histoire. Sauf que le roman n'est pas la parabole. Le roman est impitoyable. Quand une rémission inespérée survient pour Lorraine et que son mari choisit de revenir, Clara fera appel aux services sociaux pour garder auprès d'elle ces enfants d'une famille dont la détresse, trop spectaculaire, l'empêchait hier encore de fustiger l'indignité et la classe sociale inférieure.

LA MESQUINERIE ET LA SOCIAL-DÉMOCRATIE

Il est mentionné dans l'introduction du présent dossier combien est importante la traduction des *résonances* dans une littérature écrasée par une géographie comme celle du Canada. Ajoutons que cette affaire de résonances n'a pas seulement à voir avec la traduction ; elle suggère aussi une méthode de lecture. Plutôt que de viser les personnages, on doit s'efforcer de voir ce qui circule entre eux. Chez Marina Endicott — et puis allons, n'hésitons pas : dans la majorité de la littérature canadienne-anglaise —, ce qui se trouve entre les personnages est ce qui a le plus de consistance. C'est pourquoi je dis de *Charité bien ordonnée* qu'il est un roman très canadien, au sens ici assumé de non-qubécois. Il s'agit d'un roman écrit à hauteur de communauté, pas de pays. Ce qui tient les personnages ensemble y a la forme d'institutions sociales concrètes. Un monde structuré par les systèmes de don et de contre-don de la responsabilité civile, des communautés religieuses, de l'assistance sociale et de l'assurance médicale. Quand ce ne sont pas ces institutions interdépendantes qui huilent les relations entre les

personnages dans le roman, ce n'est plus rien d'autre que le hasard. En effet, les trois *événements* du récit sont l'accident de voiture, le cancer et sa rémission. Trois hasards au milieu d'une foule de décisions et d'actions motivées, quant à elles, par la culpabilité, le calcul, l'insécurité, ainsi que par les prétextes éthiques et moraux. Pour Endicott, rien ne garantit l'issue heureuse des rapports humains, même lorsque ceux-ci se nouent dans l'une des sociétés les plus policées et privilégiées au monde. Certes, les institutions sont là, mais le désir de leur bon fonctionnement doit inventer ses propres fables pour continuer à leur prêter foi. C'est pourquoi les personnages de *Charité bien ordonnée* confondent tout : l'altruisme avec le désir d'être aimé, la famille avec la sécurité, la prière avec la poésie, et la grâce avec la solitude. Quand la colère s'immisce entre la mère Lorraine et la vieille fille Clara — qui voudrait lui ravir ce titre —, c'est une émotion concave qui vire aussitôt au silence : « *Clary se contenta de hocher la tête : elle avait un dragon dans la bouche.* » Et lorsqu'une vraie ferveur gagne le révérend Paul, lorsqu'il s'approche du rôle de rachat des mesquineries humaines que suppose sa fonction, ou lorsqu'il se sait amoureux de Clara —, ce qui n'a rien d'une entrave vu sa confession protestante —, on le voit qui se confond presque en excuses intérieures et qui se réfugie dans un doute de toute évidence plus confortable. Le lecteur, pour sa part, n'a pas droit au confort de l'aveuglement. Endicott le force à embrasser le système en entier. La narration, ramassée en paragraphes compacts en en chapitres brefs, fait alterner avec régularité les points de vue des personnages, adultes comme enfants. Dans les cultures plus sanguines ou plus dépressives, on dit souvent que le grand égalisateur est la mort. Pas ici. Le roman de Marina Endicott est canadien parce que ses personnages évoluent dans une conciliation obstinée de leurs motivations égoïstes et de leur foi en un système social censé domestiquer ces dernières. Cela les nivelle et les fait comme entrer en eux-mêmes, dans les méandres exaspérants de questionnements sans fin.

J'ai suggéré que *Charité bien ordonnée* était un de ces romans du Canada anglais dont l'excellence de la traduction ne suffisait pas à atténuer l'impuissance à trouver son lectorat au Québec. Il s'agit en fait d'une occasion de mesurer ce qui est en train de muter sous nos yeux. Si le roman de Marina Endicott a mal circulé en français et si d'autres qui s'enracinent à la même « canadienneté » risquent demain le même sort, c'est parce que, entre le Québec et le Canada, il y a des choses qui n'ont pas encore trouvé des formes d'écho adéquates. *Charité bien ordonnée* est le roman de ceux qui ont recours à un surcroît de politesse afin de combler le vide que creuse en eux l'absence de raisons communes. Une telle disposition au monde est quasi nulle dans un Québec francophone dont la soif de raisons communes a jusqu'à ce jour empêché que ne s'imposent des formes de civilité, ou encore de charité, qui sont justement trop bien ordonnées. Cela dit, les temps changent. Et la vigilance ne naît pas seulement de la capacité à bien lire ; elle dépend aussi de celle à bien traduire. —

Carnavalesque Hage

PAR DANIEL GRENIER

CARNAVAL

de Rawi Hage

traduit de l'anglais par Dominique Fortier

Alto, 384 p.

Le premier roman de Rawi Hage, *De Niro's Game* (*Parfum de poussière*), est paru en traduction française aux Éditions Alto en 2007, deux ans après la fondation de celles-ci, à Québec, par Antoine Tanguay. Nul doute que le succès critique et populaire retentissant qu'a connu ce livre a participé à la légitimation de la jeune maison d'édition, qui a depuis lors multiplié les bons coups en faisant découvrir de jeunes talents tout en valorisant des œuvres plus difficilement accessibles au public québécois.

Dès le début, il semble y avoir eu chez Alto un désir de briser la barrière des deux solitudes et d'offrir au lectorat francophone un accès à des œuvres canadiennes-anglaises pleines de mérites injustement laissées de côté. Ainsi, des écrivains reconnus internationalement et publiant à Toronto, comme Thomas Wharton, Clint Hutzulak ou Paul Quarrington, sont rapidement entrés dans le catalogue (traduits par Sophie Voillot, Rémy Charest, Dominique Fortier et d'autres).

Rawi Hage, Montréalais d'origine libanaise, appartient à cette première « génération » des auteurs d'Alto ayant permis à la maison de se créer une niche particulière et non contestée jusqu'à maintenant : celle d'agir, entre autres, comme une courroie de transmission entre les lecteurs anglophones et francophones du Canada contemporain. Hage, auteur phare de la maison ? Sans conteste, dans la mesure où il est rapidement devenu l'exemple parfait d'un passage réussi entre la culture canadienne au sens large et le milieu littéraire du Québec, que d'aucuns aimeraient croire autarcique, et que d'autres aimeraient croire chauvin.

Il n'est donc pas étonnant que la sortie récente de *Carnaval* (traduction de *Carnival*, House of Anansi Press, 2012), son troisième livre, ait été accompagnée d'une certaine fanfare médiatique. Plusieurs entrevues et critiques sont venues ponctuer l'événement, certaines criant au génie, d'autres se montrant plus modérées, l'ensemble confirmant toutefois l'importance de Hage dans notre petit monde des lettres. À la fois d'ailleurs et d'ici, capable de parler aussi bien de Montréal que de Beyrouth et de New York — en les faisant coïncider sur les pages de sa fiction —, Hage représente bien les préoccupations actuelles de notre société, ses tensions et ses aspirations, son ouverture sur le monde autant que son repli identitaire. Bien sûr, dans cette perspective, il aurait été absurde de le traduire en France, où l'on peine à comprendre certaines spécificités nord-américaines. La leçon a bien été apprise avec les romans de Mordecai Richler, et c'est donc à Dominique

Fortier, elle-même romancière aguerrie, qu'on doit la traduction de *Carnaval*.

Poussant jusqu'au bout la logique de l'internationalisme et de la rencontre entre les cultures, les Éditions Alto ont décidé d'imprimer sur la quatrième de couverture un extrait de critique, pratique peu courante chez les éditeurs francophones. La phrase promotionnelle, tirée d'un article du *Toronto Life*, est courte et « punchée » : « *Imaginez Camus réécrivant Taxi Driver* ». Je ne voudrais pas m'éterniser indûment sur le sujet, somme toute trivial, mais il va sans dire qu'il s'agit là d'une *orientation* de lecture qui met la barre très haute. Dans cette courte phrase, on retrouve non seulement un appel à l'auteur de *L'étranger*, mais également à l'œuvre cinématographique de Martin Scorsese et à son acteur fétiche Robert De Niro (dont le nom même avait été utilisé par Hage dans le titre de son premier roman, en référence à la scène de roulette russe d'un autre classique du cinéma américain, *The Deer Hunter*). Disons simplement que cela place le roman dans une certaine lumière.

Ainsi, grâce ou à cause de l'éditeur et d'un critique un peu trop enthousiaste, c'est sous l'égide de ces trois figures quasi mythiques que le lecteur pénètre dans le monde de *Carnaval*, dont la trame se déroule effectivement dans le monde nocturne, glauque et étrange des chauffeurs de taxi. On y fait la rencontre de Fly, qui prend les rênes de la narration en nous racontant la façon dont il passe ses journées et ses soirées, les rencontres qu'il fait avec la faune bigarrée qui peuple une ville sans nom dont il connaît tous les recoins les plus obscurs. Il nous explique d'abord qu'il existe deux espèces de chauffeurs, les araignées et les mouches, les premières attendant les appels du répartiteur, les secondes roulant sans fin dans la nuit, sillonnant les rues et s'arrêtant pour embarquer des clients. Fly est, comme son surnom l'indique bien, une mouche : ce n'est pas lui qui passera la nuit au restaurant à s'empiffrer et à attendre. Lui préfère l'action, et c'est dans son taxi qu'il fera des rencontres déterminantes qui changeront sa vie et certaines de ses opinions.

Construisant son récit sous forme de fragments plus ou moins chronologiques, présentant des personnages, les faisant réapparaître au gré de ses humeurs et de ses trajets, Fly nous raconte en filigrane sa jeunesse passée dans un cirque, la disparition de son père suivie de la mort de sa mère, sa rencontre salvatrice avec les mots et la littérature, avec laquelle il entretient depuis une relation très particulière.

Dans un style baroque, verbeux et excité, qui a très peu à voir avec la violence mal contenue du Travis Bickle de Scorsese, et encore moins avec la retenue de Camus, Fly déverse son monologue et se plaît à mélanger le beau et le laid, le haut et le bas, le grand art et la masturbation intellectuelle, la grande littérature et la masturbation tout court. C'est que dans cette ville anonyme, qui ressemble parfois à Montréal, d'autres fois à Rio de Janeiro ou à Las Vegas, le carnaval bat son plein et l'ambiance est particulièrement surchauffée.

Il ne fait pas souvent jour dans ces lieux décrits par Fly. Traversé de part en part par une fascination pour l'envers du décor, l'inversion des rôles traditionnels, le sacrilège et la profanation, le roman de Hage ne fait pas dans la dentelle. Ce n'est pas pour rien que le roman débute avec une citation de Mikhaïl Bakhtine portant sur l'œuvre de Rabelais et se termine sur une série de meurtres non résolus impliquant des chauffeurs de taxi. En effet, à la manière d'une série de variations sur le thème du grotesque, *Carnaval* s'intéresse moins à faire le portrait d'un métier qui comporte son lot de risques qu'à décrire les péripéties d'un être imaginatif au possible, lequel nous délivre sa philosophie à travers la lorgnette de ses obsessions. Sur les quelque 400 pages du livre, peu de place est laissée à la banalité du quotidien ou à la simple évocation de l'ennui et des longues heures passées à ne rien faire. Là n'est pas le propos : dans le monde de Fly, le client est un être bizarre, potentiellement dangereux, qui a une histoire à raconter, il ne s'agit que de lui donner la parole (mais sans jamais lui faire confiance, meurtrier potentiel). Et dans ce maelström de mots, le lecteur perd le fil du temps, s'engage dans le labyrinthe obscur de la rhétorique, comme s'il avait passé une longue nuit blanche avec Fly.

Mais à force de l'écouter déblatérer, à force de lire ses commentaires désobligeants, ses jugements péremptaires, et ses phrases alambiquées, on finit par se lasser. Le problème principal de *Carnaval*, à mon sens, tient à son éparpillement, ainsi qu'à son incapacité à faire oublier son manque de structure. C'est qu'en explorant l'idée bakhtinienne du carnaval médiéval et en l'adaptant au monde contemporain, Hage cherche surtout à choquer son lecteur, mais vise mal : à trop vouloir présenter le côté « *freak* » de l'humain, il surjoue ses effets en édulcorant le propos.

Certains courts passages sont pourtant éblouissants de lucidité politique, sociale, et on en vient à se demander pourquoi ils occupent si peu d'espace. Par exemple, lorsque Fly évoque le départ mystérieux de son père, spécialiste des tapis volants au cirque, et explique que celui-ci a un jour été approché par un homme barbu qui lui a dit que les tapis étaient faits pour prier et non pour voler, on touche à quelque chose d'essentiel à propos de l'intégrisme. Malheureusement, Fly se contente d'évoquer cet épisode, retombant aussitôt dans ses palabres et ses envolées lyriques et lugubres. C'est ainsi qu'au lieu d'une profonde interrogation sur la violence et le fanatisme religieux (en arrière-plan, mal développée), on se retrouve avec une étrange réflexion sur l'équivalence entre la jouissance du texte (celle du lecteur) et la jouissance réelle (celle de l'onaniste).

En présentant Fly se masturbant dans sa chambre tout en se fantasmant héros des grandes œuvres, Hage offre certes un accès sans fard à la psyché de son personnage qui se positionne à la fois en admirateur et en profanateur de la littérature, mais il est loin d'énoncer une idée nouvelle et s'approche malheureusement plus du cliché sur le pouvoir et l'impuissance de la littérature. Il va même jusqu'à mettre en abyme le cœur architectonique de son roman, alors que Fly discute avec une cliente : « *D'abord, on a parlé de livres, parce qu'elle avait vu un bouquin sur le tableau de bord de ma voiture. Je pense que je lisais Jean Genet à l'époque, Notre-Dame-des-Fleurs. Et quand elle l'a aperçu, ses yeux se sont mis à briller. Un lecteur, elle a dit, et elle a souri. / Sally a saisi le livre pour le feuilleter et a dit : Écoute, je n'ai rien contre la masturbation, mais tu ne crois pas que c'est un peu abusif dans ce roman ? / Qu'y a-t-il d'autre à faire quand tu as l'esprit libre et que tu es confiné à un petit monde de geôliers et de murs ? j'ai demandé. Qu'y a-t-il d'autre à faire que d'évoquer le monde, de te masturber sous le nez de ton geôlier, de briser ses clefs et de rompre ses chaînes ?* »

Certes, il s'agit là d'un impressionnant tour de passe-passe littéraire, mais qui ne dépasse pas au final le simple axiome : la vie est laide, les mauvais livres tentent malhonnêtement de l'embellir, il faut donc montrer, sans complaisance, l'engeance qui nous entoure (et se purifier par l'onanisme). Et c'est bien là que réside toute la tristesse de ce livre qui exploite la notion bakhtinienne de carnavalesque, mais néglige celle, peut-être plus probante, de dialogisme. S'inscrivant explicitement dans une tradition du monologue misanthropique (remontant à Dostoïevski et ses *Carnets de sous-sol* et auquel l'Autrichien Thomas Bernhard a donné ses lettres de noblesse), *Carnaval* en arrive à confondre le courage de dire la vérité sur le monde et la puérilité de sombrer dans un nihilisme et une vulgarité faciles. Au bout du compte, malgré son éloquence et son érudition, il manque à Fly, en tant que narrateur, cette *vision du monde* si envahissante qui rend fascinants les personnages de Dostoïevski et de Bernhard.

Rawi Hage, avec *Carnaval*, s'intéresse à la lie de l'humanité, à ce qu'elle a de plus crasse et de plus noir. À travers la logorrhée de son personnage insomniaque, il s'enfonce dans la vase et multiplie les procédés provocateurs afin de nous faire réagir et de soulever, sinon notre intérêt, du moins notre indignation. Sans doute a-t-il voulu montrer le monstre en chacun de nous, évoluant dans un monde fantasmatique et sombre où le cirque, l'arène et les rues de la ville se confondent, mais il n'est malheureusement pas arrivé à faire s'envoler le tapis magique qu'il nous avait promis. —

1. On sent par ailleurs dans la traduction de Fortier une certaine hésitation entre les niveaux de langage et les registres qui transparait parfois et qui montre bien que le débat sur l'identité linguistique de la langue québécoise n'est pas réglé. Ainsi, on retrouve aussi bien de l'argot parisien, comme « putain » ou « enfoiré », que des « *fuck* » et des « *man* » laissés en anglais, qui sonnent extrêmement québécois. « Yogourt » et « yaourt » sont utilisés à des endroits différents pour désigner la même chose.

2. Je ne suis pas le premier à souligner l'incongruité de cette courte phrase, qui provient d'un entrefilet sans auteur du *Toronto Life*. En effet, Allan Massie, qui journal écossais *The Scotsman*, écrivait en août 2013 qu'il s'agissait là d'une forme d'audace et de stupidité mêlées que de comparer le style de Hage à celui de Camus. En ligne : <http://www.scotsman.com/lifestyle/books/book-review-carnival-by-rawi-hage-1-3041588> [page consultée le 21 janvier 2014.]

Des limites à traduire

PAR MARIE CARRIÈRE

LA SOLITUDE DES ÉCOLIERS

d'Elizabeth Hay

traduit de l'anglais par Hélène Rioux

XYZ éditeur, 328 p.

Intitulé *Alone in the Classroom* (McClelland & Stewart, 2011) dans sa version originale, ce huitième livre de l'auteure renommée Elizabeth Hay rappellera peut-être à son lectorat francophone (ou francophile) *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy. Plutôt qu'à Cardinal au Manitoba, c'est à Jewel en Saskatchewan que se déroule cette fois le périple d'une jeune enseignante. Comme la narratrice de Roy, la protagoniste de Hay, Connie Flood, a à peine atteint l'âge adulte lorsqu'elle est profondément marquée par sa courte expérience dans une école primaire de l'entre-deux-guerres. Comme Gabrielle, Connie est confrontée aux défis des apprentissages dans un milieu strict, traditionnel et punitif. De plus, toutes deux vivent l'enchantement de la transgression pédagogique et de la compassion humaine, malgré le fait d'être constamment soumises à la surveillance masculine de directeurs autoritaires.

Cette traduction par Hélène Rioux est néanmoins louable. Au final, elle transmet avec soin le contenu de cette œuvre de « [p]oésie et châtiment » ainsi que les solitudes somptueusement entre-tissées par Elizabeth Hay.

Elizabeth Hay a vécu en Ontario, au Canada et ailleurs (Owen Sound, Guelph, Toronto, Ottawa, Yellowknife, Winnipeg, Londres, Mexico, New York). Mais c'est la Vallée d'Ottawa, qu'elle habite depuis 1992, qui lui fera éprouver, comme à sa narratrice dans *Alone in the Classroom*, une nostalgie insupportable du pays. Deux autres romans de l'auteure, *A Student of Weather* (2000) et *Garbo Laughs* (2003) se situent dans la Vallée d'Ottawa, l'espace romanesque d'une grande partie de *La solitude des écoliers*. Le roman se situe d'abord dans la ville chaude et humide de Argyle en Ontario. Vient de se produire le meurtre brutal d'une jeune fille de treize ans, et le directeur de l'école locale, Ian « Parley » Burns, est soupçonné d'être impliqué. De plus, le crime succède à une autre tragédie survenue sept ans auparavant dans la petite ville des

Grandes Plaines de Jewel : une jeune fille, Susan Graves, qui se trouvait sous la tutelle du même directeur, a été brûlée vive dans un incendie. Si les élèves fragiles de Cardinal deviennent pour Gabrielle Roy les enfants de sa vie, le louche personnage de Parley Burns, évasif et vicieux, répugnant et prétentieux, demeure le « fléau de l'existence » de Connie Flood.

En quête de son histoire familiale, personnelle et affective, c'est aux sources de ce premier crime que s'aventure la narratrice du roman, Anne, la nièce de Connie Flood. Quelque peu fugace comme protagoniste et peu dotée d'une bonne connaissance de soi, Anne part à la découverte des événements tragiques de Jewel. Ce faisant, elle apprend les détails de la vie menée par sa tante Connie, surtout au sujet de sa relation — d'abord professionnelle et plus tard illicite —, avec son ancien élève, Michael Graves, avec lequel Anne vivra sa propre histoire adultère. S'ajoute à l'enquête d'Anne le désir de découvrir sa généalogie maternelle, l'histoire ou « le matériel de la vie » de sa mère et celle de celle-ci avec sa propre mère. Cependant, cette dernière intrigue demeure secondaire, sinon superflue, et fait un peu dérailler un monde romanesque amplement riche et complexe concernant les parcours en parallèle de Connie et d'Anne.

DANS L'APRÈS-COUP

L'élégante souplesse narrative de Hay n'est pas en manque de parallèles et de redoublements : deux protagonistes, Connie et Anne, tante et nièce, amoureuses du même homme ; deux jeunes filles, Susan Graves et Ethel Weir, victimes de brutalité perverse ; deux perspectives, intime et collective, se chevauchant tout au long de cette longue saga familiale. Quant aux deux espaces ontariens et saskatois semi-fictifs, ils contrastent par leurs géographies (que dépeint habilement la traduction d'Hélène Rioux), tout comme ils se rattachent par les deux tragédies et le rôle ambigu de Burns.

Conçu de façon inoubliable par Hay, ce « gentleman sadique », aux « dents froides » et aux « yeux [de] prédateur nocturne », est le scélérat par excellence : « Parley se déplaçait dans l'école comme du gaz moutarde de fond subtile. On se rendait compte après coup qu'on avait été empoisonné ». Hay va plus loin et se sert de la toile de fond historique de son intrigue pour faire avancer sa réflexion sur le mal et la tyrannie qui règnent sur l'école et la communauté

de Jewel. Les victimes de Burns — notamment la jolie Susan, maltraitée par lui et ensuite emportée par l'incendie mortel — correspondent aux « *victimes choisies, surtout des Juifs [...] mi[s] dans des fours crématoires [dont] personne ne ferait rien* ». Toujours impuni et mégalomane, Burns arbore « *une moustache exactement comme celle de Hitler* ».

En fait, le retour et le retournement occupent tout l'espace romanesque de Hay. Selon la narratrice, il y a le « *choc lorsque quelque chose se produit, et le choc quand on trébuche dessus pour la deuxième fois* ». L'histoire mondiale mais intime étant aussi conçue « *comme une suite de désastres et de moments de grâce* », une « *idée des catastrophes* », « *une suite de chocs* ». Finalement, comme le souligne Connie à sa nièce : « *Nous sommes dans le présent quand le passé nous touche* ». Sensibilisée à la poétique et à l'éthique de l'auteure en ce qui concerne la responsabilité et les séquelles de la violence et de la méchanceté humaines, on s'étonne moins de trouver au cœur du réalisme un questionnement mystique (sinon féministe) sur la réincarnation. Selon sa tante, la narratrice serait la réincarnation de Susan Graves, cette petite morte que l'on trouve déjà enterrée au début du roman. Ainsi, Anne serait-elle la voix inquisitrice des enfouies et des oubliées.

DES FRONTIÈRES À TRAVERSER

La solitude des écoliers se veut le récit de mémoire et de sources submergées qui imprègnent ou encore inondent la narration et le parcours de vie d'Anne. C'est bien ce que suggère le patronyme partagé avec sa tante : « *Je me mis à penser à mon nom, le nom que je partageais avec Connie, mes parents, le monde inondé* ». La frontière entre le présent et le passé est poreuse — « *nous avançons avec le passé* » —, ces deux temporalités sont formées par ce que sait et ne sait pas la narratrice sur « *les choses et les gens [...] oblitérés* ». En fait, un peu comme la vie et la mort, les identités entrecroisées ou les bornes fragiles du réel et du temps, les limites entre élève et enseignant se transgressent à leur tour : Parley avec la jolie Susan Graves ; Connie avec Michael Graves ; Anne, ensuite, qui vivra une liaison quasi incestueuse avec ce dernier, un amour « *d'harmoniques, de sous-entendus ou de contrastes* », « *peu original, imitateur* », l'admiration pour sa tante étant portée « *trop loin* ». Les limites de l'intimité se brouillent, alors que du côté formel, le réalisme régnant incorpore aussi un symbolisme évocateur, surtout à travers des patronymes. « Burns » provoquera, par l'abus de son pouvoir, la destruction de Susan Graves, bien que Connie « Flood » vienne du moins atténuer le sadisme corrosif de Parley. Quant à lui, Syd « Goodwin » représente le modèle du professeur formateur et, plus tard, du mari bienveillant dans la vie de Connie. De son côté, le destin mortifère de la jeune Susan « Graves » suscite le deuil perpétuel de son frère Michael.

L'idée de traversées façonne par ailleurs la conception du chemin de vie, qui se rattache à celle du langage. Il est certes question du passage chaotique de l'enfance à l'âge adulte dans ce roman, dans la mesure où Michael Graves, à soixante ans, est un sempiternel adolescent : « *Le sang-froid de Connie et la jeunesse de Michael* ». Incarné par Parley Burns, l'adulte est énigmatique et impénétrable, dans ses

actes et sa culpabilité. Il est ainsi à l'inverse de l'éternel « *charme viril de Michael* ». De même, les phrases de grammairiennes enseignées à la section avancée de l'école de Jewel « *perdaient leur charme, leur charge physique, et devenaient des énigmes prononcées avec trop de dents [...]. De la même façon, un enfant avançait vers l'adulte, vers l'impénétrable Parley Burns* ». L'âge adulte, comme l'enseignement de Parley aux écoliers plus vieux, entame « *[l]a perte du plaisir* » du texte, « *[l]a perte d'une vision claire* », alors que Connie parviendra à transmettre, après les heures de classe, le plaisir des mots et des images à son élève favori en détresse (que l'on reconnaîtrait aujourd'hui comme dyslexique).

POÉSIE ET CHÂTIMENT

Peut-être la traductrice a-t-elle craint un peu à son tour « *la perte d'une vision claire* » ? Avec l'utilisation récurrente de notes de bas de page, indiquées comme étant toutes de la traductrice, Rioux tente d'éclaircir le sens littéral et figuré de certains mots paraissant en anglais dans son texte. Par exemple, s'élucide ainsi, dans une note, la prononciation que fait remarquer Syd Goodwin du mot « *berries* » comme « *"burries"* ». On va « *"burying"* dit-on dans la vallée de l'Outaouais » : « *Berry veut dire baie, petit fruit, tandis que bury veut dire enterrer. Dans les deux cas, le mot est déformé* ». La traductrice semble s'inquiéter pour un lectorat qui ne connaîtrait pas du tout l'anglais, et on pourrait convenir que, sans cette intervention, ce même lecteur n'arriverait possiblement pas à saisir, du moins pleinement, la poétique mise en œuvre. Si certaines notes fournissent des informations éclairantes sur le plan linguistique, d'autres donnent des détails carrément supplémentaires sur le plan référentiel. Plusieurs intertextes littéraires parsèment surtout la première partie du roman, que la lectrice du texte source aura été appelée à comprendre (ou non) par elle-même. Or, ces intertextes prennent une ampleur nouvelle lorsque Rioux y ajoute une note explicative. Au sujet de Robert Service, cité dans la diégèse, le lecteur de *La solitude des écoliers* (mais non celui d'*Alone in the Classroom*) sera dûment informé qu'il s'agit d'un « *[p]oète britannique né en 1874, ayant vécu dans le Grand Nord canadien, à Whitehorse et à Dawson City* » — des faits qui ne sont pas inintéressants, mais qui sont ici accessoires et éloignés du champ descriptif de Hay. D'autres notes référentielles, sur des citations de Shakespeare ou de Robert Burns, déjà traduites et identifiées (bien que parfois en filigrane) dans le texte, ou sur des allusions aux personnages de Dickens — même lorsque le titre traduit de l'œuvre en question (*La maison d'Àpre-vent, Les grandes espérances*) paraît dans le corps du récit —, imposent à la lecture des ralentissements plus ou moins utiles. Heureusement, Rioux laisse retentir, sans pareille interruption, les multiples renvois au roman de Thomas Hardy, *Tess D'Urbervilles*, qui étalent la perversion du directeur ainsi que le sacrifice éventuel de la jeune fille sous sa charge obsessionnelle.

Cette traduction par Hélène Rioux est néanmoins louable. Au final, elle transmet avec soin le contenu de cette œuvre de « *[p]oésie et châtiment* » ainsi que les solitudes somptueusement entre-tissées par Elizabeth Hay. —

La non-leçon d'ethnologie

PAR FRANCIS LANGEVIN

L'HERBE VERTE, L'EAU VIVE
de Thomas King
traduit de l'anglais par Hugues Leroy
Éditions du Boréal, « Compact », 448 p.

There, beyond the limits of any State, in possession of their own, which they shall possess as long as Grass grows or water runs. I am and will protect them and be their friend and father.

— Président Andrew Jackson, USA, 1829.

Comme le récit de la genèse qu'essaie d'apprendre son personnage Coyote, le roman *L'Herbe verte, l'eau vive* (*Green Grass, Running Water*, Harper Perrenial Canada, 1993), de l'écrivain américano-canadien Thomas King, pourrait être raconté de plusieurs façons. C'est ce qui fait tout l'intérêt de l'un et de l'autre, d'ailleurs. On pourrait commencer par le plus surnaturel en présentant Coyote, un *trickster* qui perd quelque peu le contrôle de son rêve. Ce n'est pas tellement grave avant qu'on comprenne que ce rêve, c'est le monde dans lequel nous vivons : « *Je suis revenu dès que possible, déclare Coyote ; j'étais occupé à faire le héros. / — Ça m'étonnerait, dis-je. / — Mais si, mais si : c'est*

Sans qu'on sache exactement à qui renvoie ce « *je* », et ce qu'est la frontière entre la croyance, le mythe et le surnaturel, on croise aussi quatre Amérindiens pas tout jeunes qui veulent « *redresser le monde* » ; quatre pensionnaires d'un hôpital psychiatrique en cavale et portant chacun le nom d'un héros de la culture populaire : Robinson Crusoé, *The Lone Ranger* (« Le Cow-Boy masqué »), *Hawkeye* (« Œil-de-Faucon ») et Ishmaël. Ceux-là essaient aussi de raconter l'origine du monde. Redresser le monde, ça veut peut-être dire démolir le barrage hydroélectrique qui menace la cabane d'Eli Stands Alone, l'oncle de Lionel Red Dog et de Charlie Looking Bear, les cousins amoureux de la même femme, Alberta Frank ? Empêcher Lionel de quitter son poste de vendeur de téléviseurs à Blossom, village inventé situé près de Cardston au sud-ouest de Lethbridge (Alberta) où Thomas King a enseigné au début de sa carrière de professeur ? Faire en sorte qu'Alberta, professeure d'université qui ne veut pas se marier, ni à Charlie ni à Lionel, puisse avoir un enfant ? Détruire le barrage qui empêche les crues, qui fait mourir les peupliers, ces arbres sacrés nécessaires aux cérémonies de la Danse du Soleil ? Le docteur Hovaugh part à la recherche de ses patients en voyageant avec Babo Jones, une employée de l'hôpital. Les personnages se croisent à Blossom, au restaurant Dead Dog Café ou au magasin de téléviseurs, ou encore au moment de la Danse du Soleil. Cet événement annuel, qui est au cœur des relations familiales, mais qui fait aussi l'objet de la curiosité des Blancs, agit dans le roman comme une puissante illustration de l'héritage de la nation autochtone Blackfoot. L'interdiction d'y faire des photos indique délibérément l'esprit de conservation qui anime la cérémonie, mais aussi son caractère intime et la vulnérabilité dont chacun fait la démonstration au cours du roman. Cette conscience de la fragilité et du passage irrémédiable et inexplicable du temps forme un véritable ciment relationnel. En apparence, il y a pourtant, dans le roman de Thomas King, deux constantes formelles : tout le monde

Le texte anglais, sobre et mesuré, au ton souvent « jaune » et ironique, est un peu noyé dans la langue de la traduction qui peine à expliquer les jeux de mots au gré de copieuses notes de bas de page...

la vérité. / — Il n'y a pas de vérité, Coyote, il n'y a que des histoires. / — D'accord, fait Coyote. Raconte-moi une histoire. / — D'accord. Souvenons-nous de la Vieille Femme, du grand trou, et du Jeune Homme qui Marche sur l'Eau : nous y sommes ? / — Et comment, répond Coyote ; je me souviens de tout. / — Ce n'est pas à toi que je parle, dis-je. / — Ah bon ? s'étonne Coyote. Il y a quelqu'un d'autre ? »

raconte, mais personne n'écoute vraiment. Cela est vrai dans les dialogues pendant lesquels chacun avance comme le train dans la plaine (elle était facile) : l'objet pertinent de la communication réussit cependant toujours à traverser un barrage de bruit qu'on dirait préenregistré, comme ici, lorsque la mère d'Alberta souhaite récupérer des habits traditionnels saisis par les douaniers américains, puis rapatriés par les efforts d'un député : « — *L'Honorable Robert Loblaw, dit la voix, est toujours heureux de venir en aide à ses administrés crees. / — Il a une voiture, ce type ? / — Et je peux vous assurer que M. Loblaw a travaillé sans relâche sur ce dossier. / — Il ne pourrait pas nous les apporter, pour nous éviter le déplacement ? / — Puis-je transmettre vos compliments à M. Loblaw et à son équipe ? / — Vous devriez lui dire que nous sommes blackfoots, mon mari et moi. / — C'est très généreux de votre part, répondit la voix. Je suis sûr que M. Loblaw sera ravi de l'apprendre.* » Cela est aussi vrai dans les multiples récits de genèse qui s'amuse à reprendre les mythologies chrétiennes et autochtones de l'origine du monde, puis de la destruction du monde. Ce qui devrait se dérouler de manière prévisible est transformé en mystère. Les voitures d'Alberta, de Charlie et du docteur Conough disparaissent au-dessus de la même flaque d'eau. On les retrouve flottant à vive allure sur le réservoir en direction du barrage, puis percutant le barrage et produisant le cataclysme qui ramène l'eau partout : « — *Mais il y a de l'eau partout, répond Coyote. / — C'est vrai, dis-je. Et voici comment c'est arrivé.* »

C'est ce qui permet à la voix de reprendre, au début du livre, peut-être : « *Donc. / Au commencement, il n'y avait rien. Que de l'eau.* »

TRADUCTION

Le texte anglais, sobre et mesuré, au ton souvent « jaune » et ironique, est un peu noyé dans la langue de la traduction qui peine à expliquer les jeux de mots au gré de copieuses notes de bas de page et qui ajoute aussi, comme synonyme à « *toute cette eau* », « *toute cette flotte* ». La traduction de Hugues Leroy, réalisée à l'origine en 2005 pour l'éditeur parisien Albin Michel, irritera sans doute les lecteurs canadiens. Le texte anglais représentait certes un défi. Comme la trame fictionnelle, la langue de King dans *Green Grass, Running Water* (1993) est un feuilleté des registres de l'anglais. Dans les chapitres consacrés aux récits de la genèse comme dans les chapitres où les quatre vieux Indiens « *redressent le monde* », il y a non seulement les dialogues eux-mêmes, où se mélange la voix des différents conteurs avec les voix de leurs auditeurs, mais aussi la voix des personnages qu'ils racontent. Or le seul registre que retient la traduction est l'argot parisien. Les étudiantes d'Alberta Franck poussent des « *Ah, la vache* » et veulent connaître le contenu de « *l'interro* » ; Babo Jones affirme qu'elle a « *quatre gosses* » et qu'elle « *bosse* », qu'elle a « *regardé derrière l'hosto* », qu'elle fume des « *clopes* » ; Lionel fait des appels « *en PCV* » et paie sa note d'hôtel avec des « *traveler's cheques* », etc. Tout cela est bien charmant. Ça me rappelle les westerns du samedi après-midi à Télé-Métropole. La langue de la postsynchronisation que nous employions, dès trois ans, et bien avant Dora l'exploratrice et Bob le bricoleur,

pour jouer à « Joe » et « Bill » dans les ruelles de Noranda. Pas tellement aux Cowboys et aux Indiens, d'ailleurs. Ça manquait sans doute de moteurs. Ce nivellement parisien de la langue française, qu'on le veuille ou non colonial, efface malheureusement le style de la narration du roman autant que la voix de ses personnages. Il est par conséquent tout à fait heureux que les plus récentes traductions des ouvrages de Thomas King (*L'Indien malcommode* et *Une brève histoire des Indiens au Canada*), aient été confiées à Daniel Poliquin et à Lori Saint-Martin et Paul Gagné, respectivement. C'est assurément une consécration québécoise pour King, qui a d'ailleurs reçu cette année, pour *Inconvenient Indian*, plusieurs prix prestigieux, notamment le Prix Charles-Taylor-RBC (essai littéraire) et le Prix de l'essai British-Columbia National Award. Le succès et l'adaptation télévisuelle de *Medicine Hat*, son premier roman (1993), de même que son émission *Dead Dog Cafe Comedy Hour* sur les ondes de la radio CBC (1997-2000) en font un incontournable de la scène littéraire canadienne. C'est probablement ce que voulaient dire les yeux de mon fiancé — anglo —, quand il me voyait trimballer les deux versions de *L'herbe verte, l'eau vive* : « *You don't know who Thomas King is?* » Facile de répondre « *Two Solitudes, dude* », et de demander : « Tu connais Jacques Poulin ? Catherine Mavrikakis ? Louis Hamelin ? Gaétan Soucy ? Martine Desjardins ? » « *Well, I know Nicole Brossard, Michel-Marc Bouchard, Robert LePage, Wajdi Mouhawad...* » Chose certaine, ce qui passe toujours la rampe de la traduction, au théâtre comme dans le roman, c'est la structure et les idées. Il me semble que la circulation des œuvres canadiennes dépende en grande partie de sa politisation, de son historicité et de sa territorialité. Et le roman de King remplit toutes les cases : à la fois roman de l'altérité (rayon littérature autochtone et sans « auto-exotisation ») et roman des Amériques (qui ne s'enferme pas dans les frontières). Roman de l'après-postmodernité, *L'herbe verte, l'eau vive* raconte des histoires au sujet des histoires, tout en n'étant pas ligoté par son procédé ni son devenir autotélique. Le procédé n'empiète jamais sur le poétique (la traduction gomme cet aspect, mais maintient la sobriété dans la narration), et ne donne presque jamais lieu à une quête indicielle qui nous emporterait dans un plaisir de lecture érudit, mais lassant par cumul des allégories plus ou moins bien cachées à propos de l'eau, du Déluge, de la chasse à la baleine. Les sensations, la bienveillance et les regards sont toujours maîtrisés, au point que même l'ironie de la narration à propos de certains personnages passe pour une tendresse, je dirais, familiale. Sur le plan esthétique, le roman évite pourtant tout le confort du réalisme ou de l'ethnologie. King affirmait en entrevue au sujet de l'absence de description de la Danse du soleil : « *This isn't The National Geographic with naked natives. This is no ethnography lesson* »². Il vaudrait mieux en effet parler d'une leçon d'écriture. —

1. En anglais, on lit plutôt : « *So. / In the beginning, there was nothing. Just the water* ». Rien que l'eau.

2. Dave Wood et Staff Writer, « *Thomas King's Green Grass Causes a Well-Deserved Stir* », *Star Tribune*, 2 mars 1993 ; <http://search.proquest.com/docview/418414201?accountid=14771> (consulté le 13 avril 2014).

Une théorie affective du roman historique

PAR MAÏTÉ SNAUWAERT

LE JUSTE MILIEU
d'Annabel Lyon
traduit de l'anglais par David Fauquemberg
Alto, 447 p.

Le *juste milieu*, traduction française de *The Golden Mean* paru en 2009 (Random House Canada), premier roman de l'auteure britanno-colombienne Annabel Lyon (après le recueil *Oxygen*, le livre de nouvelles *The Best Thing for You* et les œuvres pour la jeunesse *All-Season Edie* et *Encore Edie*), est un roman à la syntaxe élégante et au langage cru. Il revisite, à travers les affects changeants de la maladie mentale et l'histoire de ses états émotionnels variables, une figure culturelle fondatrice de la pensée occidentale, celle d'Aristote. En abordant le philosophe sous l'angle de la dépression, voire de la bipolarité, Lyon humanise et actualise Aristote qu'elle présente comme un être vivant et souffrant, le portraiturant dans son quotidien et son intimité autant que dans ses relations sociales. Le roman devient une démonstration d'empathie qui avoue d'ailleurs sa dette à l'égard de la philosophie morale de Martha Nussbaum. En saisissant Aristote à un moment fragile de sa vie, lorsqu'il devient, sous pression amicale et politique, le précepteur du futur Alexandre le Grand, Lyon romance le devenir de deux êtres formés et informés par leur approvisionnement mutuel, dans un portrait qui réhabilite de façon forte les humanités.

L'année de sa parution, *The Golden Mean* est le seul livre à avoir été nommé pour les trois prix littéraires majeurs qui récompensent la fiction canadienne : le Prix du Gouverneur général, le Scotiabank Giller Prize, et le Rogers Writers' Trust Fiction Prize (qu'il a remporté). Il est aujourd'hui traduit dans quatorze langues. La romancière y réussit un pari extraordinairement ambitieux : en déplaçant le roman historique vers le roman d'une vie, ou d'un épisode de vie, fragile et capital, elle dresse le portrait affectif d'un géant de la philosophie, champion de la mesure et du juste milieu, en montrant au prix de quel combat émotionnel, de quelles charges affectives, il en vint à prôner sa conception de *la vie bonne*. En choisissant le moment de sa rencontre avec le futur Alexandre le Grand, elle place ces deux figures immenses de la civilisation occidentale en relation et en contraste, les situant chacune dans un moment de transition qui découvre leur vulnérabilité : Alexandre est sur le point de sortir de l'adolescence, de terminer sa formation de soldat, et son devenir politique oscille entre celui de souverain réfléchi et celui de guerrier conquérant. Aristote, qui n'aspire qu'à retourner à Athènes afin d'y

diriger l'Académie, se voit subitement réquisitionné par Philippe de Macédoine pour parachever l'éducation de ses deux fils, qui figurent aussi les deux faces possibles du destin princier : l'un, Alexandre, lui succédera ; l'autre, Arrhidée, est handicapé mental.

Présentées à travers leur relation de sept ans, avant que leur destin ne se solidifie, Alexandre et Aristote sont mis au jour dans le bouleversement mutuel de leur rencontre. Lyon s'attarde à leur dimension d'êtres humains plutôt qu'à leurs réalisations, elle rénove l'écriture de l'Histoire en s'attachant aux émotions et aux liens, aux instants plutôt qu'au temps monumental, à l'aspect viscéral des échanges et du sentiment de soi.

RACONTER LA VIE, NON L'HISTOIRE

Le juste milieu est l'histoire affective du géant philosophique Aristote vue par le prisme de sa dimension d'être en proie à la dépression et à la bipolarité. Lyon fait le pari de partir non pas des événements historiques, des batailles et des guerres, des écrits philosophiques, mais de situations particulières, interpersonnelles, à même de révéler le minerai des vies. Elle cite en exergue à son roman cet extrait du *Alexandre* de Plutarque, dans la traduction de John Dryden : « *It must be borne in mind that my design is not to write histories, but lives. And the most glorious exploits do not always furnish us with the clearest discoveries of virtue or vice in men; sometimes a matter of less moment, an expression or a jest, informs us better of their characters and inclinations, than the most famous sieges, the greatest armaments, or the bloodiest battles whatsoever.* »

Pour atteindre cette échelle du particulier, Lyon isole un moment ténu, fragile, menacé de la vie d'Aristote et de celle d'Alexandre, un moment de seuil entre deux paradigmes qui va les dépasser pour configurer le devenir d'une civilisation, voire du concept même de civilisation en Occident. Aristote sait son temps compté pour apprendre à penser à un être que son ambition, sa puissance réelle autant que celle promise par son lignage, vont à tout moment emporter au-delà de l'être pensant et mesuré, juste, sage, qu'il pourrait devenir. C'est un moment — c'est ce qui fait la résonance et l'actualité fortes

du livre — où le savoir des humanités se voit confronté à la force du pouvoir politique et guerrier, doit lutter contre lui, à armes toujours inégales et, à vrai dire, dans un combat perdu d'avance. Aristote est dans cette position ambiguë où son enseignement, requis par le roi pour faire d'Alexandre un homme complet, se voit pourtant sans cesse relativisé par la prééminence militaire, voire même rendu subalterne : comme si le véritable enjeu se jouait entre sa forme de pouvoir — sur les esprits, sur le vivant — et celle, physique, virile, politique, de Philippe, son vieil ami et rival d'enfance. Aristote s'efforce d'enseigner la liberté — de penser, de juger, d'agir, de sentir aussi bien — et la mesure à un être qui présente, tout de suite après ses premiers combats, les symptômes de ce qu'on nomme aujourd'hui le stress post-traumatique, que le langage de l'époque désigne comme « *le cœur du soldat* ».

En abordant le philosophe sous l'angle de la dépression, voire de la bipolarité, Lyon humanise et actualise Aristote qu'elle présente comme un être vivant et souffrant, le portraiturant dans son quotidien et son intimité autant que dans ses relations sociales.

L'HOMME, DANS SES MULTIPLES DIMENSIONS

Optant pour le choix fort de la première personne et du présent, inusuels dans le roman historique, l'ancienne étudiante de philosophie, puis de droit, qu'est Lyon, convertie à l'écriture de fiction par la lecture passionnée de Martha Nussbaum, offre un portrait du philosophe en tant qu'être extraordinairement vivant et sombre, porteur de savoirs nés directement de son appréhension autant charnelle qu'intellectuelle du monde, attentif à soi et aux autres. Le souhait d'écrire des vies qui guide le roman, défait de la poussière et de la distance du passé et de la troisième personne historiques, est lisible dès l'*incipit* saisissant, qui n'est pas loin d'évoquer une *Origine du monde* à la Gustave Courbet : « *La pluie s'abat en cordes noires, cinglant mes bêtes, mes hommes et ma femme, Pythias, qui la nuit dernière était allongée sur notre couche, jambes écartées, tandis que je prenais des notes sur la bouche de son sexe, et qui pleure à présent des larmes silencieuses, au dixième jour de notre périple.* »

Ce qu'on entend résonner dans cette ouverture, c'est le parti pris du domestique, de la vie commune, de l'immédiateté sensorielle, d'un partage émotif et animal du monde, qui ouvre à la connaissance intellectuelle. C'est l'une des formes de ce juste milieu — qui résiste à la polarisation du corps et de l'esprit — qui deviendra l'une des marques de l'Occident.

Si l'on entre dans l'histoire d'Aristote *in medias res*, c'est qu'on entre directement au cœur de sa vie : intime, ordinaire, quotidienne, dans son alternance de jours et de nuits, ses relations imbriquées avec le vivant qui l'entoure, socialisé par les relations familiales. Annabel Lyon dresse la figure d'un chercheur, d'un médecin qui écorche des animaux et, sur le champ de bataille où il accompagne Alexandre, des corps humains, pour comprendre leur fonctionnement à travers tout le réseau de leur intérieur invisible. Car ce qu'il aime c'est se « *glisser à l'intérieur, derrière, au-dessous des choses, et voir ce qui, généralement, demeure invisible* ». Elle fait le portrait d'un époux, d'un oncle, d'un père, d'un maître d'esclaves qui dit considérer ceux-ci comme faisant partie de la famille, jusqu'à ce que l'une d'elles se rebelle ; celui d'un fils, élève de son propre père, d'un précepteur qui, à travers le frère aîné handicapé mental, enseigne à Alexandre l'empathie ; celui d'un sujet du roi, enfin, soumis aux fluctuations de l'estime populaire envers son origine ou bien son allégeance. Le roman est tissé de ces attachements qui tiraillent l'homme, le font souffrir ou jouir ; de ces relations particulières qui provoquent en lui colère, angoisse, jalousie ou plaisir. Mais il est encore une autre dimension, plus inattendue, à travers laquelle Lyon nous dépeint Aristote, et c'est celle de ses humeurs, auxquelles elle a fait référence en entrevue comme caractérisant vraisemblablement ce qui ne s'appelait pas encore la dépression et peut-être le trouble bipolaire.

LA MALADIE MENTALE DANS L'ANTIQUITÉ

La grande force du roman et son originalité résident dans la *voix intérieure* par laquelle nous entendons Aristote, dont l'authenticité nous touche directement : « *Mon humeur semble fragile mais supportable ; je marche au bord de la falaise, mais pour le moment je tiens encore debout.* » Ce pari audacieux de nous faire pénétrer au sein d'un univers mental que l'on imagine aussi riche, subtil, nous fait nous attacher au philosophe d'une façon peu commune dans notre lien aux figures de l'Histoire. L'interprétation romanesque de Lyon rénove radicalement la vision que nous pouvions avoir de lui : dépeint comme un enfant « *misérable, solitaire, apeuré* », fils d'un père souffrant déjà de « *mélancolie* », jouet d'« *humeurs sombres* », d'« *émotions confuses, couleur de boue* », menacé par sa « *propre noirceur* », s'avouant à lui-même le désir narcissique qui guide son enseignement : « *[j]e le confesse, j'aimerais toucher toutes leurs passions, les défroisser, les ordonner et les rafraîchir, tel un esclave lavant le linge, et les marquer de mon empreinte* ». Le penseur est redevenu un homme.

Le juste milieu, en présentant ce portrait d'humanité qui ne craint pas de frôler l'anachronisme pour nous rendre le personnage vivant, l'*actualiser* au sens fort, devient aussi une défense de tout ce qui constitue jusqu'à aujourd'hui les Humanités : le soin et l'attention portés à la santé du corps et de l'esprit, de soi et des autres, le respect et l'intérêt pour la vie commune, l'enseignement, le pouvoir du politique sur les vies individuelles. Lyon déclare avoir accordé peu d'attention au mode de vie des femmes dans son roman — projet qu'elle a entrepris depuis dans *The Sweet Girl*, traduit ce printemps 2014 chez Alto sous le titre *Une jeune fille sage* —, en raison du fait qu'elle se sentait plus proche (dans son mode de vie

de femme canadienne du ^{xxi}^e siècle, citoyenne et lettrée) du philosophe que des femmes de son entourage. Le point de vue adopté dans son roman lui fait néanmoins déplacer les catégories de la vie publique et privée, intime et sociale, et la division genrée telle qu'on pouvait l'attendre, *a fortiori* dans un roman dépeignant la Macédoine du ^{iv}^e siècle avant Jésus-Christ.

UNE GRÈCE AMÉRICAINE

L'autre surprise vient du fait que ce soit du Canada, plutôt que de l'Europe, que nous arrive une telle nouvelle visite de l'Antiquité grecque. Or, l'auteure présente une vision très peu classique, qu'on pourrait dire *américaine*, au sens continental et culturel, par son écriture physique et décomplexée, sa langue crue et charnelle. D'où le regret que la traduction ait été faite en France, publiée originalement aux Éditions de la Table ronde, plutôt qu'au Québec. Le texte de David Fauquemberg se révèle maladroit dès que le langage est cru, particulièrement dans les dialogues, mais aussi dans les séquences où Aristote s'exclame en lui-même. Or, tout le livre est écrit à la première personne et l'usage d'un tel langage franc est fréquent puisqu'il vise à incarner le personnage, à le dépoussiérer des millénaires qui le recouvrent. On ressent alors devant le texte traduit l'impression qu'on a en regardant un film américain doublé en français : un malaise devant le décalage entre la langue et le référent culturel.

Ce qui dans l'original est audacieux, voire impudent ou impudique, est aplati par la traduction qui le ramène au vulgaire, au trivial. J'en donne pour exemple ce passage : « *I spent yesterday on the carts myself so I could write, though now I ride bare-back, in the manner of my countrymen, a ball-busting proposition for someone who's been sedentary for as long as I have* », qui devient dans la gouaille parisienne : « *J'ai moi-même voyagé en charrette hier, afin de pouvoir écrire, mais à présent je monte à cru, à la manière des miens, une expérience casse-couille pour qui, comme moi, mène depuis si longtemps une vie sédentaire.* » « *Casse-couille* », et plus loin « *putain* », « *connard* » ou « *putain d'enculeur* », peut-être parce que je suis Française, me font complètement sortir de la fiction. Je ne suis plus, pour le coup, dans la Grèce antique, avec un héros qui jure en restant pourtant de son temps. Car ce ne sont plus des particularités du personnage qui me sont communiquées, ce sont des particularités culturelles — impressionnant sur le texte la situation du traducteur — qui, en raison d'un anachronisme et d'un déplacement de registre littéraire, participant de la voix du texte, m'imposent un nouvel exil linguistique. Or le Aristote *cowboy* d'Annabel Lyon n'est pas anecdotique ni comique, mais la figure centrale d'un roman profondément contemporain. †

Dans la tête des gens



PAR MARIE-ANDRÉE LAMONTAGNE

INSIDE

d'Alix Ohlin

traduit de l'anglais par Clément Baude
Gallimard, « Du monde entier », 368 p.

Psychiatres, psychologues, psychanalystes, psychothérapeutes : de l'enfance à la vieillesse, les psys sont omniprésents — soutenant à l'école, accompagnant dans le monde du travail, expertisant devant les tribunaux, glosant dans la presse (féminine ou généraliste), pérorant sur les plateaux de télévision, intervenant chaque fois, en somme, que plie le roseau humain en se croyant rompu. Des *shrinkers* dit l'anglais, par dérision. Mais à la différence des Jivaros d'Amazonie, les réducteurs de têtes modernes ne s'en prennent pas qu'à celles de leurs ennemis, et c'est le plus souvent avec le consentement monnayé de celui « qui ne tourne pas rond » qu'ils opèrent. Qui dira la violence de

l'injonction sociale « est-ce qu'on peut en parler ? », prononcée d'une voix aussi douce que sans réplique ? Que la question s'accompagne, dans un cadre domestique, d'un verre de vin tendu au muet qui résiste aux confidences ne fait qu'ajouter au terrorisme tranquille posant que tout problème trouve sa solution sur le mode confessionnel.

Je force le trait ? À peine. L'injonction et le verre de vin apparaissent d'ailleurs dans le roman troublant d'Alix Ohlin dont le titre, *Inside* (House of Anansi Press, 2012), concentre en un seul mot les méandres de la vie intérieure et tout aussi bien les tempêtes existentielles qui font rage sous les crânes.

Grace Tomlison est psychothérapeute. Née à Toronto de parents médecins formant un couple trop parfaitement uni pour servir de modèle à leur fille, la jeune femme vit à Montréal depuis son mariage avec Mitch, rencontré à l'université, où ce dernier poursuivait des études en psychologie clinique. Énergique, résolue, Grace est l'éternelle infirmière veillant au chevet de l'humanité. Trente-cinq ans. Divorcée au début du roman. Ayant surpris un jour Mitch en train de se masturber devant des magazines pornos, elle n'a pas supporté l'idée qu'il se sente, selon ses propres termes, plus près de ces filles-là que d'elle-même, affectivement parlant.

Le ton est donné. Le roman ne cachera rien des mobiles des uns, prompts à analyser leur comportement, déformation professionnelle oblige, ce qui ne les empêche pas de se trouver

En choisissant — à supposer qu'un écrivain choisisse vraiment ce qui le fait écrire — de privilégier l'univers des sentiments, des mobiles et des ressorts psychologiques qui animent les êtres, Alix Ohlin s'oblige à pratiquer un art d'équilibriste.

démunis devant les aléas de l'existence ; ni des mobiles des autres, objets de l'analyse diversement consentants, dans tous les cas tourmentés, se débattant avec la vie, aspirant au bonheur et dont les trajectoires se croisent aussi sûrement que la romancière démiurge en a décidé. Adolescente, Grace avait songé à faire des études de lettres. Elle y a renoncé au profit de la psychologie, à partir du moment où elle a compris que c'était moins l'action ou l'intrigue qui l'intéressait dans les romans que les motivations des personnages. Et si la romancière Alix Ohlin tenait de Grace sur ce point ? La littérature moderne (en français du moins) ayant tordu le cou au roman psychologique depuis un bon moment, le lecteur est inquiet. Il éprouve un plaisir pervers — pour rester dans l'univers psy — à s'abandonner à un récit mené avec brio, mais susceptible de trébucher à chaque pas sur l'écueil de la mièvrerie.

En réalité, c'est le passage obligé par le résumé de l'intrigue qui rencontre ici ses limites. Oui, Grace fait un jour du ski de randonnée sur le mont Royal. Oui, elle tombe sur le corps encore chaud d'un candidat au suicide qui a voulu se pendre à une branche désormais cassée. Elle le sauve, appelle l'ambulance, est à ses côtés quand il ouvre les yeux, s'impose quand il obtient son congé de l'hôpital, le raccompagne chez lui, dort sur le sofa cette nuit-là, au cas où lui prendrait l'envie de recommencer. Il s'appelle John Tugwell — pour tout le monde, c'est Tug. Oui, elle s'éprendra de lui, lui forcera gentiment la main, et ils auront une histoire, même si l'homme garde ses distances et entretient le mystère sur de grands pans de sa vie. Oui, Annie, jeune, blonde et jolie actrice installée à New

York, où elle tente de percer, recueille un jour chez elle une gamine itinérante installée dans le hall de son immeuble. Annie, ex-fugueuse, est en rupture de ban avec ses parents montréalais qui, à une certaine époque, lui ont payé, et apparemment en pure perte, des séances chez une certaine psy appelée Grace. Et Annie, oui, se laisse peu à peu envahir, jusqu'à dépendre affectivement de cette Hilary qu'elle a décidé de sauver. Pendant ce temps, Mitch, grand consolateur devant l'Éternel, tombe un jour sur une Martine en larmes, sur le parvis du palais de justice, où l'avocate qu'elle est par ailleurs vient d'obtenir son divorce. Ces deux-là aussi auront une histoire et, pendant quelques mois, le fils de Martine, qui souffre d'autisme léger, y trouvera son compte. Mais rien n'est simple dans le royaume d'*Inside*. Par conséquent, oui, un jour, Mitch fuit Martine. Le voilà à Iqaluit, prêt à aider de jeunes Inuits en perte de repères. Il échoue, retrouve Montréal, où Martine ne veut plus de lui, tombe sur Grace entre-temps devenue mère célibataire, maintenant immobilisée par un accident de voiture et qui se laisse apprivoiser...

Oui, oui, cette énumération de situations est injuste, puisqu'elle ne dit rien de ce qui fait la réussite d'un roman capable de captiver tout au long en entretenant le doute sur ses visées. *Inside* est-il une guimauve ou une charge aussi subtile qu'efficace contre la psychologisation à outrance des rapports humains ? La mère de Mitch voit la psychologie comme un « bavardage ». Annie « avait gardé ses distances avec les femmes, qui avaient tendance à plonger tête la première dans les confidences comme si elles allaient y trouver leur salut ». Ces piques-là, avec d'autres, décochées à intervalles, semblent avoir pour fonction de marquer une distance critique devant des réactions ou des attitudes qui relèvent, chez les personnages, d'une sentimentalité affligeante. Un exemple parmi d'autres : au cours d'un repas au restaurant, rue Duluth, avec le couple formé par sa meilleure amie et son mari, Grace ne se formalise pas de voir Tug quitter brusquement la table, après une remarque désinvolte de l'amie sur la souffrance. « Il en a bavé, explique l'incorrigible psy aux amis médusés par ce départ. C'est même bien, d'ailleurs que ses émotions sortent comme ça. Ça veut dire qu'il ne les refoule pas. »

On pourrait multiplier les citations de ce genre, à première vue accablantes pour le roman, à condition d'oublier que la vraie vie dont il rend compte est, hélas, ainsi faite de gens, soi-même y compris, qui patagent dans les sentiments que leur dictent, non ce qu'ils éprouvent, qui relève de la condition humaine, mais l'époque, qui les fait régulièrement s'engluier dans un sirop psy depuis que Freud est passé dans la langue commune. Et si *Inside* montrait cela ? La psychologisation des consciences et des actes à l'œuvre, recouvrant tout comme une marée noire ? L'universel devenu banalité ? Avec, en prime, l'illustration que la vérité de chacun est vouée à demeurer insaisissable, dès lors qu'on ment ou ne peut voir la réalité que de son point de vue ?

Il faut donc se garder de prendre au pied de la lettre les dialogues et la narration d'un roman qui avance sur le fil du rasoir, en prenant appui sur l'ambiguïté de la fiction. Discret, le narrateur n'est jamais dupe de la dérive sentimentale des personnages, mais il sait se montrer bienveillant à l'endroit d'une humanité qui aspire maladroitement et de toutes ses forces

au bonheur. Une lecture d'*Inside* qui s'en tiendrait au premier degré reviendrait donc à poisser le lecteur avec la même glue qui colle aux doigts des personnages, alors que c'est précisément à plus de lucidité que la littérature, dans sa plus haute acception, permet parfois d'accéder.

ANCRAGE ET DÉRIVE

L'emprise psy étant un phénomène occidental pour le moins, le cadre tour à tour montréalais et new-yorkais du roman paraîtra secondaire à première vue. Erreur. Tout roman a besoin d'être incarné pour devenir vraisemblable, et les lieux participent de l'ancrage. Alix Ohlin, Montréalaise de naissance, venue s'établir en Pennsylvanie à l'âge adulte pour y enseigner dans un collège, a su opérer la bonne distance focale dans *Inside*. Si New York élève la névrose au rang des beaux-arts, Montréal affiche plutôt la douceur d'une « *petite ville* ». C'est d'ailleurs l'épithète que lui accole Annie, le regard embué, depuis Los Angeles, où sa carrière la fait s'agiter pendant un moment. Montréal comme une lointaine province du cœur, au même titre que l'enfance révolue, la famille rejetée. Telle, la ville apparaît aux yeux d'Annie qui l'a quittée.

Ceux qui restent, pour leur part, évoluent dans une ville rendue au fil d'annotations sensibles, criantes de vérité. C'est une certaine qualité de l'air, la nuit, quand l'automne s'annonce. Ce sont les terrasses de la rue Monkland, en été. C'est une visite au Biodôme, qui tourne mal. Pour ne rien dire des observations qui font mouche : aux urgences d'un hôpital francophone, l'infirmière, d'abord peu encline à donner des renseignements à un non-membre de la famille, se radoucit quand Grace, anglophone, lui parle en français...

Mais précisément parce que les lieux importent dans la lecture d'un roman, la traduction se doit d'être attentive à leur transposition dans la langue d'arrivée. On ne refera pas ici le procès qu'aime faire le Québec — pour s'en tenir au principal foyer francophone au Canada — aux traductions franco-françaises, en voulant oublier l'approximation au chapitre du vocabulaire, la désinvolture à l'endroit de la grammaire et la déconstruction infligée à la syntaxe qui entachent trop souvent le français parlé et écrit au Québec, le tout sous couvert d'une folle inventivité venue tout droit de Rabelais. Et il est vrai que les bons traducteurs québécois font régulièrement les frais, injustement, du laxisme et de l'auto-aveuglement locaux, les éditeurs français les suspectant d'emblée de « jousalier » à tout crin leurs travaux. Quoi qu'il en soit, ce procès est perdu d'avance, non seulement parce que le Québec, son action militante mise à part, n'est pas un interlocuteur suffisamment crédible en matière de norme et de maîtrise de la langue française aux yeux de la France, mais aussi parce que l'éditeur, en l'occurrence français, s'adresse à un public réputé d'abord français, et que la traduction est affaire d'appropriation et de passage. Pour autant, faut-il ignorer certaines fautes du traducteur, manifestement hexagonal, de ce roman, qui trahissent une méconnaissance profonde de la réalité en cause et que toute traduction devrait chercher à éviter ? *Inside* en a son lot. Elles font hésiter le lecteur averti entre consternation et hilarité. Pire, elles le détournent du propos au cœur du roman, ce qui est injuste pour l'œuvre.

À quelle improbable enseigne renvoient donc ces « *bagels* chez Fairmount » ? Où diable se trouve la localité appelée « *L'Ouest-de-l'Île* », où quiconque ayant mis un jour les pieds à Montréal aura reconnu le West Island ? Pour un boulevard Pie-IX correctement nommé, pourquoi faire surgir « *un bar de Saint-Paul* » ? Pourquoi traduire là ce qui ne peut l'être, par exemple en faisant de la mère de Mitch une « *secrétaire aux Chemins de fer canadiens* », et ne pas traduire ici ce qui l'est déjà dans la réalité, saupoudrant le roman de « *Little Italy* », « *Labor Day* » ou « *jelly* » ? De surréaliste, la distorsion ainsi induite prend des proportions comiques quand un certain gamin, à qui Tug apprend à jouer au hockey pendant un séjour humanitaire au Rwanda, pousse, à la suite de son mentor, un retentissant « *Il tire, il marque* ». Le gamin éclate de rire. Le lecteur en fait autant. Ce n'est pas pour les mêmes raisons.

Et puis le lecteur rit jaune : la traduction franco-française d'une réplique ayant fait les belles heures de la Soirée du hockey à la télévision canadienne, mais dans une autre formulation, a beau être correcte sur le plan lexical, elle ne peut que paraître incongrue de ce côté-ci de l'Atlantique. Entre la correction et l'usage fautif que faut-il choisir ? Une traduction correcte est-elle toujours légitime, si elle fait fi du contexte ? Seule une note du traducteur, censé être au fait de la correction et de l'usage, peut dénouer l'impasse en remettant les choses en perspective. Rien de tel ici. Du coup, la traduction s'est laissée piéger dans des enjeux qui la dépassent, celui de la fragilité de la langue française en Amérique du Nord, qui se vérifie une fois de plus.

En choisissant — à supposer qu'un écrivain choisisse vraiment ce qui le fait écrire — de privilégier l'univers des sentiments, des mobiles et des ressorts psychologiques qui animent les êtres, Alix Ohlin s'oblige à pratiquer un art d'équilibriste. Les nouvelles recueillies dans *Babylon and Other Stories* (Alfred A. Knopf, 2006) disent que c'est là son domaine de prédilection et qu'elle y excelle. Dans l'univers d'Alix Ohlin, il arrive que noter dans l'air, d'un doigt léger, plutôt que sur un bout de papier, avec un stylo, comme il vous demande de le faire, le numéro que vous dicte au téléphone un père insouciant soit, pour une jeune fille, une manière de devenir adulte ; ou que recopier les données d'un dossier médical vous fasse voir la mort d'un père de plus près ; ou qu'une jeune Américaine en mal d'identité veuille se croire Française. Avec *Inside*, sa mise en scène des mensonges dont chacun est la victime ou se fait le complice, sa vérité qui se dévoile et se dérobe dans le même mouvement, par petites touches hésitantes, Alix Ohlin donne à la psychologie une portée romanesque qu'elle n'a jamais perdue dans la littérature de langue anglaise contemporaine — entre Kate Atkinson (*Behind the Scenes at the Museum*, Picador, 1999) ou Joanna Trollope (*The Other Family*, Black Swan, 2010), pour ne citer que ces romancières —, contrairement à la littérature française qui s'en méfie au même titre d'ailleurs que la langue française, rigoureuse, hiérarchique, jacobine, langue du père et de la loi, se méfie des régionalismes et de ceux qui s'y adonnent en toute candeur, comme Monsieur Jourdain fait de la prose. Avec Alex Ohlin, ce qui se passe dans la tête des gens, « *inside* », quand ils parlent et agissent, se donne ici à voir pour ce qu'il est : un besoin insatiable d'être aimés. Mère, où es-tu ? —

L'histoire des uns et des autres

PAR PATRICIA GODBOUT

LES SENTIMENTALISTES

de Johanna Skibsrud

traduit de l'anglais par Hélène Rioux

XYZ éditeur, 244 p.

Les *sentimentalistes* de Johanna Skibsrud (*The Sentimentalists*, Douglas & McIntyre, 2010; Gaspereau Press, 2009) est un roman magnifique qui traite de traversées de frontières en tous sens et dans tous les sens : frontières géographiques — celles entre le Canada et les États-Unis ou, plus précisément, entre l'Ontario et l'État de New York, par exemple —, mais aussi frontières mémorielles, entre des zones appartenant à l'histoire des uns et des autres.

Le roman est pour une part un « *road novel* » au cours duquel divers personnages franchissent des distances grandes et petites. Entre la petite ville papetière de Mexico, au Maine, où la narratrice et sa sœur Helen ont grandi, et le village à demi englouti de Casablanca aux environs de Long Sault, en Ontario, sur le « *lac* » Saint-Laurent, où habite Henry, dont le lien d'amitié avec Napoleon, le père de la narratrice, est au cœur du récit. Entre la « *maison du gouvernement* » de Henry et la ville de Massena, dans l'État de New York, où sont obtenus médicaments et soins de santé. Entre West Fargo sur la rivière Rouge, dans l'est du Dakota du Nord où habitait le père de la narratrice, et Orono, au Maine, où résidait la mère de celle-ci. Entre Boothbay Harbor et St-John's à Terre-Neuve, dans un voyage imaginaire par voie de mer, etc. Si c'est pour l'essentiel le territoire nord-américain qui est ainsi investi, une partie de l'action se déroule également en pleine guerre du Vietnam : entre, par exemple, l'aéroport de Danang et des lieux d'opérations de « *recherche et destruction* » comme « *Liberty II* » où le fils de Henry, Owen, trouvera la mort.

Il est frappant de constater à quel point la région géographique où se trouve la maison de Henry, lieu central du roman de Skibsrud, est une sorte de nexus ou point de rencontre forcée des communautés fondatrices de ce coin de l'Amérique du Nord : en effet, sans que cela soit mentionné dans le roman, y vivent aussi les Mohawks d'Akwesasne, de même que bon nombre de Franco-Ontariens (à Cornwall, notamment) — de sorte que c'est une région qui se parle et se nomme aussi en français, chose que le lectorat francophone des *Sentimentalistes* familier de cette région aura vraisemblablement à l'esprit d'une manière ou d'une autre.

L'exotisme de plusieurs toponymes américains est par ailleurs souligné dans le roman lui-même lorsque, pour se rendre chez Henry à partir du Maine, la famille Haskell tâchait, dans la mesure du possible, de « *passer par les villes que nous aimions retrouver sur la carte, celles qui avaient des noms étrangers. Oxford, Poland, Norway, Paris, East et West Peru* ». L'itinéraire ainsi tracé accentue l'idée de frontière floue signalée de maintes façons dans l'œuvre. À cet égard, la traversée de la frontière canadienne par la narratrice, sa sœur Helen et leur père, quand ce dernier quitte définitivement West Fargo pour aller s'installer chez Henry, est emblématique de ce va-et-vient entre divers territoires où il n'est jamais aisé de déterminer dans quelle direction on va. Le point d'origine n'est guère plus facile à déterminer ou à charger de sens. Ainsi, c'est après s'y être fait arrêter pour ivresse au volant, alors qu'il traversait la ville en voiture, que Napoleon Haskell avait fini par demeurer quinze ans à West Fargo. Quant à la famille de Henry, on la dit originaire de Casablanca, en Ontario, parce qu'on ne sait plus d'où elle était avant d'y arriver.

Le bateau que construit le père de la narratrice, nommé le « *Pétrel* », est un autre objet d'indétermination : fait pour explorer l'espace intermédiaire entre l'air et l'eau, il est enfermé dans une grange dans l'État du Maine avant de faire à son tour le trajet jusqu'à Casablanca par voie de terre, pour se retrouver, là encore, immobile sur des blocs dans le garage de Henry. Hors de son élément, à l'image de l'albatros du poème de Baudelaire, il symbolise l'échec du père à trouver la ligne de flottaison dans sa propre vie.

Dans la tête de ce grand lecteur flottent sans cesse des bribes de livres et de poèmes. Cette idée qu'il ne reste, en définitive et au mieux, que des débris de quoi que ce soit, atteint sa valeur d'illustration exemplaire dans le fragment de ce beau poème que le père récite à Henry et à sa fille peu de temps avant son décès : « *Souviens-toi de moi quand je serai mort [...] et simplifie-moi quand je serai mort* ». Mais cette « *réserve secrète de poèmes, de paroles de chansons et de répliques de film qu'il gardait à l'arrière de son cerveau* » sert aussi de script familial où tous se plaisent, par exemple, à se resservir les uns aux autres des répliques du

film *Casablanca* qui, comme chacun le sait, met en scène un conflit entre l'amour et le sens du devoir. Or, le sens du devoir du père de la narratrice sera ébranlé quand il assistera à des scènes de guerre horribles au Vietnam, en 1967.

Dans ce roman, les contours indéterminés sont aussi et peut-être surtout ceux des rives redessinées du fleuve Saint-Laurent lors de la création de la Voie maritime à la fin des années 1950. C'est en effet ce qui explique que Henry ait dû emménager dans une « *maison du gouvernement* » après que la maison de sa famille eut été engloutie avec celle de nombreux voisins. En fait, ce sont 6500 personnes qui ont été expropriées sur la rive nord du Saint-Laurent, près de Long Sault, pour faire place à la Voie maritime : quand les eaux se sont mises à monter en 1958, il n'a fallu

Il est certain que ces versions françaises, mieux ancrées dans l'espace linguistique nord-américain, permettront aux lecteurs québécois et franco-canadiens de mieux s'y reconnaître. Il ne faudrait pas pour autant balayer sous le tapis la forte dimension postcolonialiste que comportent ces traductions...

que quatre jours pour engloutir neuf villages¹. La narratrice et sa sœur, qui passaient leurs étés à Casablanca quand elles étaient enfants, devaient savoir que Henry et quelques autres personnes se souvenaient encore de la « *ville d'origine* » et qu'ils « *avaient peut-être même le sentiment d'appartenir plus pleinement à la vieille ville qu'à la nouvelle* ». Mais comme ceux-ci n'en parlaient pour ainsi dire jamais, cela servit à accréditer la thèse erronée voulant qu'une chose puisse être, assez simplement, oubliée.

Car l'oubli n'est certainement pas ce que souhaite la narratrice. Elle n'y croit pas, en fait. Tout en étant « *sidérée par l'audace de toute tentative — y compris la [s]ienne — de comprendre quoi que ce soit* », elle pense néanmoins que le mieux que l'on puisse faire est de répondre aux questions qui se posent à nous, et de décrire, ne serait-ce qu'à nous, les choses que nous avons aimées, auxquelles nous avons cru, et les gestes que nous avons posés et que nous posons, encore et encore, dans les recoins tranquilles de notre esprit. On pourrait dire que, d'une certaine manière, en se perpétuant en nous, autour de nous, les événements qui se répètent, qui continuent de se dérouler longtemps après la disparition de ceux qui en ont été les acteurs, répètent sans cesse quelque chose (parce qu'on est, il faut croire, un peu durs d'oreille) : c'est ce « *message* » qu'il s'agit de capter. Pour ce faire, on fera une plongée dans l'inconsistance des

choses et des êtres, on procédera par approximations, par tentatives d'explications. L'une des charnières les plus fréquentes du roman est précisément « *comme si* » (en anglais, « *as if* », ou « *as though* »). Par exemple, la narratrice, au début du livre, décrit ainsi la « *maison de charpentier* » de son père à West Fargo, en chantier perpétuel : « *Comme si tous les objets existaient sous forme de plans, à différentes étapes de leur conception, de leur restauration* ». Comme si elle était constamment en train de se demander : ce que je vis en ce moment, ce que j'ai vécu, ce que mon père a vécu, qu'est-ce que c'est ? Ça ressemble à quoi ? La seule fois, d'ailleurs, où apparaît dans le livre le mot « *sentimentalistes* » du titre, c'est dans un passage où l'on a à la fois un « *comme si* » et une utilisation, dans le dialogue entre la narratrice et son père, de quelques répliques « *prêtes-à-insérer* » tirées du film *Casablanca*.

La traduction française d'Hélène Rioux sait conserver à certains traits culturels du récit leur nord-américanité. Ainsi, quand Napoleon redécouvre, au fond d'un tiroir dans la maison de Henry, un poème que sa fille avait écrit alors qu'elle était adolescente, la narratrice, dans la version originale anglaise, l'appelle son « *tenth-grade poem* ». Dans maintes traductions parisiennes, au demeurant fort bien faites, cela sera rendu par son équivalent dans le système scolaire français (telle ou telle année de lycée). Dans *Les sentimentalistes*, on lit « *le poème que j'avais composé en dixième année* ». C'est fidèle à la réalité du *high school* et des années d'école secondaire comme on les désignait il n'y a pas si longtemps au Québec. Bien que le texte du roman soit rendu, dans son ensemble, dans un français peu marqué, on note tout de même ici et là que les tournures retenues par la traductrice sont plus caractéristiques du français québécois — comme lorsqu'il est question de Napoleon qui, après avoir cessé de boire, se détourne de ses amitiés de taverne et est donc moins porté à « *prendre des nouvelles des gars* ».

Certaines allusions à des phrases mieux connues des Canadiens anglais, bien que traduites correctement en français, n'auront sans doute pas la même résonance auprès du lectorat francophone. C'est le cas, par exemple, de ce qu'affirme un jour Henry à la fin du repas : « *Gardez votre fourchette. Il y a peut-être de la tarte* ». Il s'agit d'une référence à la phrase légendaire qui aurait été adressée à un membre de la famille royale britannique lors d'un repas pris dans une modeste cantine, à l'occasion d'une visite au nord du Canada, au début du vingtième siècle : « *Keep your fork, duke, there's pie coming* ». Je ne crois pas pour autant qu'on aurait dû mettre une NDLT, le degré de déchiffrement de diverses choses encodées dans un texte étant passablement variable, de toute manière, dans une langue comme dans l'autre.

L'évolution de la traduction de la littérature canadienne-anglaise vers le français a connu diverses phases, depuis le constat de la relative non-traduction de la littérature canadienne-française vers l'anglais (et vice-versa) fait par Philip Stratford en 1968 dans la revue *Meta* (« *French-Canadian Literature in Translation* », *Meta*, vol. XIII, n° 4, p. 180-187) jusqu'aux études de nature traductologique comme celles de

Sherry Simon dans *Translating Montreal* en 2006. Il y a eu l'époque, par exemple, de la collection des « Deux solitudes » du Cercle du livre de France (1973-1987). Cette dernière était un produit des politiques d'aide à l'édition et à la traduction instaurées dans la foulée de la création du Conseil des arts du Canada en 1957, de même que des politiques de bilinguisme et de biculturalisme préconisées par le gouvernement libéral de Pierre Elliot Trudeau à la fin des années 1960. Cette collection du CLF a donné à lire en traduction française des auteurs canadiens-anglais significatifs comme Margaret Laurence, Robertson Davies, Mordecai Richler et Morley Callaghan. Puis, dans bien des cas, ces écrivains, dont la notoriété littéraire allait croissante, ont été traduits à Paris.

De nos jours, certaines entreprises de coédition permettent notamment de publier des auteurs canadiens-anglais aussi prestigieux que le Prix Nobel de littérature 2013, Alice Munro, dans deux versions françaises : dans l'une, publiée chez Boréal, à Montréal, on aura conservé une certaine nord-américanité pour les lecteurs francophones d'Amérique en traduisant — comme on l'a fait dans le recueil de nouvelles *Fugitives* (2008) — « elk » par « orignal », alors que pour les lecteurs de l'édition parisienne parue aux Éditions de l'Olivier, le même animal est un « élan ».

Louis Hamelin, dans *Le Devoir* du 5 avril 2013, se disait heureux de pouvoir lire un recueil de nouvelles de Thomas King

— qui porte, en français comme en anglais, le titre quelque peu borgésien d'*Une brève histoire des Indiens au Canada* —, dans une traduction faite au Québec (celle de Paul Gagné et Lori Saint-Martin) : « tous les lecteurs de fiction nord-américaine traduite à Paris seront d'accord avec moi pour dire qu'un Canadien qui dit "Ça parle au diable" et qu'un jeune autochtone qui se saute dans une piscine ont plus d'allure que les "sapristi" et les "faire tremlette" que l'inévitable traducteur hexagonal leur aurait mis en bouche ». Il est certain que ces versions françaises, mieux ancrées dans l'espace linguistique nord-américain, permettront aux lecteurs québécois et franco-canadiens de mieux s'y reconnaître. Il ne faudrait pas pour autant balayer sous le tapis la forte dimension postcolonialiste que comportent ces traductions, en français du Québec comme en français de France, lorsqu'il s'agit du rapport avec les Premières Nations. De manière générale, pour ce qui concerne les traductions québécoises d'œuvres littéraires canadiennes-anglaises, ce qu'il faut continuer d'explorer, c'est le rapport à l'étranger dans la contiguïté. +

1. « On Canada Day, 1958, the plug was pulled on a cofferdam that held back the waters of the St. Lawrence. It took four days for the river to swallow nine villages along its banks Aultsville, Dickinson's Landing, Farran's Point, Maple Grove, Mille Roches, Moulinette, Santa Cruz, Wales and Woodlands. » — *The Lost Villages of the St. Lawrence* : <http://www.habicurious.com/expropriating-land-lost-villages-st-lawrence/>



Miriam Toews et les histoires qu'on se raconte

PAR MICHEL NAREAU

JAMAIS JE NE T'OUBLIERAI

de Miriam Toews

traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné
Éditions du Boréal, 266 p.

Dans un documentaire autofictionnel récent, *Stories We Tell* (2012), la réalisatrice et comédienne canadienne Sarah Polley met en images sa quête d'origines, en faisant surgir des histoires familiales anciennes qui reposent la question de la paternité, de la filiation, de la mémoire et du témoignage, et ce, en révélant constamment les récits de soi qui nous constituent et qui expliquent autant nos appartenances que nos reconnaissances sociales. Dans ce jeu sur les

legs, les transmissions et les continuités intimes se déploie aussi une réflexion sur les vérités individuelles et sur la manière dont les strates de mémoire sont chamboulées par la prise de parole d'un héritier, qui finit toujours par réécrire le schéma familial. Chez Polley, ce travail s'apparente autant à une logique de sape qu'à une reconnaissance, voire à une dette, si bien que l'entreprise tourne autour de la quête de sens et de l'éthique du dévoilement.

L’AFFILIATION PATERNELLE

Dans *Jamais je ne t’oublierai* (Swing Low: A Life, Vintage Canada, 2005) de Miriam Toews, l’enjeu est similaire, même si les moyens formels diffèrent, en coupant court à la confrontation qui caractérisait le documentaire de Polley. N’en demeure pas moins un récit placé sous le signe de l’héritier, qui bricole une histoire à partir d’une mémoire hantée par un besoin de réparation, de continuité et de tendresse. Ce récit travaille l’autobiographie, mais pour mettre en scène l’histoire de l’autre, d’un père très tôt diagnostiqué bipolaire et psychotique. À l’âge de 62 ans, hospitalisé et découragé, Mel, le père de Miriam Toews, annonce à sa fille qu’il n’a « rien fait » de sa vie ; le lendemain, il quitte sa chambre d’hôpital, marche jusqu’aux rails

Dans Jamais je ne t’oublierai, l’échec est pointé d’emblée, le dénouement inéluctable est la mort, ce suicide dont l’image est avouée à la fin du texte, quand l’écrivaine est enfin parvenue à prendre en charge l’existence du père...

bordant sa ville, s’y couche et se suicide. Comment témoigner du père ? Comment écrire la vie d’un homme qui s’est tu pour passer à travers la maladie ? Comment restituer ce qui s’est vécu à l’écart de l’écrivaine, dans la passion du père pour ses étudiants et l’enseignement de l’histoire ? Comment concilier les souvenirs personnels et les témoignages à propos de ce professeur aimé et dévoué ?

Toews opte pour une narration double, où la prise en charge du passé du père se réalise par un récit de vie attribué à la voix énonciative paternelle, comme si la fille était la légataire d’une mémoire et d’une parole à restituer, peu importe l’authenticité et la véracité de l’expérience sensible mise en mots. Cette énonciation testamentaire est encadrée par un court témoignage de Miriam, qui situe son entreprise, raconte la mort du père, le besoin de réparer, par la narration, le constat amer qui clôt l’existence de ce dernier. Dans le prologue et l’épilogue, l’écrivaine cherche à ouvrir l’histoire, à délimiter la finalité du geste posé. En posant la question de la véracité de tout récit de vie, Toews cherche surtout à sortir de ce que Jean-Paul Sartre nommait, dans *Qu’est-ce que la littérature ?*, le grand récit à l’imparfait qui remet tout à sa place et rassure par rapport à l’ordre des choses. Chez Toews, la question de l’ouverture du récit est une voie éthique. Comme la narratrice d’un roman précédent (*Drôle de tendresse*) le formulait : « J’ai des devoirs à finir. Finir. Mais voilà, j’ai du mal à

finir. Selon M. Quiring, les histoires et les travaux s’acheminent d’eux-mêmes vers un dénouement inéluctable, sans que l’auteur y soit pour quelque chose. Nous reconnaitrons la fin, dit-il, quand nous y serons. J’en doute, moi. Les fins possibles ne manquent pas. Laquelle choisir ? Déjà, je pressens l’échec. »

Dans *Jamais je ne t’oublierai*, l’échec est pointé d’emblée, le dénouement inéluctable est la mort, ce suicide dont l’image est avouée à la fin du texte, quand l’écrivaine est enfin parvenue à prendre en charge l’existence du père, quand la mémoire est partagée, racontée avec humour et chaleur, malgré les nombreux moments d’impitoyable lucidité que Miriam attribue à Mel dans le texte. C’est le vide laissé par le père qui provoque le désir de combler les trous d’une histoire inconnue, souvent souterraine, parce que le silence est, avec la marche et l’investissement dans le milieu éducatif, le moyen de protection du père. Alors que la maladie le grugeait, Mel faisait noter à sa fille, à son chevet, des mots, traces éphémères d’une mémoire en déliquescence. C’est à partir de ceux-ci que Miriam restitue les strates d’une existence, par fragments, dans une recherche effrénée pour restituer du sens, des images fortes, des émotions communicatives. En résulte un récit par fragments, où les bribes de savoir se heurtent constamment à la reconstitution, à l’approximation, à un héritage à trouver en le narrant : « Continuer d’écrire. Mon intention était de rendre compte de ma vie comme on rend compte d’un film, mais je m’aperçois maintenant qu’elle ne s’y prête pas bien. On dirait une hutte de bambou au milieu d’un ouragan, et je dois m’excuser de son manque de cohésion. Il faudra se satisfaire d’une succession de plans fixes ». Si le père se consacre à la pédagogie du connu, en récitant l’histoire des grands hommes, la fille est tenue à la recreation d’un inconnu familial, un homme toujours gardé à distance, modèle communautaire et animateur mennonite.

L’HISTORIEN D’UNE COMMUNAUTÉ

Le lecteur québécois a une image désolée de l’Ouest canadien, centrée sur les grandes plaines vides de Sam Lee Wong et du monde du bout du monde de *La petite poule d’eau*. Ce n’est pas que chez Gabrielle Roy que solitude, déracinement et immensité se conjuguent pour créer un rapport au paysage fondé sur le rituel décrit par Octavio Paz. Chez un écrivain plus récent comme Nicolas Dickner, l’image porte encore, avec le personnage de Noah, dans *Nikolski*, errant dans les plaines à la recherche du père. Chez Toews, avec la description récurrente des tensions communautaires liées aux traditions mennonites et avec le travail éducatif de Mel, surgit une image très dynamique des petites villes manitobaines, dans le cas présent, celle de Steinbach. Ce dynamisme est présenté dans la longue durée, notamment par le biais du besoin de continuité et d’enracinement de Mel. Le professeur habite littéralement la ville ; il y a grandi, il l’a étudiée, il participe à ses activités religieuses et culturelles, en étant notamment l’un des cofondateurs de la bibliothèque municipale. À l’école et dans ses recherches, Mel se fait l’historien de la communauté,

rejouant autant le récit de fondation mennonite que celui de la nation canadienne, consignait les faits de la grande histoire nationale, selon le regard surplombant hérité des biographies des « grands hommes », et créant un journal à l'école pour valider la vie quotidienne des élèves. Ces deux visions opposées du travail de l'historien concourent à instaurer un besoin de dire le Même, d'asseoir les limites de la communauté, qui attribue de ce fait un mandat de reconnaissance au professeur.

Miriam Toews multiplie les stratégies formelles pour dire une existence, pour la placer dans ses diverses connexions, même quand l'isolement et le mutisme semblent en être les seuls fondements.

Historien du multiculturalisme, Mel est à même de saisir les habitudes et les tabous de la communauté, les silences à observer quant aux travers de chacun, dont l'alcoolisme de sa mère (« À intervalles réguliers, le directeur de l'épicerie faisait le total de toutes les bouteilles qu'elle avait piquées et je lui donnais un chèque. Typique des petites villes, ce genre d'arrangement a pour but de préserver la dignité. »), et aux apparences à maintenir malgré les drames (« Quand j'avais trois ans et demi, on m'a envoyé porter un message chez les voisins. Ma petite sœur était morte et merci beaucoup pour la soupe. Tu leur as dit merci pour la soupe ? m'a demandé ma mère à mon retour. Oui. »). S'il navigue dans cette communauté dynamique, mais marquée surtout par le besoin de continuité, c'est qu'il valorise les pratiques de l'enracinement, dont la métaphore filée du jardin est la représentation. N'en demeure pas moins que cette surdétermination de la maison, de l'intime refuge d'un habitacle créé de toutes pièces, a une portée publique : « Ces jours-ci, le mot maison déclenche en moi une nostalgie telle que j'en ai mal au crâne. Je m'imagine immense et en train de planer dans le ciel, d'où j'ai une vue d'ensemble du Canada. »

L'enracinement est lié, dans ce cas, à un besoin de communication communautaire, qui se traduit par une multiplication des marques d'archivage. Mel est hanté par un besoin de s'affirmer, besoin qui passe à l'écrit dans des mémos, des pensums, des notes, qu'il conserve jalousement, comme les artefacts écrits de ses deux filles et de sa femme qu'il ramasse constamment et entrepose dans un document intitulé « ongle famille ». Ce jeu de réécriture, de conservation et de mise en parallèle de l'histoire et de la communauté a pour effet de

reconduire des pratiques de l'identique qui finissent par isoler l'historien. Deux images récurrentes réitérent ce danger du repli sur soi, sur le Même : l'enlèvement (« Mon cerveau est coincé et je consacre toute l'énergie qui me reste à tenter de sortir de l'ornière, à la façon d'une voiture enfoncée dans la neige. Avance, recule, avance, recule ») ; l'emmurement (« Dans la maison sombre de la dépression, il n'y a pas de fenêtres par où voir les autres. Il n'y a que des miroirs »). Si le récit du père chez Toews fonctionne par ressassement, c'est que les ornières sont profondes et le besoin d'en sortir par une nouvelle narration pressant.

D'AUTRES RÉCITS

Les reprises et les ballottements temporels qui définissent le témoignage de Mel reposent en bonne partie sur le besoin de recommencer l'histoire, de la resituer afin de mieux l'ouvrir en lui donnant à la fois de la cohérence (le besoin de rédemption vis-à-vis le jugement amer sur la vie du père) et des outils pour saisir les transformations sociales qui bouleversent sa famille et son milieu. Si Mel restitue la vie de la petite ville, il est aussi le témoin des changements, avec l'affirmation de sa femme et de ses filles. Par le biais du baseball, Elvira, son épouse, affirme ses passions, sa joie, son besoin d'air, alors qu'elle organise des voyages sportifs pour satisfaire sa soif d'émotions. Contre l'enracinement dans la mémoire communautaire de son mari, Elvira convoque de nouveaux récits, issus de pèlerinages sportifs nord-américains et de séjours de missionnaires mennonites en Amérique latine (séjours latino-américains aussi mis en représentation dans *Irma Voth*), deux types d'ouverture perçus de manière désacralisée. Dans ces moments partagés entre Mel et Elvira, que ce soit en Arizona ou en Équateur, c'est une nouvelle manière d'inscrire la ville en connexion avec les Amériques qui est énoncée. Raconter l'histoire d'une vie, même en insistant sur une adéquation travaillée et volontariste entre un individu et une communauté, c'est aussi restituer les nombreux mouvements centripètes qui ouvrent l'expérience aux vertiges de la déstabilisation.

Dans *Jamais je ne t'oublierai*, en plaçant deux pôles énonciatifs — celui du père à qui est enfin alloué une voix, bien qu'elle procède de la création, et celui d'une fille qui cherche avec les mots à combler un écart ressenti et vécu entre le désir communautaire du père et ses propres sorties incessantes de la petite ville mennonite —, Miriam Toews multiplie les stratégies formelles pour dire une existence, pour la placer dans ses diverses connexions, même quand l'isolement et le mutisme semblent en être les seuls fondements. Ce texte vif, sensible, lucide et empathique, bien rendu par une traduction de haute tenue faite par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, restitue la voix mineure de Mel, sans chercher à la magnifier, pour plutôt l'inscrire dans une durée qui est celle d'une adaptation. Il en résulte un récit fort, capable d'ouvrir les possibles et d'éviter le retour à l'ordre du Même, au texte clos sur lui-même. ┘

De la traduction littéraire comme plénitude

PAR LORI SAINT-MARTIN

Trahison, infidélité, perte : les mots qui décrivent la traduction littéraire jettent souvent sur elle la suspicion, voire le discrédit. Je voudrais dire que la traduction littéraire, si elle fraie toujours avec l'échec et l'impossibilité, donc avec la mort, est une plénitude et une victoire. La vie des livres dans un autre espace, dans une autre langue.

Un livre est posé sur la table. Des signes noirs sur des pages blanches. Il propose une incarnation singulière de notre bien commun, la langue. Déployés dans ses pages, un certain nombre de mots connus de tous deviennent, par une alchimie incompréhensible, une histoire, des personnages, des idées et des émotions.

Du papier, de l'encre, presque rien. Objet inerte, qui vit du moment où quelqu'un le prend entre ses mains, l'ouvre et s'abandonne à lui. Devant les langues inconnues, nous sommes de nouveau des enfants ignorants qui tiennent le livre à l'envers. Seule la traduction le remet à l'endroit.

Voici un livre que j'ai à traduire. Je l'ouvre, je lis et relis. Plaisir, admiration, reconnaissance. Et aussitôt, le doute, la réflexion : *comment faire* ? Ma tâche consiste en cela : faire revivre ce texte dans une langue qui n'est pas la sienne, un vêtement emprunté, une culture qui n'est pas la sienne. Le Québec et le Canada habitent un espace géographique et urbain similaire, nous partageons certaines institutions et certains codes ; l'anglais et le français se ressemblent bien davantage, disons, que le français et le japonais. Cela dit, la différence est toujours énorme, infranchissable. Manières de dire et de voir, rythmes, souffle, références ; chaque langue est un monde à part.

Je me mets au travail. Des formes, des sons. De multiples petits choix qui formeront, reformeront une œuvre.

HABITER UNE LANGUE, DÉPLACER LES LANGUES

Toute œuvre est rédigée dans une langue, bien sûr, et sauf exception dans une seule langue. Dans certains cas (les livres pratiques, par exemple), le langage est instrumental, fonctionnel, un véhicule de communication peu ou pas habité par une singularité. Mais les textes littéraires sont profondément enracinés dans leur langue, qui est leur substance intime et parfois leur véritable sujet. Si la langue même est non seulement la matière, mais aussi l'essence de la vraie littérature,

comment alors traduire ? À quoi bon arracher l'arbre au sol dans lequel plongent ses racines, tirer de ses eaux natales le poisson étincelant ?

Qu'est-ce qui reste de l'œuvre-langue lorsque, traduite, pas un mot de cette langue ne subsiste ? Qu'est-ce qu'un côté de la feuille sans l'autre ? Mystère, gloire de la traduction : elle sauve, elle redonne naissance à l'original tout en le faisant disparaître. Alchimie, migration, accueil, ouverture.

Se faire transparente sans se départir de sa singularité, laisser l'autre parler à travers soi. Écouter avec les yeux, voir avec les oreilles, se maintenir toujours dans l'entre-deux des langues et des mondes où la rencontre a lieu. Me substituer à l'auteur-autre sans l'effacer, m'effacer moi, mais sans disparaître, lui permettre de parler par ma voix, le laisser parler, me laisser dire par lui, traverser par lui. Utiliser ma voix pour lui rendre la sienne.

La traduction, c'est la rencontre avec l'Autre. D'un traducteur avec un texte, d'une langue avec une autre. Rencontre avec l'auteur en tant qu'autre, avec la langue de l'original, qui est souvent une langue seconde pour le traducteur, avec une culture qu'il connaît à fond ou non et qu'il doit réinventer au profit de lecteurs qui n'en savent rien. La langue dite maternelle elle-même lui apparaît autrement lorsqu'il tente de lui imprimer les voies que suit l'original ; traduire fait découvrir ses possibilités et ses failles, les inflexions qu'elle accepte, celles qu'elle refuse. « Sa » langue, « sa » culture : les guillemets indiquent l'instabilité de toute position de maîtrise.

Comment laisser comprendre les signes de cet autre monde sans le ramener à ceux du nôtre ? J'ai déjà vu un Pneus-Canada qui « traduisait » notre Canadian Tire, un dépanneur transformé en crèmerie ou encore un personnage « *instit en CM2 à Ouest de l'île* » dans lequel on peine à reconnaître le monde d'ici. (Voilà pourquoi les œuvres canadiennes-anglaises devraient systématiquement se traduire au Québec.) Ignorance, fermeture, rouleau compresseur de l'arrogance culturelle. Tout au contraire, la gloire de la traduction est dans son effacement et sa modestie.

TRADUCTEURS ET AUTEURS

Un traducteur est et n'est pas un auteur, ou plutôt, il est un auteur, mais pas l'Auteur. Il est l'auteur de sa traduction, dont

il a choisi chaque mot et dans laquelle s'expriment — mais dans une certaine mesure seulement — sa voix et sa sensibilité. La traduction littéraire n'est pas simple copie, elle est bien une réinvention ; en témoigne le fait que le même texte, rendu par dix traducteurs, donnera lieu à dix versions, parfois très différentes entre elles. Le traducteur est donc auteur de sa traduction et devrait en principe (bien que ce soit rarement le cas) toucher des droits d'auteur. Les règlements de certains prix littéraires précisent d'ailleurs qu'auteur et traducteur se partageront le montant accordé.

Auteur de sa traduction, oui, mais cette traduction demeure la création de l'auteur, puisqu'elle réinvente un original qui lui appartient. Curieux statut intermédiaire : le traducteur est au service d'un autre texte, sans lequel le sien n'existerait pas. La relation est amicale et complice plutôt que servile, elle est soutenue par une pratique d'écriture et par un engagement éthique, mais elle place tout de même la traduction et le traducteur *par rapport à* et non comme existant *en soi*.

Le traducteur, comme l'écrivain, avance, se fraie un chemin, tâtonne, cherche, revient en arrière et avance encore. Mais l'écrivain cherche seul (il peut être accompagné par les voix et les textes du passé, mais pas dans la même relation directe). Devant sa page blanche ou son écran dont le curseur clignote doucement, il suit une voix, une histoire, un personnage, ou la simple et complexe pulsion d'une intuition ou d'un mot. Personne d'autre ne pourrait créer ce livre. Le traducteur, lui, a un texte antérieur à suivre, un guide, un maître. Il a plus de contraintes et un engagement éthique autre. Sa tâche exige moins de temps et des efforts différents, et il sait qu'un autre traducteur pourrait prendre sa place. L'auteur tire une œuvre du néant ; le traducteur tire une œuvre d'une autre œuvre. Les traductions peuvent se multiplier, mais l'œuvre est *une*.

Vous rappelez-vous le nom des traducteurs du dernier livre étranger que vous avez lu ? Une partie de la non-reconnaissance professionnelle du travail des traducteurs naît, j'en ai la conviction, du fantasme tenace d'un contact direct avec l'auteur bien-aimé : la médiation d'un tiers nous contrarie et nous préférons l'oublier. Et pourtant, il compte, cet autre : ses forces et ses dons, mais aussi ses limites — limites de sa syntaxe, de son vocabulaire, de son ouverture à l'autre —, détermineront notre lecture.

En somme, on traduit toujours *après* ; par définition, la traduction est seconde. En même temps, la traduction donne un nouveau texte, ouvert à de nouveaux lecteurs, et, ce faisant, devient inaugurale.

IMAGES, PARADOXES

On a souvent parlé de la traduction comme d'un pont entre deux cultures, mais elle me semble plutôt être une barque qui navigue entre deux rives avec un traducteur à la proue tel un Charon qui conduit non vers le royaume des morts, mais vers la lumière, vers la seconde, la multiple vie des textes. Les traducteurs sont des voyageurs, des passeurs, ils

ouvrent des chemins, ils éclairent d'une lumière neuve des zones inconnues. Est-ce parce qu'ils sont au moins doubles (à cheval entre deux langues, deux cultures alors que la plupart des gens sont ancrés dans une seule), qu'on les associe à la duplicité, donc à la trahison ?

Traduire, c'est suivre le chemin ouvert par l'œuvre, en même temps qu'on trace, pour cette œuvre, un chemin tout neuf. On regarde devant soi, on regarde derrière. Janus à deux visages, Orphée, femme de Loth : au risque de la mort, au risque de la paralysie, au risque de la chute, on avance, on cherche. On trouve, ou croit trouver. Obligation morale et esthétique de trouver.

Traduire un texte, c'est lui donner une voix, un corps nouveaux. Qui aime sait qu'aucun corps, aucune voix ne peuvent remplacer ceux de la personne aimée. Et pourtant, je dois donner corps, donner voix, recréer, réinventer. Passages, métamorphoses, vie nouvelle.

Étranger-familier, loin-proche, même-autre, dedans-dehors : la traduction littéraire n'a que des paradoxes à offrir. Les paradoxes même de la littérature.

J'AURAIS AIMÉ DIRE AUSSI...

J'aurais aimé montrer comment la traduction littéraire s'insère dans un contexte historique, social et politique particulier, dire comment le Québec navigue entre la puissance de l'anglais — l'immense majorité des bilingues anglais-français, au Canada, sont des francophones — et la domination des grands éditeurs français. J'aurais voulu parler de l'aide essentielle du Conseil des arts du Canada, sans lequel le métier de traducteur littéraire n'existerait pas chez nous. J'aurais voulu parler de la coédition avec la France, une voie parfois difficile, mais une voie d'avenir, et me réjouir de la publication, par de grands éditeurs français, de traductions faites au Québec. Il y a vingt ans, c'était impensable. J'aurais voulu parler de ce qu'Umberto Eco appelle la « *négociation* » entre auteurs, textes, traducteurs, réviseurs et éditeurs. J'aurais voulu parler de tant d'écrivains canadiens-anglais dont, avec Paul Gagné, j'ai traduit des œuvres. Il faudrait dire tout cela. Mais avant tout, je voulais évoquer le travail de la traduction littéraire, cet amour, cet engagement.

Traduire ce n'est pas trahir et la traduction n'est pas un moindre mal : elle est un grand bien. Toute personne ayant aimé d'amour un auteur lu en traduction — et presque tout lecteur est dans ce cas — sait que la traduction est la vie de la littérature. Tant de langues, tant de cultures, tant de voix qui viennent vers nous : passion, respect, infinie patience. Un métier d'ombre, mais qui tire les œuvres vers la lumière.

On parle toujours de la perte et, oui, il y en a. Mais pas tant, vraiment pas tant. Le verre n'est pas à moitié vide, il lui manque quelques gouttes tout au plus. Le traducteur mobilise toutes ses connaissances, déploie toute sa sensibilité, pour que quelque chose passe, que beaucoup, que presque tout passe. De la traduction littéraire comme plénitude. —

Les sources idéologiques du Moi

PAR MARIE-EVE JALBERT

L'AUTRE MODERNITÉ

de Simon Nadeau

Boréal, « Liberté grande », 240 p.

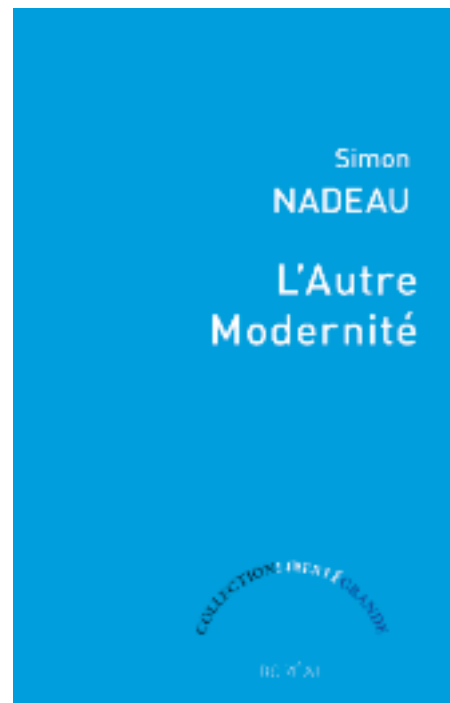
L'année dernière paraissait une réédition de l'ouvrage *Parti pris : idéologies et littérature*, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la création de la revue. Initialement publié en 1979, l'essai de Robert Major analyse l'activité littéraire liée à la revue à travers les positions politiques et les « sources idéologiques » des collaborateurs. La codétermination de l'œuvre littéraire et du discours identitaire au sein de la revue aurait permis d'entrevoir une « théorie de la littérature » ou, du moins, de formuler d'importantes « notions littéraires » pour l'ébauche d'une conception de la « littérature québécoise ». À cet égard, l'ouvrage de Major constitue une riche analyse du système littéraire partipriste, dont la conception de la littérature « comme instrument de libération » aura déterminé des pratiques critiques et un corpus d'« œuvres partipristes ».

Si elle rappelle le rôle de la revue dans l'articulation et la promotion d'une « littérature québécoise », la réédition de *Parti pris : idéologies et littérature* vient aussi dévoiler l'influence que continue d'exercer la conception partipriste dans la constitution d'un rapport à la littérature d'ici. En effet, l'effervescence de la réflexion sur la littérature durant les années soixante, notamment dans *Parti pris* et *Liberté*, aura aussi légué toute une manière de concevoir l'histoire littéraire du Québec : la « théorie » littéraire ébauchée durant cette période — que ce soit par la concentration de pratiques littéraires ou l'espace de réflexion collective qu'ont permis ces revues — a contribué à la constitution d'une temporalité de la littérature québécoise posant l'avant et l'après de ce moment critique coïncidant avec l'affirmation de l'identité québécoise.

L'autre modernité, de Simon Nadeau, n'explicite pas l'hypothèse de la prégnance d'une telle conception de la littérature dans notre rapport actuel à l'histoire littéraire québécoise. C'est tout de même à une telle hypothèse qu'il oppose la relecture d'un passé littéraire sur lequel ne se sont pas braqués les projecteurs de l'histoire. Il vise à restituer un autre rapport à l'œuvre littéraire qui serait, selon lui, plus riche, afin de penser actuellement la littérature et son sujet. Nadeau propose, dans son ambitieux projet, une relecture de cinq écrivains canadiens-français. Son essai comporte deux grandes dimensions : une dimension critique, où la relecture vient mettre en évidence certaines modalités de l'histoire littéraire, informée par la conception partipriste (terme qu'il n'emploie pas), et un pendant positif, soit le renouvellement d'un rapport à l'œuvre qu'il thématise par le biais du concept d'« autre modernité ».

À CONTRE-COURANT DU DISCOURS LITTÉRAIRE RÉVOLUTIONNAIRE

La dimension critique de l'essai de Simon Nadeau constitue peut-être la partie la plus puissante de l'ouvrage, par ce qu'elle problématise et ce qu'elle arrive à mettre en évidence. Les cinq portraits de Pierre de Grandpré, Jean-Charles Harvey, Ringue, Paul Toupin et Saint-Denis Garneau, loin d'être amalgamés dans un récit visant à reconstituer l'entière d'un passé littéraire canadien-français, sont plutôt mis individuellement en perspective (par rapport au discours littéraire prédominant durant les années soixante).



Avec ces lectures comparées, Nadeau veut restituer un corpus d'œuvres dissidentes de la première moitié du vingtième siècle « québécois » et souligner la distinction entre « canadien-français » et « québécois » qui se situe au fondement du discours partipriste. Les portraits de Jean-Charles Harvey et de Paul Toupin sont, à cet égard, un rappel que l'œuvre littéraire anticonformiste ou le caractère subversif de la littérature dans le contexte québécois ne sont pas propres à l'émergence d'une réflexion dans les années soixante. Si une telle affirmation peut paraître évidente, l'énoncer ne résout pas la question posée par l'essai de Simon Nadeau : « À l'ombre de la grande Histoire, de la Révolution tranquille

et de ses canons littéraires, se pourrait-il que ces œuvres aient encore aujourd'hui quelque chose à nous dire ? » À rebours, quels sont les enjeux, dans la perspective de l'histoire littéraire, d'une narration de l'histoire formulée autour de concepts comme la « Révolution tranquille » ou la « Grande Noirceur » ?

Pour Nadeau, ces cases historiques ont relégué plusieurs écrivains dans l'ombre du corpus partipriste élargi. D'une part, des ouvrages contemporains de la revue *Parti pris* auraient été mis à l'écart, parce qu'ils n'étaient pas assimilables à une conception de la littérature « comme instrument de libération ». C'est la lecture que fait Nadeau de la timide réception, en 1966, du roman *La patience des justes* de Pierre de Grandpré. Quant à Paul Toupin, lauréat de l'Académie française en 1960, son refus d'une conception « engagée » de la littérature pourrait l'avoir privé de passer à la postérité.

D'autre part, le « refus de la littérature » comme mode de reproduction de l'aliénation et l'engagement « pour une littérature révolutionnaire » auraient daté l'acte de naissance de la littérature « québécoise » au milieu des années soixante, entravant du même coup la possibilité d'une filiation avec un passé littéraire. Pour Nadeau, cela expliquerait que l'on ait minimisé le caractère anticonformiste de la vie et de l'œuvre de Jean-Charles Harvey, dont *Les demi-civilisés* fut censuré en 1934. Selon Gilles Marcotte, il s'agit d'un « livre-clé de la littérature canadienne-française », écrit par un auteur dont l'œuvre « n'apporte aucune idée révolutionnaire », mais dans laquelle « on flaire comme une odeur de révolte ». Ces extraits de *Présence de la critique*, mis en relation avec le portrait de combattant qu'offre Nadeau dans son essai, dévoilent la pluralité des regards historiques et témoignent des effets du discours critique sur la réception et la postérité. Ainsi, à partir de son canon personnel, Nadeau souhaite ouvrir sur un autre héritage de la littérature du vingtième siècle québécois.

RESTITUTION D'UN AUTRE PASSÉ LITTÉRAIRE

Ces relectures permettent à Simon Nadeau de proposer un regard différent sur le passé littéraire « canadien-français » et sur l'« autre » héritage de la littérature au Québec. La « parturition » de « l'individu libre et autonome, créateur de sa propre vie », qui s'affranchit des contraintes idéologiques de la collectivité chez De Grandpré,

le combat pour « la libération de l'esprit » chez Harvey, la profonde solitude n'engageant qu'à soi-même chez Toupin, sont les traits de l'« autre modernité » que dessine Nadeau. Cette seconde dimension de l'essai, la partie critique, n'est pourtant pas aussi riche que la première. L'ébauche d'une autre conception de l'héritage de la littérature québécoise, à travers le spectre d'une modernité « comme émergence du sujet », réitère davantage la confusion autour du concept de « sujet » qu'elle n'offre un autre regard sur Saint-Denis Garneau. Puisant chez Montaigne, Goethe et Nietzsche, le projet de restituer la « modernité archaïque » d'un autre passé littéraire québécois repose sur un corpus critique pour sa part épuisé.

À quoi réfère donc cette « autre modernité » ? Pour l'essayiste, c'est celle de l'émergence du sujet pensant, du « Je » narratif des *Essais* et de l'individu pensant par lui-même et pour soi. Cette autre modernité serait le double oblitéré de l'émergence de la pensée rationnelle et « rigidifiante », de l'avènement du regard positiviste (dont la gadgétisation du monde contemporain rendrait compte). Ainsi présentés, les deux versants de la modernité, coexistant comme les deux extrémités d'une pile, sont transposés à l'échelle historique du vingtième siècle québécois pour illustrer le retour que propose Nadeau.

Car son projet propose bel et bien un « retour vers le futur » à la « modernité archaïque » d'une subjectivité canadienne-française postulée afin de penser ce qu'il appellera un « monastère de l'avenir ». *L'autre modernité* est aussi un manifeste pour une quête de sens, quête dont la possibilité semble avoir été contrecarrée par le rejet d'une transcendance inhérent à la Révolution tranquille. Nadeau met peut-être le doigt sur l'un des aspects de nos identités *post mortem*, soit l'impossibilité (ou le peu de plausibilité) de poser un sens à l'extérieur de soi, mais sa narration s'inscrit elle-même dans le grand récit de ce qu'on hésite de plus en plus à qualifier de « modernité ». Le fondement « moderne » de son essai, parce qu'il confond plus qu'il ne précise, dilue le propos davantage qu'il ne le fortifie.

Dans sa dimension moins totalisante, l'essai de Nadeau ouvre néanmoins sur la nécessité — en opposant l'autre modernité canadienne-française à la modernité québécoise — d'une pluralité d'histoires littéraires. Mais l'élaboration d'un autre récit,

celui de l'« autre modernité », comporte peut-être plus d'aporées qu'elle ne soulève d'enjeux. En voulant nuancer le récit d'une littérature québécoise par opposition au récit de la modernité archaïque canadienne-française, celle d'un « germe d'universalité à contre-courant », son exposé repose sur la fausse polarisation entre « écrivain engagé envers le social » et « écrivain engagé envers lui-même ». À la juxtaposition des histoires ou à la réflexion sur la possibilité d'une coexistence des récits, Nadeau semble préférer l'opposition en reprenant à son compte la distinction entre « canadien-français » et « québécois ». À cet égard, le portrait caricatural qu'il dresse de l'entreprise souverainiste ne saurait faire l'objet d'un compte-rendu.

C'est en ce sens que l'ouverture à une pluralité de récits n'est pas véritablement explorée chez Nadeau. Certes, les histoires atomisées font éclater la perspective unificatrice d'une histoire littéraire unique, mais est-ce là le point d'arrivée de l'essai de Simon Nadeau ? Au contraire, *L'autre modernité* est plutôt un plaidoyer pour la reconnaissance d'une « valeur universelle » inhérente au « noyau plus substantiel de la culture canadienne-française ». Le projet ne fait que déplacer le centre historique posé par l'histoire littéraire dans un contexte encore plus désuet, celui du « soi » et de l'improbable lucidité de l'individu.

Néanmoins, l'effort de penser la continuité, plutôt que la rupture, entre un passé littéraire canadien-français et une littérature québécoise (appartenant elle aussi au passé) vient questionner la postérité du foisonnement de l'activité littéraire au Québec durant les années soixante. Même si l'essai de Robert Major se concentre sur cinq années de réflexion critique portant sur les modalités d'une littérature singulière, on peut lire *Parti pris : idéologies et littérature* comme le legs d'une génération se situant au fondement de l'identité complexe de la collectivité québécoise. Un demi-siècle plus tard, ce que désigne cette identité a évolué. Des réflexions comme celle de Simon Nadeau ont à tout le moins la modestie de proposer un autre rapport à la littérature en puisant à un autre héritage au moins aussi fertile que le legs partipriste. *L'autre modernité*, dans ce cas, vient effectivement travailler la conscience historique à travers la proposition utopique d'un « monastère de l'avenir », ne serait-ce que parce qu'elle repose sur un passé qui n'est pas moins véritable.

Des combats et du vide

PAR NICHOLAS COTTON

LETTRE SUR DERRIDA : COMBATS AU-DESSUS DU VIDE

de Jean-Pierre Faye

Germina, 96 p.

Avec sa *Lettre sur Derrida*, une charge à la fois dirigée contre Jacques Derrida et contre son biographe Benoît Peeters, Jean-Pierre Faye relançait au printemps 2013 une vieille querelle qui, à la veille du trentenaire du Collège international de philosophie (CIPh), aura suscité plusieurs réactions polémiques.

Le court texte se présente comme une lettre adressée à Peeters où Faye commente quelques passages des deux récents livres de ce dernier, *Derrida* (Flammarion, 2010) et *Trois ans avec Derrida* (Flammarion, 2010). En avril 2008, Peeters et Faye se sont rencontrés, mais, malgré ses quelques « avertissements », le biographe n'a pas tenu compte de sa version de l'histoire. Les trois fils étrangement intriqués sur lesquels tire continuellement l'auteur se présentent par conséquent comme autant de rétablissements des faits : la fondation du CIPh (son projet) ne s'est pas faite sans heurts ; la « philosophie » derridienne qui a eu des répercussions considérables (et nuisibles) s'appuie sur un choix terminologique douteux et dangereux ; Derrida est un inconscient ou un imposteur.

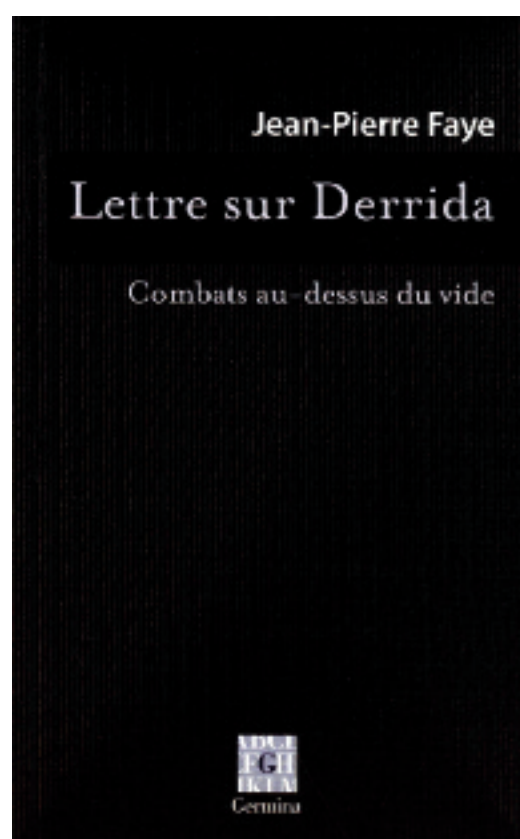
REMONTRANCES ET REDRESSEMENT

Premier fil. L'histoire est connue, Faye et Derrida, avec François Châtelet et Dominique Lecourt, ont donné le coup d'envoi à ce qui deviendra le CIPh. Derrida en fut même le premier directeur. Or, s'il s'impose rapidement (et la déconstruction avec lui), Faye précise que Derrida n'était pas du projet initial. En 1982, il « débarque » dans un projet

qui bat déjà son plein. Le nœud du problème se trouve peut-être là : Faye ne pardonnera jamais l'*ar-rivisme* qu'il suppose à Derrida, alors que ce serait lui, Faye, au fond, qui l'avait invité *personnellement* à se joindre à une réunion préparatoire avec le ministre Jean-Pierre Chevènement. Ce même ministre nomma Derrida à la coordination du projet et, plus tard, à la direction du Collège provisoire. Dans cette histoire qu'il faudrait réécrire, Derrida passe « de l'affirmation d'un "retrait total" à une soudaine soif du plus exclusif pouvoir » : changement du nom du Collège, décisions unilatérales, imposition d'un langage conceptuel « zarbi ».

Deuxième fil. Dès les premiers textes derridiens, le choix terminologique du philosophe reconduit inconsciemment les pires dérapages du xx^e siècle. Cette principale accusation organise, en fait, tout le livre. Faye se remémore le moment où Derrida *emprunte* le mot « *déconstruction* » (traduction de « *Abbau* ») à Heidegger, commenté par Peeters dans son livre et par Derrida lui-même (voir « Lettre à un ami japonais », dans *Psyché* (Galilée, 1987), et ailleurs). Le problème de cet emprunt est d'ordre éthique. L'auteur de *Sein und Zeit*, dans une lettre à Ernst Jünger, parle d'une « *déconstruction* » qui vise à « *regagner*

les expériences originaires de l'Être dans la métaphysique ». Toutefois, cette *expérience origininaire* n'a d'autre fin que « l'être-race », trop proche de *Mein Kampf*. Telle est du moins l'intuition de Faye qui se confirme, *preuves à l'appui*, avec les années et les publications successives des œuvres complètes (*Gesamtausgabe*) de Heidegger que Derrida n'aura probablement pas eu le temps de lire avant sa mort. Or, cette intuition de Faye est justement remise en perspective, voire contredite, par la publication récente du cours *Heidegger :*



la question de l'Être et l'Histoire (Galilée, 2013), où Derrida se montre particulièrement informé sur ces questions et prend position dès 1964.

Toujours selon Faye, cette méprise — lire cette négligence — de Derrida sur l'idée de déconstruction (qu'il réactive plus qu'il ne l'invente) aurait néanmoins été pardonnaable si elle ne constituait pas le cœur de toute son entreprise. Sa position, bien que discutable, a le mérite d'être claire : le lan-

idées « dangereuses ». La critique n'est pas nouvelle, Faye répète ce qu'il disait avant même que le CIPh ne soit un projet. En réponse à des accusations étonnamment similaires, Philippe Sollers lui-même, dont on sait que la relation à Derrida n'a pas été de tout repos, avait jugé opportun de préciser : « M. Faye, qui [ne] retient d'ailleurs [de De la grammatologie] qu'un aspect très fragmentaire interprété à contresens affirme péremptoirement qu'il s'agit là de la continuation d'une idéologie nazie [...] ».

entière est faite d'allusions et de retours, de sous-entendus malveillants. Elle oscille littéralement entre les grands combats de l'auteur. Marqué au sceau de la rancœur plus qu'à celui de la rigueur, ce texte trop rapide est lardé d'insupportables répétitions... d'idées, de formules et de pointes. Par trois fois, par exemple, *Deconstructing Harry* (Woody Allen) sert d'exemple pour montrer que la pensée derridienne, traversant l'Atlantique, est allée trop loin. Malaise palpable, le livre tient très honnêtement plus du règlement de compte que de la réelle querelle philosophique à laquelle l'auteur dit pourtant aspirer.

Malaise palpable, le livre tient très honnêtement plus du règlement de compte que de la réelle querelle philosophique à laquelle pourtant l'auteur dit aspirer.

gage vient avec ses traces et la philosophie doit en tenir compte. Derrida le premier devrait y être attentif. D'ailleurs, l'autre versant de cette critique terminologique concerne la notion de « logocentrisme », à savoir le premier objet de la déconstruction. Ce concept (*Logozentrisch*) serait quant à lui repris, consciemment ou non, de la « graphologie » de Ludwig Klages et s'inscrirait par conséquent dès l'origine dans un langage marqué par le national-socialisme hitlérien. Après tout, rappelle Faye, le neveu d'Hermann Goering approuva et diffusa les idées de Klages qui firent la guerre au *logos*, à la raison.

Troisième fil. Si Derrida est évidemment très loin de cette « pensée de la race », Faye l'accuse malgré tout de s'être fermé les yeux. Il est impossible de faire du neuf avec des termes comme « *Abbau* » ou « *Logozentrisch* » ; le croire, c'est soit une maladie que n'autorise pas la philosophie, soit l'expression du refus d'une lutte à faire contre la pensée nazie, soit une tromperie volontaire et impardonnaable. Ce n'est pas tout, en détournant par précipitation le projet initial du CIPh pour en faire un lieu où s'exerce et se répand la déconstruction, Derrida le transforme en terreau fertile pour ces

Insinuer que ce travail puisse avoir le moindre point commun avec le nazisme, c'est de la diffamation » (« "Camarade" et camarade », *L'Humanité*, 19 septembre 1969 ; Sollers souligne).

QUERELLE AUTOUR DU VIDE

La « lettre » de Faye se termine sur un aveu. Au-delà de l'amertume, l'auteur, qui se place « au-dessus du vide » qu'il dénonce, voudrait insister sur le regret d'un « dialogue qui n'a pas eu lieu ». Hélas, veut nous convaincre Faye, Derrida n'a pas pu ou n'a pas voulu l'écouter, lui qui a multiplié les « avertissements ». Pis encore, Peeters a omis de rapporter dans sa biographie ces mêmes précisions pourtant « bien claires ». La lettre de 2013 se présente comme une énième tentative de « discussion ».

On se demande à la fin si Jean-Pierre Faye ne surfe pas justement sur la double vague de la publication des livres de Peeters et de l'anniversaire du CIPh pour redire ce qu'il a toujours dit. Le dispositif épistolaire semble en effet un simple prétexte : on comprend mal pourquoi le pauvre Peeters est ici convoqué dans une histoire qui le concerne très peu. La « lettre » tout

Quelques jours après la publication de la « lettre », des membres du CIPh, et non les moindres (Barbara Cassin, Michel Deguy, Jean-Luc Nancy, Mathieu Potte-Bonneville, Avital Ronell, Geoffrey Bennington, Alex Garcia-Düttmann), n'ont d'ailleurs pas hésité à signer dans *Libération* une réponse se portant à la défense de Derrida et du CIPh (« Un brûlot pour les 30 ans du Collège international de philosophie », *Libération*, 7 mai 2013). Qualifiant le triste projet de Faye de « rancune macérée depuis trente ans », les cosignataires le résument ainsi : « Sa leçon tient dans une phrase où il est affirmé que dès les premiers moments "le nazi Heidegger devient le maître à penser du Collège international de philosophie". Le raccourci est saisissant : mais il fait bel et bien toute la substance de ce brûlot. » Véritable combat dans le vide, la controverse réanimée et alimentée par Faye au printemps 2013 en aura fait réagir plusieurs, mais pour un temps seulement, car on voit bien qu'elle repose sur une malhonnêteté intellectuelle. Répondant à Gaëtan Pégny, qui prit pour l'occasion le parti de Faye contre ceux qu'il nomma « nos éminences » du CIPh (« Qui est "aveugle" ? », *Libération*, 23 mai 2013), c'est peut-être le psychanalyste René Major qui synthétise le mieux l'essence de la tempête et clôt du coup la discussion : « Faut-il être "aveugle", pour ne pas dire "de mauvaise foi", pour en arriver à faire dire à un auteur l'exact contraire de ce qui crève les yeux d'un vrai lecteur » (« Derrida et la question "de l'esprit" », *Libération*, 2 juin 2013).

La honte, indélébile



PAR ANNE-MARIE DAVID

LA SOCIÉTÉ COMME VERDICT

de Didier Eribon

Fayard, « À venir », 276 p.

RETOUR À REIMS

de Didier Eribon

Fayard, « À venir », 247 p.

Quelles sont les limites d'applicabilité de l'analyse sociologique ? Peut-on retourner vers soi — ou plutôt, vers sa trajectoire sociale personnelle — les outils qui lui sont spécifiques ? La question a une portée autant méthodologique qu'éthique, puisque la relation intellectuelle du sujet chercheur à son objet de recherche est en jeu : si elle se voit réduite à une sorte de dialogue intérieur, autant dire à peau de chagrin, l'« objectivité » (relative bien sûr) si chère aux sciences humaines en prend un coup... Et pourtant, nul autre que soi n'est à même de saisir, dans leur multitude, leur variété et leur complexité, les déterminismes qui travaillent notre existence et pèsent lourdement sur chacun des choix que nous croyons « nôtres ». Mais le savoir théorique nécessaire à une telle introspection n'est pas à la disposition de tous : méthodologique, éthique, l'enjeu prend un tour politique. Si Pierre Bourdieu considérait *La distinction* comme un manuel à l'usage des dominés « pour se penser eux-mêmes et penser les mécanismes de la domination dont ils avaient été l'objet » (*La société comme verdict*), force est de reconnaître que bien peu d'ouvriers ou de chômeurs déscolarisés se sont livrés à l'exercice. En d'autres mots, le discours critique sur les couches les plus défavorisées de la population par elles-mêmes serait impossible, ou à tout le moins requerrait un détour obligé par la culture dite « légitime », de façon à assimiler le lexique et les concepts nécessaires à sa formulation.

Didier Eribon parle à cet effet de « langage de l'ennemi » ; le terme est fort, en ce qu'il désigne une véritable scission, une trahison vis-à-vis de soi et de ses origines. Toutefois, sa reconnaissance comme telle implique aussi un retour ou, dans les mots de Bourdieu, une « réappropriation » de celles-ci. C'est justement ce à quoi s'emploie ce sociologue dans son *Esquisse pour une autoanalyse*, publiée de manière posthume en 2004, ou encore ce que tente, dans la sphère anglo-saxonne, Richard Hoggart lorsqu'il revient sur ses jeunes années au 33 *Newport Street*. Or, Eribon — malgré une affiliation bourdieusienne marquée et assumée — n'est convaincu par aucune des deux expériences : si la première est à son sens incomplète et trop centrée sur l'histoire individuelle, il reproche à la seconde sa nostalgie et un regrettable biais idéologique. Dès lors, sa propre démarche tient le milieu entre ces références repoussoirs, tout en s'alimentant à des sources étonnamment littéraires — au détour des pages, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir côtoient Paul Nizan, Marcel Proust, Marguerite Duras, Annie Ernaux et d'autres.

LE RETOUR

Dans l'excellent *Retour à Reims*, publié en 2009, Eribon effectuait un retour spatial, mais surtout réflexif, sur les lieux de son enfance et de son adolescence : un milieu populaire, pauvre de moyens et de culture, quitté progressivement au fil d'une

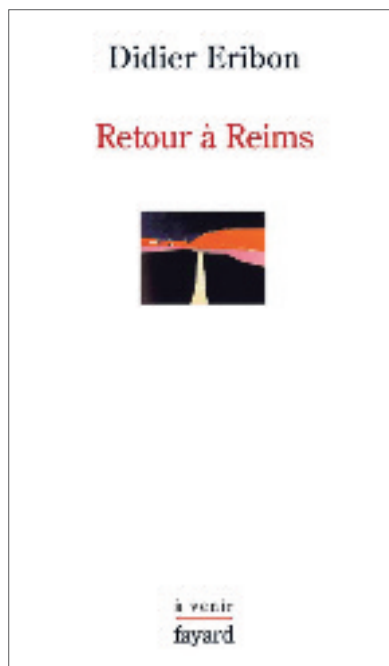


ascension sociale permise par la réussite scolaire. Véritable « transfuge de classe », selon l'expression consacrée, Eribon finit par rompre complètement avec sa famille ouvrière et provinciale, et par mentir à son sujet dans les mondes intellectuels parisiens dans lesquels il évolue désormais. Diplômé en philosophie, journaliste, puis sociologue et professeur à l'université, il écrit pourtant sur la honte et les mécanismes de domination ; dans le domaine sexuel cependant, comme les titres *Réflexions sur la question gay* (Fayard, 1999) et *Une morale du minoritaire*.

Variations sur un thème de Jean Genet (Fayard, 2001) le laissent deviner. Le départ pour la capitale, s'il a permis au sujet de « *sortir du placard* » en vivant son homosexualité, a aussi signifié son entrée dans « *un placard social, c'est-à-dire dans les contraintes imposées par une autre forme de dissimulation, un autre type de personnalité dissociée ou de double conscience* ».

C'est la mort prochaine de son père, atteint de la maladie d'Alzheimer, qui motive le retour et le livre qui s'ensuit. Entremêlant souvenirs, conversations avec sa mère, descriptions de photographies et analyses de situations, Eribon essaie de comprendre les motifs de sa fuite et, par le fait même, de se comprendre lui-même. Dans les deux premières parties, l'auteur reconstruit patiemment l'histoire des siens en remontant jusqu'à ses grands-parents, posant au passage un verdict très dur et non exempt de colère sur la reproduction de l'exclusion — ou auto-exclusion, mais les raisons et le résultat sont les mêmes — des classes populaires du système d'éducation primaire et secondaire et, donc, d'une part importante de la vie culturelle, professionnelle, etc., de la nation. Par le biais de l'exemple familial toujours, la partie médiane examine la question plus vaste du vote ouvrier : comment ce bastion communiste a-t-il pu appuyer massivement le Front national dans les années quatre-vingt, avant de se cantonner dans une droite plus « classique », mais tout aussi éloignée de ses intérêts ? Une redistribution du partage identitaire entre un « nous » et un « eux » s'est produit — l'ancienne opposition entre travail et capital a pris pour beaucoup un tour racial et raciste — et la faute en revient à une gauche trop molle qui est restée aveugle aux réalités de l'immigration comme de la montée du néolibéralisme économique.

Dans les quatrième et cinquième sections, Eribon, fort des acquis historiques à la fois individuels et collectifs des précédentes, revient sur son parcours personnel à partir de son entrée au lycée. Ce tournant marque le début de la rupture : Didier est le premier de la lignée à accéder à l'enseignement secondaire, contrairement à ses frères aînés et cadets. Brillant élève, il ne maîtrise pas pour autant les codes sociaux bourgeois de ses camarades et doit les assimiler sous peine d'être mis à l'écart : les lecteurs d'Annie Ernaux reconnaîtront la gémellité des trajectoires, qu'Eribon met également



à profit pour commenter et enrichir sa propre expérience. Si le type de pensée développée dans *Retour à Reims* emprunte davantage à la sociologie qu'à la littérature, en effet, la remémoration de plusieurs épisodes et leur agencement les uns aux autres relèvent d'une grammaire propre au récit de fiction. La tonte de la grand-mère du « narrateur » à la Libération, notamment, dont il n'a qu'une connaissance différée via sa mère, est relatée de manière indirecte, progressive, tâtonnante, comme pour thématiser la honte et le non-dit vécus alors : « *Sans doute n'a-t-elle jamais oublié cette journée d'épouvante, les cris, les coups peut-être. Et les semaines qui suivirent, le temps que ses cheveux repoussent.* » Au chapitre suivant, où le mot « *tondue* » est finalement lâché, c'est chez Marguerite Duras qu'Eribon trouve les ressources nécessaires pour appréhender le traumatisme, ses causes et ses conséquences pour une femme dont le véritable crime aura été de vouloir vivre comme elle l'entendait dans une société et un milieu profondément machistes.

LE RETOUR — BIS

La réflexion féministe est l'un des filons creusés davantage dans *La société comme verdict*, ouvrage qui se donne pour objectif, quatre ans après *Retour à Reims*, « *d'approfondir le récit et les réflexions qui s'[y] entrecroisaient* ». Les réponses opposées des

deux grands-mères à des conditionnements semblables — une *situation* commune dans l'espace social peut déterminer des *positionnements* différents — sont interprétées à la lumière du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, tandis que la vie de la mère est vue au travers d'*Une femme* d'Ernaux. Tout le fonctionnement de ce deuxième palier de l'autoanalyse d'Eribon est là : les faits énoncés et réfléchis de façon si lucide, si troublante dans *Retour à Reims* sont relus à l'aune de textes et, du même coup, mis à distance. Si certains parallèles ou disjonctions relevés sont intéressants — les variations sur le thème des mœurs libérées dans le cadre d'une morale rigide, notamment —, on peut regretter que le recours aux médiations théoriques ou littéraires n'ajoute rien, voire affadisse le propos initial déjà riche de références. Les rapports générationnels établis entre (grands-)mères et écrivaines, par exemple, perdent de leur pertinence lorsqu'on en vient à simplement comparer leurs dates de naissance et de mort : en ressortent des recoupements surprenants peut-être, mais somme toute anecdotiques.

L'« approfondissement » souhaité dans ce second volet s'apparente donc, au final, à une vaste explication de texte tripartite. L'organisation chronologique et thématique de *Retour à Reims* cède le pas à une division qui rappelle celle d'une bibliothèque : la première section commente Bourdieu, la seconde Ernaux en lien avec Beauvoir, et la dernière Nizan et Hoggart. Certaines conclusions de ces analyses croisées sont frappantes. La reproduction sociale qu'on a vue posée à partir de l'histoire familiale s'étend bien plus loin dans l'espace et le temps, en amont et en aval, ce qui permet à Eribon de condamner vivement et justement les jugements d'idéologues bien-pensants sur la supposée disparition des classes ou leur hypothétique « moyennisation ». Pour fines qu'elles soient, ces considérations n'en finissent pas moins par masquer l'objet premier de la réflexion : le retour sur le retour se mord la queue, comme le problématisent — de façon détournée, s'entend — les phrases parfois extraordinairement tortueuses. Les emboîtements syntaxiques vertigineux et les parenthèses à n'en plus finir, s'ils permettent de subtiles catégorisations philosophiques ou sociologiques de l'entreprise en elle-même, apportent peu à la charge sociale et politique, parfois brute, mais ô combien

pleine et riche, qu'apportait son expression première. Dit autrement, si le contenu en est plus finement décortiqué, il s'en retrouve dilué plutôt que concentré.

RETOUR SUR IMAGE — LE NÉGATIF

Le constat déconcerte : ne nie-t-il pas l'ambition qui sous-tend l'ouvrage ? Oui, il faut l'admettre, et peut-être s'agit-il pour le lecteur d'interroger ce décalage et d'en dégager le sens plutôt que de le considérer simplement comme la marque d'un échec. *La société comme verdict* s'ouvre sur des considérations plastiques autour du choix d'une photo qu'a dû faire Eribon pour illustrer la version de poche de *Retour à Reims* : s'il s'est résigné à en fournir une à son editrice, il l'a tron-

quée de manière à effacer son père. C'est en quelque sorte pour annuler ce coup de ciseau — ne plus rien cacher — qu'il écrit son deuxième essai : « *On peut avoir écrit un livre sur la honte et n'avoir pas réussi à la dépasser. C'est qu'il s'agit d'un sentiment complexe : la honte est un entrelacs d'affects, dont il est difficile de dénouer et desserrer la trame. Il en subsiste toujours quelque chose dans l'effort même qui s'attache à désintégrer la réalité hontolologique du monde social.* »

Eribon se lance donc sur la trace de cet intangible « *quelque chose* » ; mais le propre de celui-ci semble être de se dérober entre deux considérations théoriques, tandis que la marque du coup de ciseau demeure. La difficulté, voire l'impossibilité, de « tout dire » — c'est le but

qui est fixé — est mise en valeur par sa non-résolution : pas annihilée, certes, mais cernée pas à pas, selon un procédé qui rappelle l'exercice de citations quasi identiques auquel s'adonne Eribon dans ses méditations bourdieusiennes. Pour bien saisir la pensée du sociologue sur l'écrivain berbère Mouloud Mammeri, il compare plusieurs versions d'un même texte à la manière d'un généticien pour reconstruire, avec lui, son propos. De même, si Eribon ne surmonte pas cette « honte » qu'il place au centre de son expérience, il n'a de cesse de tourner autour pour finalement en tracer le portrait à l'envers, en négatif. C'est peut-être là son plus grand mérite : si l'auteur était parvenu à la surmonter, son trait aurait été moins obsessionnel, mais aussi, forcément, moins précis. ⊥

L'arc et l'archer



PAR HÉLÈNE DORION

AUTOBIOGRAPHIE DE L'ESPRIT
d'Élise Turcotte
La Mèche, 248 p.

Rares sont les livres, les essais surtout, qui contribuent à nous rendre plus *libres*, qui ne nous enferment pas dans un espace clos, dans une pensée refermée sur elle-même, et donnent plutôt à entendre une voix qui sait rester à l'écoute et une réflexion sans cesse en mouvement. *Autobiographie de l'esprit* d'Élise Turcotte est l'un de ces livres précieux.

Déjà, ce titre magnifique et juste résonne et accompagne la lecture de cet ouvrage qui se construit en quelque sorte avec nous et déploie sous nos yeux une véritable mosaïque. Élise Turcotte nous invite ici à entrer dans son atelier de travail. Elle dessine pour nous son

autoportrait. Il est fait de confidences, d'histoires, d'albums d'images, de poèmes, de rêves, de citations, de souvenirs, de réflexions, et les pièces nombreuses de cette « *maison de l'écriture* » s'interpellent, se juxtaposent et créent une figure vivante, portée par la quête qui habite l'auteure. « *Ton arc, tends-le, et n'attends rien d'autre que cette tension.* »

Voilà ce qui rend plus *libre*, et je ne saurais dire combien ce livre est à cet égard exemplaire. Essentiel.

Se tenir devant la page, c'est d'abord accepter de faire face au chaos, à l'incertitude, à l'intranquillité, à l'impossible même, c'est laisser l'inconfort et

la résistance nous habiter sans chercher à les fuir ou à les dissiper. Écrire demande de s'abandonner à la ruine et à l'échec toujours probable de cette construction de langage qu'est un texte. Car avant tout, c'est « *travailler entre la présence et la dissolution* » et tenter de « *dire à la fois la sensation de distance et les liens entre les choses* ».

Je me sentais déjà en intime résonance avec l'œuvre d'Élise Turcotte. Cette *Autobiographie de l'esprit* m'interpelle fortement par sa façon de déplacer les habituelles questions de création, de revisiter des thématiques comme la mort — « *condition d'existence de la vie* » — ou l'enfance, et surtout de lier

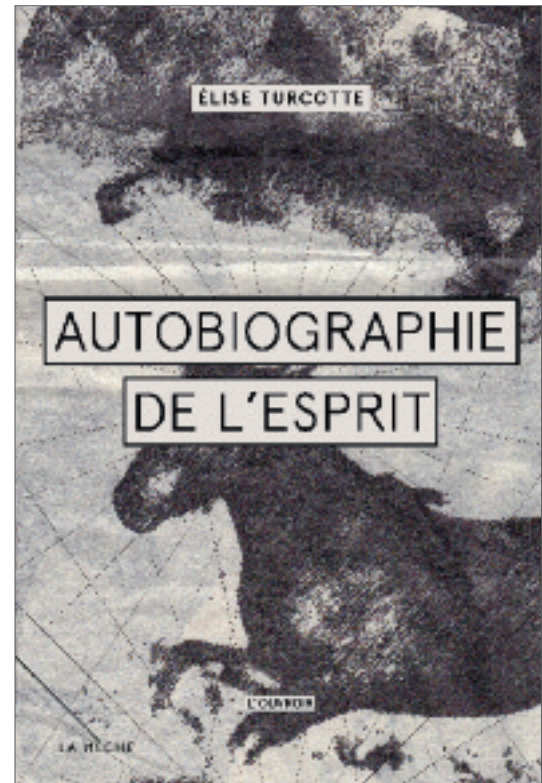
intimement cet acte qu'est l'écriture à la vie même : « *je veux m'exercer à voir autrement, à sentir autrement, à travailler dans la discontinuité de ma langue* ». Soudain, l'éblouissement et l'indicible font place à « *des mots forgés à même le ciel qui flamboie, la boue qui s'infiltre dans nos souliers, la terre dans laquelle on aimerait parfois se vautrer afin de toucher à la peau trop tendue de notre humanité* ».

Cette expérience intime qu'est l'écriture, Élise Turcotte l'évoque avec force détails. Elle dépose devant nous une série de petites boîtes remplies des matières riches et foisonnantes dont elle se nourrit. Elle regarde autour d'elle et voit. Le plus petit se met à vibrer, elle le recueille patiemment. Et elle devient ce qu'elle voit. Les petites boîtes sont remplies de tout et de rien, la liste regorge de ce qui est à écrire : « *l'influence des vents sur la rosace au plafond de ma chambre, la solitude des renards, un livre de deuil, une image de passage dans votre vie* ». Ici, toutes choses sont égales et méritent que l'on s'y penche dans cette posture d'attente et d'écoute qui est celle de l'écrivaine.

Les images abondent pour décrire avec justesse cette vision de la création : arborisation, structures cellulaires, danse, musique, chant, tir à l'arc — elle se fait tantôt tisserande, tantôt chercheuse d'or, rappelle la force de l'esquisse et la nécessité de l'errance.

cherche moins à retenir le réel qu'à le libérer, à le soustraire à une pensée analytique qui en paralyserait le mouvement et, par conséquent, anéantirait sa vie même. La distance établie entre le mot et la chose nommée n'est pour autant jamais une séparation, la dualité n'est qu'apparente et ne fait jamais que révéler combien l'écriture est une ébauche sans cesse recommencée.

Ce n'est donc pas seulement un portrait de son œuvre — dont cette *Autobiographie* témoigne de la remarquable cohérence — qu'offre Élise Turcotte dans ces pages fortes et lucides, mais aussi celui de la création même. Entre les fausses distractions de la vie quotidienne — ces bruits de pas qui traversent la maison de l'écriture — et le refus de tout dire, elle laisse chaque fragment de vie devenir « *le poumon de (son) manuscrit* », sachant qu'il n'est pas rare de « *chercher quelque chose toute la journée et (d')aboutir le soir à une seule petite phrase* ». Le réel est une vaste scène où les choses, loin de s'accumuler de façon aléatoire, créent plutôt entre elles des liens singuliers qui les redéfinissent.



ture à travers la sensation qui le fonde. « *Les poèmes sont des morceaux de temps sculptés dans l'espace, pierres muettes, bruit bleuté des glaciers, fjords qui s'avancent comme des personnages défiant la mort, la beauté qui nous regarde.* »

À travers ce regard posé sur l'écriture, Élise Turcotte pense le monde. Elle cherche à en découvrir les motifs et les figures. Sa réflexion stimulante sur les rapports qu'entretient l'écrivain avec l'autofiction, de même que sur la distinction entre vérité et réalité participent de cette façon singulière d'appréhender le monde. Et lorsque la maison d'écriture dialogue avec la maison de la mort, que les proches disparus traversent à la fois l'histoire personnelle et le voyage littéraire, Élise Turcotte nous offre des pages d'une beauté bouleversante.

Écrire, c'est prendre le risque de la présence. Tendre l'arc et rester là, au bord du précipice, amoureux du vertige. C'est en nous amenant là qu'un livre nous rend plus libres. —

Écrire demande de s'abandonner à la ruine et à l'échec toujours probable de cette construction de langage qu'est un texte.

Être libre devant la page, c'est peut-être cela : recueillir la densité du présent, s'affranchir de sa propre identité, ne tenir à rien sinon à cet arc que l'on tend, et laisser la flèche atteindre autre chose que ce que l'on veut.

Les mots de Carlos Liscano mis en exergue résonnent en ce sens : « *J'écris, j'écris et je ne tiens aucune proie* ». Élise Turcotte, en effet,

C'est à cette source intarissable que puise Élise Turcotte et, en même temps, là aussi qu'elle trouve des réponses aux problèmes qui surgissent en cours d'écriture.

Lorsqu'elle retourne sur ses pas et porte son regard sur certains de ses livres, elle le fait sans jamais céder à l'explication et à l'analyse ou en réduire la portée. Plutôt, elle parvient à évoquer le processus d'écriture.

Les inquiétants

ESSAI

PAR ALEX GAGNON

LES BAS-FONDS. HISTOIRE D'UN IMAGINAIRE

de Dominique Kalifa

Seuil, « L'Univers historique », 394 p.

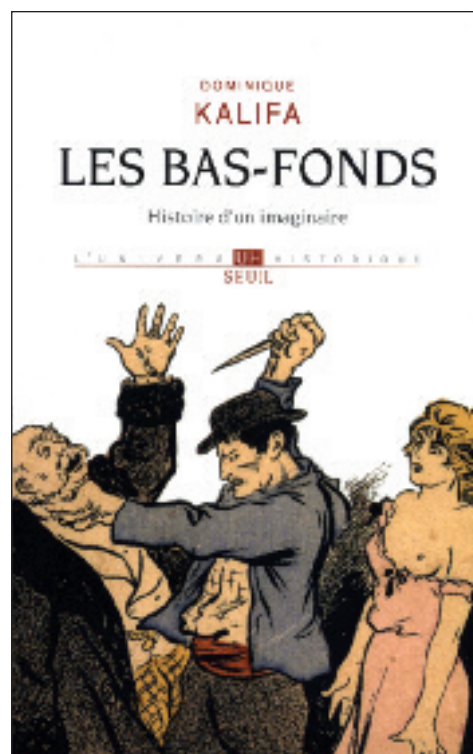
Dans *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque* (1995) et *Crime et culture au XIX^e siècle* (2005), Dominique Kalifa analysait les enjeux du déploiement parallèle, dans l'histoire de la société française, de la presse de grande diffusion, de formes narratives inédites et d'une fascination grandissante, à la fois boulimique et inquiétée, pour le crime, les menaces qu'il laisse planer et les dangers qu'il fait courir. Empruntant la voie pavée par ces travaux, l'historien du crime et des marges a livré tout récemment, en 2013, une vaste histoire des « bas-fonds ». Il y retrace la constitution d'un imaginaire social dont il recense les manifestations et dont il raconte ensuite l'effacement.

Issue du lexique maritime, répertoriée dès 1690 dans le *Dictionnaire* de Furetière, l'expression « bas-fonds » relève, comme le souligne Kalifa, du « registre de la topographie ». Le sens social du terme, qui se cristallise vers 1830, émane d'un déplacement métaphorique qui préserve la dimension spatiale du mot et qui greffe sur lui de nouvelles composantes. Car l'imaginaire social des « bas-fonds », poursuit Kalifa, apparaît précisément à l'intersection de trois traits fondamentaux dont l'alliage forme une « constante indispensable » : le croisement du « vice », du « crime » et de la « misère » commence à tracer, au milieu du XIX^e siècle, les contours d'une figure obscure et menaçante, l'image d'une sorte de monde d'en dessous où, tapie dans l'ombre et continuellement prête à surgir, grouillerait sans cesse la horde des inquiétants. Les « bas-fonds » désignent donc un ensemble plus ou moins fantasmatique de lieux, d'états et d'individus suspects. Et c'est en tant que « système cohérent », structuré et « dynamique » de « représentations du monde social », en tant qu'« ensemble de représentations corrélées » et « organisées en fictions latentes »,

bref en tant que configuration signifiante, que les bas-fonds forment un « imaginaire » historiquement situé, c'est-à-dire contenu entre des bornes temporelles relativement précises.

UNE DESCENTE HISTORIQUE VERS LES BAS-FONDS

Pour rendre compte de l'avènement des « bas-fonds », l'auteur fait intervenir deux grands ensembles d'explications historiques. Le premier relève de l'histoire des représentations collectives : l'imaginaire social des bas-fonds, en effet, s'inscrit dans une généalogie discursive. Alors que, d'un côté, certains aspects de l'intertexte biblique se trouvent, au XIX^e siècle, mobilisés et réactivés, faisant des grandes villes européennes, lieux de luxure et de corruption, des Sodome ou des Babylone modernes, un lien de filiation majeur s'établit, d'un autre côté, entre les récits des bas-fonds et le vieil imaginaire de la gueuserie, tel qu'il se déploie au sortir du Moyen-Âge. Pour Kalifa, l'articulation entre le vice et la misère, constitutive de la définition des bas-fonds, est l'héritière historique de cette grande opposition morale entre bonne et mauvaise pauvreté que l'essor du capitalisme marchand, à compter du XVIII^e siècle, contribue à instaurer. L'indigence, qui commence alors à être perçue comme le produit d'une déchéance, comme le fruit d'une paresse essentielle, devient la cible d'une stigmatisation sociale dont les échos vont résonner jusqu'au « grand renferment » naguère analysé par Michel Foucault et autour duquel, au XVI^e siècle, se fait jour le désir de « rassembler en un même espace de reléga-



tion toutes les figures repérables de l'exclusion sociale ». Au même moment émerge, à Paris, le motif de la « Cour des Miracles », auquel se greffe, sur les représentations de la gueuserie, une dimension topographique : ce « lieu secret et dangereux », où nuitamment les « aveugles retrouvent la vue » et « les manchots leurs bras », est redécouvert et diffusé au XIX^e siècle par l'entremise, notamment, de Victor Hugo. La littérature de l'échafaud et les biographies de brigands notables, qui circulent abondamment au XVIII^e siècle, lèguent quant à eux à la postérité un engouement ambigu pour la figure du criminel et ses déclinaisons. Entre horreur et fascination, attirance et abjection, les bas-fonds disposent dès lors, vers 1830, d'un territoire mental suffisamment fertile pour s'implanter.

Le deuxième ensemble d'explications historiques touche aux nombreuses mutations sociales qui transforment ce que Kalifa appelle « *le premier XIX^e siècle* ». Car si l'imaginaire des bas-fonds s'inscrit bel et bien dans une généalogie des représentations, la naissance, vers 1830, d'un nouveau langage nouant inextricablement le « *relevé sociographique* », l'« *intention philanthropique ou répressive* » et les « *rhéto-riques de l'effroi* » est tributaire, selon l'historien, de l'apparition du « *paupérisme* ». Ce nouveau terme, attesté dès 1815 en Angleterre, est convoqué par les acteurs de l'époque pour désigner une forme inédite de pauvreté, celle affectant massivement les travailleurs du domaine manufacturier. Tandis que l'indigence passe du statut de « *perversion morale* » à celui de « *réalité sociale* », produite par un ensemble de facteurs économiques, les notions de « *classes laborieuses* » et de « *classes dangereuses* » tendent à se recouvrir. Dans ces conditions, la peur et l'effroi suscités par les miséreux, les marginaux et les inquiétants émanent également des intentions politiques sombres et radicales que leur prêtent les élites. Tout est alors en place : à une époque où s'installent par ailleurs les canaux et les logiques de production des médias de masse, le crime, le vice et la misère enchevêtrent leurs figures et bénéficient du tremplin médiatique formé par les écritures sérielles, la standardisation des produits, le sensationnalisme croissant et le principe de « *ressassement* » du même pour établir, dans l'ordre des représentations, l'empire des bas-fonds. Durable, celui-ci étirera son existence, estime Kalifa, jusqu'au seuil de la Seconde Guerre mondiale.

UNE TOPOGRAPHIE DE LA PROFONDEUR

Fondamentalement urbains, les bas-fonds naissent à Paris entre 1820 et 1840. Contagieux, ils s'étendent rapidement et contaminent bientôt la quasi-totalité des grandes zones urbaines qui, comme autant de points où s'incarnent le sordide, l'infâme et le crapuleux, ponctuent la carte du monde. Symboliquement analogues aux « *enfes* », dont l'omniprésence dans la tradition occidentale n'est plus à démontrer, les bas-fonds s'élaborent dans une topographie de la profondeur en fonction de laquelle la marginalité sociale est représentée sur un axe vertical : ils sont constamment dépeints comme des « *espaces du dessous* », aussi

creux et souterrains que fétides et dangereux. Mais la thématique du « *bas* » ne définit pas uniquement une localisation ; elle renvoie également à un état actif. Elle évoque et implique en ce sens, ajoute Kalifa, un mouvement de chute, une dynamique de la descente, une aspiration vers les zones innommables où crouplit la galerie des principales figures qui composent cet univers : le pauvre, le voleur, la prostituée, le prisonnier et le bohémien. Monde autre et partiellement fantasmé, les bas-fonds sont perçus comme donnant lieu à une organisation « *puissante et hiérarchisée* » fonctionnant surtout comme une contre-société. En tant que système de scénarios, ensemble de récits toujours très codifiés, ils forment l'envers négatif de la société ordonnée, « *dont ils contrefont et pervertissent le fonctionnement* ». La fortune des bas-fonds, comme l'écrit Kalifa, naît ainsi « *de leur confrontation avec leur parfaite antithèse, l'univers du grand monde et des élites sociales* ». Leur existence est, en ce sens, relationnelle. Regardée, nommée et racontée depuis le monde d'en haut, elle repose sur une délimitation symbolique qu'elle contribue à rendre visible : celle que trace la société de l'époque pour séparer le domaine de la normalité de l'espace du désordre.

Cette idée, fondamentale, permet à l'historien d'explorer, dans la deuxième partie de l'ouvrage, le lien à la fois indirect et effectif que le XIX^e siècle a tissé entre l'imaginaire des bas-fonds et le contrôle social. En effet, la radiographie des bas quartiers à laquelle se livrent d'innombrables commentateurs active une logique de la classification similaire à celle qui gouvernait les pratiques et les savoirs policiers contemporains : catégorisations, énumérations, typologies variées et recensions diverses, le souci taxinomique se trouve au cœur d'un quadrillage du monde social que s'approprient allègrement les descriptions et les narrations des bas-fonds. Ces classifications nombreuses, écrit Kalifa, « *jouent dans l'ordre des représentations un rôle analogue à celui que les institutions d'enfermement — prisons, asiles, hospices, etc. — jouent dans celui des pratiques* ». Dès lors, la démarcation stricte entre imaginaire et réalité devient intenable : si la première demeure partiellement autonome par rapport à la seconde, elle ne cesse pas pour autant de la transformer et de susciter des effets concrets. Car l'imaginaire social « *n'en finit pas de peser sur le réel* ». Alors qu'apparaissent, vers la fin du

XIX^e siècle, les pratiques journalistiques *undercover*, destinées à plonger dans la « *caverne sociale* » pour en capter l'essence, en tirer un portrait fidèle et proposer des réformes sociales, les bas-fonds commencent à donner lieu, au même moment, à un véritable tourisme des profondeurs : la curiosité d'un certain public est telle qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles, une sorte d'industrie touristique se met en place, avec ses visites guidées dans les cloaques, ses itinéraires fixes à travers les marécages urbains, ses lieux à voir et ses attractions sombres. Théâtralisés, les bas-fonds sont alors projetés « *dans l'horizon du spectacle* ». Mais que leur exploration soit placée sous le signe d'une volonté philanthropique et réformatrice ou sous la bannière du divertissement, le fait de les investir, en discours ou en actes, pour les « *édifier* », les « *contrôler* » ou les « *réduire* » signale toujours, pour l'historien, l'exercice d'un pouvoir « *qui y trouve sa légitimation* ».

UNE HISTOIRE, DES HISTOIRES

Vers le milieu du XX^e siècle, les bas-fonds s'amenuisent et finissent par disparaître. Si chacune de leurs composantes continue de peupler les représentations selon des modalités variables, leur combinatoire spécifique cesse d'avoir cours. C'est l'histoire de ce *dé-nouement* que prend en charge la troisième et dernière partie de l'ouvrage. Elle retrace, à travers l'effet combiné de deux grands facteurs, l'« *affaïssement d'un imaginaire* ».

D'une part, au cœur de ces transformations se trouve la dissociation progressive entre criminalité et pauvreté, celle-ci étant de plus en plus comprise, à partir d'objectivations statistiques, comme l'effet d'une « *disqualification sociale* ». D'autre part, les mutations qui affectent les milieux criminels infléchissent les représentations collectives de la criminalité : alors que le crime organisé s'enrichit considérablement et s'internationalise, la figure du criminel cesse progressivement d'appartenir, dans l'imaginaire, à cet espace boueux et sauvage que clôturaient les bas-fonds. Mais si ceux-ci se sont effacés, ils demeurent toutefois disponibles, en dormance, capables de resurgir ponctuellement pour réactiver, au gré des circonstances, nos pires craintes et nos plus étranges fascinations. ┘

Une intimité sémiotique

ESSAI

PAR MÉLANIE GLEIZE

CONFESSIONS D'UN JEUNE ROMANCIER

d'Umberto Eco

traduit de l'anglais par François Rosso

Grasset, 235 p.

De la part du grand sémioticien, médiéviste, critique de la culture de masse et romancier Umberto Eco, les *Confessions d'un jeune romancier* ne peuvent qu'être suspectes et le sujet d'une double enquête. D'abord, parce que ce titre accrocheur est le prétexte d'une ironie sur le grand âge de l'auteur qui ne pouvait manquer l'occasion de s'associer à la jeunesse de sa pratique romanesque, débutée seulement à 48 ans. Ensuite, parce qu'il fait référence aux fameuses *Lettres à un jeune poète*, de Rilke, selon une pratique — appelée « *ironie intertextuelle* » — évoquée dans cet ouvrage et qu'affectionne l'auteur du *Nom de la rose* au point, visiblement, de sacrifier pour elle l'adéquation référentielle de ses titres. Le fait est que cette compilation de conférences portant sur les quatre grands thèmes littéraires de l'écriture créatrice, de la réception critique, de la nature du personnage de fiction et des listes n'a pas grand-chose à voir avec des confessions, ni avec les qualités juvéniles. C'est « *l'ironie intertextuelle* », le bon mot qui ouvre à l'investigation du double sens, et la « *complicité silencieuse avec le lecteur cultivé* » qui prévalent dans le choix de ce titre, et qui en disent davantage sur l'auteur d'enquêtes policières érudites que sa référentialité directe.

Il est peu question, dans ce livre, de confessions intimes et de conseils pratiques aux jeunes auteurs, malgré les promesses réitérées sur la quatrième de couverture, et c'est davantage le sémioticien que l'écrivain qui nous parle ici, même si le style de ces textes écrits pour l'oral est très montaignien, c'est-à-dire fluctuant, libre, truffé d'anecdotes personnelles, de citations, de tâtonnements, de digressions, voire de contradictions. « *J'espère avoir amassé assez d'expérience pour pouvoir dire quelques mots sur ma façon d'écrire* », nous confie modestement Eco avant de nous livrer en effet, ici et là, ses

pratiques, ses rituels, ses obsessions et ses marottes d'écrivain, toujours dans une optique de compréhension sémiotique et rationnelle du phénomène littéraire, qui se résume d'ailleurs uniquement au type de roman qu'il affectionne : le roman historique, érudit, réaliste et d'investigation. Voilà donc des confessions plus sémiotiques qu'intimes, à propos d'une littérature plus intellectuelle que poétique, qui intéresseront les sémioticiens — tant les concepts s'y multiplient —, tout comme les lecteurs déjà conquis par les romans d'Eco. Ces derniers seront servis par du « *Eco faisant du Eco sur du Eco* » en démolissant certains mythes et interprétations à son égard, en rendant le processus créatif plus trivial et hasardeux qu'il n'y paraît, tout en brouillant les pistes sur ce travail investi d'éléments réels et fictifs comme de concepts jamais définitivement arrêtés, au point de nous renvoyer à l'absolu mystère du génie qu'il se plaît à évoquer en entrevue.

LA PASSION DE COMPRENDRE

La réflexion sur ce qui distingue l'écrit scientifique ou philosophique de l'écrit littéraire reste ouverte comme peut l'être la posture d'Eco lui-même entre ces deux pratiques. Sans que cela soit avoué directement, ce qui ressort des analyses abstraites des phénomènes d'écriture dans ce texte, c'est bien la passion de l'auteur pour la vérité, plus que pour les émotions, le plaisir ou la consolation. Le roman, dans cette perspective, sert à combler et à prolonger cette quête ontologique qui reste sa principale motivation en tant qu'auteur. « *Un roman peut dire des choses qui sont indicibles pour un philosophe* », nous avoue celui pour qui comprendre importe plus que ressentir. Et



comme pour lui « *tout ouvrage scientifique doit être une sorte d'enquête criminelle* », sa propension au roman d'intrigues découle directement de sa pratique théorique, comme les romans policiers de la psychanalyste Julia Kristeva prolongent ou enrichissent ses investigations analytiques. La révélation non confessée de cet ouvrage est bien celle d'une obsession de la Vérité, recherchée, dans son cas, dans les effets de langage entre réalité et fiction, preuve matérielle et affabulation, théorie et littérature, jonctions auxquelles il nous ramène constamment, tant dans le fond que dans la forme.

L'auteur nous parle bien, à la base de ses romans, de souvenirs d'enfance, de sensations fulgurantes, de ce qu'il appelle une « *image séminale* », mais cet affect premier engage très vite des contraintes formelles et contextuelles d'où découlent un langage et, finalement, des pratiques aussi

intellectuelles que « *l'ironie intertextuelle* » et le « *métarécit* », combinées dans ce qu'il appelle scientifiquement « *le double codage* », qui nous conduisent encore une fois à la capture rationnelle et réaliste de l'émotionnel. Nous ne sortons pas de l'univers ambigu d'Eco, fait d'images et d'analyses, et ses *Confessions* ne sont pas le prétexte à une approche intime et distanciée de son travail, mais bien plus au plaisir tautologique d'une lecture sémiotique des romans d'un sémioticien. Nous apprenons sans surprises que l'intellectuel italien effectue d'innombrables et longues recherches avant d'entamer ses récits fictionnels, et qu'il s'immerge physiquement et psychiquement dans leurs univers au point de brouiller les limites entre réalité et fiction, voire auteur et personnage, se perdre et nous perdre dans son véritable espace d'investigation de la vérité mythique qu'il convoite, le Graal qu'il associe de même à toute velléité scientifique.

Dans sa réflexion sur l'interprétation littéraire, Umberto Eco semble prolonger le point de vue qu'il avait développé en 1992 dans *Les limites de l'interprétation* (Grasset), c'est-à-dire qu'il pose certains jalons à la réception critique et aux analyses débriées auxquelles il avait sans doute ouvert la voie avec son célèbre ouvrage sémiotique sur la structure ouverte, mouvante et pluri-voque du roman, *L'œuvre ouverte* (Seuil, 1965). À l'aide des concepts d'auteurs et de lecteurs empiriques ou modèles, il postule, de façon académique, une certaine objectivité du texte et en profite pour régler ses comptes avec les critiques de ses romans, souvent leurrés sur ses intentions ou trop enclins aux correspondances alambiquées. Il insiste ici sur le fait « *qu'entre l'intention inatteignable de l'auteur et l'intention défendable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte, qui réfute les interprétations indéfendables* », et dévoile de la sorte un certain penchant, encore une fois tout théorique, pour les vérités irréfutables plus que pour l'effet jouissif des subjectivités littéraires. En se préoccupant davantage des intentions objectives et du probable que des effets de lecture et de l'efficacité littéraire, Eco trahit, en effet, son inclination intellectuelle, même en ce qui concerne ses romans, ou plutôt son attirance pour une vérité ultime qui ne pourrait se retrouver que dans l'interstice de la science et de la littérature, de la réalité et de la fiction, de l'analyse infinie ou du fin mot interprétatif, et dont ces fausses confessions théorético-littéraires détiendraient peut-être le secret.

On comprend qu'un effet rétroactif s'opère entre son œuvre et ses exégètes puisque les romans pleins d'intrigues, de correspondances et de connexions signifiantes inspirent des critiques, elles-mêmes aussi poussées et complexes que des enquêtes criminelles, mais l'auteur ignore cet effet mimétique et réfute ces analyses. Il les ridiculise, cherche à brouiller les pistes en les renvoyant à l'objectivité, au trivial, à la banalité d'une écriture « *de gauche à droite* » — comme il aime le répéter — et à la notion de faux, pourtant si insignifiante pour la critique moderne. Il se retranche ainsi sur son trône de maître incontesté de l'analyse et dans le mystère de sa créativité, quelque part entre savoir et imagination, théorie et roman. Il ne confesse de la sorte, bien malgré lui, qu'un rêve d'omnipotence répugnant précisément à la vulnérabilité de toute confession.

LES LIMITES DE LA THÉORIE

Le théoricien-romancier s'intéresse aussi au personnage de fiction et au mystère de notre attachement affectif à son égard. En tentant d'expliquer la nature de cet objet sémiotique, il n'a d'autre choix que de nous renvoyer encore à la frontière du réel et du fictif, avec force concepts et théories, pour brouiller à nouveau cette limite et s'attarder sur les idées paradoxales de vérités fictionnelles — finalement plus irréfutables que les vérités historiques —, ou d'« *individus fluctuants* », ces personnages qui hantent l'imaginaire collectif au point de se déplacer d'œuvre en œuvre et de devenir plus vivants dans nos vies que les figures historiques réelles. « *Beaucoup de personnages de fiction "vivent" en dehors de la partition que leur a initialement conféré une existence, et se meuvent dans une zone de l'univers qu'il est particulièrement difficile de délimiter* », écrit Eco, en grand aventurier de cet univers énigmatique. On aurait souhaité ici que l'auteur évoque ses propres personnages, qu'il se confie davantage sur leur genèse, leur développement, son attachement affectif ou même intellectuel à leur égard. Mais une nouvelle fois, l'affect reste le prétexte d'une enquête sur des vérités toutes sémiotiques, la fabrication du semblant ou la « *passion pour la falsification* » n'ayant d'autre but que d'approfondir cette recherche du vrai.

Lorsqu'il se penche — ou s'épanche —, sur le thème de la liste littéraire, qu'il avait déjà abordé en 2009 dans son essai *Vertige de la liste* (Flammarion), Umberto Eco s'adonne à

sa passion pour l'accumulation nominative plus qu'il ne l'analyse ou confie ses sentiments profonds à l'égard de ce pêché mignon. Ce sujet lui-même devient le prétexte d'une liste : la liste des listes ; les siennes et celles des grands auteurs depuis l'Antiquité, qui sont citées abondamment et parfois intégralement au point de rendre cette dernière partie fastidieuse à lire pour qui ne partage pas cette manie. La distinction entre liste pratique et liste littéraire reste imprécise, tout comme la motivation de celles qui jalonnent les écrits de notre culture depuis toujours. Entre aspirations scientifique et littéraire, on retient globalement la valeur ontologique des listes qui cherchent à parfaire et à préciser les définitions par analogies et correspondances dans les sociétés primitives ou, au contraire, dans les sociétés modernes, à déconstruire, à creuser, à ouvrir ou à faire éclater ces vérités anciennes sclérosées par les vieilles définitions arrêtées. Eco parle aussi du pur plaisir sonore et de la démesure. « *Le seul vrai dessein d'une bonne liste est de transmettre l'idée de l'infini et le vertige de l'et cetera* », conclut-il, lui-même aspiré par cet espace indistinct et illimité entre les définitions objectives et les envolées fictionnelles capables d'apporter ce surcroît de vérité qui manque à toute science. La démesure de sa « *liste des listes* », combinée au travail de tout son livre sur l'écrit fictionnel, l'analyse critique et le personnage de roman, selon l'axe du vrai et du faux qui semble l'obséder, révèle en effet chez lui une pure convoitise de l'infini, l'aspiration à une vérité transcendante que la liste poursuit entre réalité saisissable par la théorie et ce qui échappe toujours aux mots. La liste cristallise ce penchant, révélé dans ce livre par une lecture elle-même portée à investiguer au-delà des effets de vérité discursifs : elle est sa prière à lui, sa litanie, sa manière intellectuelle et athée de toucher l'infini.

Ainsi, la véritable confession de cet essai très peu intime sur la création littéraire est celle d'une totale passion de la part d'Umberto Eco pour le fait de comprendre ; comprendre ultimement notre faculté à comprendre, interpréter, nommer, lister, falsifier. Elle se résume à l'explication des conditions de fabrication de ses romans qui surgissent de l'aléatoire pour grandir dans la contrainte et s'achever dans le mystère du génie de cette alchimie entre réalité et fiction, affect et intellect, théorie et roman. Un projet somme toute assez jeune, sur le chemin de l'infini. —

Les motifs récurrents du visible

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

PENSER À NE PAS VOIR.
ÉCRITS SUR LES ARTS DU VISIBLE 1979-2004

de Jacques Derrida

textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas
La Différence, « Essais », 390 p.

COSA VOLANTE.
LE DÉSIR DES ARTS DANS LA PENSÉE DE JEAN-LUC NANCY

de Ginette Michaud

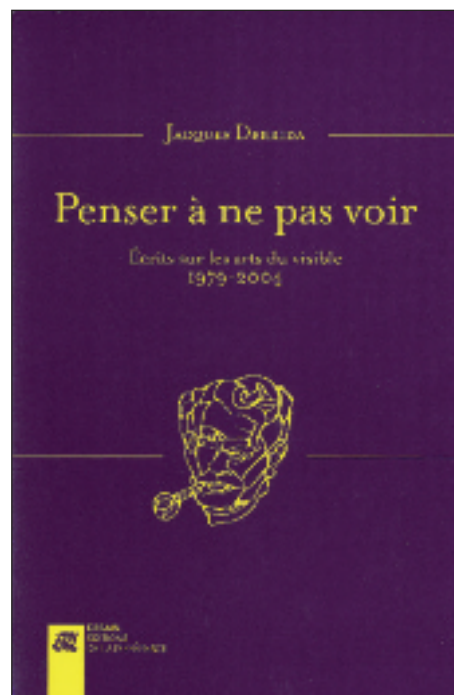
Hermann, « Le Bel Aujourd'hui », 400 p.

De 1978 à 2002, Jacques Derrida s'est penché, en étroite collaboration avec des artistes, conservateurs, essayistes et historiens, sur l'art, principalement contemporain. Valerio Adami, Gérard Titus-Carmel, Salvatore Puglia, François Loubrieu, Frédéric Brenner, Colette Deblé, Jean-Michel Atlan, Simon Hantaï, Kishin Shinoyama, Gary Hill, Antonin Artaud soutiennent l'exercice de ses *sens* visant *le sens*, en vertu d'un homonyme où l'équivoque a toute sa raison d'être. « *Le visible est pour Derrida le lieu de l'opposition fondamentale entre le sensible et l'intelligible, la nuit et le jour, la lumière et l'ombre* », écrivent Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, éditeurs de ces écrits publiés d'abord en portugais (2012), puis en espagnol (2013). Dans ce parcours illustré sur la peinture, le dessin, la photographie, le cinéma, la vidéo et le théâtre, l'écriture de Derrida se réanime en tant que tension interstitielle, et les essais sur l'art ici réunis — qui n'incluent pas ceux parus chez Galilée —, font jaillir le rapport du désir au sublime, l'« *aletheia* » de l'art, réflexion en abyme sur l'appel et le rappel de ce à travers quoi se signalent les éléments apparemment visibles et vus.

QUESTIONS DE LANGUE

Derrida n'a jamais chosifié l'art : il s'est intéressé au ton de chaque œuvre, à sa voix en tant que « *système de traces* », à sa « *différentialité* » et à la « *pluralisation constante* » de ses effets. Lectures, présentation de catalogue, entretiens ou conférences, ses interventions (plusieurs auparavant inédites en français) ont pour but d'émanciper le discours sur l'art d'une hégémonie philosophique qui escamoterait leur singularité. En quoi une signature, par sa force individuelle et propre, est-elle capable de résister aux autorités ? Réponse complexe. D'un côté, trouver l'espace(ment) du geste dans le langage et provoquer cette intersection entre geste et langage, tout en suivant « *le contour conceptuel de ce qui se passe* » : ce « *dérailage communicationnel* », à décoder tel un parasitage, est rendu possible par la saisie des traces que la « *présence pleine* » d'un art mutique, silencieux ou taciturne imprime à même le langage. De l'autre côté, ne pas tout voir, donc l'aveugle-

ment, et son corollaire, la traversée de « *ne pas voir* », exposent la mémoire à devenir à son tour visible, et — c'est une des mines du livre — à engager le discours sur l'art dans sa dimension hallucinée d'autoportrait. Les traces révélant le sensible et le spirituel, ces traces de chair





et de lumière, engendrent un verbe qui a de particulier qu'il touche à ses limites, quand bien même le sujet y introduirait des discours potentiels, interprétatifs ou intentionnels.

On est au bord de l'invisible, avec ce trait du dessin, en tant qu'il est « *activité de tracement* », « *étrangement étrangère à la visibilité présente* ». Entre le visible et la lucidité, comme entre le noir et le rien, il y a « *un point de vue* », quelque chose malgré tout dicible, « *mis en scène et représenté (occulté, sublimé, élevé, violé, voilé, vêtu, dévêtu, révélé, dévoilé, revoilé, mythifié, mystifié, dénié, connu ou méconnu, en un mot vérifié, cela revient au même, à la vérité)* » — admirable jeu des parenthèses ! Entre ces balises, « *[l]a déconstruction la plus efficace est celle qui a trait au non-discursif, ou à des intuitions discursives qui ne prennent pas la forme d'un discours écrit.* » Derrida apporte la preuve d'un élargissement où s'excède la déconstruction du logocentrisme dans toutes ses manifestations institutionnelles, philosophiques et littéraires.

L'acte artistique touche au corps : « *Le corps est, comment dire ?, une expérience au sens le plus voyageur du terme, c'est une expérience de cadres, de déhiscence, de dislocation.* » À cette présence et non-présence, Derrida pense le corps de l'artiste comme le sien pour établir des

expériences singulières, « *sans charte et sans carte* ». Au-delà de la signature et des processus de légitimation de l'œuvre, l'être-là, inépuisable au sens de la présence, tient, pour Derrida, dans un certain langage : aux mots qui sortent de leurs gonds, déstabilisant la langue commune, il est possible d'établir un radicalement-autre-inanticipable, monstrations du « *diaphane* » qui « *intensifient* » tant la scène linguistique que celle de l'art.

QUESTION D'ART

Derrida insiste sur la spatialité et la multiplicité des voix dans ses propres textes. Il y voit la beauté, expérience du corps en désir, « *naturellement libidinalisé* », appelé dans une capture impossible, cet « *aveuglement* » dont les phares sont Homère, Borges et

Joyce. L'art est cette « *percée* » où l'implication outrepassa le savoir et laisse passer le geste « *inaugural* » de l'espace : « *la pensée se produit dans l'expérience de l'œuvre* », invention (ou résistance) possible uniquement si les fondements ont été détruits et que l'être-ensemble, le « *maintenant* », a été instauré sur ce vide initial. Improgrammable surgissement, Derrida trouve la voie pour dire cet espace d'accueil indéterminé, tout à la fois « *inutile, supplémentaire et finalement irréductible à ces conditions* ». Qu'on lise « *Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé* », superbe flottaison de résonances où ce qui philosophe a quelque chose de la noyade dans les mots — trait(re)s — autrement déliés par le dessin et revenus à la trace d'un lire comme un enlacement.

QUESTION DE SCÈNE

Tout bouge — technologie, politique, informatique, biologie —, rappelait Derrida. Qu'il y ait avènement dans ce contexte est une condition pour que l'art soit perceptible et qu'entre en scène la question du « *penser-voir* » et celle du « *voir-pensé* ». Qu'est-ce alors que voir, sans « *voir venir* » ? Anticiper un objet, n'est-ce pas, de la main de l'artiste, se protéger d'un obstacle ? Est-ce entrer dans le monde spectral des aveugles ? Entre 1990 et 2002, Derrida pose ces questions de

manière à approfondir le champ de l'« *irruptif* », expérience de l'événement surprenant révélé par l'espace, le trait, le point de vue, l'inconscient, de mille manières artistiques. D'où le titre, concernant la tache aveugle, *Penser à ne pas voir*, qui infléchit la pensée hors du pensable, révélant du même coup la nature « *hospitalière* » de la pensée à ce qui advient.

Dès lors, la trace à lire n'est pas écrite, mais bien expérience même du présent vivant, relation non pas hors-texte, mais « *renvoi-à* », « *expérience sans charte et sans carte* », invisibilité structurée comme une métaphore parce qu'elle adopte un contour, alors que « *ce n'est pas de visibilité sensible qu'il s'agit, mais d'une visibilité d'un nous intelligible* ». Cette sorte de soleil diaphane nous coupe le souffle lorsque nous sommes devant une œuvre essentielle, écrit Derrida qui confie s'être peu souvent ainsi emporté.

AUTO PORTRAIT

Derrida, à la fin de sa vie, saisit l'occasion de déplacer cette interrogation sur lui-même, en filigrane dans ses textes sur des œuvres d'art. Non seulement la question surgit en échangeant avec les artistes, mais elle devient incontournable avec Jean-Luc Nancy, dont les réflexions sur le toucher de l'art réussissent à modifier la suprématie de l'œil inlassablement commentée par Derrida. L'« *haptocentrisme* » (touchant-touché) lui fait considérer le corps propre, ce grand absent du philosophe, y compris le sien, et mettre en cause l'opposition passivité-activité de manière à privilégier la patience responsable dans l'expérience de l'art. Qu'il s'agisse de dessin, de voix, de trait musical, quelque chose résiste : résiste au voir de l'espace public, déplace le politique et le refait.

De là cet étonnant portrait en creux de Derrida par lui-même — un clin d'œil à Roland Barthes ? — publié par *La Quinzaine littéraire* en 2004 : « *j'ai trop tendance à me prendre seulement pour qui on me prend* », y dit-il, avouant la correspondance entre désirer être et se voir image d'être(s), comme si sa disponibilité à dire « *oui* » se « *corrigeait* » d'un énergique non, obstacle à ce qui lui serait assigné. Résistance silencieuse avant tout, ruse transactionnelle efficace qui

concerne la *survie*, le *sursis*, le *sursaut* : est-ce la confrontation ultime ? Être pris par un autre, pour un autre : Derrida, jusqu'à la fin, aura douté de la vérité, y préférant, au sens propre, ajouter sa trace désirante, habile en mots déliés, s'intercalant comme partie intégrante de l'œuvre vue en tant que *prière d'insérer*.

Difficile de ne pas entrevoir le principe *nascendi* d'un auto-engendrement par la

Nancy pense le geste qui fait sens à même les mots (sensibilité, intelligence, sensation, sensualité). Avec Nancy, Michaud met en boucle un questionnaire philosophique et un commentaire quasi rituel, d'où émergent des questions sans réponse, en suspens, concernant la signification, non sans improviser des formes de désir, de plaisir, de jouir-dire et de penser. Comment pousser à bout cette pensée sur le dessin, la photographie, la

le fond, que la contagion, la tension, la participation du regard à l'art signeraient ainsi le caractère extrême de cette expérience, praxis dont il n'est nul modèle, « *non pas le continu religieux de cette prière mais bien le pouvoir ou la puissance de l'acte de langage qui y est à l'œuvre* ».

Michaud a rassemblé onze textes, dont trois entretiens avec le philosophe (2005, 2008 et 2011)¹. Elle y fait la part belle à ce qu'il a élaboré à l'UQAM (2005) et souligne l'apport de la co-écriture qui lui a permis de cerner plus fidèlement des textes inédits en français. Qu'il soit ici question de peinture, de dessin, de musique, de cinéma, de photographie, de danse ou de poésie et de récit, pour Michaud, l'adresse à l'art de Nancy équivaut à « *la prière, dans tous ses paradoxes, apories, traits rhétoriques et énonciatifs* », appel du « *geste linguistique qui pousse la fonction de communication du langage à sa limite [...] en dehors du langage* ».

Avec Nancy, Michaud met en boucle un questionnaire philosophique et un commentaire quasi rituel, d'où émergent des questions sans réponse, en suspens, concernant la signification, non sans improviser des formes de désir, de plaisir, de jouir-dire et de penser.

parole de/sur l'art. Et comme l'enfant nietzschéen, créature d'ombre doublant Narcisse, l'ultime retour du même vers le néant semble être la retombée après l'extase d'une image spectrale où soi s'est enfin montré.

LE TOUCHER DE JEAN-LUC NANCY

Chez Nancy, ce qui enfonce le regard du visible dans l'allégorie est doté d'une vie qui n'aura pas échappé à Derrida. À lire les deux livres côte à côte et dans leur chronologie, la pensée du dynamisme chez Nancy fait apparaître une matière extensible, comme issue de Derrida et en fuite. C'est à cette dimension poétique que Ginette Michaud consacre son *Cosa volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy*, somme où alternent le commentaire, l'exposé, l'analyse et l'interview, et, pour ainsi dire, les pronoms personnels qui la déclinent, dans l'expression jouissive de « *l'ekphrasis* », à savoir l'art de parler des œuvres en tant que souffle devenu corps.

Si le fragment est inaugural dans la déconstruction, la fragmentation demeure un mode inspirant d'investigation de l'art. À travers « *touches, intensités, vibrations, timbres, tonalités, colorations, grains, résonnances, rythmes* » (Michaud),

danse ? Nancy l'explicite. Du rien qui a pris place dans des légendes, en nouant le sens à l'informe, le langage est devenu sensible à autrui par les récits ; l'art ne veut pas dire davantage, ni quelque chose, somme de gestes tournés vers le sens. L'acte d'accompagnement intentionnel dans cette sphère sensible c'est « *l'adoration* », écriture qui n'est ni fantasme ni décharge, ni complétion ni réplétion, ni atteinte au désir du trait d'art, plutôt affleurement de mots.

Comment la contemplation nancienne de l'art devient-elle un geste politique — « *outrepolitique* », dit Nancy —, s'écartant du discours derridien par une de ces nuances souvent difficiles à discerner ? Que la politique « *se détache d'elle-même* » et laisse voir, plus loin que l'intime, une « *ligne aventureuse* » (Michaud), « *dessinante* », poétique, déclos. Avec sa rigueur — vigueur —, Michaud suit le philosophe désignant la loi, l'institution, l'identité, ces « *esprits pluriels de la démocratie* » où, par la force du collectif qui les fonde, l'art rend visible « *la forme de l'inconditionné, du non-donné, du non-déterminé, dont découlent toutes les autres propositions* ». Elle cite alors des poèmes de Nancy et le plus étonnant est cette poussée éloquente du « *répons* » nancien à l'adoration. Oublierait-on ce qui, de l'intérieur, ouvre

Cosa volante, chose du corps, souffle retenu dans une forme — est-ce Michaud ou Nancy, cette insistance ? —, ce qui est prêté au vivant, « *un autre corps dans le corps* » (Nancy), l'enflamme et l'anime. Il m'a semblé que la chose sensible, animée, venait ajouter un élément de corps à « *la structure de la différence, dans son excès et son défaut de signification* », renvoi derridien autant que lacanien. Est-ce pourquoi le premier chapitre s'ouvre sur l'étude nancienne de la bouche, ce lieu physique qui accueille, donne forme et expulse, et touche par le baiser ? Cette saisie impossible de Michaud, qui dilate à ce point de contact le corps à corps de la pensée et des mots, est un moment fort, car les mots faits d'un toucher — corps indémêlés — séparent ce qu'ils font et visent à faire, malgré les effets du désir et de la langue, dans cet « *affect* » duel, double, incisif, glissant comme la pensée entre Derrida et Nancy, pour dire précisément la singularité, l'incommensurabilité de chaque un, « *pris à partie* » (Michaud) ultimement par « *l'esprit d'un corps : sa pointe, sa signature, son odeur* » (Nancy). —

1. Voir le dossier sur Jean-Luc Nancy, dirigé par Ginette Michaud dans *Spirale*, n° 239, hiver 2012.

Charmer les serpents

PAR MANON PLANTE

LA PLACE DE L'OMBRE.
ÉCRITURE ET IMAGES, DE ROLAND BARTHES À ANTONIN ARTAUD
d'Isabelle Décarie

Éditions Nota bene, « Empreintes », 164 p.

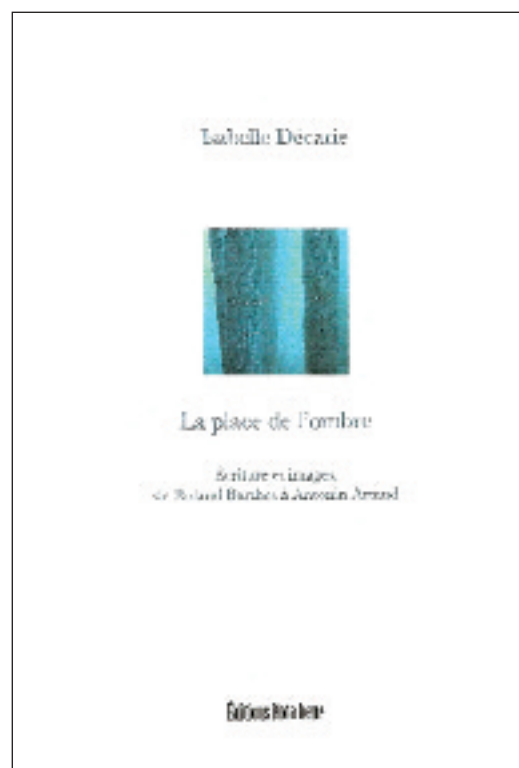
En quelles directions orienter une réflexion sur les rapports qu'entretiennent les mots et les images ? Faudrait-il mettre l'un ou l'autre à l'origine, comme le suggère en partie l'explication du titre : « *La place de l'ombre serait, en quelque sorte, l'espace que l'écrivain donne à l'image dans sa pratique de l'écriture* », comme si l'abstraction des mots devait parfois glisser vers la plasticité de l'image pour énoncer quelque chose ? Le rythme des échanges entre *dire* et *montrer*, chez Isabelle Décarie, est heureusement autre, il défait justement l'opposition entre l'immatérialité du verbe et la corporalité du visible. L'écriture, présentée comme un volume sculpté, une surface modelée, est un corps que l'ombre, ce « *quelque chose qui frémit de manière indicible à la surface de l'écriture* », vient animer. L'ombre met en mouvement une écriture, comme une onde, un *frémissement*, une *vibration*, une *résonance*, un *souffle*, vocabulaire utilisé pour rendre compte de la puissance de l'affect. Plus évidemment matérielle, l'image, qu'elle soit photographie, dessin, peinture, sculpture, installation, se retrouve donc « *pensée avec et contre* » la lettre, blottie contre un corps parent, mais pourtant étranger. Par une lecture à fleur de texte, Décarie établit un jeu de bascule où l'écriture s'enfuit parfois vers l'image et où, inversement, l'image se fait elle-même écriture.

Dès lors, l'interaction entre l'image et l'écriture se métamorphose en corps à corps : le désir, l'attraction, la rupture, la

capture seront autant de gestes amoureux permettant de penser la frontière ombrée entre l'une et l'autre, voire leur réversibilité. Chacun des chapitres semble ainsi construit, accouplant deux œuvres entre elles — ainsi enlacés Roland Barthes et Hervé Guibert, Georges Didi-Huberman et Annie Ernaux, Jean Genet et Alberto Giacometti, Antonin Artaud et Vincent Van Gogh. Ce dispositif de la rencontre est d'abord et avant tout une affaire de regard. Jamais n'est-on enfermé dans le strict regard de l'écrivain ou de l'artiste sur son œuvre, au contraire, le travail critique de Décarie ouvre le regard sur chacune des œuvres par un travail de mise en relation.

LE VOYEUR ANACHRONIQUE

Quelques-unes des rencontres proposées sont plus attendues, comme celle de *La chambre claire* de Roland Barthes et de *L'image fantôme* d'Hervé Guibert qui partagent maintes connivences. Ces deux essais s'attachant à penser la photographie dans son rapport au manque et l'écriture comme une manière de travailler ce vide, presque en simultané donc, ont été rédigés par deux auteurs



s'étant fréquentés au moment de la confection de leur projet. Patiemment, Décarie dégage la singularité de l'un et de l'autre sur ces divers aspects, ce qui permet de relever un certain nombre de tensions de Guibert à Barthes, comme si l'écrivain-photographe devait se débattre avec l'ombre de *La chambre claire* sur sa propre œuvre, publiée tout juste un an avant son propre essai. L'habileté de Décarie est de faire intervenir un regard « de biais », oblique, celui

de la lectrice qu'est l'essayiste, pour penser les rapports entre ces deux textes sur l'image et pour ouvrir par l'imagination critique cette mise en regard des œuvres qu'ont forcée les circonstances. L'œil intrusif, anachronique de la lectrice s'immisce dans ce dialogue Barthes-Guibert, comme les autoportraits de Rembrandt s'introduisent dans la relation entre Genet et Giacometti ou comme les installations

textes autobiographiques, contemporains de *La chambre claire*, comme une variante du fantasme de tout-dire chez Guibert. En poussant jusqu'au bout la logique de la rencontre, Décarie inscrit le spectre de Guibert dans *La chambre claire* elle-même, puisque les notes personnelles de Barthes révèlent non seulement le renoncement à tout désir amoureux, mais aussi, la douleur res-

Racontant dans *Écorces* sa visite tardive du camp d'Auschwitz-Birkenau, alors qu'il en étudie pourtant les images depuis des années, Georges Didi-Huberman brave tout un discours confinant la Shoah à l'infigurable en joignant aux mots des photographies du lieu. Ces photographies ont la particularité de rappeler celles prises par un membre du *Sonderkommando* qu'avait étudiées Didi-Huberman, notamment dans *Images malgré tout*. Documents uniques, ces quatre photographies « arrachées à l'Histoire » sont traversées par l'urgence de faire voir les atrocités perpétrées dans les chambres à gaz, par la nécessité de transmettre l'existence de ce qui n'avait pu être pensé avant la Seconde Guerre mondiale. Foulant le sol de ce camp, observant cette nature environnante qui témoigne en silence de ce qui y a eu lieu, le philosophe, l'œil à la caméra, refera les gestes du prisonnier en captant à l'aveuglette une série de photos d'Auschwitz-Birkenau. Voir à travers l'objectif de la caméra signifie donc, pour celui qui visite le camp plus de soixante ans après la fin de la guerre, de demeurer fidèle à l'urgence de montrer inscrite dans les photos-documents et d'interroger par le fait même la manière dont nous assumons la responsabilité de ces événements tragiques.

Derrière cet héritage de l'Histoire se profile cependant un deuil plus intime, celui des grands-parents disparus dans ce même lieu. Ainsi, le déclic de la photo apparaît comme le geste faisant passer la grande Histoire vers celle plus proche et douloureuse qu'est l'histoire familiale, portée comme une blessure depuis l'enfance. Non plus simple document, la photographie ici « porte en elle quelque chose de la peau [...] et, comme la peau, elle est sensible tout en agissant comme une barrière contre les éléments ». La frontière infranchissable qu'induisait l'interdit de toute image cède donc la place à cette autre limite, plus poreuse, qu'est la peau, comme si l'image pouvait permettre de toucher la réalité de l'histoire tout en en protégeant. Quant au récit qui accompagne les images, il a pour tâche d'adresser, de transmettre cette filiation de la douleur, à son propre enfant d'abord, mais aussi à tout lecteur, en s'assurant

Quelque chose du savoir et de l'interprétation découle donc des images, du cadrage, de l'angle avec lesquels objet, monde et être sont observés. Quel rôle jouent donc les images dans la connaissance que nous avons du monde, des autres et de nous-mêmes ?

de Christian Boltanski servent de trait d'union entre le travail de Didi-Huberman et d'Annie Ernaux. Décarie nous montre constamment les auteurs et les artistes étudiés étant vus, happés, par une œuvre, un œil autre — formule de la reconnaissance et de la réciprocité, par laquelle le soi se dissout et se reconstruit en produisant à son tour texte et image.

Ce tiers regard, lorsqu'il est de l'essayiste elle-même, opère un certain nombre de déplacements, jusqu'à parfois adopter tour à tour les points de vue suggérés par les œuvres étudiées. Par exemple, Décarie se fond momentanément dans les jouissances de Guibert : tel qu'il le raconte dans *L'image fantôme*, le jeune photographe aurait demandé à Barthes la permission de le photographier aux côtés de sa mère, demande qui n'aurait reçu pour toute réponse que le silence. Avouant son « fantasme de lectrice », « son plaisir [...] à imaginer cette scène photographique insolite », elle prend part au désir de Guibert en dédoublant son geste iconoclaste, son désir de capturer l'image de l'autre, d'en fixer les traits et de dérober l'autre de son secret. En un certain sens, nous pourrions voir l'analyse proposée de deux

sentie devant le refus que lui opposa Guibert, en particulier.

La lecture inventive de Décarie combine à la fin de ce premier chapitre l'impudeur de Guibert, en reliant l'acte critique au fantasme, et la réserve de Barthes, pour qui « la suspension des images devrait être l'espace même de l'amour », en commentant le polaroid de Daniel Boudinet qui trouve place au seuil de *La chambre claire*. Image sans figure, représentant une chambre désertée vue de l'intérieur, elle devient sous la plume de Décarie l'expression du deuil du désir amoureux inscrit au creux du deuil de la mère, et relance, par sa présence dépouillée de tout commentaire, l'interprétation de la chambre claire, lui assurant, comme le souhaitait Barthes à propos de l'identité, de pouvoir demeurer mouvante et à venir.

IMAGINER REPRÉSENTER

Quelque chose du savoir et de l'interprétation découle donc des images, du cadrage, de l'angle avec lesquels objet, monde et être sont observés. Quel rôle jouent donc les images dans la connaissance que nous avons du monde, des autres et de nous-mêmes ?

d'avoir donné une forme à cette blessure qui permette d'en « *revenir (psychiquement) vivant* ».

En établissant un dialogue entre Didi-Huberman et Annie Ernaux, Décarie porte sa réflexion sur une autre forme d'interdit, c'est-à-dire l'impensable de sa propre mort. Imaginer la mort de l'autre est toujours une manière d'anticiper la sienne propre, avec ce que cela suppose de stupeur et d'angoisse. La

touche du peintre semble creuser la figure à coups de hachures, qui ne sont pas sans rappeler l'écriture elle-même. L'espace bidimensionnel du tableau devient alors un volume à sculpter, et le portrait de Genet semble se dégager de ces entailles qui éminent. L'écriture picturale de Giacometti soustrait l'infini des détails qui composent l'habitude que nous avons de l'autre afin d'arriver à une méconnaissance — loin d'être négative comme celle que Barthes

de matériaux, de sculptures, de toiles, l'espace même du vivant, jusqu'à provoquer chez l'artiste le souhait de s'effacer lui-même derrière l'œuvre, désir qui fait écho chez Genet à une tentation de l'éternité par l'écriture, qui ne peut être conférée sans l'abolition d'une part de soi. Les images et l'écriture ici continuent d'être envisagées comme des corps, des corps permettant la mue, comme chez Ernaux, en préparant une survie par la disparition de ce qui est propre.

Sous les yeux de Décarie, la touche du peintre semble creuser la figure à coups de hachures, qui ne sont pas sans rappeler l'écriture elle-même. L'espace bidimensionnel du tableau devient alors un volume à sculpter, et le portrait de Genet semble se dégager de ces entailles qui éminent.

photographie, dans *L'usage de la photo*, est présentée comme une manière d'imaginer la mort à l'œuvre dans le corps malade, de rendre visible, matériel, l'invisageable en photographiant sa propre absence à travers des vêtements éparpillés sur le sol, jusqu'à s'en presque dessaisir par l'écriture, à laquelle Ernaux assigne une fonction d'analyse et de commentaire. Cadrer, assembler les mots et les images est, comme chez Didi-Huberman, une manière de privilégier la forme, l'imagination, à l'infigurable de manière à rendre possible « *la métamorphose, la mue* », et d'une certaine façon la survie, puisque ce travail de la main et du regard permet « *d'appréhender le monde avec une peau en plus, une lentille, un film sur l'œil pour se protéger des écorchures de l'Histoire et de son histoire.* »

L'ŒUVRE MODÈLE

Ce rapport de réciprocité entre l'autre et soi-même apparaît particulièrement évident dans la relation de l'artiste et de son modèle étudiée à travers le couple Alberto Giacometti et Jean Genet. Sous les yeux de Décarie, la

reproche à l'image photographique — qui fait surgir, simultanément, une autre ressemblance, terrifiante pour le marginal, le « saint », qu'est Genet : la prise de conscience que l'autre « *s'écoule* » en chacun de nous. L'ouverture, que ce soit « *le trou noir* » du visage peint de Genet, le vide qui permet à l'autre de déborder et de circuler en nous, est une variante de l'objectif de la caméra qui permet de voir, de circonscrire, de découper un pan du réel et par lequel peut « *s'enfuir* », comme chez Guibert, l'écriture, chez Barthes, la rêverie, chez Didi-Huberman, l'envoi de la transmission.

Doté d'un regard radiographique, qui perce les apparences pour atteindre au squelette de chaque être, l'art de Giacometti a la propriété de dissoudre l'identité de l'autre afin d'exposer ce que Genet appelle « *la solitude d'être exactement équivalent à tout autre* ». Cet acte d'anéantissement n'est cependant pas analysé sous le signe de la mort, mais d'une vie qui anime l'œuvre et qui se fraie un chemin autant chez Giacometti que chez Genet. Dans la superbe analyse de l'atelier du sculpteur, Décarie montre l'œuvre s'appropriant, par son étalement de poussières,

CHARMER LES SERPENTS

Que l'œuvre s'étende sur la vie, ainsi pourrait être décrit le souhait partagé par Van Gogh et Artaud. Le maître des tournesols et l'auteur du *Suicidé de la société* se reflètent l'un dans l'autre par cette volonté d'innover la matière. Chez Van Gogh, il s'agit, par une touche souvent dite « en virgule », d'animer les choses inertes de la nature, tandis que chez Artaud, il s'agit de faire éclater les limites raisonnables de la représentation pour rejoindre dans la fluctuation des images et des mots, l'envers du miroir, la réalité, symboliquement atteinte, parfois, par la perforation des feuilles de papier noircies. Travail gestuel de montage, la juxtaposition des mots et des images prépare chez Artaud la figure « *à vibrer et à s'ouvrir au-delà du linéaire* ». Se recrée alors sur la page, un corps, une extension sculptée du moi, tel que l'analyse Décarie à travers un texte de *50 dessins pour assassiner la magie*, où la disposition des mots vertèbres dessine sur la page la forme d'un exosquelette, sinueux et serpentant. Couché sur la page, ce dessin-écriture apparaît à Décarie non pas comme un ensemble fragmentaire, mais bien un corps ranimé par le souffle « *qui serpente dans les espaces laissés entre griffonnages et glossolalies* ». Le souffle, liaison voisine de la syntaxe ou du montage, fait respirer ce « *corps d'écriture* » sous l'œil fasciné du lecteur, de sorte que l'on ne sait plus qui d'Artaud ou d'Isabelle Décarie a le pouvoir de charmer les serpents et de faire lever les corps. ┘

Une leçon de style



ESSAI

PAR GILLES DUPUIS

DIGRESSIONS

de Robert Lévesque

Boréal, « Papiers collés », 182 p.

Après ses chroniques littéraro-ferroviaires réunies sous le « titre de transport » approprié de *Déraillements* (recensé dans le numéro 240 de *Spirale*), Robert Lévesque récidive dans la même veine, quoique dans un sens légèrement infléchi, en nous proposant vingt nouvelles « digressions » dans le monde de la littérature, du cinéma et des arts, bref, dans ce qui constituait, jadis ou naguère, le domaine privilégié de la culture. Monde en disparition, voire déjà révolu, si l'on en juge par l'importance accordée ici aux figures quasi légendaires du passé, mais que l'art du chroniqueur parvient à faire revivre pour nous en restituer la persistante saveur non moins que la perdurante valeur. Placées sous le patronage discret de Diderot, ces *Digressions*, amorcées par un premier jet intitulé « *Catins* », suivent le fil capricieux de la pensée de l'auteur qui s'essaie à divers exercices de méditation (et de style) dignes d'un Montaigne. Plus que des essais sur la littérature et les autres arts, les digressions que nous propose Lévesque constituent de véritables essais littéraires, quel que soit l'objet sur lequel porte leur réflexion critique. De fil en aiguille, on enchaîne tout naturellement de Céline à Buñuel, de Beckett à Gide, de Giorgio Bassani à Pasolini, de Rimbaud à Zola, en passant par le cinéma, la peinture et (très brièvement) le théâtre...

PAR OÙ COMMENCER ?

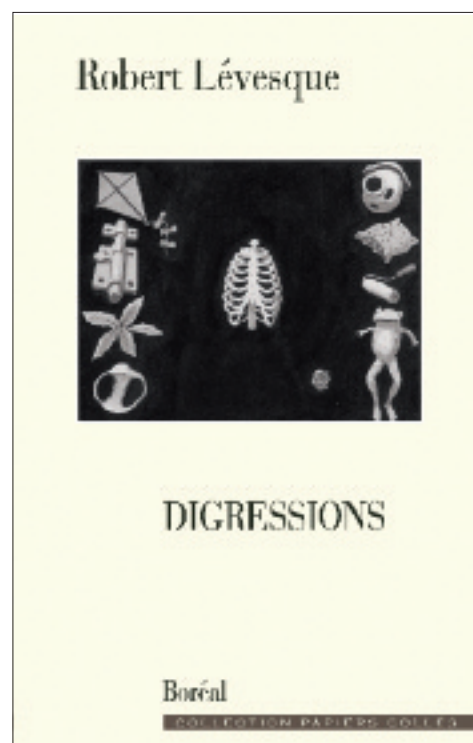
« *Comment commence-t-on un livre ? Au fait, ça commence ou ça démarre, l'écriture d'un bouquin ? Peut-être que ça pourrait débiter ?* » La question se pose, dès l'incipit, quant au commencement toujours hasardeux d'un livre, puis se répercute tout au long de l'essai à la manière d'un leitmotiv qui n'appelle pas vraiment de réponse, sinon sous la forme musicale du

répons ou de la ritournelle. Relevant du penchant avoué de l'auteur « pour les bifurcations », cette manière musiquée de ne pas répondre directement aux questions soulevées se prolonge dans les parenthèses, incises et autres procédés intercalaires qui émaillent son texte, chaque digression constituant un nouveau départ susceptible de relancer la réflexion quand elle court le risque de tourner en rond. Plusieurs paragraphes, voire des essais entiers, se terminent par trois points de suspension, laissant entendre que la réflexion pourrait se poursuivre — devrait même se prolonger —, mais que faute de temps, d'espace, ou tout simplement parce qu'il faut bien mettre un terme provisoire à ce qui n'a pas de fin en soi, l'auteur a choisi de suspendre sa course... Sans vouloir abuser d'un jeu de mots spéculaire, c'est à une éblouissante « spirale » de sens, et moins à un cercle herméneutique clos sur lui-même que s'apparente le mouvement réflexif qui guide l'essayiste à travers les nombreux et très rapides virages qu'il négocie dans son texte.

LAISSER DISCOURIR

La méthode digressive de l'essayiste ne fait pas l'objet d'un discours méthodique ; mieux, elle se fait elle-même discours ou matière discursive, obligeant le lecteur à suivre l'auteur dans les méandres d'une réflexion en apparence décousue, mais qui répond en réalité au principe du flux de conscience appliqué à l'exercice de la pensée critique. Un aperçu de cette « méthode », non méthodique,

mais méticuleuse, se laisse lire par exemple dans la composition de l'essai intitulé « *Angoisse* ». Le point de départ de ce texte n'est pas l'affect, le sentiment ou le concept abstrait, comme on aurait été en droit de s'y attendre, mais le nom saugrenu d'un village bien concret situé dans le Périgord. À partir de cette « incongruité » (nommer un lieu du nom même de l'angoisse), Lévesque digresse du côté de l'allemand (« *Angst* », pseudonyme de Fritz Zorn), puis du film en noir et blanc de Howard Hawks (*Le port de l'angoisse*), ce qui l'amène aussitôt à parler de Faulkner et d'Hemingway, avant d'évoquer la figure de son père. Il bifurque ensuite du côté du dernier livre d'Édouard Levé, *Suicide*, dont le titre résonne avec le nom angoissant du



village français, pour ensuite aborder Perec (*Espèces d'espaces*), avant de revenir à son sujet de départ, mais pour conclure sur une autre note : le chef-d'œuvre cinématographique de Claude Chabrol, *Le boucher*, suivi d'une dernière remarque empruntée à Céline... L'inquiétante étrangeté du texte réside justement dans sa façon de ne pas désigner explicitement l'angoisse, sinon par antonomase, métaphore, métonymie ou autres figures de style.

Dans un autre texte intitulé « *Île* », dont le point de départ est à quelques « faux départs » près un souvenir personnel situé dans « *la maison d'été de Gabrielle Roy, à Petite-Rivière-Saint-François* », l'essayiste interrompt le flux de sa pensée pour rendre un long et vibrant hommage à tous les disparus dont la mort est survenue pendant la rédaction de son livre et dont il avait tenu « *l'obituaire désordonné* ». Soulignés en gras dans le corps du texte où survit leur souvenir, les noms de ces personnalités multiples (y figurent des auteurs, un astronaute, une survivante de la Shoah, des critiques, une photographe, etc.) composent une sorte de monument improvisé, dressé contre le Temps qui tue face à la Mer, « *majuscule mausolée collectif, vaste cimetière* », qui finit par tout ensevelir. Bien que cette longue nécrologie en guise d'épithaphe prenne le pas sur la réflexion initiale, elle n'aura pas le dernier mot lugubre. Un rappel de l'emplacement de la tombe de Valéry dans le cimetière marin de Sète, sitôt associé au désir de Brassens de s'en offrir un « *plus marin* », permet au nécrologue de conclure sur une note lumineuse : « *La mort en vacances...* » Magistral pied de nez à la Camarde !

Si le cinéma occupe une place très importante dans le nouveau recueil de Robert Lévesque, la palme revient encore à la littérature. Cette dernière a le don de s'immiscer dans la conversation — une conversation spirituelle que l'auteur entretient avec lui-même, mais aussi avec son lecteur, souvent pris à partie —, même quand elle n'est pas invitée à le faire. Sa présence insistante, persistante, se fait d'emblée sentir dans les titres réduits à un seul mot de chaque essai (« *Sonate* », « *Grève* », « *Oubli* », « *Antan* », etc.) qui font signe à ceux de la table des matières fantôme que Roland Barthes avait imaginée pour *Le plaisir du texte*

(« *Babel* », « *Corps* », « *Dérive* », « *Guerre* »...), d'autant que le dernier texte de *Digressions* s'intitule « *Plaisir* »... Au fil des souvenirs, impressions et réflexions qui forment la trame du recueil, la littérature revient à chaque détour, bien qu'elle ne constitue pas toujours l'objet principal du texte. Elle sert surtout à l'ancrer dans l'inactualité (au sens nietzschéen du mot) la plus profonde, dans ce qui échappe à la mode littéraire : celle qui se retrouve, quand elle a droit de cité, sur le plateau de *Tout le monde en parle*... Ici, un seul parle, mais il le fait en son nom propre ou, mieux, au nom de Personne (quiconque occupe la place laissée vacante de « la place publique ») à travers les mots, les sons et les images d'une mémoire longue, par opposition à la mémoire courte qui sévit sur nos ondes culturelles. Par deux fois, dans le texte, apparaît l'expression « *liberté grande* », clin d'œil autoréférentiel à la collection dirigée par Robert Lévesque au Boréal, mais aussi aveu réitéré de la seule loi à laquelle il s'est soumis en signolant ses *Digressions*.

FINIR EN BEAUTÉ

S'il n'est pas facile de savoir comment commencer un livre, il est encore plus difficile d'apprendre à le finir. Finir en beauté ne signifie pas conclure en force un ouvrage, comme on nous l'enseigne à l'école, mais l'affiner, le raffiner, le peaufiner ; bref, en assurer la finition, comme dans tout bon travail artisanal. C'est ici qu'on retrouve l'impératif du style : la nécessité d'en avoir et de s'en servir à bon escient. C'est une question de savoir-faire, qui suppose aussi un savoir-flair. Or du flair, du savoir et du faire, Robert Lévesque — sur ce point, tous les critiques sont d'accord, même ses détracteurs ! — en a à revendre. Si ces qualités étaient rémunérées, comme il se doit, l'auteur serait riche aujourd'hui ; mais les temps étant ce qu'ils sont, il n'a droit qu'au capital symbolique consenti par nos institutions littéraire et culturelle...

L'auteur a la mauvaise réputation d'être un critique méchant, d'avoir un caractère bourru et de prendre un vilain plaisir à indisposer le milieu artistique, en particulier le gratin du monde merveilleux du théâtre. Un essai de *Digressions* semble donner raison à ces critiques impressionnistes et psychologisantes dignes d'un

Sainte-Beuve : « *Bêtise* ». Dans ce court texte qui s'en prend une fois de plus à l'une de ses têtes de Turc préférées, « *la directrice du théâtre du Nouveau Monde* », le critique d'art et polémiste se démarque de ses détracteurs par le recours, précisément, au style : « *Le milieu théâtral est une mare de coronelles*. » Lévesque aurait pu écrire plus simplement : mare de serpents, de vipères ou de couleuvres, mais il opte pour le mot rare (les coronelles sont des serpents du genre couleuvre) qui, appliqué à une actrice célèbre — et, par extension, aux acteurs dans leur ensemble —, laisse entendre ce qui couve sous leur fausse couronne... Au sujet de l'affaire Bertrand Cantat, il s'emporte contre les « *plumitifs primates en matière d'art et de théâtre [...] ces folliculaires sans conscience ni sensibilité, et sans style* » qui ont protesté contre la participation du chanteur rock à la production du spectacle *Des femmes* de Wajdi Mouawad au TNM. On peut peut-être reprocher à Lévesque de défendre l'indéfendable, mais on ne peut pas accuser l'homme de goût d'être de mauvaise foi, sa foi dans le style étant ce qui le distingue de ses ennemis « *incultes et brutaux* ». Ce texte reste toutefois l'exception dans un recueil où les exercices d'admiration éclipsent de loin les sautes d'humeur passagères et la « *liberté de blâmer* ».

Tout au long de *Digressions*, deux auteurs reviennent régulièrement, de façon manifeste ou sur le mode allusif : Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Les deux frères ennemis de la littérature française du *xx^e* siècle, que tout semblait opposer, ont tout de même partagé une conviction inébranlable, voire inaliénable : le style comme passage obligé du devenir-auteur. Pas étonnant qu'en dépit de leurs différences stylistiques, où se reflétaient des divergences plus profondes (sociales, politiques, économiques...), Céline et Proust apparaissent dans l'essai de leur héritier spirituel comme les deux phares essentiels qui ont éclairé son propre parcours d'écrivain. Plus que dans le propos, d'ailleurs, que dans la forme, c'est à travers le style que la voix critique d'un auteur peut se faire entendre par l'autorité seule d'un verbe véritablement incarné. C'est la leçon magistrale qu'a retenue Robert Lévesque de ses deux mentors littéraires, et c'est celle qu'il nous transmet à son tour pour notre profit intellectuel et notre plus grand plaisir. ┘

Un voyage hivernal au cœur du lyrisme allemand

PAR FRANCIS LORANGER

LE VOYAGE D'HIVER DE SCHUBERT UNE INTERPRÉTATION COMPOSÉE de Hans Zender

Ténor : Rufus Müller ; chef : Lorraine Vaillancourt

Production du Nouvel Ensemble Moderne et de la Fondation Arte Musica

Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2 mars 2014

*Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.*

Le Musée des beaux-arts, sous les auspices de la fondation Arte Musica, consacra récemment un inspirant programme au cycle lyrique *Die Winterreise* (*Le voyage d'hiver*) du compositeur Franz Schubert, un chef d'œuvre du romantisme allemand inspiré d'un recueil éponyme du poète Wilhelm Müller. S'étalant sur quatre jours, il comprenait trois versions musicales différentes — l'œuvre originale de Franz Schubert (1827), la version de chambre de Normand Forget (2007) et la réinterprétation orchestrale de Hans Zender (1993) —, deux conférences du philosophe Georges Leroux intitulées « *Le Voyage d'hiver dans l'histoire de la composition musicale* » et « *The Place of the Winter Journey in Schubert's Work* » ainsi qu'une captation filmique du concert « *Christoph Prégardien et Menahem Pressler interprètent Schubert : Voyage d'hiver* » (2012) par Pierre-Martin Juban.

La musique des trois versions s'appuie sur le même livret de Wilhelm Müller, formé de vingt-quatre lieder, qui narre le cheminement d'un amant évincé, désabusé, à travers la campagne hivernale, froide et sauvage. Sa poésie simple et poignante aborde les thèmes romantiques de l'errance, du rejet, de l'isolement, de la désolation, de la souffrance intérieure, de l'amour malheureux, de la nature tantôt consolatrice et tantôt adverse, de la folie et de la mort.

Le philosophe Georges Leroux, auteur d'un essai consacré au cycle schubertien, en



Le Voyage d'hiver de Schubert. Une interprétation composée, de Hans Zender ; ténor : Rufus Müller ; chef : Lorraine Vaillancourt. Crédit photo : Lou Scamble.

résume judicieusement la poétique : « *Chaque lied présente les avancées et les défaites d'une conscience en exil. S'il s'agit d'un voyage, chaque étape constitue une forme d'épreuve : de la scène d'adieu, en pleine nuit, qui ouvre le cycle [...], en passant par toutes les figures de l'espoir et de la désillusion, du courage et de l'abattement, du souvenir heureux [...] à l'angoisse, le cycle progresse douloureusement jusqu'à la scène finale [...], où le voyageur rencontre un musicien de rue qui lui présente l'exemple d'un dépouillement serein.* »

La pièce la plus audacieuse et déroutante du programme, « *Schuberts „Winterreise“ : Eine komponierte Interpretation* » du compositeur et chef d'orchestre allemand Hans Zender, était interprétée dans l'inti-

mité de la salle Bourgie par le ténor britannique Rufus Müller, accompagné du Nouvel ensemble moderne (NEM), sous la baguette enchantée de Lorraine Vaillancourt, sa fondatrice et directrice artistique. Cet orchestre de chambre, en résidence à l'Université de Montréal depuis sa fondation en 1989, se spécialise dans la musique contemporaine. Il propose des œuvres exigeantes servies par une démarche rigoureuse, un « *répertoire nourri aux classiques du xx^e siècle [qui] reflète la variété des esthétiques actuelles, s'ouvre à la musique de tous les continents et consacre une place importante à la création* ».

La performance offrait au public un voyage hivernal à travers l'histoire des formes, la



Le Voyage d'hiver de Schubert. Une interprétation composée, de Hans Zender; ténor : Rufus Müller; chef : Lorraine Vaillancourt. Crédit photo : Lou Scamble.

tradition lyrique et la littérature romantique, un voyage à la fois textuel, par le récit lyrique du cheminement de l'amant malheureux dans la campagne désolée, et musical, par les chatolements mélodiques d'une pièce à l'harmonie mouvante.

Hans Zender propose une interprétation très personnelle du cycle schubertien se rapprochant d'une variation sur un thème. Il transpose la partition originale pour piano et voix en une partition pour orchestre de chambre et voix comprenant, outre les instruments usuels, une harpe, une guitare et trois machines à vent. Cette nouvelle instrumentation et la personnalité du compositeur confèrent à la pièce une tonalité radicalement différente.

Pour qualifier le travail de réécriture de Hans Zender, cette « *interprétation composée* » comme il la nomme, Lorraine Vaillancourt recourt à l'image architecturale : « *c'est un peu comme introduire la modernité dans un édifice patrimonial, préserver tout en inventant* » ; « *ses interventions, soigneusement composées, arrivent à magnifier le matériel de base... le poussent encore plus loin* » ; cette entreprise réussit à « *charrier toutes les émotions de l'original, musique et texte confondus* ».

Chez Schubert, la mélodie simple et solennelle, parfois froide ou distante, soutient uniment la poésie, la rehaussant ou s'effaçant au besoin. Chez Zender, la musique s'ajuste de plus près au texte ; la mélodie erratique reflète le récit, mais prend des libertés avec lui, voire interfère avec la voix

narrative. Elle évoque le mouvement des émotions qui fluctuent entre l'affliction et l'espoir, les noirs tourments de l'âme qui succèdent à l'émerveillement devant la majesté de la nature. Plus concrète aussi, elle reproduit les bruissements naturels et humains évoqués dans le livret, que négligeait la partition plus abstraite et constante de Schubert. Ainsi, dans « *Im Dorfe* », les tonalités grinçantes suggèrent le cliquetis des chaînes, tandis que le tumulte final évoque l'aboïement des chiens ; la partition de « *Der stürmische Morgen* » restitue le bruissement et le vacarme de la tempête ; les cordes frottées et les machines à vent simulent l'effet de la poudrière et de la rafale de « *Mut* » (« *Fliegt der Schnee mir ins Gesicht* », « *Gegen Wind und Wetter* »).

La réécriture moderne ponctue le récit de dérapages sonores. Dès les premiers lieder, des timbres inusités, des effets dissonants surgissent : de brusques crescendos et décroscendos, l'amplification de la voix par un microphone, l'alternance entre une mélodie apaisée, puis virulente, bouleversent la narration. « *Die Post* » voit une débauche musicale couvrir la voix qui articule les accents tragiques de « *mein Herz* ». La mélodie allègre et entraînante de « *Täuschung* » évoque en des teintes chaudes la lumière dansante et aimable du poème. De nettes reminiscences de la version originale poignent à l'occasion. Dans l'onirique « *Frühlingstraum* » qui assimile le retour du printemps à celui de l'amante après une ouverture plutôt classique, une fulgurance moderne resplendit

brèvement, puis se résorbe dans une forme classicisante, mais déconstruite. Par moments déroutante, la musique de Zender s'accorde parfaitement aux états d'âme du *Wanderer* solitaire.

La recomposition innove aussi sur le plan scénique. Au début de la performance, les vents sont dispersés dans la salle ; ils entrent successivement en scène à mesure que la partition les sollicite, rejoints finalement par le ténor. Tout au long de la pièce, les musiciens circulent discrètement, jouant depuis le pourtour du parterre ou depuis l'arrière du balcon, où sont disposés des lutrins. Cette occupation sonore de l'espace confère une couleur et une profondeur à l'interprétation. Le concert s'achève sur l'exténuation de la mélodie après la disparition du chanteur.

Rufus Müller et le Nouvel ensemble moderne livrèrent une interprétation sensible, juste et délicate de la *Winterreise* de Hans Zender, à laquelle le public enthousiaste réserva une ovation méritée.

Malgré ses efforts constants et son enviable réputation internationale qui le portent sur les plus prestigieuses scènes du monde, le Nouvel ensemble moderne peinait ces dernières années à sensibiliser le public montréalais à la musique contemporaine. Le déménagement d'une partie de ses concerts à la salle Bourgie, plus modeste et centrale que la salle Claude-Champagne, semble lui avoir insufflé une seconde vie en attirant un nouvel auditoire. Comme le déplore en effet Lorraine Vaillancourt, « *notre propos (musique contemporaine), notre résidence à l'université (symbole d'élitisme) et notre situation géographique (Outremont... en haut de la côte) ne font que nourrir tous les clichés qui veulent que la musique contemporaine soit inaccessible !* » ; l'inscription du concert dans le cadre d'un événement organisé par le musée permet de démentir ce préjugé. La directrice artistique précise toutefois que le « *port d'attache [du NEM] reste l'Université de Montréal* ».

Le 9 mai, pour célébrer son vingt-cinquième anniversaire d'existence, le Nouvel ensemble moderne se produisit pour la première fois à la Maison symphonique. Le 3 avril, il avait présenté à la salle Bourgie un inspirant programme dédié aux compositeurs et musiciens de la relève. Les mélomanes pourront l'entendre de nouveau la saison prochaine. ⊥

Une étrange planète proche de chez nous

PAR PIERRE NEPVEU

« VOIX YIDDISH DE MONTRÉAL »

Anthologie préparée et présentée par Chantal Ringuet

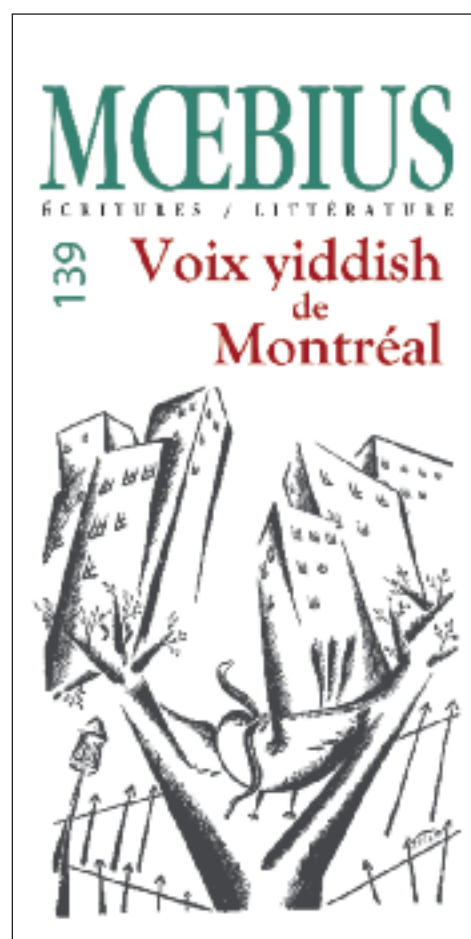
Mœbius, n° 139, novembre 2013, 162 p.

Parmi les langues minoritaires parlées durant les derniers siècles en Occident, qui n'ont jamais pu compter sur un pouvoir étatique assez fort pour en imposer l'usage et assurer leur vitalité, aucune sans doute n'a connu un destin aussi singulier et bouleversant que le yiddish. Si l'histoire juive au ^{xx}^e siècle restera marquée à jamais par la tragédie incommensurable de la Shoah, on peut dire que le sort du yiddish aura été doublement tragique : d'abord, parce que ce sont les communautés parlant cette langue qui, pour l'essentiel, ont été quasi annihilées par le nazisme, après avoir subi d'innombrables pogroms dans les pays d'Europe de l'Est où elles étaient établies ; ensuite, parce qu'une fois ce génocide accompli, le yiddish allait être rejeté par les Juifs eux-mêmes, déterminés à donner pour la première fois un État national à leur peuple et pour qui, en grande majorité, le choix de l'hébreu (modernisé) comme langue officielle d'Israël s'imposait, à la fois par l'héritage culturel immémorial qu'il incarnait et sans doute aussi parce que cette langue avait à leurs yeux une valeur rédemptrice, permettant de tourner la page sur tout ce qu'il y avait de misères et de persécutions rattachées au monde yiddish.

Dans ses mémoires, *Mayn Lebens Rayze. Un demi-siècle de vie yiddish à Montréal* (traduit du yiddish par Pierre Ancil, Septentrion, 2000), Hirsch Wolofsky, le fondateur du *Keneder Odler*, le quotidien montréalais en langue yiddish, raconte une anecdote révélatrice à cet égard. Au début des années 1920, au cours d'un long voyage en Europe et au Proche Orient, Wolofsky se retrouve parmi un groupe sur le pont d'un navire parti de Trieste vers la Palestine et il y converse tranquillement en yiddish avec

un rabbin établi dans la communauté juive de Jérusalem. Un autre membre du groupe les interrompt brutalement, en grande colère : « *Quelle honte, quelle disgrâce que l'on parle le yiddish lorsque l'on se dirige vers la Palestine juive !* » L'homme qui s'indigne ainsi, c'est Eliezer Ben Yehuda, le père du renouveau moderne de l'hébreu et l'un des militants les plus fervents en faveur de l'adoption de cette langue dans le futur État d'Israël.

Le yiddish, longtemps objet de mépris de la part des élites et réhabilité tant bien que mal au ^{xix}^e siècle jusqu'à s'affirmer comme langue littéraire, allait ainsi être superlativement la langue des perdants, vouée à ne plus être parlée que par de vieilles personnes nostalgiques tantôt larmoyantes, tantôt s'efforçant de se consoler en puisant dans l'immense réserve de traits d'humour et de bonnes blagues qui sont un des legs les plus durables de cette langue, et qu'un écrivain comme Mordecai Richler a souvent exploité. Tout compte fait, comme toutes celles qui racontent la disparition d'une langue, cette histoire paraîtrait désolante s'il n'y avait lieu de la nuancer et de prendre acte d'un certain renouveau du yiddish, du moins en tant qu'objet d'étude et de traductions, en même temps qu'il se maintient comme langue parlée grâce aux communautés hassidiques, néanmoins très minoritaires parmi l'ensemble de la population juive.



UN ÉDITEUR HORS DU COMMUN

Hirsch Wolofsky, né dans une petite ville polonaise, immigré au Québec en 1900, constitue l'une de ces figures incontournables du Montréal yiddish que Chantal Ringuet convoque dans cet important numéro de *Mœbius*, non pas parce que

l'homme est à proprement parler un écrivain, mais parce que l'histoire de son journal, fondé en 1907, le *Keneder Odler* (*L'aigle canadien*), constitue un relais irremplaçable pour comprendre l'essor de la communauté juive ashkénaze, son dynamisme institutionnel, sa contribution littéraire et culturelle, ainsi que les courants idéologiques qui la traversaient. C'est en grande partie grâce au *Keneder Odler* que Montréal a pu devenir, jusqu'au seuil de la Deuxième Guerre mondiale, une des capitales de la culture et de la littérature yiddish.

Ce qui frappe, dans l'extrait des mémoires de Wolofsky que reproduit Chantal Ringuet, c'est l'extraordinaire détermination de l'homme d'affaires, son aptitude à rassembler des énergies et à obtenir des appuis dans la communauté. Ses associés ont beau se décourager et le laisser tomber, la faillite peut bien le menacer au point où il parvient à peine à chauffer les locaux de son journal, rien n'y fait : l'homme persiste, le journal envisagé comme un hebdomadaire devient vite un quotidien. Quand surviennent de nouvelles difficultés, le riche industriel Sir Mortimer Davis, grand mécène du futur hôpital juif et d'innombrables organisations humanitaires, avance 15 000 \$ à l'éditeur, mais non sans avoir exigé que le journal « *révise ses politiques éditoriales* », ajoute Wolofsky. En quel sens ? Davis appartenait, bien qu'il fût juif, au club sélect de la haute bourgeoisie économique établie dans le « *Golden Square Mile* » (il avait fait fortune dans l'industrie du tabac) et il épousait naturellement les idées politiques de l'élite anglo-protestante, il était conservateur (pour Robert Borden contre Wilfrid Laurier au moment de la Guerre de 1914). Wolofsky de son côté, un libéral, devait sans doute maintenir dans son journal des positions plus rassembleuses, plus « centristes », étant donné qu'une partie de son public lecteur était socialiste et qu'il fallait tenir compte d'un autre public, religieux celui-là, comptant sur le journal pour se tenir au courant des activités dans les synagogues et autres événements à teneur religieuse. Dans un autre extrait des mémoires de Wolofsky retenu par Chantal Ringuet, le propriétaire du *Keneder Odler* raconte d'ailleurs la décision qu'il prit de faire imprimer et de mettre en vente, avec l'accord et la collaboration d'une assemblée de rabbins, une édition du Talmud, en dix-neuf volumes sur papier glacé, à l'intention du public nord-américain. Les projets financiers et les soucis identitaires, dans leurs composantes linguistiques, culturelles et

religieuses, semblent se mélanger ici en un joyeux amalgame nourrissant une même énergie, un même activisme.

Chantal Ringuet, à qui on doit un important ouvrage, très documenté et richement illustré, *À la découverte du Montréal yiddish*, paru chez Fides en 2011, a su rassembler pour ce dossier une grande diversité de textes, allant de la poésie lyrique à des écrits en prose aux tons très contrastés : nouvelle dramatique, extrait de roman aux accents humoristiques, prose journalistique pleine de pittoresque, essai littéraire. Les changements de registre sont constants et parfois cocasses. Ainsi, les extraits des mémoires de Wolofsky sont immédiatement suivis par deux textes de Hershl Novak, une sorte d'écrivain raté devenu enseignant et qui, socialiste radical dans sa jeunesse, trouvait le *Keneder Odler* indigne de sa plume parce que le journal de Wolofsky « *défendait le statu quo social* ». Après avoir vécu une dizaine d'années à Montréal, Novak devait par la suite s'établir à New York, ce qui explique peut-être le ton plutôt dédaigneux de certains propos : « *J'interprétais alors le fait de travailler pour un journal de province sans grands moyens comme un crime contre l'éthique socialiste* ».

MONTRÉAL, MÉTROPOLÉ MALGRÉ TOUT

Tous les juifs immigrés d'Europe n'auraient pas souscrit à cette vision provinciale de Montréal. Il ne faut pas oublier que très peu d'entre eux venaient de grandes villes comme Varsovie, Kiev ou Vilnius. Ils étaient la plupart du temps eux-mêmes des provinciaux venus de bourgs ou de petites villes sans grand prestige, les *shtetls*, pour qui Montréal apparaissait comme « *une cité vaste, riche et libre* », une métropole animée où se faisait entendre « *le vacarme / des tramways et des autos* », du moins tel que le poète Noah Isaac Gotlib la voyait en 1930. Bien avant, dès le début du siècle, le journaliste Israël Medresh avait pu observer avec amusement tout ce petit peuple juif qui, fraîchement débarqué, découvrait la vie nord-américaine sur la rue Saint-Laurent et s'émerveillait de pouvoir y acheter à très bon prix chapeaux melon pour hommes ou à plumes pour dames, vêtements de qualité, chaussures pointues du dernier cri, et qui profitait d'une vie théâtrale trépidante grâce aux pièces en yiddish présentées presque chaque

soir au Monument national. Sans parler de la Librairie Herschman qui offrait de tout, livres socialistes et religieux, œuvres de Tolstoï et de Zola traduites en yiddish, ouvrages des auteurs juifs contemporains.

Une des grandes qualités de cette anthologie est de faire cohabiter, en compagnie de textes documentaires extraits des ouvrages de Wolofsky et de Medresh déjà traduits par Pierre Anctil depuis la fin des années 1990, des textes souvent moins connus et qui appartiennent davantage à la littérature proprement dite. Le dossier s'ouvre sur deux hymnes fiévreux de Melech Ravitch, né en Galicie et qui roula sa bosse sur plusieurs continents avant de s'établir à Montréal en 1941. De manière assez singulière, l'érotisme de ces deux poèmes ne s'adresse pas à des femmes en chair et en os, mais l'un à la Statue de la Liberté, dont les « *flancs d'acier* » et la « *gorge d'étain* » sont embrassés à pleine bouche, l'autre au monde lui-même, ou plutôt *elle-même* puisque « *Velt* » en yiddish est sans doute un mot féminin tout comme « *Welt* » en allemand. En quelques pages, Ravitch impose sa forte présence d'amant d'une seule nuit, frénétique, consumé jusque dans la mort par le souffle incandescent de cette « *femme éternelle* ».

Bien des poètes sombreraient ici dans le ridicule, faute de moyens poétiques et d'une passion suffisamment extravagante et assumée. Le monde juif semble avoir été de tout temps rempli de ces figures insolites, follement intenses, partagées entre la métaphysique et le burlesque. Dans un récit en prose qui suit ses deux poèmes, Ravitch raconte qu'à l'époque de la Première Guerre, il avait fréquemment successivement le christianisme, l'islam et le bouddhisme avant de succomber à une véritable dévotion pour Spinoza. Jeune soldat, il n'aimait rien mieux que de se réfugier dans de paisibles églises catholiques où, appuyé sur un prie-Dieu, il rédigeait des poèmes dédiés à son idole. Un jour, un prêtre de la paroisse l'ayant aperçu, le poète lui avait candidement avoué qu'il était juif et qu'il écrivait en yiddish : loin de s'en offusquer, le vicaire lui avait plutôt indiqué un endroit mieux éclairé de l'église où il lui serait plus facile de poursuivre son travail d'écriture.

Plusieurs stéréotypes se trouvent bousculés dans les pages de ce dossier. Si l'image d'un jeune soldat juif écrivant des poèmes sur Spinoza dans une église catholique

n'est pas banale, d'autres figures singulières surgissent : c'est la Russe Ida Maze, par exemple, qui, d'après la poète Miriam Waddington, était une « *jolie laide* », une femme ingénieuse et sage qui semble avoir tenu le rôle de « mère éternelle » auprès d'une foule d'écrivains immigrants démunis, qu'elle accueillait et couvrait tendrement dans son salon littéraire, rue de l'Esplanade. Ou c'est l'incontournable Jacob Isaac Segal, venu de son coin d'Ukraine tout imprégné de piété hassidique, grand timide qui erre dans le Chinatown, près des marchés publics ou au pied de la montagne, en cherchant un improbable chez-soi dans ce Montréal qui lui apparaît comme « *une sorte d'auberge / dans le style catholique* », sans violence et somme toute accueillante. Ou encore, voici le très dévoué Hannaniah-Meir Caiserman, engagé dans la fondation de la Bibliothèque juive (dès 1914) et du Congrès juif canadien, fervent promoteur de l'éducation en yiddish et qui, par ailleurs, peut dresser pour ses lecteurs juifs un tableau informé de la poésie canadienne-française, dont il souligne la richesse : Caiserman, en 1921, avait lu François-Xavier Garneau et Joseph Lenoir, Crémazie et Nelligan, et il connaissait « *le très expressif Albert Lozeau* ».

FEMMES À L'ÉCOUTE DE LA DOULEUR

Certains des textes littéraires remarquables de cette anthologie sont écrits par des femmes. Les poèmes de Rachel Korn sont les plus beaux du dossier, dans les traductions limpides, très justement rythmées, qu'en propose Chantal Ringuet : « *à l'envers du poème, il y a un sentier / comme la plus mince des incisions / et un être égaré dans le temps / foule le sentier pieds nus, en silence [...] // de l'envers du poème, ma mère peut surgir / debout sur le seuil, perdue dans ses pensées / la voilà qui m'appelle comme jadis : / Assez joué. Ne vois-tu pas ? C'est la nuit* ». La gravité de cette voix tient à la tension qu'elle maintient entre une fine présence au monde et le vertige existentiel qu'elle donne à entendre. Contrairement aux folles envolées lyriques de Ravitch, cette poésie habite une zone modeste où elle éprouve ses limites, son dehors, à la fois comme promesse et comme risque de mort, dans ce quatrain magnifique : « *dans les marges de la page / s'enflamme la lumière pourpre / de toutes choses non encore advenues / de toutes choses qui se meurent* ».

Rachel Korn avait pu fuir l'invasion allemande en Europe de l'Est et avait transité par Moscou et Stockholm avant d'arriver à Montréal en 1948. Le récit qui accompagne ses poèmes, « *Bronia* », atteint un niveau presque insoutenable de souffrance silencieuse. Une couturière immigrée rencontrée à Stockholm rentre un soir de son travail à la maison avec un gros paquet. Ses voisines croient qu'elle s'est acheté un manteau ou une jupe et la taquent gentiment. Mais quand elle ouvre le paquet, seule dans sa chambre, nous apprenons qu'elle s'est acheté une « *grande poupée aux cheveux de lin* ». Le récit de son passé, qu'elle confie plus tard à la narratrice, nous révèle la terrible tragédie qu'il y a derrière cette poupée : son mari ayant été emmené dans un camp par les Allemands, Bronia s'est efforcée pendant des années d'échapper à la fureur allemande en compagnie de sa petite fille, qu'elle tentait de cacher et à qui elle avait promis une poupée, le jour où le cauchemar de la guerre serait terminé. Tout le récit repose sur un terrible silence, d'une pudeur déchirante : jamais la narratrice n'a besoin de nous dire que Bronia a fini par perdre sa petite fille, qu'elle est désormais seule au monde, en attente de pouvoir immigrer en Amérique. La poupée achetée au début du récit et la toute dernière phrase de la mère à sa fille : « *Lorsque nous sortirons d'ici, je t'achèterai la plus jolie poupée* », suffisent pour nous faire comprendre, sans aucun mélodrame, l'ampleur de la tragédie.

On ne saurait passer sous silence une autre nouvelle, « *L'immigrant* », écrite par Chava Rosenfarb qui était arrivée à Montréal, tout comme Rachel Korn, après la Deuxième Guerre mondiale. L'intérêt de ce récit tient notamment au fait qu'il met en relation un immigré juif polonais, Barukh, qui a perdu femme et enfants durant la guerre et se trouve, employé dans une usine montréalaise, à établir un lien avec une jeune travailleuse canadienne-française. Celle-ci, naïve et peu instruite, adore entendre Barukh lui parler de Paris, où il a séjourné avant d'obtenir ses papiers d'immigration. Tous les échanges sont en porte-à-faux, la jeune femme n'en ayant que pour le Paris touristique le plus stéréotypé auquel elle rêve, elle qui n'a jamais quitté Montréal, alors que Barukh y a vécu l'expérience la plus éprouvante qui soit, après avoir tout perdu à Varsovie. Lorsque la jeune femme l'interroge sur sa ville natale dont elle

aimerait bien qu'il lui parle, Barukh ne peut que répondre : « *Mon enfance est là-bas, de même que ma jeunesse, et mes possessions les plus chères y sont rassemblées. Tout ce qui compte pour moi se trouve dans cette ville, et tout cela est perdu* ». À la jeune femme qui dit ne rien comprendre à son propos, il rétorque : « *Comment pourriez-vous comprendre ? Vous êtes née à Rivière-des-Prairies* ».

Depuis les nombreuses traductions d'ouvrages montréalais en yiddish qu'a données Pierre Anctil depuis les années 1990, ainsi que les essais ou études qui les ont accompagnées, notre connaissance du Montréal juif de la première moitié du xx^e siècle s'est enrichie d'une manière incommensurable. Avec « *Voix yiddish de Montréal* », Chantal Ringuet ajoute à cette exploration un volet documentaire et surtout littéraire d'une grande valeur. On ne peut manquer de souligner en même temps le fait que plusieurs lieux littéraires québécois se soient ouverts plus que jamais, ces dernières années, à ce territoire largement inexploré de l'histoire et de la littérature du Québec. Je mentionnerai seulement les Éditions du Septentrion de Denis Vaugeois, les Éditions Fides et Hurtubise-HMH, et des revues comme *Études françaises* et maintenant *Mæbius*, une liste qui est loin d'être complète et qui omet les noms des chercheurs universitaires qui ont abordé divers aspects de la culture juive à Montréal. On aurait tort d'instrumentaliser à l'excès l'étude de ce corpus qui a un intérêt intrinsèque, comme le prouve l'anthologie de Chantal Ringuet. Néanmoins, à la lumière des débats sur l'identité, la laïcité et l'immigration qui ont eu cours au Québec en 2013-2014, on ne peut que déplorer la méconnaissance encore largement répandue, y compris chez les politiciens, de l'histoire de l'immigration juive au Québec depuis le début du xx^e siècle. Pensons seulement aux débats passionnants sur les écoles juives tenus à l'Assemblée législative du Québec en 1930 et 1931. Cela étant dit, le monde yiddish est une planète à lui seul : tragique et comique à la fois, lyrique ou grotesque, religieux ou iconoclaste, conservateur ou révolutionnaire, agonisant ou postmoderne, proche et pourtant étranger, il fait entendre tous les registres, il affiche toutes les postures de l'humanité désirante et souffrante. Ce numéro 139 de *Mæbius* en est une forte illustration. ┘

À la gare comme à la gare

PAR PIERRE POPOVIC

LA VIE BON TRAIN. PROSES DE GARE

d'Étienne Faure

Champ Vallon, 119 p.

PICKPOCKET

de Fuminori Nakamura

traduit du japonais par Myriam Dartois-Ako

Éditions Philippe Picquier, 190 p.

Pas de gare sans graffiti ; pas de gare sans reliefs d'habitation provisoire ; pas de gare sans pas perdus et pas de gare sans pas gagnés ; pas de gare sans histoire ou sans histoires ; pas de gare sans fêlures multiples du temps ; pas de gare sans rencontres avec l'autre, qu'il soit machine ou bipède ; pas de gare sans vermine ni sans faune colombine ; pas de gare où ne se mêlent l'angoisse préhistorique du déplacement et l'appréhension futuriste du technologique ; pas de gare qui ne fasse d'une ville sa métonymie domestique ; pas de gare qui ne ressemble avec ses trois murs à un théâtre inversé ; pas de gare qui n'exhibe un fragment de mémoire de la modernité. En moins de mots : pas de gare qui ne condense en elle un instantané du devenir anthropologique. Ce grouillement de vie, Étienne Faure et Fuminori Nakamura en prennent acte et en font respectivement la matière de *La vie bon train* et de *Pickpocket*.

NI LIEU NI NON-LIEU, MAIS BIEN MIEUX : UN ESPACE

C'est un usager qui voyage sur place. La gare qu'il arpente compte vingt-cinq quais et, reproduite en couverture, une grande verrière dotée d'une armature de fer aimée des pigeons. Le bâtiment est d'importance, il doit être cette Gare

du Nord près de laquelle il y a les fleurs du mal, où pourrait descendre Rimbaud s'il venait demain de Charleville. Paradoxalement, l'usager possède un grand avantage sur le quidam touristique : la force de l'habitude. Son expérience même démontre que le fait d'habiter n'est jamais que la multiplication d'un passage réitéré, c'est pourquoi certaines gens habitent davantage leur bureau que leur maison. Mais la répétition est justement ce qui lui permet de gagner de la distance par rapport à ce qui se passe, dans la mesure où il n'a plus à prendre garde à ce qu'il fait. Il est en effet à ce point au fait des codes comportementaux, au fait des mesures d'organisation, au fait des façons de communiquer et des rituels multiples auxquels sacrifient tous les habitants/passants, au premier chef les voyageurs, que cette accoutumance, loin de l'étourdir ou de l'assoupir, le libère des contingences quotidiennes et lui donne accès à l'étrangeté de la vie de la gare. Cet écart le déphase, dédouble sa conscience, engendre un retour sur épreuve d'où naît le regard intime sur le monde tel qu'il va. Rien de tel que la

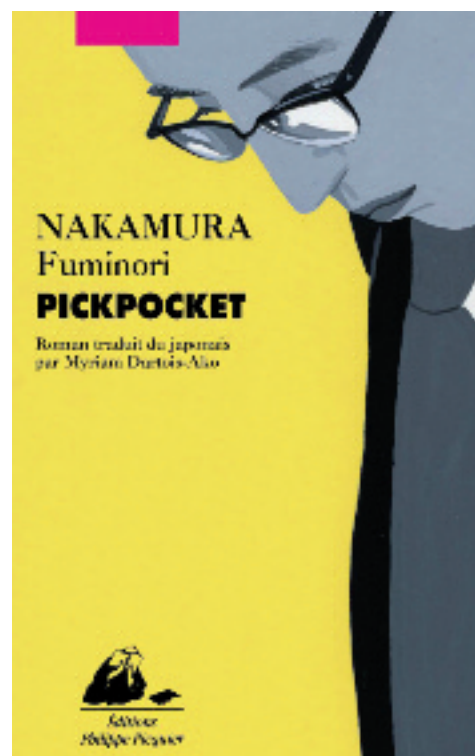


prose poétique pour en exprimer la vision, car elle associe l'étrangeté à soi qui est nécessaire au poème et la fidélité à l'expérience qui est la grandeur de la prose. Le mélange donne des textes qui ont cette beauté d'écoute et

d'accueil : « *Oui, c'est sans doute un enregistrement, cette voix qui descend du ciel, et via le haut-parleur récite à l'infini la leçon du départ et de l'arrivée. Car si la voix était sincère, elle en aurait assez depuis longtemps, à redire cent fois d'une élocution sans faille les noms des villes desservies, les recommandations d'usage — et sans tousser. Mêmes inflexions et même débit — et mêmes hésitations pour la même phrase : cette voix ne prend donc jamais de vacances, n'est jamais enrhumée et ne bifurque pas de son message. Parfois la bande sonore tarde et le train, sans parole, est déjà parti quand démarre la récitation, laissant les instructions tout à leur vide. Avec le vous de politesse ou collectif, selon l'oreille qui hésite — vous êtes arrivé(s)... —, les voyageurs sont accueillis en vainqueurs, auxquels la voix s'adresse directement. Mais pour ceux qui s'en vont, masse coulée dans un train, c'est par la métonymie numéro 1018 qu'elle annonce leur départ, sans autre distinction. (Jusqu'au jour où l'usure de la voix l'emporte, laissant la tâche de dire à d'autres inflexions.)* »

La gare est un espace dans la mesure où elle appartient à celui qui la fréquente. Il s'y reconnaît de deux manières. D'une part, elle lui est à la fois provisoire et routinière, comme un attribut de sa personnalité, à tel point qu'il dira volontiers : « *Celle-là est ma gare.* » D'autre part, elle concrétise un univers social et politique où se produit et se gère la façon dont des individus exercent le droit de devenir autre que ce qu'ils sont parce qu'ils ont quitté la situation statique qui était la leur quelques heures auparavant. Cette double appartenance, personnelle et sociopolitique, *La vie bon train*. *Proses de gare* en explore les caractéristiques et les variations en les ventilant sur quatre parties associées aux quatre saisons. Chacune d'elles se termine par un poème en vers libre (« *la France à travers champs ; au solstice suivant ; revenir ; voici l'hiver* ») et comprend une trentaine de poèmes en prose qui recensent tout ce qui anime la station. Les assauts du climat, les lumières, les impératifs de l'administration (« *Éloignez-vous de la bordure...* »), les bribes de langage taguées ou collées aux murs, le tissage des émotions qui accompagnent les au revoir ou les retrouvailles, le contraste infini des groupes et des gens, avec leurs fonctions, leurs âges, leurs humeurs, leurs angoisses, tout fait

sens pour qui sait regarder, et regarder, pour un écrivain, c'est lire et déjà un peu écrire. En l'occurrence, le regard d'Étienne Faure est à la fois celui d'un anthropologue et celui d'un compagnon de voyage bienveillant. Entre les trains qui jouent à « moi je pars si tu arrives » ou à cache-cache (un train peut en cacher un autre, dit la sagesse des nations) et la foule changeante et traversée de mouvements, se déroule un ballet étrange, d'une chorégraphie inachevée, scandé par une musique concrète escortée de coups de klaxon, de cris, de bruits de talons, de grognements de moteurs, des plaintes sifflantes des rails, d'un grailonnement continu d'éclats de conversations. La gare de Faure est toute de diversité et de mixité sociale, un îlot de démocratie latente. L'« aura du voyageur » change selon qu'il sort d'un long ou d'un court trajet, selon le temps qu'il fait, selon l'heure de la journée, selon l'esprit circonstanciel des lieux, et si tous sont plongés dans des petits rituels et dialogues obligés (« *Tu m'accompagnes un bout, chéri ?* » ; « *On a encore le temps, tu crois ?* » ; « *C'était quoi notre voie, tu te souviens ?* »), chacun traîne avec lui sa marotte, sa personne, sa joie et son souci. Faure laisse résonner de vieilles métaphores associant tout voyage à la vie humaine ou à l'écriture elle-même, mais cela reste léger, en sourdine, car le recueil suit les élans divers, souvent contradictoires, qui agitent l'être en gare contemporain. Le point de vue adopté est à la fois empathique et exigeant, curieux de la moindre trace d'humanité et gravement amusé des inquiétudes qui passent dans les yeux comme dans les gestes. Mais il ne faut pas s'y tromper, et gare aux illusions. Si la gare est le théâtre des baisers amoureux et des embrassades d'accueil, si elle voit défiler des nuées de partances et d'arrivées joyeuses, elle est aussi la scène des drames et des pires déclassements. Le voyage s'arrête quand « *les corps [...] se jettent sous les voies, rejoignant par défaut des milliers d'Anna Karénine* ». Quant aux vagabonds, aux sans-abris, aux exclus de la société, ils ont trouvé dans les gares les portes ouvertes que



n'ont jamais eues les églises et, quand le soir tombe sur la ville, une étrange et lente population vient promener ses pas perdus aux abords des quais désertés : « *Quand le trafic retombe avec la nuit, la gare redevient l'habitable où s'abritent de discrets occupants sans droit ni titre, habitués simplement à ce palais des vents où se côtoient des hommes et des oiseaux. Une population mal cernée par les statistiques nationales et dans aucune colonne : inexistante.* »

À LA TIRE, COMME UN ARTISTE

La littérature permet d'aller de Paris à Tokyo sans bouger, c'est l'un de ses grands mérites. Et quel changement de style, d'univers, de rythme, de point de vue entre *La vie bon train* et *Pickpocket* de Fuminori Nakamura ! Le romancier japonais met lui aussi en scène un usager d'une grande gare, mais cet usager n'a rien de celui mis en place par Étienne Faure. Le roman raconte l'histoire de Nishimura, voleur à la tire de haute volée dont le terrain d'exercice de prédilection est l'une des gares de Tokyo d'où partent et où arrivent les Shinkansen (trains à grande vitesse). Dans les installations et sur les quais, le fait que les voyageurs

sont préoccupés par toute une série de choses — achats ou récupérations de tickets, vérifications des horaires, recherches de la bonne voie, émotions des accueils ou des départs, etc. — les désigne au voleur comme des proies idéales. Il faut dire que Nishimura sait y faire, car on ne naît pas tireur, on le devient. La tire en effet est un art, auquel il a été initié par un maître, Ishikawa. Cet art s'est perfectionné au fil de la longue histoire internationale des voleurs à la tire, où pavoient les noms de l'Irlandais Barrington, de l'Américain Dawson, de « l'époustouflante » Japonaise Koharu. Vider les poches d'un quidam demande de l'observation, une brève étude de caractère, du tact, du doigté, de la rapidité, une maîtrise parfaite du cœur et de l'esprit, et cela en vaut la peine, car une jouissance profonde se produit quand

sion au niveau politique (rien pour nous étonner). C'est dans le cadre de ces affaires qu'il contraint Nishimura à réaliser trois tirs *a priori* impossibles à réaliser. L'élève d'Ishiwaka s'est cependant découvert entretemps une vocation d'éducateur. Il a en effet, un jour dans un supermarché, croisé une mère, qui s'avérera être une prostituée, et son fils, celui-ci s'essayant maladroitement à la tire. Pris d'empathie pour le garçonnet, qui lui rappelle sa propre enfance, il a entrepris de lui apprendre les rudiments du métier afin qu'il ne se fasse pas prendre. Il est cependant tenu d'accomplir la tâche que lui a indiquée Kizaki sous peine de mort. Contre toute probabilité, il parvient à l'accomplir et se croit libre, mais le chef mafieux ne veut rien laisser derrière lui et commande son assassinat. Agressé et laissé pour

de l'argent aux pauvres. Le souvenir de Saeko est la cicatrice d'un idéal perdu, mais qui persiste avec force dans sa mémoire. Il ne méprise pas la jeune mère prostituée, prend en charge à sa manière l'éducation de son enfant, appartient à une confrérie pluriséculaire qui se considère elle-même comme sorte de tribu aristocratique (le fantasme de la tour en est le legs) survivant au milieu des « *porcs généralisés automatiquement par la société* ». Kizaki est l'un d'eux; il collabore à une organisation sociale inique et meurtrière, protège par ses crimes le maintien d'une gouvernance urbaine monstrueuse. Dans cet univers glauque, le pickpocket façon Ishiwaka et Nishimura est un être du passé. Sa noblesse solitaire et sa générosité jurent avec les nouvelles règles d'un banditisme qui est suinté par l'ordre social, mieux : qui est au fondement même de l'ordre social et qui, dans la logique du récit, est la forme contemporaine et tout ce qui reste de l'urbanité. Kizaki et ses sbires le lui disent clairement : ils font, eux, des (vraies) affaires, et elles ont à présent pour moyens la spéculation boursière, le travail en bandes organisées et le commerce à grande échelle de toutes les drogues disponibles sur le marché. La gare de Nakamura n'est pas la gare de Faure. Celle-ci est poétique, vivace, démocrate; celle-là est le dernier champ d'honneur disponible pour un pickpocket qui est l'avatar des samouraïs de jadis. Dans cette logique, le voleur à la tire de Nakamura est aussi déplacé dans la ville postmoderne que le flâneur baudelairien l'était dans la ville moderne. Il symbolise un usage ancien de l'échange, incarne une conception obsolète des rapports humains et de la ville, est l'héritier d'une ultime trace de noblesse qui brille à l'instant d'un péril. L'image finale du roman le dit avec beaucoup d'efficacité. Tandis qu'il perd son sang, Nishimura aperçoit une jeune femme qui entre dans le tunnel où il est couché. Sa seule chance est d'attirer son attention. Il est trop faible pour crier. Il fouille fébrilement de ses doigts habiles dans la poche de son pantalon, trouve une pièce d'argent, relief d'une tire passée : « *Lorsque la silhouette apparaît, je lance la pièce d'un geste douloureux. Couverte de sang, elle dérobe la lumière du jour et brille d'un éclat noir dans les airs, porteuse de tous les possibles.* » Qui sait ? Nishimura cultive peut-être désormais son art sur les quais de Waterloo Railway Station. ┘

La gare de Nakamura n'est pas la gare de Faure. Celle-ci est poétique, vivace, démocrate ; celle-là est le dernier champ d'honneur disponible pour un pickpocket qui est l'avatar des samouraïs de jadis.

l'acte est réussi : « *L'objectif des autres est de se déplacer, le mien est différent. Le dos de la main tourné vers le gigolo, je saisis son portefeuille entre deux doigts. Les autres passagers forment un angle droit autour de moi. La couture du bord de la poche est défectueuse, les fils dessinent des spirales nettes, comme des serpents. À l'instant où le train tangué, je pousse le dos du gigolo de ma poitrine, comme si je m'appuyais sur lui, et extrais le portefeuille à la verticale. J'expire pour relâcher la pression et je sens une chaleur se répandre dans mon corps.* »

L'histoire n'est pas sans attrait, mais elle n'est pas le principal intérêt du roman. Plombé par un lancinant désespoir depuis le suicide de Saeko, la jeune femme qu'il aimait autrefois passionnément, Nishimura est repéré par la grande pègre tokyoïte et, particulièrement, par l'un des plus infâmes chefs « *yakuza* » que le Japon ait enfanté, Kizaki. Régnant comme un dictateur sur les malfrats qu'il dirige, s'arrogeant un droit de vie ou de mort sur les autres, ce pégreux est mêlé à divers trafics et à des projets de corruption et de collu-

mort, mais songeant malgré la douleur à l'enfant qu'il a pris sous sa gouverne, Nishimura survit *in extremis* et caresse le rêve d'émigrer à Londres, où évoluent comme chacun sait d'excellents pickpockets, et de « *voler l'argent des riches du monde entier pour le donner aux enfants dans la misère.* » L'histoire est donc celle d'un bon roman urbain exploitant la figure assez classique d'un voleur sympathique qui trouve un sentier de rédemption en dépit de la furieuse méchanceté du monde.

Mais *Pickpocket* est bien plus que cela. Ce qui est visé, c'est la Tokyo contemporaine et, au-delà d'elle, la société japonaise dans son ensemble. Tout au long du roman, le héros est obsédé par une tour, qui se substitue dans son imagination aux grands immeubles de la ville. Nishimura dispose d'un sens prononcé de l'éthique (il renvoie les portefeuilles à leurs propriétaires une fois qu'il les a vidés de leur argent), il est généreux et sa pratique est celle d'un artiste. Il vole pour vivre, mais sans faire d'excès d'aucune sorte, et donne le reste

Écrire sur son père c'est chauffer une icône à blanc

ROMAN

PAR DANIEL LAFOREST

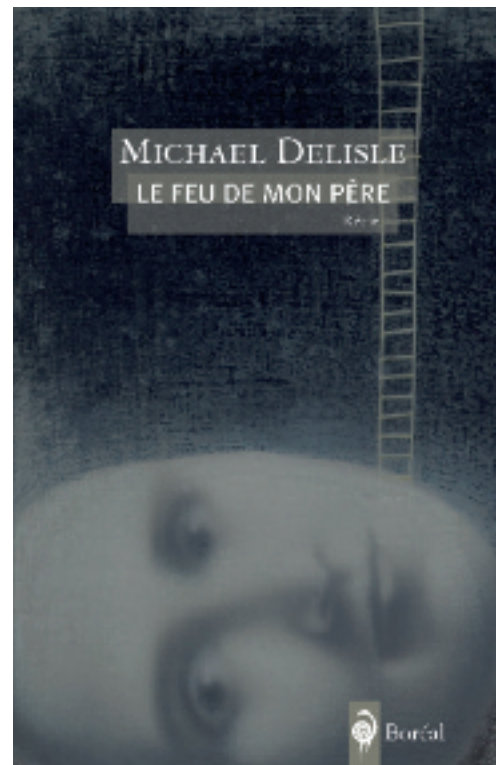
LE FEU DE MON PÈRE
de Michael Delisle
Éditions du Boréal, 122 p.

Affirmons d'abord une chose, pour ne pas avoir à réitérer son évidence : Michael Delisle est un écrivain essentiel dans les lettres québécoises. Parmi les meilleurs aujourd'hui en activité. Parmi les meilleurs tout court. Je ne connais personne qui n'ait été marqué d'une façon ou d'une autre par la rencontre d'un des livres brefs de Delisle ; personne qui n'en conserve un vertige singulier, avec le souvenir d'une stupéfaction de lecture confinant au malaise. Cependant, ce malaise, il faut bien sûr l'expliquer. *Le feu de mon père* est un texte fabriqué à même ce sentiment somme toute étrange et, qu'on y pense un peu, très rarement maîtrisé en littérature. L'autre façon de dire cela est que *Le feu de mon père* est un texte d'une honnêteté telle qu'elle fait surgir, du dépliement même de sa confession, le sentiment poétique. Je ne pense pas que Delisle lui-même s'en cacherait, nous sommes là devant une autobiographie poétique. Sauf que ce que l'écrivain y donne, c'est sa prose la plus accomplie à ce jour. Ce paradoxe ne dure pas, car le livre est habité par une question qui le surmonte : « où va le feu ? » Question qu'on reformulera en demandant ce que se partagent au juste la vie et la poésie. Delisle écrit : « je suis un artisan. Au vrai qui va de soi, je préfère le vraisemblable qui naît d'une cuisine. » Il faut donc entendre la vie et la poésie non comme des idéaux, mais comme des formes. La vie quotidienne qui fait sourdre des émotions inesthétiques, et la poésie qui renferme des modèles de pensée rares. La

seconde permet d'éclairer la première. « Il y avait toujours, dans mon for intérieur, ces deux poisons : une envie de retenir l'instant, et une hâte que la vie finisse. » C'est là une belle phrase de poète, un beau programme, au détail près que, chez Delisle, elle décrit le sentiment accompagnant les seuls gestes d'affection que lui offrit jamais son père. Voilà donc l'autre grande affaire de ce grand livre. Il s'agit d'un texte sidérant, parce que tout à fait impudique et dépourvu de consolation, sur le nœud de vipère familial et sur sa persistance dans la vie adulte.

Un enfant qui n'a pas dépassé l'âge des vagissements est brandi par sa mère ivre devant le fusil que pointe son père en proie à une rage d'orgueilleux répudié. C'est la première scène des mémoires. Elle dit une guerre des nerfs où s'expose monstrueusement le triangle fondateur du langage des familles. L'enfant qui ne sait pas parler est pris entre les cris maternels et l'impuissance du père à sanctionner ce tableau d'un trait violent qui le rendrait au silence d'avant la folie. « Elle hurlait : "Tire ! Enwouèye, tire !" et moi je criais des voyelles. Notre chant a eu l'effet d'une douche froide sur la furie de mon père qui

a toujours réagi fortement à la musique. » Au milieu de cela, c'est la poésie qui commence. La première partie du livre veut même en imiter l'aspect du traité, avec son titre « éléments de poésie ». Elle se déroule autour de la maison unifamiliale de Ville Jacques-Cartier, puis au pensionnat situé non loin, dans les années 1960. L'enfant y réunit ses souvenirs sous l'empire d'une espèce de tableau fixe, sans fluctuations. « L'ordre avait l'air de ça :



mon père se fait rare et ma mère, résignée à son sort, prend ses médicaments [...] et maigrit jusqu'à l'os. » C'est la préhistoire de tous les mondes possibles. Il y aura celui des écrivains à Montréal, peuplé de mentors dont Delisle tait le nom et de quelques compagnons d'armes (pour leur part identifiés) auxquels l'auteur est lié par une gratitude de nageur sauvé des eaux. Mais avant cet univers de la maturité, il y a le monde un peu grotesque du crime organisé de la Rive-Sud de Montréal, qui s'étiolera durant les années 1970, mais qui continuera d'exister sans faiblir à travers le père de l'écrivain et son « feu », deux fois métaphorique. Un feu qui est l'argot canaille pour « pistolet », mais qui désigne aussi la vitalité d'un homme qui, non content de

échec; je suis touché par le poème qui donne forme et rythme à l'abandon. Le poème né d'un amour qui n'a pas eu lieu. » Ce père dangereux sans pourtant avoir d'envergure, Delisle reconnaît qu'il aura toute sa vie été une sorte de pauvre, un fils mal dégrossi qui avait lui-même cherché une figure paternelle chez un parrain local dont il s'était fait avec empressement « le second ». Même les mafieux littéraires du Québec des années 1960 semblent habités par l'indécrottable mentalité du porteur d'eau, cet esprit obtus « d'une race qui a trop longtemps longé les murs. »

Quoi qu'il en soit, c'est ce déboulonnage par la poétique d'un des personnages paternels les plus absents de la récente

arrivée comme prévu. En effet, celui-ci, malgré la vieillesse et un grave accident de voiture, s'obstine encore à vivre quand le livre, pour sa part, a pris fin. Et le pire constat revient au fils, dans un passage où on ne sait plus s'il parle de lui ou de celui qui lui a donné la vie : « Dieu est horizontal. Ce n'est pas un chef au-dessus de moi, c'est un fluide où baigne mon élan vers l'autre. La tragédie du pauvre type qui revient à chaque page dans ce livre est là : le refus du monde. Oui, la folie qui le guette est la peur de l'autre. La lumière est douloureuse ». Le feu n'a pas été éteint. Il n'a pas été compris ni exorcisé non plus. Ne reste plus qu'à tenter de lui donner une autre couleur avec des mots.

J'ai dit combien Michael Delisle était poète avec ce livre qui constitue son meilleur récit en prose. Mais que peut signifier cette *poésie* pour nous qui n'avons jamais été brandis, entre père et mère, dans un portique autour de minuit, devant un fusil de chasse ? Ce qui vient avec la première image poétique, nous dit Delisle, c'est la « répétition ». La répétition qui naît quand l'image d'un souvenir a suffisamment décanté et qu'elle s'expose en quelque sorte d'elle-même dans l'esprit, affranchie de son contexte d'origine. Le rythme d'une vie vouée à la méditation peut suivre le resac imprévisible de telles images en sachant que c'est là seulement que réside le passé dont nous tirons notre consistance. Toutes les images que Michael Delisle appelle « poétiques » ont ce pouvoir. Et il en a conscience : c'est aussi le pouvoir des icônes. Ses images ne sont pas religieuses, mais elles partagent avec la religion la prouesse consistant à faire du retrait du monde une activité souhaitable, et créatrice. « Quand je ne peux pas expliquer, je raconte. Quand je ne peux pas raconter je prie. Prier est la forme noble de mon silence. » Je connais peu d'écrivains qui ont ainsi tiré la poésie hors d'elle-même pour lui octroyer un respect décuplé, en même temps qu'une mission propre à toucher le désir de chacun. Cette mission d'aider à accepter que nous ne sommes pas des êtres constants, et que si notre vie a bien un rythme, celui-ci ne se révélera malgré nous que dans ses syncopes et ses accidents : en d'autres mots, ces images et ces fragments qu'on range dans des boîtes ou des casiers et qu'on appelle ici souvenirs, là documents, ou encore traces et, en définitive, âme.

Je connais peu d'écrivains qui ont ainsi tiré la poésie hors d'elle-même pour lui octroyer un respect décuplé, en même temps qu'une mission propre à toucher le désir de chacun.

n'en rien partager avec sa famille, s'entêtera à vivre vieux comme une masse impénétrable dans le monde de son fils écrivain.

C'est ici qu'il nous faudrait évoquer les mots de monstre, ogre, Saturne, etc. Mais Delisle est beaucoup plus subtil. Son père est un mafieux de province, un petit homme râblé et colérique, rempli d'équivoques, qui les a à peine effleurés, son frère et lui, et dont le folklore familial raconte qu'il aurait mis la tête de son épouse à prix pour se raviser au dernier moment, à la suite d'une épiphanie de sous-sol d'église et de fascicules charismatiques. On a donc affaire à un livre sur le père quoique pas à une autre *Lettre au père* kafkaïenne. Le Minotaure qu'il fallait terrasser s'est épuisé lui-même dans son Dédale; il s'y est comme dissolu dans le mystère de sa propre médiocrité. Y a-t-il plus grand courage exigé d'un fils que celui d'évaluer, d'accepter, et finalement de dépeindre l'insignifiance de son père ? C'est sans doute en cela que la poésie côtoie ici le mieux la vie : « Je suis touché par toute littérature, qu'elle soit éloge ou non, qui repose sur l'histoire d'un

littérature québécoise qui permet à l'écrivain Delisle d'encaisser la découverte relatée dans la seconde partie du récit. Coup de théâtre : le père, désormais vieux et tout près de la mort, avait entamé sa propre autobiographie. Enfin, quelque chose qui s'en approche. Une boîte de paperasse, de photos, de lettres, de ces morceaux banals des petits musées de garde-robe que nous avons tous, mais que semble vouloir faire tenir ensemble, dans ce cas, un cahier traversé par une narration besogneuse et mythomane. Le fils s'y abîmera à la recherche de son propre surgissement dans l'histoire paternelle. Il y trouvera moins que rien; une arrière-pensée, même pas une image, même pas de quoi faire un poème. « La solitude presque fœtale du sociopathe. Qu'est-ce qui peut naître de ça ? » Le regret, peut-être. Le regret comme dernier bastion de la poésie qui veut ici comprendre le mystère d'une vie familiale broyée par tout ce à quoi elle n'a pas donné lieu. Un regret qui, comme beaucoup de sentiments chez Delisle, est habité par une telle violence fatiguée qu'il en effleure le comique : c'est le regret que la mort du père ne soit pas

Incarnation et aseptisation

PAR HERVÉ GUAY

ALBERTINE, EN CINQ TEMPS

de Michel Tremblay ; mise en scène de Lorraine Pintal ;
au Théâtre du Nouveau Monde, du 11 mars au 5 avril 2014.

MIES JULIE

inspiré d'August Strindberg ; texte et mise en scène de Yaël Farber ;
à la 5^e salle de la Place des Arts, du 24 avril au 3 mai 2014.

La commercialisation et l'esthétisation du théâtre de Michel Tremblay n'en finissent plus. Après *Les belles-sœurs* et *Sainte-Carmen-de-la-Main* transformées en comédies musicales et la traduction-adaptation en anglais de la première en vue d'une présentation à Broadway, après l'adaptation scénique douceuse des romans, voici qu'*Albertine, en cinq temps* est revêtue de couleurs vives et que la volonté manifeste du TNM est d'en faire une pièce lumineuse. Jusqu'où ira-t-on si on continue dans cette voie ? Le rouleau compresseur du succès réussira-t-il à aplatir complètement une dramaturgie qui paraissait vouloir résister au passage du temps ? Peut-on même encore poser la question sans se faire montrer du doigt et accuser d'élitisme ? C'est qu'il faut distinguer la démocratisation de la culture — où la mise à la disposition de tous des œuvres s'accompagne d'une pédagogie —, de l'élitage des aspérités de celles-ci, pour qu'elles deviennent acceptables au plus grand nombre. Il est triste de penser qu'aujourd'hui la société québécoise soit à ce point fatiguée que la très grande majorité de la critique demeure indifférente à cette opération d'évidage et d'esthétisation d'un théâtre qui dénonce l'aliénation des classes populaires.

ÉTOUFFER LE DRAME

« *Devant cette souffrance bien réelle* », écrit Lorraine Pintal au sujet d'*Albertine*, « *le théâtre ne peut rester indifférent*. »

Nulle part cependant, dans son mot du metteur en scène, l'origine de ce mal n'est précisée clairement, comme si le destin d'*Albertine* était purement individuel. « *Ce qui m'a happée dès les premières lectures, continue-t-elle, c'est la vérité poignante des témoignages : la violence de ces femmes prisonnières d'un même destin, la rage qui les dévore, l'absence d'amour qui les déchire, l'envie fulgurante de vivre, même mal, même en marge de la vie.* » À cette absence d'explication des causes de cette souffrance répondent des considérations strictement esthétiques dont atteste le vocabulaire employé (partition musicale, concerto, instrument désaccordé, rythme de l'écriture, souffle des personnages, etc.). Je ne nie pas ici la nécessité d'une mise en forme scénique de cette écriture. Mais si celle-ci ne sert qu'à masquer ce qui sous-tend le drame, il y a perte de sens et non pas découverte d'un sens nouveau, comme Pintal le promet dans le programme : « *J'essaie d'en délivrer le sens.* » En fait, ce dont *Albertine* est délivrée ici, c'est de sa pauvreté congénitale, de ce qui empêcherait un public embourgeoisé de compatir à ses souffrances, voire de les comprendre. Or, rien n'est moins aimable que le personnage d'*Albertine*, cette enragée que rien ni personne ne peut amadouer, sinon les « *pilules* » avec lesquelles elle s'engourdit à la suite de la mort violente de sa fille Thérèse.

La mise en scène de Lorraine Pintal veut pourtant nous convaincre du contraire et

tout est mis en œuvre pour que nous aimions *Albertine* et son monde. Le décor de Michel Goulet est une élégante structure où les escaliers de la rue Fabre ont plus à voir avec le Plateau d'aujourd'hui qu'avec celui d'autrefois. Il en va de même des tenues de l'héroïne. Même à soixante-dix ans, alors qu'elle se retrouve abandonnée dans une chambre d'un centre d'accueil, Monique Miller — qui la joue pourtant sans fioriture — porte un magnifique manteau rouge d'une coupe impeccable. *Albertine* à trente ans et à quarante ans — les incarnations les plus enragées —, arborent elles aussi des couleurs vives, tout comme Madeleine (Lorraine Côté, très petite-bourgeoise) qui est si joliment habillée qu'elle a l'air de sortir de la série télévisée *Mad Men*. La surface a gagné toute la pièce et, par conséquent, le jeu, puisqu'il serait mal vu de salir de si beaux vêtements et un si beau décor, à l'instar des années 1960 où nos tantes recouvraient le canapé du salon d'un plastique pour le protéger des taches, le privant ainsi de toute allure.

Il est difficile à cet égard de trouver jeu plus convenu, plus figé dans des conventions désuètes que celui des interprètes de cette mise en scène d'*Albertine, en cinq temps*. Ce n'est pas tant le réalisme psychologique qui est en cause ici que son échec à exprimer une colère insoutenable, la détresse d'une vie ordinaire que rien ne peut mener à l'apaisement, encore moins à la sérénité. Ce sont justement les deux *Albertine* les plus



Albertine, en cinq temps, de Michel Tremblay ; mise en scène de Lorraine Pintal. Crédit photo : Yves Renaud.

révoltées contre l'injustice de leur destin qui parviennent le moins à lâcher, sur la scène du TNM, l'explosion de violence intérieure qui consume cette femme. Tout est appris dans cette colère, tout est placé, rien n'est emporté, aucune parole n'est décapante. En vérité, Émilie Bibeau et Éva Daigle font pâle figure comparativement aux Sylvie Drapeau et Élise Guilbault de la mise en scène de Martine Beaulne, qui assenaient au public autant de gifles qu'en avait probablement encaissées l'héroïne au cours de l'existence que lui a imaginée Tremblay. Lise Castonguay constitue une heureuse exception dans cette distribution, campant avec une irrévérence gouailleuse la femme de soixante ans qui se bourre de pilules et apostrophe celles qui osent rêver d'une vie meilleure. Seule elle incarne dans tout son corps et avec sa voix nasillarde et expressive le fonds mauvais d'un texte qu'on a presque réussi à camoufler. L'exemple le plus criant à cet égard s'avère le tableau où Albertine apprend la mort crapuleuse de Thérèse, épreuve cruelle de plus d'une vie misérable, mais qui est totalement magnifiée ici par l'image des manteaux rouges mis gracieusement au tombeau, comme si l'héroïne ne venait pas d'être frappée par un malheur sans nom.

TENSIONS EXACERBÉES

Aux antipodes de l'atténuation se situe la *Mies Julie* de Yaël Farber, présentée en avril 2014 à la 5^e salle de la Place des Arts devant trop de fauteuils dégarnis. Si le canevas du drame est emprunté à August Strindberg, c'est à une toute nouvelle pièce qu'a droit le spectateur avec cette transposition, dans une ferme du Yaroo, en Afrique du Sud, de la nuit renversante qui lie et délie mademoiselle Julie et son serviteur Jean. Le conflit est attisé, dans cette adaptation, par le climat de violence dans lequel continue de baigner ce pays. D'ailleurs, Farber a eu l'intelligence de ne pas situer l'action sous l'apartheid, mais de nos jours, pour montrer qu'il ne suffit pas de prétendre tourner la page sur un passé brutal pour que l'animosité entre deux groupes raciaux s'évanouisse. La puissance de cette production de Capetown tient justement à ce qu'elle met au jour des tensions tapies, mais qui perdurent et menacent de remonter à la surface à la moindre occasion. Démonstrations que réveillera cette nouvelle Julie dans la cuisine en carreaux de terre cuite d'une ferme boer perdue dans le veld sud-africain.

Or, si cette transposition évite les clichés qui auraient pu être liés aux tensions raciales entre les Noirs et les Blancs, c'est qu'elle passe par une incarnation pleine et entière des personnages qui les ancre dans un territoire et une histoire précis, tout en panachant le réalisme scénique de mouvements chorégraphiés, amplifiés, densifiés, qui sont d'une puissance et d'une beauté presque insoutenables. Il en va de même de la parole, plus proférée que prononcée, accompagnée d'une urgence qui fait claquer chaque réplique comme un fouet. La lutte des sexes caractéristique des drames de Strindberg se double ici d'une lutte « raciale » d'une complexité à la mesure de la situation sud-africaine. Portrait convaincant de la violence issue de l'histoire coloniale qui sévit toujours dans ce pays, bien que des changements colossaux l'aient bouleversé. C'est pourquoi, du reste, Farber a choisi de situer sa *Mies Julie* dans une région reculée et austère de l'Afrique du Sud où les effets de l'apartheid sont loin de s'être dissipés. D'où ce drame hanté par le passé qui s'immisce dans le présent de plusieurs manières, notamment par la présence d'une vieille femme qui fredonne d'anciens chants tribaux quand

elle foule la scène. Fait à signaler, elle est déjà assise dans la salle au moment où le public entre et, quand elle n'erre pas sur le plateau, elle assiste impassible au drame. Cette représentation vivante du passé n'est qu'un des aspects réactivés du symbolisme qui enveloppe le drame plutôt naturaliste de Strindberg, sans que le texte dramatique ne cesse pour autant d'être terriblement direct et cruel. Il revient cependant à la mise en scène de Farber de conférer à la relation de Jean et de Julie une qualité physique, presque animale, de combat immémorial entre maîtres et serviteurs, hommes et femmes, Noirs et Blancs, etc. Son texte multiplie d'ailleurs les références sociopolitiques, mais cela ne l'empêche pas d'être irrigué par une force poétique qui se conjugue, dans ce cadre désolé, à l'âpreté du réel.

DES CORPS EMBRASÉS

Le drame se noue dès l'arrivée de Julie (Hilda Conje, magnétique) qui a le diable au corps, qui est possédée par une frénésie évidente, par une détresse insondable que nous comprendrons davantage au fil de la représentation. Au lieu de la Saint-Jean, on célèbre le *Freedom Day* qui, en Afrique du Sud, commémore les élections de 1994, les premières où, dans ce pays, les gens de toutes origines ethniques ont pu exercer leur droit de vote. En l'absence de son père, Julie met au défi John (Bongile Mantsai, imposant) de danser avec elle,

l'amenant à braver cet interdit, tandis que Christine (puissante Zoleka Helesi) tombe de fatigue. Au lieu de la fiancée de Jean, la servante est devenue sa mère sous la plume de Farber, ce qui ne manque pas d'exacerber la situation dramatique. S'ensuivra un corps à corps passionné et désespéré, à la fois organique et très chorégraphié, entre trois êtres attirés dans des directions différentes. Toute cette mise en scène est d'ailleurs scandée par des mouvements amples (cirage des bottes par Jean), des déplacements solennels ou félins, des échanges investis d'une corporéité qui se fait sentir jusque dans la voix et ébranle le spectateur par son intensité et sa rigueur. Cela touche naturellement les deux amants, très attirés sexuellement l'un envers l'autre, mais également les scènes entre la mère et le fils. Un des moments forts survient ainsi à la fin de la représentation quand Jean, en réponse à la résignation de sa mère, lui arrache sa Bible des mains et la jette violemment par terre. Entre Julie et Jean, la violence verbale et physique est certes encore plus élevée, mais elle est traversée de brefs instants d'introspection et même d'apaisement, sans que jamais la tension ne se retire complètement. C'est beau et désespéré, puisque dès qu'une ouverture se fait jour, elle est rapidement bouchée. Constat lucide de la difficulté qu'il y a en Afrique du Sud d'imaginer l'avenir, de composer avec des tensions raciales et l'inégalité économique qui perdurent.

Farber ne cache pas non plus, comme cela aurait été possible, que le pouvoir nouvellement acquis par la majorité noire appelle aussi le déclassement de la minorité afrikaner. « *Je ne sais plus comment vivre* », s'écrit d'ailleurs Julie au cours de cette nuit fatidique, elle dont le malaise existentiel n'a d'égal que celui des nouveaux maîtres à qui il reste à apprivoiser et conquérir un pouvoir qui leur a si longtemps échappé au risque de semer à leur tour l'injustice autour d'eux.

Aussi, cette mise en scène puissante de *Mies Julie* prouve-t-elle sans l'ombre d'un doute qu'il est possible de faire cohabiter la poésie et le réalisme, dès lors que les corps des acteurs emplissent la scène d'une énergie et d'une urgence à même de traduire un état social perturbé, tendu, injuste, susceptible de susciter l'indignation du public au lieu de l'empêcher d'y voir clair en adoucissant ou niant l'ampleur du désastre. À l'inverse, recourir à un réalisme épuisé que l'on disqualifie davantage en procédant à des embellissements pour le rendre acceptable ou agréable aux yeux du spectateur ne peut produire qu'un théâtre convenu, destiné à un public pour qui on maquille sciemment la vérité. C'est ce que produit la mise en scène de Lorraine Pintal d'*Albertine, en cinq temps*, pièce de Tremblay pourtant fondée sur une colère, une détresse et une cruauté qui ne sont pas sans parenté avec la dramaturgie de Strindberg. Trace, dans ce travail, d'une déconnexion évidente, tant sur le plan esthétique que social, avec le corps qui éprouve et la voix qui véhicule, par le truchement de l'acteur et de la fiction, un état du monde difficile à supporter. Ce théâtre aseptisé propose tout le contraire du portrait complexe et troublant offert par Yaël Farber et ses acteurs qui rendent, dans une esthétique peu atténuée et très maîtrisée, un condensé des tensions qui affectent une société saisie à une période charnière de son histoire. ┘



Mies Julie, inspiré d'August Strindberg; texte et mise en scène de Yaël Farber. Crédit photo : Murdo MacLeod.

Album de finissants : l'adolescence lyrique

PAR HUGO BEAUCHEMIN-LACHAPELLE

ALBUM DE FINISSANTS

texte de Mathieu Arsenault ; mise en scène d'Anne Sophie Rouleau, assistée de Michelle Parent ; coproduction de Pirata Théâtre et Matériaux composites ;
salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, du 12 au 22 mars 2014.

L'adaptation théâtrale du livre *Album de finissants* (Tryptique, 2004) de Mathieu Arsenault est une création conjointe des compagnies *Matériaux composites* et *Pirata théâtre*, mise en scène par Anne Sophie Rouleau, assistée de Michelle Parent. Pendant un peu plus d'une heure, une vingtaine de « vrais adolescents », accompagnés des professionnels Dany Boudreault, Alexandre Leroux, Xavier Malo, Michelle Parent et Annie Valin, ont donné corps à la détresse ordinaire de l'adolescence sur les planches de la petite salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, connu entre autres pour sa clientèle scolaire. Le public traditionnel se retrouve ainsi sur les planches, où l'on donne parole à ses tiraillements, entre révolte et ennui, et, surtout, à sa difficulté fondamentale de nommer son mal.

Car cette adaptation théâtrale d'*Album de finissants* tient manifestement du théâtre social dans ce qu'il a de meilleur. En effet, la démarche expliquée dans le livret rend compte d'un processus de création étendu sur un peu plus d'un an. En multipliant les activités d'animation, de création et de discussion sur le livre d'Arsenault dans les écoles secondaires dont sont issus les comédiens amateurs, les artisans

ont effectué un véritable travail de terrain. Le livret déploie en ce sens plusieurs statistiques pour convaincre le spectateur du sérieux de leur engagement : deux années de préparation, réparties dans les 450 heures passées dans les cinq écoles impliquées dans le projet, où environ 800 étudiants (desquels sont issus les 77 comédiens amateurs qui se sont partagé la scène pendant les 22 représentations de l'adaptation) ont été touchés de près ou de loin par l'ensemble des activités entourant la création de cette pièce. Pour le spectateur, par contre, tout se joue sur scène.

LA PAROLE COMME UNE BLESSURE

Et, sur scène, le résultat est saisissant. Derrière une vingtaine de pupitres sont assis une vingtaine d'étudiants, qui incarnent les choreutes de la tragédie sans événements tragiques d'une journée à l'école secondaire où « *il se passe jamais rien* ». Parmi eux circulent les comédiens, cinq coryphées qui portent l'essentiel du texte de la pièce. À travers leurs monologues typés, pris tels quels du texte adapté, ils incarnent les préoccupations protéiformes de la collectivité estudiantine.



Album de finissants, de Mathieu Arsenault ; mise en scène d'Anne Sophie Rouleau. Crédit photo : François Gélinau.

tine, forcément hétérogène. Ainsi, le public a droit, entre autres, aux fantasmes charnels d'une étudiante douée, à la lassitude d'un drogué, aux envies suicidaires d'une artiste, aux angoisses d'un comique, aux crises d'inadéquation d'un garçon ordinaire. La mise en scène, en incarnant le texte d'origine dans la mythologie de la cour d'école, rend son propos plus frappant. Le jeu de rôles social souligne l'effet de décalage entre le vécu et la personnalité des personnages, ce qui accentue du coup le poids de leur aliénation dans un monde façonné par l'apparence, par le jeu, bref, qui se réduit, dans les faits, à du pur théâtre.

Dans l'univers carcéral de la classe dépeint par Album de finissants, le discours est une saillie qui n'a pas droit de cité : l'expression se heurte à la culture, à la vie réduite à une procédure.

Ce qui lie les monologues, bien entendu, c'est leur caractère secret, inavouable : on ne peut revendiquer sa différence dans un milieu qui conspire à la domestiquer par la routine et la conformité. Ainsi, la scénographie s'appuie sur cette tension entre le dicible et l'indicible, entre collectivité et individualité. À la parole fragmentaire, fragilisée dans un contexte institutionnel où la grégarité mène à son appauvrissement, qui va même jusqu'à escamoter la possibilité du dialogue par la dépersonnalisation, s'ajoute un rapport procédural au temps. En effet, la pièce est divisée en quatre parties, correspondant aux quatre périodes de la journée dans une école secondaire. Chaque partie prend place dans la classe, où seule la matière change, tandis que le changement de place des étudiants ne semble pas vaincre leur inertie. Les comédiens qui circulent parfois parmi eux, maniant tour à tour la liste et le porte-voix, incarnent périodiquement la parole de l'autorité, qui ne bénéficie pas de sa propre incarnation. Dans l'univers carcéral de la classe dépeint par *Album de finissants*, le discours est une saillie qui n'a pas droit de cité : l'expression se heurte à la culture, à la vie réduite à une procédure.

DU BALLET AU CARNAVAL

La parole, retournée contre elle-même, enfermée dans la mécanique du processus,

enfermée dans des monologues, ne peut accéder à la communication, au dialogue, qu'en échappant à la tension institutionnelle. Alors que les mots condamnent à l'impuissance et à la solitude, la mise en scène d'Anne Sophie Rouleau fait la part belle à la danse, aux images, à la musique. Ce faisant, *Album de finissants* ménage un espace d'entente à l'extérieur de la parole surveillée, puisqu'il canalise la sensibilité de ses artisans pour interpellier celle de son auditoire, de manière à excéder les codes normatifs, sous contrôle. Les chorégraphies qui ponctuent le déroulement d'*Album de finissants* détournent les gestes usuels de la classe pour les intégrer

dans un ballet qui retourne l'aliénation contre elle : l'incorporation de l'aliénation devient la source par laquelle on s'en libère. La performance accède de cette manière à une forme de communication supérieure, à ce « *mimétisme magique* » cher à Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964), qui procède de « *cette morsure concrète que comporte toute sensation vraie*. » Il ne faut donc pas se leurrer, *Album de finissants* est un exorcisme.

Par son utilisation de formes d'expression « primitives », la pièce accède à un certain lyrisme qui investit les médiations symboliques en marge des mots contenus dans les monologues. Ce lyrisme en vient même à excéder la parole, à la congédier dans l'imaginaire du spectateur par le jeu physique des interprètes. Il suffit de donner comme exemples ce moment où, pour illustrer le désarroi de son monologue, Annie Valin plonge sa tête dans un aquarium pendant une minute ; celui où Xavier Malo essaie de vaincre l'ennui qu'il évoque en l'abordant en équilibre sur son pupitre ; ou encore, celui où Dany Boudreault s'entortille dans une chaise pour montrer la difficulté de composer avec la conformité. La pièce, submergée par l'aspect symbolique de sa mise en scène, est progressivement gagnée par le désordre, par l'anarchie de cette énergie hors de contrôle.

Enfin, quand Alexandre Leroux déambule parmi les pupitres, déguisé en mascotte, le spectateur est avec lui, même s'il est un peu perdu dans ce foisonnement festif. C'est qu'il sait que ce carnaval final n'est que la manifestation cathartique de la victoire de l'humain, de la vie, sur la procédure, sur l'aliénation. Et il s'en réjouit avec les comédiens.

L'ADOLESCENCE RETROUVÉE

En dernier lieu, l'aspect le plus mystérieux de l'adaptation d'Anne Sophie Rouleau et de Michelle Parent réside dans l'osmose entre les artisans professionnels et les comédiens amateurs, entre le texte et son adaptation, entre la représentation et son auditoire. La démarche sociale semble avoir ici galvanisé les cinq jeunes comédiens, dont le jeu inspiré, plein d'énergie, a bénéficié de la proximité avec les élèves du secondaire. Ceux-là, vulnérables, authentiques, confèrent l'accent de vérité essentiel pour que la magie lyrique opère. Ensemble, ils insufflent aux récits disloqués d'Arsenault une impressionnante cohérence. Les thèmes abordés par *Album de finissants* gagnent sur scène une portée universelle grâce à la capacité du théâtre à les concrétiser dans des corps, dans des symboles, dans des voix qui interpellent l'humain en nous, qui nous incitent instamment à renouer avec lui. Après tout, nous avons tous été ces adolescents dont l'identité semble consignée dans leurs notes de bulletin ; tous, nous avons dû nous débattre avec des exigences contradictoires pour conquérir notre individualité. Cette lutte pour accéder à la dignité, à l'individualité, symbolisée sur scène, a été la nôtre, aussi. Et elle se poursuit, jusqu'à ce jour, dans le monde adulte, dans le monde du travail.

Étant donné que c'était la dernière représentation des comédiens amateurs issus des polyvalentes Léopold-Gravel et Armand-Corbeil, leurs parents et amis constituaient l'essentiel des spectateurs. On se serait cru dans un amphithéâtre scolaire, dans le cadre d'un traditionnel spectacle de fin d'année, au lieu d'être parmi des littéraires que le texte adapté, somme toute assez éclaté, aurait pu attirer. Mettre en rapport des non-initiés avec une pièce et un texte si peu conventionnels tient de l'exploit. C'est une victoire sur le cloisonnement culturel qu'il faut saluer. ┘



Festival International
du Film sur l'Art

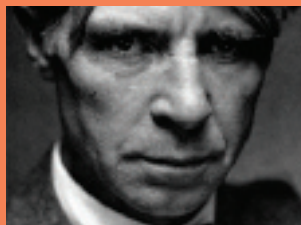
Matinées du Film sur l'Art

Présentation du Palmarès du 32^e FIFA

28 septembre – 2 novembre 2014

Les dimanches à 13 h 30, au Musée des beaux-arts de Montréal – 1380 Rue Sherbrooke Ouest, Montréal
Informations : www.artfifa.com

Littérature



5 octobre

PRIX DU MEILLEUR FILM ÉDUCATIF

**The Day
Carl Sandburg Died**

Paul Bonesteel (États-Unis)



5 octobre

PRIX DU MEILLEUR ESSAI
PARRAINÉ PAR LE DEVOIR

Beat Generation

Xavier Villetard (France)

28 septembre

LES JOURNÉES DE LA CULTURE
ENTRÉE GRATUITE

PRIX ICI ARTV TREMLIN POUR
LE MONDE

Le Vertige de l'étoile

Éric Côté, Jean-Pierre Dussault (Canada)

PRIX DE LA CRÉATION

PARRAINÉ PAR GROUPE MÉDIA TFO

Off Ground

Boudewijn Koole (Pays-Bas)

PRIX ICI ARTV POUR LA MEILLEURE
RÉALISATION CANADIENNE
FRANCOPHONE

Une chaise pour un ange

Raymond St-Jean (Canada, Finlande)

12 octobre

PRIX DU MEILLEUR FILM POUR
LA TÉLÉVISION

PARRAINÉ PAR DIGITAL CUT

EX ÆQUO

Aka Norman Parkinson

Nicola Roberts (Royaume-Uni)

L'Autre Karajan

Eric Schulz (Autriche, Allemagne)

MENTION SPÉCIALE

Dreaming Chavela

Rafael Amargo (Espagne)

19 octobre

PRIX LILIANE STEWART POUR
LES ARTS DU DESIGN

PARRAINÉ PAR LA FONDATION
MACDONALD STEWART

From Grain to Painting

Branko Istvancic (Croatie, Serbie)

PRIX DU JURY

**Breathing Earth:
Susumu Shingu's Dream**

Thomas Riedelsheimer (Allemagne)

26 octobre

PRIX DU MEILLEUR PORTRAIT

Picasso, l'inventaire d'une vie

Hugues Nancy (France)

MENTION SPÉCIALE

**Lucien Hervé,
photographe malgré lui**
Gerrit Messiaen (Belgique)

2 novembre

PRIX DU MEILLEUR REPORTAGE

The New Rijksmuseum 4
Oeke Hoogendijk (Pays-Bas)

GRAND PRIX

**Vivian Maier: Who Took
Nanny's Pictures?**

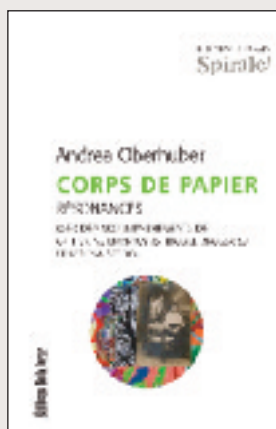
Jill Nicholls (Royaume-Uni)

LES NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE L'ART DE L'ESSAI

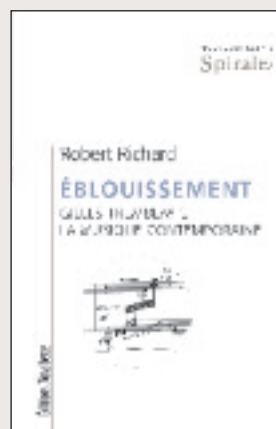
Ce que dit l'écorce
Nicolas Lévesque
Catherine Mavrikakis



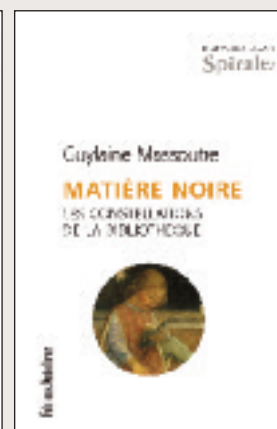
Apparitions
Inventaire de l'atelier
Louise Warren



Corps de papier.
Résonnances
Andrea Oberhuber



Éblouissement.
Gilles Tremblay et
la musique
contemporaine
Robert Richard



Matière noire.
Les constellations
de la bibliothèque
Guylaine Massoutre