

ÊTES-VOUS SÉRIEUX ?

Loireann Ní Gríofa.

Écrivaine des forêts impossibles. Tu m'as dit, le nom, c'est de là qu'il vient, immémoriale langue des forêts irlandaises. Tu m'as dit : you have to imagine yourself as an old lady sitting in front of a table with a pile of all of your books written. Étrange soirée chez l'Ambassadeur de France, nous deux, dans un coin, pendant qu'il jouait Chopin, formé au piano classique, on nous a dit. Les yeux fermés sur ses mains. On ne se connaissait pas. Tu m'as parlé du livre qui venait de s'écrire, ton premier livre en prose, tu ne savais qu'en faire. Je t'ai parlé de ma difficulté, du deuxième livre.

J'ai dit : je ne comprends pas, ce que c'est le deuxième livre. Je t'ai parlé de mon désir, d'un livre mineur. Tu m'as parlé de ta quête, en prose. Ton écriture de silence.

Cette lettre, elle m'a été demandée.

Carte blanche, tu peux écrire à n'importe qui, à un objet, une abstraction. J'aurais pu faire ma fraîche, écrire à une abstraction, à un objet de nature. Peut-être que toi, tu aurais écrit à un de ces arbres, que tu es allée visiter, qui bordaient le terrain de la propriété de l'Ambassadeur, nous marchions tous vers le bus qui nous ramenait à l'hôtel, les vieux beaux français chantaient Les jolies colonies de vacances, et toi, dans le grotesque français you were such a poet in that moment, en conversation avec ces arbres, leurs nœuds, voilà, la prose, c'est vrai qu'il faut accepter d'être dans le temps, dans la décomposition, le temps des Jolies colonies de vacances, merci maman, merci papa, c'est aussi ça, la prose, à mes yeux, faire une place au silence, ce n'est pas toujours facile,

I am reading your book in the plane. Going through the Gaelic words. I glide over, thinking of that music, you talked about the night before, bringing your hands to your heart, *it's a music of the heart*. Le cliché s'entendait mais ton geste, ton nom, Loireann, l'emportement discret de tes mains... Et en lisant, ta traduction anglaise, sur l'autre page je reconnais ces moments où tu te permets d'être dans le cliché, en l'important le geste. Tu dis mon nom aussi dans cet emportement, comme si, on se connaissait. En t'écrivant cette lettre à toi, d'abord inscrire notre rencontre dans le monde, qu'elle soit une page, qu'elle fasse histoire, tu es portée sur le mythe, c'est ton nom, qui te ramène dans ces forêts, ces vieilles pages, la

À toi, Clara Dupuis-Morency

chanson de la langue, celle du cliché, y arrive moins bien, je suis trop portée sur la prose. Moi je suis plus Colonies de vacances, moi, le cliché, y arrive mieux avec la chanson, je me glisse dans le grotesque français, je suis toute prose, pas du tout poésie, je n'ai pas ce matériau de l'Ambassadeur, j'ai l'air, comme ça, à proximité, de tuer le temps-là, le temps. Une page, donc, cette lettre, parce que tu vois, comme je triche, ainsi conjurer, la sortie du deuxième livre. On va la soumettre alors ça serait bien, de page ! Une page qui vient se glisser entre deux livres sur la pile de la vieille femme, une page mince comme un cheveu" voilà un gros cheveu qui se glisse entre le livre écrit, de premier, et celui, encore impossible, le deuxième livre. On ne la voit pas, cette lettre, mince comme un seul cheveu, mais à la bibliothèque de Trinity College, que j'ai vu cette critique croisée (crossed writing), aux c'était pour écouter, quelques minutes après avoir écrit cette page, où veut la toucher la seule page, unique. Alors je leur en fais une belle de page ! Une page mince comme un cheveu, un gros cheveu, qui se dépile, c'est du : carte blanche, mais ça doit être une seule page, pour me protéger du mauvais sort, petite coche de matérialité de la page, ou veut la toucher la seule page, unique. Alors je leur en fais une belle de page ! Une page mince comme un cheveu, un gros cheveu, qui se dépile, c'est fatalité du

LETTRE

03
DOIREANN NÍ GHRÍOFA.
Clara Dupuis-Morency

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

06
« ALLEZ VOUS ÉTUDIER VOUS-MÊME »
Robert Lévesque

DOSSIER : ÊTES-VOUS SÉRIEUX ? POSTURES IRONIQUES ET USAGES DU TRIVIAL

10
PRÉSENTATION
Laurence Côté-Fournier et Martine-Emmanuelle Lapointe

13
EXPLORER LE DÉSORDRE DU RÉEL
ENTRETIEN AVEC MATHIEU ARSENAULT
Martine-Emmanuelle Lapointe

19
L'EMPIRE FAMILIER
DE FRANÇOIS RIOUX
Valérie Mailhot

22
HONTE ET PRÉJUGÉS. UNE HISTOIRE DE LA RÉSILIENCE
DE KENT MONKMAN
Rebecca Leclerc

27
LA DANSE DE L'OURS
DE PATRICE LESSARD
Laurence Côté-Fournier

30
QUERELLE DE ROBERVAL
DE KEVIN LAMBERT
Camille Toffoli

33
LA MEUTE
DE CATHERINE-ANNE TOUPIN

DANS LE CHAMP AMOUREUX
DE CATHERINE CHABOT
François Jardon-Gomez

36
CE QU'ON RESPIRE SUR TATOUINE
DE JEAN-CHRISTOPHE RÉHEL
David Bélanger

38
LES ANANAS DE LA COLÈRE
DE CATHON
Thara Charland

ROMAN, RÉCIT, NOUVELLES

41
FLORIDA
DE LAUREN GROFF
Luba Markovskaia

44
GENS DU MILIEU-LÉGENDES VIVANTES
DE CHARLES-PHILIPPE LAPERRIÈRE
Olivier Parenteau

47
LA NUIT SAUVE
D'HÉLÈNE FRÉDÉRICK
Martin Hervé

PORTFOLIO

50

PAS DE BULLSHIT – OU LA SINCÉRITÉ ARTISTIQUE DE MYRIAM JACOB-ALLARD

Nathalie Bachand

ESSAI

62

LE PIÈGE DE LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION

DE DAMIEN HALLEGATTE

CENTRE D'ACHATS

DE EMMANUELLE JIMENEZ

Pierre Popovic

65

LA STRATÉGIE DE L'ÉMOTION

DE ANNE-CÉCILE ROBERT

Émile Bordeleau-Pitre

68

COMME PSY COMME ÇA

DE MARDI NOIR [PSEUDONYME D'EMMANUELLE LAURENT]

Louis-Daniel Godin

71

L'ENFANT D'INGOLSTADT

DE PASCAL QUIGNARD

Guillaume Asselin

74

MILEY CIRUS ET LES MALHEUREUX DU SIÈCLE

DE THOMAS O. ST-PIERRE

Yan Hamel

76

POUR OU CONTRE L'AMOUR

DE JEAN-CLAUDE LAVIE

Marie Claire Lanctôt Bélanger

78

LE DÉTECTIVE ÉTAIT UNE FEMME : LE POLAR A-T-IL UN GENRE ?

DE FRÉDÉRIC REGARD

À ARMES ÉGALES. LES FEMMES ARMÉES DANS LES ROMANS POLICIERS CONTEMPORAINS

DE CAROLINE GRANIER

Laurence Perron

THÉÂTRE

82

JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE – LA NOIRCEUR – PEEPSHOW

DE MARIE BRASSARD

Philippe Manevy

85

CORIOLAN

TEXTE DE SHAKESPEARE, MISE EN SCÈNE DE ROBERT LEPAGE

PARCE QUE LA NUIT

TEXTE ET SCÉNARIO DE DANY BOUDREAULT ET BRIGITTE HAENTJENS, AVEC LA COLLABORATION DE CÉLINE BONNIER.

BRITANNICUS

TEXTE DE RACINE, MISE EN SCÈNE DE FLORENT SIAUD

Gilbert David

90

KANATA – ÉPISODE 1 – LA CONTROVERSE

ROBERT LEPAGE

Lise Gauvin

C1 **Myriam Jacob-Allard**

RENAISSANCE NO. 3

Performance collective présentée dans le cadre de l'exposition *Country en trois temps*, au sous-sol de l'église St-Édouard à Montréal

Photo—Elisabeth Duchesne

C4 **Myriam Jacob-Allard**

LE BUFFET

Buffet collectif présenté dans le cadre de l'exposition *Country en trois temps*, au sous-sol de l'église St-Édouard à Montréal

Photo—Long Nguyen

ROBERT LÉVESQUE

« Allez vous étudier vous-même »

Dans sa *Monographie de la presse parisienne*, parue en 1843, Balzac n'y allait pas de main morte avec les tenants et les abrutissants de ces messieurs de la critique (il n'y avait alors pas tellement de dames, heureusement pour elles). Dans la situation lamentable, qui se prolonge, de la pratique de la critique dans les grands médias papier-radio-télé au Québec, que tout le monde sait anémique (c'est devenu une scie que de le dire), où il n'a pourtant pas manqué de table ronde et de show de chaises pour poser la question (et de ce fait, y répondre) de sa complaisance et de sa faiblesse, c'est un Balzac qu'il faudrait pour s'amuser un brin et rire beaucoup avec les catégories que l'auteur de *La comédie humaine* avait répertoriées.

Par exemple, le « Rienologue », qui est quelqu'un d'assez franchement illettré et qui, impuissant à se hausser du col, se fait vulgarisateur et avec qui l'ennui est absolument garanti si jamais on se prenait à l'écouter ou à le lire – ne vous attendez pas à ce que je nomme ici tel ou telle soi-disant critique du cru qui correspondrait aux définitions balzaciennes, ils se reconnaîtront eux-mêmes, en tout cas Dieu reconnaîtra les siens. Nous avons des « Rienologues » si nombreux qu'ils se perdent dans leur foule…

Il y avait aussi, dans la monographie de Balzac, celui qu'il appelait, allez savoir pourquoi, « le jeune critique blond » et qui a la particularité assez semblable de parler des arts, les uns et les autres, un jour un roman, le lendemain un tableau, et demain une pièce de théâtre, sans rien en savoir. M'est avis qu'ils ne sont pas tous blonds, ceux-là et que les filles (puisqu'on n'est plus au temps de Balzac) font nombre dans ce style du parler de tout sans rien savoir – non, vous dis-je, vous ne trouverez dans cet article aucun nom connu de vous, si bien connu de vous…

Le « Thuriféraire », lui, au XIX^e^ comme aujourd'hui au XXI^e^ siècle, était, comme l'écrivait le romancier des *Illusions perdues*, un *« préposé aux éloges »*, jadis maniant de sa plume le rond-de-jambe, maintenant le sourire toujours avenant face à la caméra, si content d'être là et de dire comment tout le monde est content d'être là sans même avoir demandé au monde son avis. Celui-là, celle-ci, travaillant plus souvent qu'autrement pour la télévision publique, sont d'une totale prévisibilité, et on se demande à quoi ils servent (vendre des tickets à la criée serait un métier plus honnête qui leur conviendrait nettement mieux). Balzac les haïssait particulièrement, les thuriféraires, et il savait très bien, par ses relations, qu'un artiste véritable, toujours, leur préférera un Éreinteur, pis un Tueur, de sorte qu'il n'ait

Comme il était philosophe, le cher Diderot des Lumières soutenait que les critiques, pour *«perdre la haute opinion qu'ils ont d'eux»*, devaient commencer par *«sortir de leur cahute»* et *«aller s'instruire»*.

pas l'impression d'avoir joué devant une caisse vide. *«On aime mieux»*, expliquait-il, *«recevoir un coup de cimeterre que de périr entre deux matelas de ouate.»*

Je me souviens qu'une comédienne de théâtre, du temps naguère où j'exerçais la critique dramatique au *Devoir*, m'avait dit un soir de scotch qu'elle préférait de beaucoup se faire descendre par moi que monter aux nues par – non, pas ce nom ! Oui, mais il n'est plus dans le métier, il donne dans la biographie de vedettes du hockey et de la chanson… – suffit, non ! Du même genre de tapis critique, il y a celle qui a fait preuve d'assez de lucidité et de courage en quittant la salle de rédaction du journal *La Presse* pour aller bouloter dans un garage, mécanicienne qu'elle est devenue, mais je ne vous dirai pas son nom à elle non plus !

Du temps de Balzac, beaucoup plus que du nôtre, il y avait aussi ceux que le romancier de *La peau de chagrin* nommait simplement *«les critiques de la vieille roche»*, et ceux-là, on sentait qu'il les détestait un peu moins ; il les décrivait consciencieux, attentifs, lourds, prenant tout leur temps pour réfléchir, pour écrire sans se presser, refaire leur devoir, à tel point que *«leur critique arrive quand on a oublié le livre»*… Il les appelait aussi des *«chanoines»*, ceux-là… J'en ai connu quelques-unes, de ces vieilles roches d'ici, au sortir de la Révolution tranquille : ils sont tous morts aujourd'hui ; je me souviens d'être allé aux funérailles d'un des derniers, un matin à Outremont… Et puis l'ultime trépassé, le dernier de sa caste, n'a même pas eu droit à des obsèques… Il semble qu'il n'y a que son chien qui aurait eu de la peine.

Bien avant Balzac, Denis Diderot se gaussait gaiement lui aussi des critiques, car il faut dire que, de tout temps, le grand et essentiel métier de Sainte-Beuve, s'il se trouve parfois exercé par des maîtres ou, mieux, des artistes (tels Jules Lemaître, qui portait bien son nom, ou Rinaldi, qui était Corse, Kael, qui querellait si bien, ou Cournot, la délicatesse du trait, et Basile, le fin futé de la remarque), a toujours eu plus que son lot de jeunes linottes, de faux-culs et de vieux chaussons – notre problème à nous, en 2019 au Québec, c'est le manque de maîtres. Dommage pour Lesage, car nous n'avons pas, nous n'avons plus de *«maîtres chez nous»*.

Ce constat fait, s'agissant de la grande presse papier-radio-télé québécoise, où l'amateurisme et la médiocrité s'acharnent à s'encroûter (entre nous, heureusement qu'il y a les revues aux maigres tirages et qui ont de bons os), amusons-nous un brin avec Diderot, qui aimait les abricots (il en réclama un juste avant de mourir) et qui, dans un texte de 1758, décrivit le critique comme un solitaire vivant au fond d'une vallée que des collines environnent de toutes parts, cet espace étant son univers dans lequel (et je le cite) *«en tournant sur un pied, et parcourant d'un coup d'œil son étroit horizon, il s'écriait : Je sais tout, j'ai tout vu.»*

Comme il était philosophe, le cher Diderot des Lumières soutenait que les critiques, pour *«perdre la haute opinion qu'ils ont d'eux»*, devaient commencer par *«sortir de leur cahute»* et *«aller s'instruire»*. *«De la lime et du temps»*, voilà le beau conseil qu'il donnait tant aux auteurs qu'aux critiques. Ce qu'il écrivait au XVIII^e^ siècle va nous servir ici grandement, car Diderot est moderne. C'est Gide, je me souviens, qui disait qu'après avoir parcouru plusieurs journaux le matin, il lisait ensuite quelques pages de Diderot, et alors il s'exclamait : *«Là est l'actualité.»* Dans Diderot !

Et que suggérait l'auteur de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* dans ce texte de 1758 ? *«Allez vous étudier vous-même»*… Il donnait l'exemple d'Ariste, qui avait beaucoup étudié, qui avait 40 ans,

qui se promenait seul et s'entretenait avec lui-même, songeant qu'il n'aurait pas de réponse si quelqu'un, le rencontrant, lui demandait : qu'est-ce que le vrai, le bon et le beau ? Après un long entretien avec lui-même, où il reconnaissait qu'il n'y a peut-être pas dans l'espèce humaine deux individus qui aient *« quelque ressemblance approchée »*, que tout dans l'organisation générale *« a ses variétés »*, que dans un même homme tout est *« dans une vicissitude perpétuelle »*, qu'un homme idéal est *« impossible à former »*, que l'on n'est jamais dans un instant ce que nous étions dans un autre, Ariste, écrit Diderot, *« conçut qu'il avait encore beaucoup à apprendre ».*

Plus terre à terre, mais aussi illuminé mentalement que l'amateur d'abricots, le romancier de *Demain dans la bataille pense à moi*, Javier Marias, s'est permis d'établir quelques « règles du jeu » au sujet de la critique, la littéraire et la cinématographique, estimant que celles-ci, dans son pays, l'Espagne, étaient *« dans un état lamentable »*. Son texte, paru dans *Littérature et fantôme* en 2001, sous le titre « La très critique critique », laisse à penser que, là comme ici, un réel problème occidental existe dans l'honnête et l'importante pratique du métier de critique.

Marias écrit entre autres ceci, et c'est comme s'il lisait notre grande presse écrite et écoutait ces émissions de gaz hilarant que sont *Plus on est de fous, plus on lit* et le mal titré *Esprit critique*, où il n'y a ni esprit ni critique. Lisons-le : *« Les critiques doivent être sincères. C'est à coup sûr la plus grande de toutes les évidences, et aussi la moins respectée. Il faut qu'ils gardent bien présent à l'esprit que feindre du goût pour ce qu'ils méprisent, ou de la réprobation pour ce qu'ils estiment, est extrêmement difficile, il faut être un véritable artiste pour y parvenir. En d'autres mots, ils doivent savoir que l'éloge mensonger est perçu comme dépourvu de sincérité, de même que la condamnation forcée est perçue comme forcée. Il y a des critiques semées d'éloges que le lecteur sait routinières et creuses, dictées, et il y en a pleines d'injures que le lecteur sent artificielles ou induites, plaquées, et même commanditées. Ces critiques ne sont pas seulement corrompues, elles sont surtout inutiles. Un critique peut ou non être préparé, voir juste ou se tromper, être un lynx ou un imbécile. Mais il faut qu'il dise ce qu'il pense, car si ce n'est pas le cas – et cela l'est si peu souvent que c'est scandaleux –, sa critique n'a pas d'intérêt, elle ne trompe même pas, elle est mort-née. »*

Dans un vif entretien d'avril dernier entre Patrick Kechichian (quelle syllabe finale pour un critique !) et Michel Crépu (quel nom pour un chercheur de poux !) où ils échangeaient à savoir si Jean-Pierre Richard, qui venait de mourir, était un « essayiste » ou un « critique littéraire », Crépu, dans son blogue à l'enseigne de la NRF, admettait qu'idéalement on devait être les deux, ce que je crois. *« M. Kechichian a bien raison de monter au créneau pour défendre le critique alors même que chaque semaine présente des signaux inquiétants d'ailleurs indéchiffrables, de réseau social en réseau social, où le sort d'un roman ne dépend plus que de l'humeur torve d'un mauvais coucheur qui ne sait pas comment tuer sa journée. »* Et il ajoutait : *« Mais ne pleurons pas le temps où Angelo Rinaldi apportait sa chronique à* L'Express *comme un marmiton porte à bout de bras le civet de lièvre juste chassé de la veille. Il est trop tard pour ramener à la poupe l'un de ces marins de tempête qui n'hésitait pas à braver les préjugés, comme l'était Rinaldi. »*

Ce *« Il est trop tard »* m'inquiète grandement, monsieur Crépu. Il faudra pleurer un jour prochain, mais, pour l'heure, entre nous, qui sommes du bâtiment, permettez-moi tout de même d'assurer notre tempérament et de vous signaler que vous vous emmêlez un peu les pinceaux métaphoriques car, dites-moi, ce Rinaldi, il était marmiton ou marin ?



LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER ET MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

Êtes-vous sérieux? Postures ironiques et usages du trivial

PRÉSENTATION

Dans « Que sont les niaiseux devenus ? », essai publié par le magazine *Nuit Blanche* en 2011, Alain Farah déplore que la littérature québécoise *« caresse avec douceur les auteurs de récits policés ou [de] poèmes convenus »* et soit dominée par *« des gens intelligents, qui cherchent à dire des choses très importantes »*. Pour sa part, il affirme que le Québec a besoin de nouveaux niaiseux, de ceux dont Réjean Ducharme faisait partie, des écrivains pour qui résister veut dire *« perdre ses amis, se cultiver des verrues sur le visage, regarder des émissions idiotes »*. Le ton de ses propos laisse entendre que cette posture se fait alors rare autour de lui. Pourtant, tout indique qu'il n'est pas seul à souhaiter que la littérature perde de sa superbe pour s'approprier le niaiseux et prendre à bras-le-corps la matière de son époque. En effet, l'apparition de nombreux lieux de publication à partir des années 2000, tant du côté des revues (*OVNI*, *Nouveau Projet*, *Liberté* dans sa refonte) que des maisons d'édition québécoises (Ta Mère, Le Quartanier, La Mèche, Héliotrope), a laissé place à des voix ayant un intérêt particulier pour les clichés et, surtout, pour le dérisoire et le trivial. Alors que le premier terme est associé au ridicule et à l'insignifiance, le second relève plutôt de la banalité et de l'ordinaire : ensemble, ils définissent de manière complémentaire le niaiseux.

Les références à la culture populaire et aux marques commerciales, notamment, occupent une place d'importance dans les œuvres québécoises récentes, de *Cinq visages pour Camille Brunelle* de Guillaume Corbeil à *Bluetiful* de Daphné B. La culture de masse forme un arrière-plan quotidien auquel il est ardu de demeurer imperméable, et l'ironie devant les discours que publicité et médias assènent côtoie une forme de nostalgie ou de tendresse pour des œuvres populaires ou des marques de commerce, montrant la difficulté de s'en dissocier complètement sans se couper de son environnement. Des influences nouvelles, notamment médiatiques (Internet, jeux vidéo, télévision), ont pu transformer le rapport des écrivains à la littérature comme à la culture populaire, bousculant la hiérarchie traditionnelle entre l'une et l'autre.

Que ces références soient présentées comme symbole d'aliénation, utilisées à des fins parodiques et satiriques, ou encore revalorisées dans une entreprise de légitimation culturelle, leur sens varie tout autant que la posture auctoriale de ceux et celles qui les emploient. Cette ambivalence est perceptible dans les listes de Marc-Antoine K. Phaneuf dans *Cavalcade en cyclorama* ou les multiples sources de distraction plus ou moins agréables dans *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault. La nature même des lieux communs et des clichés accentue l'ambiguïté interprétative puisque, comme l'indiquent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot dans *Stéréotypes et clichés*, ils reposent pour être compris sur la connaissance partagée entre auteur et lecteur de codes linguistiques et culturels. La même chose peut être affirmée pour qualifier l'usage du trivial et du dérisoire, ces catégories impliquant forcément un jugement de valeur sur les objets qu'elles incluent, jugement qui varie en fonction des communautés interprétatives et du lectorat visé. Il semble toutefois que plusieurs œuvres, notamment celles qui seront

étudiées dans ce dossier, choisissent de demeurer dans une zone grise, quelque part entre un usage ironique de ce matériel, où ses limites et sa pauvreté sont exposées, et un travail sincère qui prouve qu'il n'est pas sans susciter des affects ou des réflexions complexes.

Du côté de la littérature américaine, les années 1990 et 2000 ont été traversées par nombre de débats sur l'usage de l'ironie ou la pertinence d'une posture axée sur la mise à distance du réel, en particulier autour de l'œuvre de David Foster Wallace et du courant de la néo-sincérité. Aux États-Unis comme au Québec, l'ironie, celle par exemple que revendiquait *L'inconvénient*, a été associée à une distanciation du politique, l'engagement se trouvant plutôt du côté de l'effort authentique pour prendre part au réel. Foster Wallace a lui-même accordé une grande place à la culture populaire dans ses œuvres, notamment dans le roman *Infinite Jest*, qui mettait en scène notre dépendance collective à la culture du divertissement tout autant qu'au détachement ironique. Si ces débats n'ont pas eu la même ampleur au Québec, ils n'en ont pas moins laissé des traces, comme en attestent les références à cet écrivain et à ce courant chez Nicolas Langelier (*Comment réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*) ou Laurence Gough (« Rétablir sa foi en l'humanité », *Nouveau Projet*). Pour nombre d'auteurs, regarder de haut la culture de masse comme l'apanage des gens aliénés par la société de consommation ne semble plus possible. Si l'ironie ne disparaît pas toujours, l'écrivain finit souvent par la retourner contre lui-même, signe que lui aussi, comme nous tous, est « embarqué » et doit réfléchir à sa situation – l'écho sartrien n'étant pas innocent ici, compte tenu de l'importance des enjeux politiques au début des années 2010.

Ce rappel des débats américains soulève en corollaire la question de la spécificité québécoise des pratiques littéraires évoquées. Les intellectuels anglo-saxons ont, bien davantage que leurs collègues en France, exploré la complexité des liens affectifs et sociaux noués avec la culture populaire et la culture de masse, notamment grâce aux travaux de Raymond Williams et de Richard Hoggart. Ici, ces questions ont été peu théorisées, bien que l'on doive souligner l'apport des travaux d'André Belleau sur les rapports entre culture savante et culture populaire, ou les écrits de Pierre Maheu, qui, en définissant le ti-pop dans *Parti pris* au cours des années 1960, a décrit la singularité de la culture populaire québécoise. Pierre Maheu – ou encore l'œuvre de Ducharme évoquée plus tôt – nous rappelle que le jeu avec le trivial, le ridicule et le niaiseux n'est pas nouveau. Jonathan Livernois, dans *La révolution dans l'ordre*, avance que le ti-pop, cette célébration du patrimoine kitsch canadien-français, est apparue comme une

[…] l'ironie devant les discours que publicité et médias assènent côtoie une forme de nostalgie ou de tendresse pour des œuvres populaires ou des marques de commerce, montrant la difficulté de s'en dissocier complètement sans se couper de son environnement.

manière ludique de mettre à mort l'ère duplessiste. Si notre époque revient à nouveau vers des esthétiques semblables, que signifient celles-ci au tournant des années 2010 ?

Dans l'entretien qu'il nous accorde, Mathieu Arsenault répond en partie à cette question en explorant le désordre du réel qui constitue, selon lui, l'actualité et le quotidien culturels des contemporains. L'accumulation, voire la superposition, des références à la culture populaire, au trivial et au niaiseux serait notamment une manière pour *« les consciences d'aujourd'hui [...] de se libérer du surcodage langagier, culturel et comportemental que les technologies de l'information ont peu à peu imposé à tout le monde ».* L'ironie, qui a souvent accompagné le recours à la culture populaire, ne serait plus nécessairement associée au sarcasme et au cynisme, mais pourrait prendre la forme – comme à l'Académie de la vie littéraire – d'un espace clandestin où se recréeraient des communautés esthétiques. Cette idée traverse plusieurs des articles du dossier et permet de repenser la pratique du second degré dans les écritures contemporaines. Dans *L'empire familier* de François Rioux, comme le rappelle Valérie Mailhot, l'ironie participe de la polyphonie d'une poésie qui se retrouve souvent tiraillée entre les discours sur le bien-être individuel et une conscience aiguë des iniquités sociales et des maux politiques du présent. Le « je » poétique pratique ainsi *« l'autoréflexivité ironique »*, mais pas à la manière des postmodernes qui mettaient *« le monde à distance pour [mieux] le critiquer »*. Il le fait plutôt en *« avou[ant] un certain malaise existentiel, [...] en montrant à quel point il est ardu de faire l'économie du cliché et, surtout, de l'ironie, dans l'expression de l'émotion ».* Étroitement liée aux affects, cette conception de l'ironie est ainsi indissociable d'un certain esprit de sérieux et acquiert même une portée politique.

C'est du moins ce que laissent entendre les contributions de Rebecca Leclerc, de Laurence Côté-Fournier, de Camille Toffoli et de François Jardon-Gomez, qui font clairement ressortir les implications politiques et éthiques de ce que l'on pourrait qualifier d'esthétiques du mauvais goût, volontiers kitsch et outrancières. Dans sa recension de l'exposition *Honte et préjugés. Une histoire de la résilience* de Kent Monkman, présentée au musée McCord du 8 février au 5 mars 2019, Rebecca Leclerc revisite certains textes phares de l'histoire de l'art de manière à témoigner des *« névroses et [des] hystéries collectives des civilisations colonisatrices »*. Les œuvres de Monkman, par leur relecture de toiles canoniques de l'art canadien, parviennent ainsi à démythifier les images d'Épinal associées aux nations autochtones par l'entremise du détournement créatif de celles-ci. La question autochtone fait aussi retour dans le compte rendu que Laurence Côté-Fournier consacre au roman *La danse de l'ours* de Patrice Lessard. Au-delà des clichés rattachés au genre du roman policier, le roman privilégie, comme le note Laurence Côté-Fournier, *« une mise à distance et un emploi de stéréotypes qui reprendraient ceux de la communauté discursive dominante, celle des Blancs. »* Camille Toffoli, quant à elle, s'intéresse à la reprise des stéréotypes et des discours sociaux haineux qui traversent le roman *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert. Considéré par plusieurs critiques comme un texte social, le roman de Lambert met pourtant au jour la résistance de la communauté fictionnelle au changement et à la différence – incarnée notamment par l'homosexualité ouvertement revendiquée du personnage de Querelle. Comme le montre bien François Jardon-Gomez, les références populaires constituent un outil de dénonciation dans *La meute* de Catherine-Anne Toupin et *Dans le champ amoureux* de Catherine Chabot, mettant en cause les idées reçues sur la masculinité et la féminité.

Les deux derniers articles du dossier ciblent davantage le caractère parodique et ludique des représentations de la culture populaire, sans pour autant mettre complètement de côté l'esprit de sérieux. David Bélanger, dans une recension de *Ce qu'on respire sur Tatouine* de Jean-Christophe Réhel, s'intéresse à *« la charge itérative du rire »*, voire à la manière dont celle-ci désamorce la tragédie. Dans son compte rendu de la bande dessinée *Les ananas de la colère* de Cathon, Thara Charland clôt ce dossier en examinant la transposition de l'exotique *polynesian pop* à Trois-Rivières, laquelle donne lieu à une esthétique du décalage. Tous les collaborateurs et collaboratrices confirment, chacun à sa manière, que le niaiseux n'est jamais tout à fait niaiseux et qu'il porte souvent en lui son envers : un regard non complaisant sur l'ordinaire de notre vie et le dérisoire de nos pratiques.

PROPOS RECUEILLIS PAR MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

Explorer le désordre du réel

ENTRETIEN AVEC
MATHIEU ARSENAULT

Martine-Emmanuelle Lapointe

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

Mathieu Arsenault

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VALÉRIE MAILHOT

Le poète maudit du XXIe siècle

L'empire familier, troisième recueil de François Rioux après *Soleils suspendus* (2010) et *Poissons volants* (2014), pose la question de la spécificité de la parole poétique dans le régime hypermédiatique contemporain, c'est-à-dire dans un espace saturé par les discours et les images. Au cœur de ce bruit ambiant – familier et incessant – intervient le sujet lyrique, le « je » de l'énonciation poétique, dont on apprend rapidement qu'il s'adonne à l'écriture de la poésie. La mise en scène de soi s'accompagne dans le recueil d'une autoréflexivité souvent ironique, qui a pour fonction d'interroger le rôle que peut jouer le poète dans une société soumise à une concurrence discursive généralisée, une société où, comme l'écrit Rioux, *« tout le monde aurait voulu être un artiste »*.

L'empire familier est un recueil de la multiplicité des voix, comme l'annonce le premier poème, « Après le gris », où le sujet lyrique est présenté par le biais d'un syntagme particulièrement significatif : *« j'étais mouche folle dans la foule moche »*, écrit Rioux, synthétisant dans une habile contrepèterie le projet fondamental de son recueil. Dans *L'empire familier*, le poète fait en effet son miel de tout le bruit qu'émet la société contemporaine : fragments de conversations, paroles de chansons et autres bribes de langage glanées ici et là au hasard des déambulations du « je » poétique dans sa ville, Montréal, s'infiltrent, se répandent dans le recueil comme un *« cancer »*, mot qui apparaît également dans « Après le gris ». Ça parle, ça bavarde, chez Rioux, qui n'hésite pas à recourir à toutes les modalités de l'oralité pour donner de la texture aux voix de cette *« foule moche »*. Jurons, québécismes, anglicismes et autres tournures orales rythment les poèmes : dans « Mercure », par exemple, le sujet lyrique, ici figuré par le « tu » de l'adresse à soi-même, se trouve assailli par une litanie de questions : *« tu rejoins des gens qui parlent pendant des heures / on pose des questions pour faire la conversation / tu veux-tu des enfants je sais pas / pour qui tu vas voter qu'est-ce tu vas faire »*. En dépit de son exaspération, le poète ne peut se soustraire au bourdonnement incessant du monde, qui finit toujours par le rejoindre, même si, le vendredi soir venu, il *« éteint l'ordinateur les lumières le four »* pour observer, tel un Nelligan revenu d'outre-tombe, *« la neige neiger »*.

L'EMPIRE FAMILIER

FRANÇOIS RIOUX

Le Quartanier, 2018, 98 p.



Deux discours véhiculant des visions opposées du monde traversent *L'empire familier*. D'un côté se fait entendre une voix inquiète, parfois catastrophiste, devant l'état actuel du monde et son avenir, voix à laquelle vient en répondre une autre, résolument optimiste celle-là, qui fait du *topos* du *carpe diem* son leitmotiv quotidien. Le premier de ces discours est fondé sur l'idée d'une dégradation généralisée du monde, qui fait écho au vers de Baudelaire, *« l'empire familier des ténèbres futures »*, duquel est extrait le titre du recueil de Rioux. Or, ces *« ténèbres futures »* sont dans le recueil déjà arrivées, et elles prennent la forme de la pollution, de la violence et de la mort, menaces qui pèsent sur un corps social mal en point. *« Tout est toxique »* martèle par exemple une voix impersonnelle dans le deuxième poème de *L'empire familier*, « L'odeur sucrée du plastique qui brûle », tandis que plus loin dans le recueil, ce sont plutôt *« l'anévrisme les bacilles la faillite [qui] guettent / les corps »*. Se superposent à ces voix soucieuses, angoissées, celles qui se consacrent plutôt à jouir de tout ce dont il est possible de jouir, dimension thématisée dans le recueil par le motif de la consommation. Corps, objets et nourriture sont joyeusement dévorés, comme dans le poème « Manger », où Rioux écrit non sans ironie que *« [l]a vraie messe c'est déjeuner / terrestre eucharistie de l'omelette »*. S'entrechoquant dans le recueil, ces deux visions du monde mettent en jeu des rapports au temps antagonistes : la première est animée par un vif souci relativement à l'avenir alors que la seconde se replie entièrement dans le présent le plus immédiat. Le dialogisme illustre ici la dichotomie, la dissociation profonde d'une société dont une portion se réfugie dans la sphère des arts de faire et des techniques de soi – on cultive son bonheur quotidien et sa paix intérieure en buvant du *« café bio »* – pendant qu'une autre, trop consciente que dehors *« la guerre continue »*, descend dans la rue, à la *« manif »*, affronter la *« matraque »* des policiers.

La polyphonie n'a pas uniquement pour fonction, dans *L'empire familier*, de montrer la cohabitation chaotique de ces discours dans l'espace contemporain. Par la forme particulière qu'elle emprunte, soit le discours direct libre, elle révèle également le processus d'incorporation et de rejet de ces fragments de langage par le sujet lyrique. L'absence de toute marque typographique comme les guillemets ou les incises brouille en effet les frontières entre discours cité (celui de la « foule moche ») et discours citant (celui du poète). Cette forme manifeste l'appartenance de ce dernier au corps social tout en lui permettant d'en déprendre sa parole, de se singulariser au sein même de la foule. La rumeur de celle-ci est en effet absorbée et rejouée dans le recueil par le poète qui la subvertit, souvent par des figures d'insistance et d'exagération, comme dans « Mardi prochain », où l'énoncé *« on ne peut pas tout garder »*, qui évoque le prêche d'une Marie Kondo sur le désencombrement, est remotivé ironiquement par l'accumulation qui le suit : *« On ne peut pas tout garder / bibelots obscurs patentes à gosses / dessins d'enfants tasses à logo carnets / d'adresses échéanciers livres écornés / licornes de poche au fond du bac / tout sera noyé dans la bière flate »*.

Est-ce à dire que toute affirmation est susceptible d'être tournée en dérision, que tout discours peut être retourné contre lui-même et mis à mal par l'ironie ? Oui, semble dire *L'empire familier*, mais ce n'est là qu'une partie de la réponse qu'offre le recueil. Si les poèmes ne s'en tenaient qu'à montrer le potentiel ridicule de tout énoncé, on pourrait soutenir que Rioux souscrit à une vision postmoderne du monde, au sein de laquelle l'ironie soulignerait l'absurdité du monde contemporain et témoignerait de l'abandon, comme l'écrit Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*, de *« la quête d'un paradis »* au profit d'une acceptation du *« monde dans tout son désordre »*. Or, l'ironie postmoderne, qui place son énonciateur dans la position de celui qui met à distance le monde pour le critiquer et qui renonce à toute transcendance, apparaît chez Rioux comme une rhétorique usée, une rhétorique que le poète a intégrée, mais dont il tente de dégager sa voix.

C'est en effet ainsi qu'il faut comprendre le fait que la représentation de soi soit également soumise dans *L'empire familier* au régime de l'absorption et du rejet ironique. Les nombreux clichés et les lieux communs associés à la figure du poète maudit font en effet l'objet d'un réinvestissement ludique et critique dans le recueil. Le travail sur les lieux communs associés à cette représentation particulière de la subjectivité moderne permet à Rioux de faire siens certains des affects qui lui sont liés, tout en montrant qu'il sait bien qu'il serait naïvement anachronique de se réclamer pour ainsi dire sincèrement de cette posture. Rioux s'approprie notamment le *topos* de l'ivresse de l'écrivain, et ce, dès les premiers vers du recueil : *« Et puis on dégrise / on s'agrippe au matin / c'est une vie plus facile que d'autres »*. Le sujet collectif « on » est saisi au moment précis où les effets de l'alcool commencent à se dissiper, le poète endossant ainsi le thème des paradis artificiels tout en en montrant l'usure. Dans *L'empire familier*, le sujet lyrique s'abreuve en effet au *« vin cheap »* et à la *« bière aux BPC »*, mais l'alcool ne permet plus, comme chez le Baudelaire du « Vin des amants », l'échappée vers *« un ciel féérique et divin »*. L'alcool permet tout au plus de soulager ponctuellement les *« crise[s] de sérieux »* d'un individu qui se dit *« seul et triste et cliché / dans le luxe des souffrances familières »*. Les clichés liés à la figure du poète maudit fonctionnent ainsi

> […] l'ironie postmoderne […] apparaît chez Rioux comme une rhétorique usée, une rhétorique que le poète a intégrée, mais dont il tente de dégager sa voix.

comme un répertoire de tropes qui sont performés sur la scène du poème, comme autant de masques qui sont reconnus comme tels par l'ironie, mais qui permettent malgré tout à l'émotion, à l'affect, de passer dans le recueil : le « je » avoue un certain malaise existentiel, tout en montrant à quel point il est ardu de faire l'économie du cliché et, surtout, de l'ironie, dans l'expression de l'émotion.

C'est dans ce contexte que prend tout son sens la scène d'énonciation instaurée dans le premier poème du recueil, au sein duquel le vers *« on va se dire ce qu'on ne dit jamais »* transforme le livre en un espace d'aveux. Le texte aménage une zone à l'abri de la rumeur ambiante et instaure un dialogue entre deux instances énonciatives réunies dans le « on », soit le « je » et le « tu », qui recouvrent ici la figure du poète et du lecteur (fictif). Ce dernier est appelé à la confidence, et même si le lecteur réel ne peut évidemment pas participer au poème, il n'en reste pas moins qu'en employant cette configuration particulière, Rioux fait en sorte que l'aveu, l'expression de l'affect, devient le fait aussi bien du poète que du lecteur. Le solipsisme est ainsi formellement évacué de l'horizon du poème et la parole cesse d'être la prérogative du « je » lyrique. Avec ce dispositif de l'aveu, Rioux exprime la volonté de faire du poème un lieu de partage, idée reprise plus loin dans le recueil par la métaphore du poète-boulanger : *« et le soir enfin tu appelles le calme / tu pétris la lumière / les manches retroussées tu cuis du pain / pour ceux qui en veulent pour ceux qui ont faim »*. Le travail sur le cliché, dans *L'empire familier*, ne concerne pas que l'aspect thématique du texte : le réinvestissement ironique touche aussi la forme du poème, qui est structuré par une variété de répétitions stylistiques allant de la reprise de syntagmes (*« pour ceux qui »*) à l'allitération et à l'assonance, en passant par la rime (*« pain / faim »*). Parfois volontairement peu subtils, les jeux prosodiques auxquels se livre Rioux constituent autant de clins d'œil à une certaine tradition poétique, celle de la versification, qui signalent, une fois de plus, la difficulté de dégager sa voix de celle des autres.

En mettant en scène formellement et thématiquement une quête de fraternité, *L'empire familier* en vient à s'apparenter aux œuvres littéraires, surtout américaines, appartenant au courant de la « nouvelle sincérité » (*New Sincerity*), qui s'est attaché, avec David Foster Wallace notamment, à imaginer des formes d'énonciation qui déjouent la posture de l'ironiste postmoderne sans pour autant réactiver une conception moderne de la subjectivité comme conscience individuelle « authentique ». Chez Rioux, la sincérité advient moins dans ce qui est dit – le travail sur la polyphonie ainsi que la répétition thématique et formelle exhibent l'impossibilité de prétendre à une parole et à une identité authentiques – que dans la mise en scène d'une subjectivité qui se débat avec divers modes d'appréhension du monde, combat qui constitue lui-même l'enjeu du poème. *L'empire familier* expose l'effort, toujours à recommencer, d'un sujet qui cherche à faire du poème un espace d'aveux, un lieu de convergence *« pour ceux qui en veulent pour ceux qui ont faim »*, et c'est peut-être dans l'abandon d'un Idéal issu du XIX^e^ siècle qui fait du poète une figure à part, exemplaire, que le poème tend vers la sincérité. Ni Icare ni albatros, le « je » lyrique se mue en effet finalement en un oiseau commun, oiseau qui rejoint ses semblables, ses contemporains, lorsqu'il avoue *« traverse[r] la même nuit que tout le monde / avec juste assez de plumes pour ne pas [s]'écraser »*.


AMOR VINCIT OMNIA

REBECCA LECLERC

Kent Monkman : vengeance par le stéréotype

HONTE ET PRÉJUGÉS. UNE HISTOIRE DE LA RÉSILIENCE

EXPOSITION DE KENT MONKMAN PRÉSENTÉE AU MUSÉE MCCORD

du 8 février au 5 mai 2019

La façade d'une cabane en bois délabré. Des bouteilles de coca 2 L, du Kraft Dinner, des boîtes de soupe aux tomates Campbell qui affichent des prix exorbitants : 18,23 $ taxables pour la soupe ; 11,42 $ taxables pour les macaronis au fromage ; 12,45 $ taxables pour les deux litres de boisson gazeuse. Des gallons en plastique d'eau Nestlé, un gallon rouge d'essence, un réchaud de camping à propane. Une peau de castor accrochée au mur. Aussi, un bébé allongé sur une couverture blanche entrecoupée de bandes aux couleurs de la Compagnie de la Baie d'Hudson ; le noir, le vert, le rouge, le jaune. Dans ce décor foisonnant, deux personnages adultes, habillés de vêtements de sport, se penchent sur un enfant qui vient de naître. Cet enfant, c'est Miss Chief Eagle Testickel, l'alter ego bispirituel de l'artiste cri et irlandais Kent Monkman. D'ailleurs se souvient-elle avec émotion de ses premiers instants, dans ses Mémoires, en racontant qu'à sa naissance, *« [D]ans notre cabane-résidence de fortune, un courant d'air froid soufflait, faisant frissonner ma mère pendant qu'elle accouchait. Mon père a été chercher de l'eau [...] mais l'eau l'a rendue malade, et elle a couvert de cloques ma peau de nouveau-né. [...] Je suis d'humble naissance, oui, mais aux yeux de mes bien-aimés parents [...] j'étais un trésor parce que, pour nous, il n'y a rien de plus important que nos enfants ».* À l'arrière-plan de cette œuvre, qui évoque les codes des tristement célèbres dioramas du XIX^e^ siècle, sont peints une bonne sœur et un soldat en train de violemment arracher un bébé des bras de sa mère éplorée. Mais cette scène tragique ne vient point voiler d'ombre l'arrivée au monde de Miss Chief, car après tout, *« [i]l ne s'agissait pas de n'importe quelle naissance [...] Les cieux se sont ouverts et toutes sortes d'anges et d'êtres surnaturels ont attendu mon arrivée. »* Il est à souligner que les trois personnages – le père, la mère, la fille – ont le même faciès neutre et typé : celui de l'artiste lui-même, qui souligne entre autres, dans cette

P—22 **Kent Monkman**

SCÈNE DE LA NATIVITÉ
2017
Installation multimédia.

Don du Comité des bénévoles au Museum London (1956-2017), à la mémoire de Shelagh Martin-McLaren, 2017.

Chez Monkman, le cliché du guerrier nu, sage, docile, reconnaissant revêt les traits flamboyants d'une *drag queen* amérindienne où s'entremêlent le glam, la confiance, la spiritualité, la sexualité et l'érotisme.

Scène de nativité réalisée en 2016, la désincarnation identitaire que l'histoire de l'art a forcée, par les gestes et les images, sur les populations des Premières Nations… tout au long de « leur » histoire. Et au dessus de cette scène, l'inscription latine *Amor Vincit Omnia* est gravée dans le bois teint qui la découpe : l'amour, peut-on traduire, triomphera de tout.

CE QU'IL FAUT METTRE À MAL

L'exposition *Honte et préjugés. Une histoire de la résilience*, présentée ce printemps au Musée McCord du 8 février au 5 mai 2019 sous le commissariat de Barbara Fisher, est une des réponses incisives, virulentes, à ces mythes sur l'identité autochtone encore vivants aujourd'hui. À travers un parcours divisé en neuf chapitres – qui présentent des peintures grand format et quelques installations de Kent Monkman –, l'exposition déconstruit une à une les images clichées et stéréotypées des Premières Nations qui traversent l'histoire de l'art de bord en bord. Prenons le cas de Georges Catlin, artiste peintre américain, qui se consacre à partir de 1830 à une tâche spécifique : « documenter » les cultures autochtones dans l'objectif précis d'en sauvegarder la mémoire. Il réalise des portraits d'individus, il fige sur toile les fêtes et les vêtements traditionnels qu'il juge « assez autochtones »… Il invente, en fait, une nouvelle *Iconologia* de l'altérité, qu'il copie et recopie incessamment dans des peintures et des gravures qu'il diffuse auprès du public européen, ce dernier étant fasciné par ces peuples de l'Amérique « en voie de disparition ». Une disparition toutefois fantasmée, à l'instar de la pureté et de la naïveté que l'on associe aux personnes des peuples premiers : l'autochtone, croit-on, est figé dans un passé imperméable à l'évolution, il est coincé dans des temps primitifs qui reflètent littéralement l'enfance de notre humanité et – du moins est-ce là ce qui est véhiculé par les artistes, les philosophes et la littérature de l'époque – il ne sera pas en mesure de s'adapter aux avancées technologiques des révolutions industrielles. C'est qu'une sorte de nostalgie impérialiste commence à flotter dans l'air du XIX^e^ siècle, une nostalgie impérialiste où l'on pleure la « disparition » à venir… d'un peuple que nous avons nous-mêmes détruit. Les artistes comme Georges Catlin, Paul Kane, Thomas Crawford, James Earle Fraser (pour ne nommer que ceux-là), ne vont point tarder à s'inventer grands sauveurs des cultures autochtones de l'Amérique. Mais seule la culture telle qu'ils la fantasment sera préservée dans les images, avec les tipis, les plumes, les tatouages, les canots et les bisons ou les castors – c'est selon. Ils iront jusqu'à déguiser les Premières Nations en vulgaires stéréotypes d'eux-mêmes, jusqu'à faire des montages de symboles « amérindianisés » qui leur semblent authentiques, jusqu'à aseptiser complètement les environnements qu'ils visitent, effaçant volontairement les marques naturelles du dialogue entre les Blancs et les communautés autochtones. Mais le temps a passé, et les Premières Nations sont restées. Et les conditions de vie sont devenues lamentables, Miss Chief en témoigne : *« Nous n'avons pas d'espace, nous ne pouvons pas voir l'horizon et sentir le vent. Entassés dans les ghettos des villes des prairies et du nord, brisés et saignant des blessures de nos parents et de nos grands-parents […] »*. Tout ce qu'ils ont réussi à cristalliser en images, les Catlin, Kane, Fraser, ce sont les névroses et les hystéries collectives des civilisations colonisatrices.

UNE MISE À MORT DES CLICHÉS PAR L'ART

Kent Monkman propose de revisiter l'histoire du Canada depuis la signature de la Confédération à travers son alter ego Miss Chief Eagle Testickle. Le récit commence à l'époque du Marquis de Montcalm et de James Wolfe – lorsque fut perdue la bataille des Plaines d'Abraham par les troupes françaises à la faveur de l'armée britannique. En ces temps, se souvient Miss Chief, *« le pouvoir était dans notre camp [...] quand nous, Cris, Iroquois, Assiniboines et autres Nations Rouges, contrôlions ces territoires »*. Et déjà déjoue-t-elle certaines des idées reçues en soulignant que *« nous avons toujours épousé les nouvelles technologies, les fusils fonctionnaient bien et nous étions fiers d'avoir de nouvelles manières de penser »*. Un tableau de 1770 du peintre académique Benjamin West, intitulé *La mort du général Wolfe,* occupe d'ailleurs le centre de la première salle. Y est condensée l'histoire de la conquête britannique telle qu'elle fera école : on y voit les derniers instants du général Wolfe, qui s'effondre dramatiquement dans les bras de son bataillon, le corps tordu dans une position calquée sur les grandes *Pietà*. Agenouillé à ses pieds, un guerrier autochtone, presque nu, contemple la mort de celui-là même qui se sacrifia « héroïquement » pour le pays. Se confondant avec la terre, la main sur le menton dans une posture qui évoque les sculptures antiques des sages philosophes, ce guerrier a une fonction bien précise dans le tableau : personnifier toute la colonie qui, à partir de cette date (le 13 septembre 1759), sera sous couronne britannique. Ce genre de métonymie, qui est au service d'une forme de propagande chez des artistes comme Benjamin West, est reprise dans la pratique artistique de Kent Monkman, qui utilise toutefois ces tropes visuels pour mettre l'histoire en crise. Chez Monkman, le cliché du guerrier nu, sage, docile, reconnaissant revêt les traits flamboyants d'une *drag queen* amérindienne où s'entremêlent le glam, la confiance, la spiritualité, la sexualité et l'érotisme. Agissant comme un *« trickster »*, Miss Chief porte jusque dans son nom la complexité de ce qu'elle incarne : Miss Chief, comme *« mischief »*, la malice, et Eagle Testickle… qui superpose sémantiquement, et le signifiant *« egotistical »* (égocentrique), et les signifiants « aigle » et « testicule », qui amplifient encore davantage la visée de Monkman : détruire les clichés symboliques à travers des superpositions de sens qui sont tout aussi intellectuelles que kitsch (notamment par de nombreuses références à la culture pop). Davantage qu'une différente version des « faits », l'exposition est un véritable tremblement de terre : l'artiste fait de surcroît cohabiter des tableaux classiques de l'histoire de l'art institutionnelle, des images de Catlin, de Kane, des œuvres contemporaines, des sculptures, des objets artisanaux ; le tout étant constamment mis en contraste avec des extraits insupportables de discours ou de rapports gouvernementaux.

Et au-delà de sa critique de l'histoire, au-delà de ses références visuelles à l'iconographie « clichée », Monkman charge ses peintures de tensions homoérotiques qui traduisent le « désir » des colonisateurs envers cet « Autre » fantasmé : il reprend les codes de l'Académie, et soudain, l'homme blanc n'est plus héroïque, mais il se fait sodomiser par des ours (*Les Ours de la Confédération*, 2016), il craque devant le corps nu de Miss Chief (*Les Papas*, 2016), il se soumet à la grandeur de son corps et se montre disposé à « tout » lui donner (*Parfum d'un castor*, 2016). Pas de vainqueurs, chez Monkman. L'artiste ne défend jamais, explicitement, une position critique. Il laisse plutôt la spectatrice ou le spectateur se forger sa propre conception des choses, relatant directement certaines paroles, ramenant à la mémoire les choses qui furent dites, puis tues : *« Je veux qu'on se débarrasse du problème indien. Notre objectif est de continuer jusqu'à ce qu'il n'y ait plus un seul Indien au Canada qui n'ait pas été absorbé dans la société, qu'il n'y ait plus de question indienne, et plus de ministère des Affaires indiennes »*, râlait Duncan Campbell Scott en 1920. Monkman, allié à la voix et au corps de Miss Chief, grimace au visage de ce ridicule « objectif » qui, jusqu'en 1990, causera le déracinement de dizaines de milliers d'enfants autochtones ; *« Ils voulaient faire sortir l'Indien de nous ; ils n'ont pas pu le faire [...]. »* Miss Chief incarne ainsi, d'une œuvre de l'artiste à l'autre, une critique permanente et indémontable de l'hégémonie chrétienne, des actions génocidaires, et des idéologies qui motivèrent, accompagnèrent et justifièrent les expansions coloniales.

Et au-delà de sa critique de l'histoire, au-delà de ses références visuelles à l'iconographie « clichée », Monkman charge ses peintures de tensions homoérotiques qui traduisent le « désir » des colonisateurs envers cet « Autre » fantasmé […]

DÉRAISON ET SENTIMENTS

Le premier ministre canadien John A. Macdonald, en 1879, considère que *« les enfants indiens devraient être soustraits le plus possible de l'influence de leurs parents […] »*, que ceux qui savent lire et écrire ne sont que des *« sauvages qui savent lire et écrire »*, qu'il faut nécessairement les placer dans *« des écoles industrielles où ils vont acquérir les habitudes et les pratiques des Blancs. »* Les pensionnats sont institués l'année suivante comme *« solution finale à notre problème indien »*. En 1951, un rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada est publié. On y lit encore que *« la disparition des* véritables *Indiens est inévitable »* (je souligne), qu'il ne faut donc *« pas encourager les Indiens à prolonger l'existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées […] »*. En 2013, l'artiste Jimmy Nelson publie un ouvrage qui a pour titre *Before They Pass Away*, un volume historique de photographies des *« cultures tribales autour du monde » (« tribal cultures around the world »)* qui sont à risque depuis la mondialisation (nous dit Nelson), celles-là qui vivent *« en harmonie parfaite avec la nature » (« in close harmony with nature »)*, celles-là qui sont *« les gardiens d'une culture qui, espèrent-ils, sera passée aux générations futures dans toute sa grandeur » (« the guardians of a culture that they hope will be passed on to future generations in all its glory »)*. L'objectif de Nelson est fièrement mis de l'avant et résonne de manière fascinante avec l'entreprise d'un Catlin, au XIXe siècle : capter dans une part de leurs modes de vie, de leurs arts et de leurs traditions *« tous les petits détails et toutes les infimes nuances* pour la postérité *»* (*« every intricate detail and fine nuance* for posterity *»*) (je souligne). Il faut agir, *« avant qu'ils ne disparaissent »*. Rendons-nous maintenant à l'évidence : ces idées reçues et ces manières stéréotypées de représenter et de penser les personnes des Premières Nations n'ont toujours pas cessé de hanter les images véhiculées dans les espaces médiatiques, artistiques et publics. Ainsi ne s'agit-il plus, chez Kent Monkman, de simplement dénoncer ces clichés. Non, l'artiste les gobe plutôt en entier, avant de les remâcher avec grandiloquence dans des œuvres qui reproduisent, rejouent et remettent en cause les codes qu'elles éreintent. Monkman, c'est l'alliage entre le contemporain et l'académisme classique, entre le kitsch et l'obscur, entre le christianisme et le paganisme, entre le sexe, les genres et l'amérindianisme symbolique et fantasmé. Toujours entrelacée à un humour cinglant et noir, la pratique artistique de Monkman renverse sans compromis les clichés et les représentations typiques des Premières Nations. Les rôles s'inversent, peut-être dans le but de trouver un équilibre au milieu, et Miss Chief devient une sorte d'Antéchrist amérindien, qui *« brille de tous [ses] feux pour ces âmes dans leur noirceur, tuant la force masculine sauvage avec le pouvoir éblouissant de [sa] beauté »*. Elle se fait *« berdache »*, *« homme doux »* et *« femme féroce »*, elle encaisse ce passé qui ne passe pas, se fait canal de guérison : *« Venez vers moi, mes enfants, emboîtez le pas […]. Vous renaîtrez, vous aurez la liberté de vous élever à nouveau avec le bison. »* L'exposition *Honte et préjugés. Une histoire de la résilience* nous rappelle sans compromis qu'il faut s'éduquer, nous qui, parfois, oublions les scarifications et les violences dans lesquelles se sont construites nos églises, nos maisons, nos écoles.

LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER

Choisir ses combats

Affaires louches dans le monde du crime organisé, bars miteux et quelques idiots de service pour agrémenter le tout : *La danse de l'ours*, publié en 2018 dans la collection « Héliotrope noir », semble parfaitement s'inscrire dans la veine policière humoristique que Patrice Lessard travaille depuis deux romans. Lessard a habitué ses lecteurs à des intrigues proches, par les crimes commis et le type de personnages mis en scène, des romans policiers traditionnels. La narration moqueuse et le penchant marqué de l'auteur pour le dérisoire viennent cependant dédramatiser les revers de ses protagonistes. *La danse de l'ours* marque toutefois un virage subtil vers un engagement plus sérieux, qui appelle à visiter ou à revisiter ses polars au « deuxième degré » pour comprendre quels rapports à l'ironie et à l'humour s'en dégagent.

C'est avec *Excellence Poulet*, publié en 2015, que Lessard a amorcé son cycle de romans policiers, après une trilogie romanesque (*Le sermon aux poissons*, *Nina*, *L'enterrement de la sardine*) construite autour de Lisbonne, lieu de l'exil et de l'amour pour un narrateur perdu dans des réflexions aussi labyrinthiques que le style épousé par Lessard. Le registre change avec *Excellence Poulet* : de l'intrigue au nom des personnages, tout indique que, même s'il y a eu meurtre, nous ne sommes probablement pas en présence de génies du crime. En effet, le roman raconte l'enquête autour de la mort du gérant de la garderie Les frimousses au chocolat, Luc Touchette. Juste à côté se trouve la rôtisserie portugaise Excellence Poulet, où des membres du personnel ont des liens plus ou moins clairs avec les Hell's Angels, ce qui n'est pas sans éveiller les soupçons sur le motif de l'assassinat.

Dans cet univers, tant les policiers que les suspects manquent d'envergure et tout se joue en mode mineur. Ainsi, si Gil Papillon, employé au Pawn Super Comptant, redevient détective privé le temps de trouver qui a abrégé les jours du gérant, on s'empresse de lui rappeler que *« les détectives privés aujourd'hui, c'est des sous-fifres qui s'assurent qu'un gars qui prétend qu'il a mal dans le dos crosse pas la CSST ».* Le journaliste qui rôde dans les parages pour éclaircir l'affaire n'œuvre pas pour un des

LA DANSE DE L'OURS

PATRICE LESSARD

Héliotrope, 2018, 176 p.



grands quotidiens de la province, mais pour le plus modeste *Hebdo Rosemont–Petite-Patrie*. Le meurtre ne s'avérera pas le fait de motards endurcis, mais le fruit d'un accident rocambolesque. Et tout au long du récit, la voix narrative omnisciente souligne les failles des personnages en révélant ce qu'ils n'avouent pas : *« Bon, ce ne sont pas les paroles exactes du constable Marc-André Beauclair, [...] Beauclair ne s'exprimait pas aussi clairement, n'avait pas lu Dostoïevski ni même Léo Malet, en fait, puisqu'il faut tout dire, il n'avait pas lu grand-chose. »* Au terme du livre, nous n'atteignons pas les profondeurs de l'âme humaine, mais plutôt celles de la niaiserie et de l'incompétence généralisées.

Dans *Cinéma Royal* (2017), roman noir qui explore la menace que représente l'arrivée d'une mystérieuse Espagnole, Luz, à Louiseville, la narration multiplie plus franchement les opinions et les commentaires sarcastiques. C'est Jeff, barman et victime des charmes de Luz, qui raconte les événements. On reconnaît dans ce récit le poncif de la femme fatale des films noirs, et Lessard le travaille avec deux références cinématographiques qui révèlent ses allégeances divisées. D'un côté se trouve *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, un des chefs-d'œuvre du cinéma ; de l'autre, *Body Double* de Brian De Palma, un film dont Jeff et Luz font la cible privilégiée de leurs moqueries tant son intrigue sulfureuse est alambiquée et invraisemblable. On valse entre la grande culture et une culture populaire qui la pastiche dans une forme dégradée et vulgaire. Comme pour jouer sur deux tableaux, Lessard emploie lui-même à la fois un registre soutenu et le vernaculaire québécois. Si la faune de Windsor s'exprime à coups de *« T'es rien qu'un hostie de mongol »*, le narrateur aspire à plus de raffinement, comme le montrent ses phrases au passé simple et son usage de l'imparfait du subjonctif.

Lessard a, depuis ses débuts, affiché son intérêt pour la métafiction – *Je suis Sébastien Chevalier*, sa première publication, rend hommage à l'un des maîtres du genre, Vladimir Nabokov. Les personnages de *Cinéma Royal* sont conscients qu'un univers référentiel de films et de livres nourrit leur lecture du réel et s'y superpose. Jeff présente un moment d'intimité avec Luz comme une mauvaise scène de film : *« La scène, pourtant, avait quelque chose d'irréel, de factice, deux acteurs mal dirigés, comme dans un film de Brian De Palma. »* Mais lorsque ses espoirs de vivre une grande histoire d'amour sont sabotés par le réel, Jeff semble incapable de quitter complètement les scénarios déjà écrits qui lui servent de repères, même si le lecteur, lui, perçoit le prosaïsme et la banalité véritables des événements. Ce principe est au cœur même de l'ironie romantique telle que la présente Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* : *« L'ironie n'est pas ici dans la raillerie, elle réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif. »* Les jeux métafictionnels servent ici à cruellement ramener le narrateur sur le plancher des vaches et à souligner le ridicule de ses prétentions romanesques – après tout, que pourrait-il arriver de grandiose à un barman de Louiseville ?

UN OURS AU FESTIVAL DE LA GALETTE

La parution de *La danse de l'ours*, si elle ne constitue pas une rupture, amorce toutefois quelque chose comme un virage vers un registre plus sérieux. Nous sommes toujours à Louiseville, et encore dans des bars miteux où des groupes de criminels organisés rôdent au milieu des ivrognes locaux. Le narrateur, Patrick Tardif, a lui-même trempé dans plusieurs histoires louches et a choisi la ville de Mauricie pour se faire oublier. Sa quiétude prend fin lorsque son ex-copine, Blanche, tente de le convaincre de dévaliser le bar où elle travaille, le Flamingo, durant le Festival annuel de la Galette, haut moment de la vie touristique régionale. L'événement, sous couvert de célébrer le passé, sert surtout de prétexte pour valider des comportements vulgaires en les drapant d'une fausse grandeur.

Jusqu'ici, rien ne détonne par rapport aux deux autres romans noirs de Lessard. Pourtant, la dédicace du livre révèle d'emblée que les personnages risibles et les péripéties rocambolesques seront peut-être mis de côté pour cette fois : *« Je tiens à remercier mes amis magouas Steve Blanchette et Claude Hubert, dont la rencontre a été déterminante. Plus d'amour, plus de cœur, voilà ce qu'il faut, c'est vous qui avez raison. Et si jamais il faut se battre, je serai avec vous. »* Évoquer le cœur, l'amour et la lutte, sans note humoristique pour désamorcer le sérieux des propos : voilà qui surprend. Le changement de registre est mieux compris si l'on s'arrête au mot *« magouas »*, au cœur de *La danse de l'ours*. Déformation du mot *makwa*, qui, en langue algonquine, signifie « ours », il désigne les Autochtones, jugés « Indiens irréguliers » par le gouvernement, établis dans la municipalité de Yamachiche. Dans le roman, les Blancs aux environs de Louiseville tendent surtout à considérer les magouas comme *« des crottés, des assistés, des BS »* qu'ils ont tenté d'assimiler dès leur arrivée dans la région. Patrick Tardif n'est pas magouais, mais Blanche l'est, tout comme l'ancien meilleur ami de Patrick, Dave. Le vol du Flamingo se révèle peu à peu être non pas un coup d'argent, mais l'occasion d'une revanche sur la domination et l'exploitation historique de sa communauté par les Blancs.

LA VENGEANCE DES EXPLOITÉS

Le corps des femmes est l'objet d'assauts particulièrement violents, et Blanche l'a vécu comme les autres femmes autochtones avant elle lorsque son patron au Flamingo, Yves Sicard, l'a violée en lui rappelant sa place de *« magouaise »*. Dave veut les venger : *« [j]e travaille pour Blanche, je travaille contre les Sicard, je travaille pour mon arrière-grand-mère qui était leur esclave, pour toutes mes grands-tantes pis mes grands-mères que tout le comté venait fourrer au bordel Lawler ! »* Alors que les petits malfrats

d'*Excellence Poulet* évoluaient dans l'ombre du crime organisé sans jamais que leurs ambitions s'incarnent dans des plans d'importance, le drame des Magouas fait du vol au Flamingo le lieu d'une réparation symbolique plus riche. Le désir de justice de Blanche ne saurait passer par des avenues légales dans le monde qui est le sien. Tous, autour d'elle, défient la loi pour gagner plus d'argent, en vendant de la drogue ou en volant. Surtout, on peut soupçonner que les Magouas n'ont pas toujours entretenu de bons rapports avec les forces policières, qui n'ont jamais empêché leur exploitation, bien au contraire. Le passé représenté lors du Festival de la Galette apparaît encore plus glauque lorsqu'il est mis en perspective avec la réalité moins glorieuse qui a eu cours au XIX^e^ siècle, alors que la colonisation a marqué le début d'une période de misère pour les Autochtones.

La légitimité des méthodes de Blanche et de Dave, son complice, est peut-être discutable, mais pas leur colère, qui prend une valeur politique. On comprend mieux de quelle « lutte » il est question dans la dédicace : la lutte pour l'égalité des droits et des traitements, pour le retour de ce qui a été volé, pour la valorisation des Premières Nations. Il existe bel et bien des combats à mener, qui demandent un investissement sincère en action comme en parole. Le traitement des personnages principaux va de pair avec cette transformation de perspective. Blanche, Patrick ou Dave ne sont pas idéalisés, mais leur personnalité et leurs actes n'ont rien de risible. Ils sont lucides et capables d'articuler un discours réfléchi sur leur vie.

Les jeux métafictionnels qui dominaient *Cinéma Royal* disparaissent, et les rôles semblent moins prédéterminés que dans *Excellence Poulet*, comme si Lessard s'écartait des stéréotypes – le policier corrompu, le détective privé usé par la vie – qui formaient la base de ses détournements au deuxième degré. Ceux qui demeurent présents trouvent aussi une autre justification. Ainsi, telle que dépeinte, la grossièreté de la population locale ne surprend guère de prime abord puisqu'elle correspond à un imaginaire de la région comme repaire de *rednecks*. Toutefois, ce traitement caustique n'apparaît pas comme simple condescendance ou posture de supériorité à la lumière de la mesquinerie et de la petitesse des habitants vis-à-vis des Magouas.

LES COMMUNAUTÉS DE L'IRONIE

On trouve dans *La danse de l'ours* un court passage qui pourrait aisément passer inaperçu. En route vers Trois-Rivières, Patrick s'arrête dans la cour alimentaire d'un centre commercial. Un préposé à l'entretien ménager barbu s'arrête à sa table, ce qui l'exaspère d'abord, avant que Patrick ne s'intéresse à ses propos : *« Il me raconta notamment l'histoire d'une jeune femme disparue dans les années quatre-vingt-dix, une histoire de fantôme aussi, de bonnes histoires, il avait de l'esprit. »* Les fidèles de l'auteur de *Document 1* reconnaîtront là une allusion à François Blais, et notamment à *Un livre sur Mélanie Cabay*, aussi publié en 2018, autour de la disparition et du meurtre de la jeune femme du même nom, crime irrésolu. Blais, qui a souvent privilégié les narrations complexes et la dérision, penche plutôt vers la simplicité en racontant l'enquête autour de l'assassinat et sa propre existence parallèle. S'il y a différentes trames narratives, elles sont toutes collées au réel et, quand elles concernent Mélanie Cabay, s'éloignent du cabotinage propre à Blais. Si lui-même se présente comme *« un épais avec une connexion Internet »* et que les enquêteurs plus ou moins doués sont l'objet de quelques commentaires sarcastiques, la vie de Mélanie Cabay, elle, est préservée d'un tel traitement.

Comme Lessard devant les malheurs des Magouas, Blais privilégie donc une approche moins distanciée pour s'attaquer à un sujet qui, même traité par le filtre d'un récit personnel, touche des victimes réelles, dont le drame n'est pas matière à ironie ni a humour facile. Linda Hutcheon, dans *Irony's Edge*, a insisté sur les communautés discursives qui sont nécessaires à l'usage de l'ironie et en font un instrument politique. En effet, l'ironie crée ou renforce la cohésion à l'intérieur d'une communauté qui partage certaines valeurs spécifiques, au détriment des exclus. Il est beaucoup trop tôt pour avancer que les livres de Lessard et de Blais seraient une sorte de traversée du Rubicon marquant la fin du deuxième degré et de la niaiserie dans leur parcours. Mais leur basculement vers une narration plus sérieuse indique tout de même qu'ils ne sont pas indifférents à l'aspect corrosif de l'ironie ou de l'humour, difficilement compatible avec un engagement sincère. Pour Lessard surtout, une sympathie authentique pour une lutte comme celle des Magouas ne saurait aller de pair avec une mise à distance et un emploi de stéréotypes qui reprendraient ceux de la communauté discursive dominante, celle des Blancs. Voilà pourquoi, sans doute, ceux qui lui appartiennent demeurent les seules victimes possibles des railleries du narrateur de *La danse de l'ours* – ils ont, de toute façon, plus d'un siècle de discours dominants de leur côté, et un Festival de la Galette pour s'exhiber dans toute leur splendeur.

CAMILLE TOFFOLI

La rhétorique du lunchroom

QUERELLE DE ROBERVAL

KEVIN LAMBERT

Héliotrope, 2018, 277 p.



Autour de sa parution à l'automne dernier, plusieurs critiques ont décrit *Querelle de Roberval* comme un « roman social » doublé d'une part de fantastique ou de réalisme magique. Cette fiction met en scène un groupe d'employés et employées de la scierie de Roberval en grève pour l'amélioration de leurs conditions de travail. Parmi les syndiqués – pour la plupart des pères et des mères de famille –, on retrouve l'énigmatique Querelle, un jeune homosexuel originaire de Montréal dont la beauté trouble même les plus *straight*, dont la simple présence vient bousculer l'ordre social et insuffle un vent de révolte. Au fil des mois, le conflit de travail dégénère, se solde par un lock-out, puis donne lieu à des affrontements physiques d'une violence inattendue. Kevin Lambert propose ici un univers nettement plus vraisemblable que dans son premier roman, *Tu aimeras ce que tu as tué*, où il montrait un Chicoutimi dystopique hanté par des fantômes et les infanticides. Il serait toutefois un peu simpliste de lire dans cette « tragédie syndicale » une dénonciation littérale des injustices et des misères auxquelles font face les ouvriers et les ouvrières en région. Si les portraits que dresse l'auteur témoignent d'une sensibilité et d'un intérêt pour ces sujets, son rapport au politique ne relève certainement pas de l'argumentation ou de l'illustration, mais d'un jeu – particulièrement habile – de renversement et de superposition qui met tantôt en parallèle, tantôt en opposition différents niveaux de discours.

LA POLITIQUE *« ENTRE DEUX HOT CHICKEN »*

Le roman est divisé en courts chapitres dans lesquels se succèdent, à l'intérieur d'un même paragraphe, les descriptions détaillées, les échanges verbaux et les monologues intérieurs des différents personnages. La narration prend ainsi la forme d'un enchevêtrement cacophonique où se côtoient les envolées idéologiques sur *« la mort de la solidarité au Saguenay–Lac-Saint-Jean »*, les statuts Facebook et les slogans de piquetage, les potins échangés au relais de motoneige et dans les allées du Rossy, les discussions triviales sur la météo et le goût de la bière. Au fil des réunions syndicales, des bières au bar sportif la Mise au Jeu et des partys de piscine, les opinions et les réflexions des ouvriers et ouvrières sont révélées de façon à en faire ressortir les paradoxes. L'auteur parvient à exposer la violence de certains propos réactionnaires avec une crudité qui ignore le politiquement correct : à travers la bouche de ses personnages, les gros se font traiter de *« tas »*, les animatrices radio, d'anorexiques, on *« n'est pas raciste »,* mais on peste contre les *« Indiens »* qui débarquent en ville pour se saouler, on s'insurge contre les *« tapettes »* qui *« ont pris le contrôle de la télévision et du Parlement »*, on se moque des étudiants « grévistes » de 2012 qui *« bloquent le Québec au grand complet parce qu'ils n'ont pas le goût d'aller à l'école ».* Au cours d'une soirée pendant laquelle on déplore le désintérêt collectif face aux revendications des employés de la scierie, on omet de donner du pourboire à un livreur de pizza parce que la commande a mis trop de temps à arriver. Pendant le souper de Noël, on entonne en famille « Les enfants oubliés », mais on évite soigneusement de parler de la grève et des moyens de pression soi-disant trop radicaux. Ces relents de haine et ces situations ironiques font voir les limites de la solidarité que réclament pourtant les protagonistes en lutte. Plus qu'il ne rend justice à l'engagement des travailleurs en région, le récit montre à plusieurs égards des êtres confinés à leur propre individualisme, qui échouent à distinguer l'argument éclairé du populisme.

LE TROUBLE DANS LA CHRONIQUE

Énigmatique et impassible, le beau Querelle est témoin des discussions qui animent ses collègues, mais y prend rarement part, sinon pour appuyer de temps à autre une proposition ou une idée. Il paraît plus intéressé par son compte Grindr, grâce auquel il séduit les plus jolis jeunes hommes de Roberval, que par la crise syndicale. Cette indifférence n'est toutefois pas le signe d'un apolitisme, ni de la futilité du personnage. Au contraire, la figure de Querelle s'inscrit dans un autre rapport au politique. Il incarne une forme de subversion qui a peu à voir avec les stratégies de moyens de pression ou les débats publics. Alors que l'achat de maisons CanExel, les *showers* de bébé et les divorces semblent faire partie du cours naturel de la vie, sa situation de célibataire multipliant sans scrupule les conquêtes apparaît comme une anomalie, un élément singulier qui vient troubler l'ordre des choses. Avec sa physionomie hellénistique et sa vieille marinière, Querelle paraît presque anachronique, d'une beauté et d'une puissance sans âge. Sa présence, en soi, « fait événement », en ce sens qu'elle ébranle les systèmes de valeurs hétéronormatifs et conservateurs en place, qu'elle relève d'une autre temporalité que les préoccupations quotidiennes et les actualités locales. Et l'espèce de trouble qu'il génère chez ceux et celles qu'il rencontre tient sans doute moins – sinon autant – à son pouvoir de séduction qu'à cet effet de rupture qu'il produit.

La figure de Querelle est une référence explicite au *Querelle de Brest* (1947) de Jean Genet. Ce roman a pour protagoniste un jeune marin qui, lors de son passage dans la petite ville de Brest, sème l'émoi général en séduisant tour à tour un capitaine de navire, un policier, un patron de bordel et un jeune assassin. *Querelle de Roberval* emprunte à Genet son imaginaire homoérotique, mais également son style hétérogène, dense, où se côtoient un lyrisme assumé, les références mythologiques et le langage populaire. Kevin Lambert intègre à son écriture sans guillemets ni italique les expressions locales et les références à la culture populaire, tout en multipliant les emprunts à d'autres œuvres littéraires – celles de Pasolini et de Rimbaud, notamment – et les allusions aux textes bibliques ou aux codes de la tragédie. Des personnages portent des patronymes typiquement québécois comme Larouche, Boisvert ou Ferland, alors que d'autres sont nommés Abel ou Jézabel. Chaque chapitre porte un titre qui réfère aux pratiques syndicales – par exemple, « Convention collective » ou « Moyens de pression » –, mais le roman est divisé

en cinq grandes parties – prologue, *stasimon*, *kommos*, *exodos*, épilogue – qui imitent la structure de la tragédie grecque. Le récit semble ainsi construit selon un double registre : au trivial, au *mainstream*, aux petits revirements de la politique locale se juxtaposent l'atemporel, la culture lettrée, le cathartique. Et c'est entre autres dans cette tension, qui fait surgir le poétique dans des lieux inattendus et compromet la trivialité de la vie quotidienne dans une petite ville du Saguenay–Lac-Saint-Jean, que réside le potentiel contestataire du roman.

PARADOXES ET AUTHENTICITÉ

Le texte est saturé de clichés entourant les façons de penser et de vivre « de la région », au point où cette accumulation tend à inscrire l'univers et les personnages qu'il met en scène dans le registre du parodique. L'employée de bureau qui passe ses après-midis à écouter Rouge FM en remplissant des tableaux Excel, les messieurs qui se déhanchent au son des Bee Gees avec *« leur back-coiffe pleine de gel et leur moustache »*, les salons décorés de pères Noël gonflables et de coloriages de *La reine des neiges* où on prend des photos de famille en écoutant du Ginette Reno : l'addition d'éléments québécois et de marques commerciales donne aux protagonistes un aspect presque ridicule, fait ressortir la futilité de leurs goûts et de leurs préoccupations quotidiennes. Ainsi dépeints, ces derniers apparaissent moins comme des sujets incarnés que comme des prototypes, des tissus de lieux communs qui servent davantage de matériaux diégétiques qu'ils ne permettent des portraits sociaux complexes.

En conférant à ses personnages des airs de caricature, en créant ainsi des effets de comique autour de traits propres à une classe sociale peu éduquée, l'auteur adopte une posture éthique délicate, qui pourrait facilement se comprendre comme une forme de snobisme, de condescendance. L'une des plus grandes forces de sa prose relève toutefois de la capacité de Lambert à explorer les limites de la dérision sans sombrer dans le mépris. Il joue avec les clichés sans les démentir ni les reconduire systématiquement. Ses personnages n'échappent pas aux stéréotypes, mais n'incarnent pas non plus « que » des stéréotypes. Avec ses métaphores florales et ses descriptions qui insistent sur le kitsch des soirées de karaoké et de la salle du club de curling, *Querelle de Roberval* s'adresse évidemment plus à des intellos de la ville qu'à des ouvrières et des ouvriers de la campagne. Or ces derniers ne se trouvent pas non plus antagonisés outre mesure. La narration se caractérise par une focalisation mouvante, à travers laquelle on accède successivement à la psyché de chaque personnage, et qui rappelle à certains moments la fresque sociologique que Virginie Despentes fait le pari de constituer dans sa trilogie *Vernon Subutex*. L'histoire met en scène des individus aux propos et aux comportements détestables, voire carrément dérangeants. Elle donne toutefois accès à leurs réflexions singulières d'une manière qui, sans légitimer ces attitudes, sans les excuser ni toutefois s'en moquer gratuitement, permet d'en saisir la logique et les ambiguïtés. On apprend que Judith, l'une des grévistes, a eu l'idée de proposer à son patron de devenir sa taupe en écoutant un film d'espions avec Leonardo DiCaprio, puis s'est convaincue en se disant qu'*« elle l'a toujours trouvé smatte, son boss, il a jamais rien fait de chien contre elle. »* Vers la fin du récit, le président du syndicat, Jacques Fauteux, se suicide alors que le conflit de travail paraît sans issue, laissant en guise d'explication une lettre fleuve au ton conspirationniste dans laquelle il accuse en bloc *« la haute finance, l'immigration et les environnementalistes »*, mais laisse aussi transparaître une réelle et douloureuse humiliation : celle d'un homme qui sent avoir perdu sa crédibilité devant ses concitoyens. L'auteur exploite le ridicule des mentalités et des mécompréhensions qui persistent dans les milieux populaires de région, tout en exposant des situations à travers lesquelles les principes de justice sociale ne parviennent pas à faire sens, et l'opinion politique est indissociable des affects et des préoccupations personnelles. Il réussit ainsi à tenir une position particulièrement délicate, à investir la frontière souvent poreuse entre le mépris et la critique en décrivant avec une justesse qui évite la complaisance.

FRANÇOIS JARDON-GOMEZ

Amour, Éric Lapointe et jeux vidéo

Le théâtre québécois contemporain et la culture populaire font-ils bon ménage ? Si plusieurs auteurs mentionnent ici et là un référent populaire commun pour ancrer un récit dans sa contemporanéité, plus rares sont celles ou ceux qui en font un enjeu central ou un outil de dénonciation, comme le faisait Guillaume Corbeil avec *Cinq visages pour Camille Brunelle (Nous voir nous)* en 2015, pièce construite sur le modèle de discussion propre à Facebook et l'accumulation des références culturelles à coups de « J'aime ».

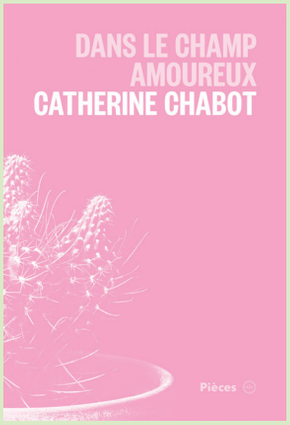
Or le hasard (mais en est-ce bien un ?) a voulu que plusieurs créations reposant sur une présence marquée de la culture populaire – en tant que réservoir d'objets ou de pratiques artistiques dominants dans la société nord-américaine contemporaine, relevant dans les pièces mentionnées du divertissement ou du trivial – se succèdent en quelques mois en 2017 et 2018. Ainsi des textes de Catherine Chabot (*Dans le champ amoureux)* et Catherine-Anne Toupin (*La meute*), où les référents populaires abondent, auxquels on aurait aussi pu ajouter ceux de Catherine Léger (*Baby-Sitter* et *Filles en liberté*, créés à la même période) ou encore le travail d'Olivier Choinière, qui intègre le populaire au théâtre depuis ses débuts. Les pièces de Toupin et de Chabot ont ceci de particulier qu'elles utilisent la culture populaire en tant que procédé – comme mode d'inscription dans un « ici et maintenant » ou comme outil de revendication –, en plus de confronter des idées reçues sur les rapports entre masculin et féminin dans le couple ou dans l'espace public.



LA MEUTE

CATHERINE-ANNE TOUPIN

Dramaturges Éditeurs, 2018, 157 p.



DANS LE CHAMP AMOUREUX

CATHERINE CHABOT

Atelier 10, 2018, 93 p.

DIS-MOI CE QUE TU ÉCRIS, JE TE DIRAI QUI TU ES…

Avec *La meute*, Catherine-Anne Toupin s'intéresse à un phénomène omniprésent, celui de l'incivilité sur les réseaux sociaux. La meute du titre n'est pas le regroupement raciste qui revendique un Québec plus blanc, mais une meute imaginaire, anonyme, qui attaque en groupe celles qui prennent la parole en public pour défendre des idéaux, particulièrement lorsqu'il est question de féminisme.

Au cœur de la pièce se trouve le personnage de Geneviève Hébert, conceptrice de jeux vidéo, qui aurait essayé de faire changer l'apparence des personnages féminins d'un jeu nommé *Games of Fire*. Lorsque l'information est rendue publique, des fans du jeu organisent des séries d'attaques contre elle : Geneviève est alors victime de messages haineux, mais aussi de pratiques plus violentes et dangereuses comme le *doxxing* (action consistant à révéler en ligne des renseignements confidentiels sur une personne, comme son adresse de résidence, son numéro de téléphone, ses informations bancaires, etc.).

L'histoire n'est pas sans rappeler celle du « Gamergate », qui a défrayé les manchettes en 2014 : sous le couvert de revendications qui touchent à l'éthique dans le journalisme vidéoludique, une campagne de harcèlement a été lancée contre des femmes de l'industrie des jeux vidéo, pour protester contre ce que certains perçoivent comme l'influence grandissante du féminisme dans une industrie qui, traditionnellement, s'adresse à un public cible majoritairement masculin.

On comprendra que des notions comme celle de masculinité toxique, encore niées et ridiculisées dans l'espace public, sont centrales dans *La meute*. Moins intéressée à explorer tous les tenants et aboutissants de la culture vidéoludique, Toupin utilise comme point de départ les perceptions du masculin et du féminin que l'industrie véhicule : la culture populaire, ici, est prétexte à une exploration plus large de nos manières d'être et d'agir sur les réseaux sociaux.

Le texte de Toupin fait d'ailleurs une grande place à la reprise de lieux communs dans les passages monologués où Geneviève se répète, comme un mantra obsédant, les différents commentaires écrits à son sujet : *« C'que madame Hébert a l'air d'oublier, c'est que ses idées de féministes nazies sont en train de détruire l'industrie du jeu vidéo. Depuis quand un gars a pas le droit de tripper sur un beau corps de femme ? […] C'est quoi l'ostie de problème ? On a plus le droit de rien dire. […] C'est un jeu tabarnak! Reviens-en, lesbienne frustrée. »* On reconnaît là une rhétorique bien commune qui consiste à rejeter toute critique du système dominant ou toute parole haineuse, sous le couvert de la liberté d'expression.

Réussissant à retrouver l'identité de Martin, son harceleur le plus virulent, Geneviève débarque chez lui en masquant son identité réelle (elle se fera appeler Sophie pendant toute la durée de la pièce), gagnant progressivement sa confiance tout en mettant en question la pertinence de punir l'être humain en chair et en os pour ses propos en ligne. Alors que sa propre parole est confisquée (elle perd son travail à cause de ses prises de position, et la police estime ne rien pouvoir faire pour la protéger), « Sophie » décide de briser la séparation entre réel et virtuel, et de se venger directement.

La stratégie de vengeance mise en place par Sophie passe par le recours à un autre élément incontournable de la culture populaire, soit la pornographie. Pour piéger Martin, elle sympathise avec lui et lui propose de développer un site de photos érotiques qui lui permettrait de faire un coup d'argent en profitant d'un marché vacant, celui des hommes gros.

Pour le convaincre, la femme retourne contre lui plusieurs clichés sur la virilité et les relations hommes-femmes : s'il est timide, c'est soit à cause de la taille de son sexe, soit parce qu'il n'a jamais couché avec une femme ; les femmes aiment les hommes confiants et qui les font rire, etc. Sans surprise, c'est lorsqu'il est question de son sexe que Martin est le plus touché dans son estime : *« MARTIN. J'ai pas une petite graine, j'ai… / SOPHIE. Petite graine ! […] C'est toi qui l'a appelée de même. / […] MARTIN. J'ai pas une… / SOPHIE. T'as quoi d'abord ? Hein ? / MARTIN. J'ai pas une petite graine. J'ai… J'ai un ostie de gros bat ! / SOPHIE. Bon ! / MARTIN. Un ostie de gros bat. / SOPHIE. J'aime ça, entendre ça. »* Les photos compromettantes entre les mains, Sophie brandira par la suite la menace du *revenge porn* (autre phénomène généralement utilisé par des hommes pour humilier les femmes) : faire diffuser les photos de Martin par une de ses ex (à qui il avait fait subir le même sort) afin qu'il vive lui aussi l'humiliation des commentaires haineux.

Plus que la résolution de la vengeance, c'est la confrontation finale entre Martin et Sophie qui intéresse, et particulièrement la défense de Martin, qui allèguera tour à tour : *« C'est pas à toi que j'ai écrit ça »*, *« J'ai le droit de dire ce que je veux […] pis si ça fait pas ton affaire, t'as juste à pas le lire »*, *« C'est juste des mots, je ferais jamais de mal […] dans la vraie vie »*. Ce que défend Toupin, au bout du compte, c'est qu'au chapitre des idées reçues, celle voulant que ce qui est publié sur Internet existe en dehors du réel reste encore trop présente. De la même manière, l'auteure nie l'opposition entre un objet considéré comme trivial (le « jeu » vidéo) et l'impossibilité de lui accorder des conséquences sociales sérieuses, ramenant les deux sur le même plan.

SAGESSE POPULAIRE

Catherine Chabot développe une écriture hyperréaliste notamment inspirée de conversations du quotidien, ce qui invite à une présence forte de référents québécois contemporains. À propos de *Table rase*, écrit avec toutes les comédiennes qui devaient l'interpréter, elle expliquait en entrevue à *Pop-en-stock* qu'au début, *« le spectacle s'appelait* Discussion de filles *parce qu'on enregistrait nos conversations, on faisait des improvisations, on creusait nos personnages »* ; pour *Lignes de fuite*, joué en mars dernier au Théâtre d'Aujourd'hui, l'auteure s'est entretenue avec six personnes de sa génération, aux profils différents, pour essayer de capter le pouls du présent.

Dans le champ amoureux ne fait pas exception, à commencer par sa temporalité : le texte de Chabot couvre quelques heures, soit le temps d'une soirée où un couple (« Elle » travaille à son premier roman, « Lui » est doctorant en philosophie) finira par s'avouer que son histoire d'amour est sans issue. Il y a bien quelques ellipses, mais à peu de choses près, le temps de l'action est égal au temps de la représentation.

La relation de couple en elle-même n'est pas exempte de clichés – c'est bien l'intérêt et la limite de l'hyperréalisme, soit de reproduire ce qui est connu sans toujours pouvoir en transcender la nature –, utilisés comme des postures idéalisées que les amoureux défendent. À la source du différend se trouve la représentation de l'amour : selon Lui, Elle aurait une *« idée du couple tellement romantique, tellement jeune-filliste »*, contaminée par l'idéal *« de toute les filles »* que représentent Jack et Rose dans *Titanic*. S'opposent une vision *« ben normative, ben de base »* du couple où fidélité rime avec amour et une où l'amour *« devrait être une rébellion contre l'ordre établi »* (lire : devrait sortir des carcans et s'ouvrir à des modèles comme celui du couple ouvert). Chabot touche à une considération bien contemporaine où les modèles traditionnels sont à redéfinir ou, comme le dit Elle, *« avec toutes les* shits *de polyamour de nos jours, être en couple c'est une expérience contreculturelle. »* L'attribution des positions idéologiques emprunte elle-même au lieu commun, comme quoi personne n'y échappe : évidemment, c'est la femme qui est partisane du modèle traditionnel du couple, alors que l'homme, lui, est plus facilement capable de différencier la sexualité de l'amour.

Bien que détenteurs d'une certaine culture savante (on évoquera ici et là les noms de Spinoza, de Foucault ou de Nietzsche), Elle et Lui sont surtout marqués par des référents culturels populaires qui cimentent leur couple. Ainsi des références nombreuses à *Jurassic Park*, Kim Kardashian, *Les aventuriers du rail*, *South Park* et j'en passe, sont présentes. Rien n'est hiérarchisé chez Chabot, tout s'emmêle allègrement, ce qui est particulièrement bien caractérisé par ce passage où Lui imite Fabrice Luchini citant Roland Barthes dans son spectacle *Le point sur Robert*, épitomé de la culture générale capable de charmer les êtres raffinés sans pour autant effrayer les gens « du peuple ». La culture populaire sert principalement de liant social : la référence commune est la marque d'une relation saine, ce qui permet de tenir les individus ensemble. Grâce à elle, les chicanes d'amoureux peuvent être sauvées ou, à tout le moins, désamorcées l'instant de la blague. Durant toute la pièce, la complicité du couple (mais aussi celle entre Elle et Nicolas, son ex) s'exprime presque exclusivement par des moments où interviennent des référents culturels populaires.

Les deux protagonistes sont tellement contaminés par cette culture qu'elle ressort même en plein milieu d'une engueulade : *« ELLE. J'aimerais ça qu'on – / LUI. Chut. / ELLE. On peut-tu discuter, s'il-te – / LUI (imitant Docteur Terreur dans Austin Powers). Triple "w" point chut point com. / ELLE. J'haïs ça me faire chutter. / LUI. Faut juste que tu comprennes que. / ELLE. Surtout en Docteur Terreur. »* Si la situation n'est pas désamorcée par l'humour, pendant un moment, Elle et Lui partagent encore quelque chose, ce qui repousse un peu plus loin l'inévitable rupture. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, que la pièce (et la relation de couple) se termine sur une énième évocation d'un morceau de culture populaire et de la sagesse qu'elle peut transmettre : *« LUI. L'amour doit s'éloigner comme un vaisseau spatial qui arrête de clignoter, sans qu'on s'en rende compte, loin à l'horizon. / ELLE. "Quand on commence à s'aimer, on commence à se quitter." / LUI. C'est de qui ça? / ELLE. Éric Lapointe. »* Vraiment, personne ne l'aurait mieux dit que Ti-Cuir.

■ ◊ ●

Là où Catherine Chabot ironise sur la possibilité même que le couple monogame continue d'exister, sans (volontairement) prendre position sur son sujet, les deux visions du couple étant renvoyées dos à dos, Catherine-Anne Toupin utilise le mode ironique pour s'inscrire dans la dénonciation. C'est en subvertissant les propos de son agresseur que Sophie peut détourner ce qu'on attend et, surtout, ce qu'on « dit » du masculin et du féminin, pour se réapproprier sa vie. De l'analyse distanciée d'un sujet (le couple) à la critique des rapports sociaux entre masculin et féminin, les deux auteures donnent à l'ironie des contours différents, mais tout aussi incisifs.

DAVID BÉLANGER

Détendre l'atmosphère

CE QU'ON RESPIRE SUR TATOUINE

JEAN-CHRISTOPHE RÉHEL

Del Busso, 2018, 284 p.



À Repentigny, il souffre de fibrose kystique, il est fauché, il a deux tables de chevet alors que la solitude le ronge, il écrit des poèmes dans les cafés, il se nourrit essentiellement de McDonald's, il ne peut compter sur personne d'autre que sur sa sœur, personne ne peut compter sur lui, il crache du sang tout le temps, l'air fait des bulles dans sa gorge, il pèse deux cents livres, il fait de *Star Wars* son idéal métaphorique. *Ce qu'on respire sur Tatouine* de Jean-Christophe Réhel est doucement pathétique, potentiellement tragique, et pourtant, on rit tout le temps – on ne peut s'en empêcher, et on n'est pas sûr toutefois que ce soit si drôle.

Il convient même de faire de ce rire, jaune, nerveux, véritable décharge comme l'entendait Freud, le nœud de la lecture. *« L'infirmier clinicien me fait des blagues. C'est pour détendre l'atmosphère. »* En pleine opération, lors de l'installation d'un cathéter, le narrateur se fend d'un mot d'esprit : *« Tout le monde rit. Je suis un humoriste. »* En visite chez la médecin, cette dernière découvre que le narrateur est affligé du *« syndrome du babouin »* : *« Elle rit. Je suis un humoriste. »* Une caissière à l'épicerie offre un sac au narrateur, il l'accepte, hyperbolique : *« "Tu me sauverais la vie." Elle me trouve drôle. »* Une amie écrit au narrateur, inquiète que sa fille soit atteinte de la fibrose kystique, elle veut des informations, il se fait rassurant, joue du déplacement : *« "Si ta fille a la fibrose kystique, la vie continue… Je réalise juste que je vais avoir de la compétition dans la catégorie Poètes du Québec atteints de fibrose kystique. La petite maudite." Elle m'écrit que je la fais rire et que ça lui fait du bien. »* Le narrateur fait rire Akim, son collègue commis chez Super C, il le fait rire constamment ; il fait rire Amidala, sa flamme, en adoptant des airs de superhéros : *« Elle rit fort, et je crois qu'à ce moment, je suis amoureux d'elle. »* Essayer de faire rire se fait quête itérative, véritable mantra du roman de Jean-Christophe Réhel : faire rire contre le sang qui monte dans la gorge au gré de quintes de toux, faire rire devant le désespoir, devant le pathétique, faire rire contre soi, son poids, ses échecs, ses mauvaises décisions. Et ce rire des personnages que nous partageons n'est ni celui que produit Mille Milles, *« l'ostie de comique »* de Réjean Ducharme, qui maltraite les *« hommes de lettres »* à force de vie simple et de tragédies ordinaires ; ni le rire de bon entendeur du lettré, qui fait peser son regard blasé sur le monde tel qu'il se démembre. Le rire chez Jean-Christophe Réhel participe plutôt d'un déplacement au cœur de l'entreprise, dirait-on : montrer franchement le mal des maux, la maladie qui précocement avilit l'être humain, pour en relativiser l'horreur. Détendre l'atmosphère constitue alors le geste premier de *Ce qu'on respire sur Tatouine*.

LE RIDICULE NE TUE PAS

Les épisodes du roman semblent, parfois, appartenir au burlesque. Ainsi, afin de pouvoir payer sa misérable chambre, le narrateur est-il contraint d'interpréter le lutin du père Noël dans le centre commercial de Repentigny ; ce faisant, il tâche de dissimuler ses crachats pourpres dans la neige artificielle qui forme le décor. Fauché et déprimé, il rejoint sa sœur à New York pour les Fêtes dans ce qui prend la forme de son moment Holden Caulfield dans *The Catcher in the Rye*. En effet, il arrive dans la ville des villes complètement décalé, muni de grosses bottes de *ski-doo* surdimensionnées pour l'occasion ; il se retrouve dans un riche manoir où il vomit de grands jets de crème de menthe ; il apprend durement, par un déplacement de la morale de Salinger, qu'il ne deviendra jamais adulte. Il ne revient chez lui, dans sa petite chambre louée dans un sous-sol, que pour se vautrer dans les gaufres, montrer ses fesses à tout le monde au gré des visites à l'hôpital, renonçant à toute fierté, tuant toute inhibition. Or ce qui officie à l'intérieur de ces scènes par moments outrancières, c'est bien ce décrochage, ce désamorçage de la tragédie à l'aide de son détournement – Freud parlerait de « figuration indirecte », Bergson, de « transposition », c'est dire que l'effet comique vient d'un traitement modifié d'une question des plus sensibles, suspendant sa sensibilité, sans la faire disparaître, pour n'en garder que l'aspect risible. Ce phénomène constitue, en vérité, le trait le plus uniment exploité chez Réhel : *Star Wars*, qui modifie le prénom de la flamme du narrateur – elle ne se nomme pas Amidala pour de vrai –, les désirs de posséder la *« Force »* du Jedi, les déplacements divers qui se machinent, par la métaphore, montrent un rapport au réel volontiers déphasé, prenant la mesure du désespoir qui le guette – la situation semble à divers moments sans issue – et tout à la fois le propulsant dans une galaxie lointaine. L'effet ironique créé rappelle un autre axiome qu'on retrouve chez Réjean Ducharme, dans *L'hiver de force,* cette fois : *« Nous sommes désespérés, mais nous nous découragerons jamais. »*

Les références à Ducharme – et dans une autre mesure à Salinger – s'imposent, peut-être avec un peu trop de facilité mais non moins de pertinence. On le sait, le matériau littéraire constitue, la plupart du temps, le sujet même des textes de Ducharme. Tous plus ou moins lettrés, les narrateurs ducharmiens vivent leur décalage en regard de la littérature, et celui-ci en garantit le ton, l'imaginaire, l'idiosyncrasie. Chez Réhel, nous rencontrons un phénomène semblable : poète, le narrateur se plaint de ne savoir rien faire d'autre qu'empiler les poèmes dans des cafés. Inapte à classer des chaussures dans un magasin, inapte en tant que commis chez Super C, inapte comme préposé dans un centre pour touristes, inapte voyageur. Même comme patient à l'hôpital, il ne montre aucune virtuosité – mais il écrit des poèmes. Le poète appartient ici à un univers lointain – la réalité de la poésie paraît effectivement lointaine dans ce roman, référence désincarnée. On se demande, en fait, si la poésie, avec la pauvreté et la maladie, ne racontent pas ensemble cette mise à l'écart du roman de Réhel, une marge sociale où le personnage s'isole, mais retrouvant là une étrange compagnie : les lecteurs et leur rire, tout de connivence.

Ce qu'on respire sur Tatouine de Jean-Christophe Réhel est doucement pathétique, potentiellement tragique, et pourtant, on rit tout le temps – on ne peut s'en empêcher, et on n'est pas sûr toutefois que ce soit si drôle.

THARA CHARLAND

Maï tai, piña colada, œufs dans le vinaigre

LES ANANAS DE LA COLÈRE

CATHON

Pow Pow, 2018, 136 p.



J'ai vécu, il y a quelques semaines, une expérience qui ferait rougir de jalousie la plupart de mes contemporains qui cultivent, comme le veut la doxa, un amour de l'ironie comme mode d'être au monde et une affection toute particulière pour ce qui est méta. C'est du moins ce que propose Christy Wampole dans son article « How To Live Without Irony » : *« Pour beaucoup d'Américains et d'Américaines nés dans les années 1980 et 1990 – les membres de la génération Y, ou les milléniaux –, particulièrement les caucasiens et caucasiennes de classe moyenne, l'ironie est le mode principal d'appréhension de la vie quotidienne.*[1] »

Après une journée passée à relire *Les ananas de la colère*, mes amis m'ont traînée au Snowbird Tiki Room, rue Saint-Hubert, où la serveuse du vendredi soir s'est révélée un sosie de Marie-Pomme Plourde, protagoniste de la bande dessinée de Cathon : chemise fleurie, petite coupe au carré et toujours prête à préparer des cocktails à l'ananas pour ses clients. Pendant qu'elle essuyait un verre devant nous, la scène nous est apparue en tous points semblable à la page couverture des *Ananas de la colère*. Comme on dit : toute est dans toute.

L'histoire des *Ananas de la colère* commence en 1981. Au Grand Tournoi international de limbo de Trois-Rivières, Serpentine la Souple perd contre Bonnie Lavallée. Quarante ans plus tard, Bonnie est retrouvée sans vie dans son appartement. Le seul officier en service de la ville – le reste du corps policier est parti à l'épluchette de blé d'Inde annuelle – clôt rapidement l'affaire : intoxication au piña colada. Mais la voisine de Bonnie, Marie-Pomme Plourde, décide de mener enquête sur cette mort mystérieuse.

1
Traduction libre : « For many Americans born in the 1980s and 1990s – members of Generation Y, or Millennials – particularly middle-class Caucasians, irony is the primary mode with which daily life is dealt. »

RETOUR DU *POLYNESIAN POP*

Cathon campe l'intrigue de sa plus récente bande dessinée dans l'exotique ville de Trois-Rivières. Ses personnages partagent leurs journées entre le Bar L'Ananas d'or, le Cinéma Neptune, le supermarché Chez Flamand, les soirées tropicales au Quillorama et les cours de surf sur le Saint-Laurent. Dans cet univers où le kitsch hawaïen est à l'honneur, tout le monde boit des cocktails à l'ananas et l'on règle ses disputes pendant des parties de « Pige dans le lac ». Si le Coconut Motel et le Coconut Bar font effectivement partie des institutions de la ville de Trois-Rivières depuis plusieurs décennies, Cathon imagine ici un quartier entièrement tiki au cœur de la métropole mauricienne.

L'intérêt américain pour la culture tiki remonte au XIX^e^ siècle même si, dans son livre *The Book of Tiki*, Sven A. Kristen qualifie cette curiosité pour l'imaginaire du Pacifique d'anomalie kitsch post-Seconde Guerre mondiale. Le mouvement prend manifestement de l'ampleur dès le milieu du XX^e^ siècle, alors que les ornements à thématique nautique, les bars hawaïens et les décors inspirés par le *Polynesian Pop* deviennent particulièrement populaires. Dans l'entrevue qu'elle a accordée à Marie-Louise Arsenault à l'émission radiophonique *Plus on est de fous, plus on lit*, Cathon mentionne que la culture tiki est parfois associée à une objectivation de la femme – celle-ci s'incarnant probablement le mieux dans la figurine de *hula girl* qui se trémousse en continu sur le tableau de bord de certaines voitures. L'auteure ne récupère donc pas le kitsch hawaïen en bloc, mais opère un tri. Dans *Les ananas de la colère*, les danseuses hawaïennes sont des dures à cuire qui fument la cigarette, boivent du rhum et prévoient leur stratégie en vue de leur prochain tournoi de bowling. Dans une autre entrevue, celle-ci pour *La Fabrique culturelle* de Télé-Québec, Cathon déplore d'ailleurs *« [...] qu'il manque beaucoup de personnages féminins intéressants dans la bande dessinée »*. On ne peut que se réjouir de voir la bande dessinée de Cathon pallier en partie ce problème en proposant une panoplie de personnages féminins forts : Bonnie Lavallée, athlète professionnelle, Marie-Pomme Plourde, enquêteuse improvisée, Madame Ghyslaine, femme d'affaires aguerrie, etc. Et comme en témoigne l'arbre généalogique de Marie-Pomme, ce sont les femmes qui lèguent leur nom dans la famille Plourde.

MORT SUR LA MANICOUAGAN

Difficile de ne pas entendre, dans le titre de la bande dessinée de Cathon, celui du roman de Steinbeck, *Les raisins de la colère*. Mais il existe entre les deux textes bien peu de ressemblances. Il faut plutôt chercher, comme nous l'indique la troisième de couverture, du côté des traductions françaises des intrigues policières d'Agatha Christie. Dans un jeu de permutation qui contribue sans conteste à l'humour du livre, *Mort sur le Nil* d'Agatha Christie se transforme en *Mort sur la Manicouagan*. Ici, c'est la rencontre du grand (la tradition littéraire du roman policier et l'héritage de Christie) et de l'insignifiant (la rivière Manicouagan) qui fait l'humour des titres des romans d'enquête que dévore Marie-Pomme. Cette dernière, tout comme l'auteure des *Ananas de la colère*, est également influencée par ses lectures, les polars mettant en scène la détective Shirley McSnuffles (*C'est le prospecteur qui a fait le coup*, *Les patins de la colère*, *Les ouananiches du destin*, etc.). À l'instar de son héroïne préférée, Marie-Pomme fait enquête et interroge tour à tour les proches de Bonnie pour découvrir qui l'a assassinée : les sœurs Kameha, danseuses de hula et championnes de bowling, le frère de Bonnie, professeur de surf sur le Saint-Laurent, ou Ghislaine, propriétaire du Bar Barracuda, un débit de boisson clandestin.

Le récit de cette enquête est entrecoupé de planches qui prennent la forme de fiches d'identification de personnages, de lieux et d'objets, cette catégorisation tripartite ne manquant pas de rappeler le jeu de société Clue. Ces fiches, en plus de mettre le récit en suspens et de ralentir le rythme de l'intrigue, convoquent tout un imaginaire de la collection. En effet, si l'on apprend que Marie-Pomme *« rêve de façon récurrente qu'elle échappe sa collection de cartes de baseball dans les égouts parce que ses doigts sont devenus des saucisses »*, la planche où cette information est révélée ressemble elle-même à une carte de collection.

Ma génération a d'ailleurs été marquée par ce réflexe collectionneur (cartes Pokémon, pogs, billes, cartes de hockey), et ce, notamment par l'entremise de ces magazines aux sujets des plus variés que l'on retrouvait dans tout bon dépanneur et qui proposaient à leurs lecteurs et lectrices de commencer une collection (pierres précieuses, pièces pour un modèle miniature d'avion, figurines de superhéros, etc.). Nous avons entre autres découvert l'univers romanesque de Christie grâce à la maison d'édition Hachette qui, dans les années 1990, publiait les romans de la reine du polar accompagnés d'un magazine où l'intrigue

était décortiquée, le tout dans une traduction française un peu guindée. Cette artificialité et cette rigidité de la langue sont reprises dans *Les ananas de la colère* et contribuent au ton humoristique et léger de l'histoire. Ainsi, quand elle interpelle le commis à la location de souliers de bowling du Quillorama, Marie-Pomme s'adresse à lui en ces termes : *« Mon brave ! Que pouvez-nous me dire sur ces trois jeunes femmes frisées ? »* Le décalage entre le contexte risible d'un interrogatoire dans un salon de quilles et l'utilisation d'un langage soutenu n'est qu'un exemple de l'esthétique discordante développée dans la bande dessinée.

LE KITSCH ET L'INSIGNIFIANT

Il y a en effet quelque chose qui grince chez Cathon, dans ce monde où les affiches des bars tiki annoncent *« Mai taï, piña colada, œufs dans le vinaigre »*. L'univers de la bande dessinée est saturé d'hibiscus, d'ananas, de cocktails sucrés et de palmiers tandis que l'on enquête sur ce qui devient, tout au long du livre, une affaire de meurtres en série. Le ton ironiquement naïf des récitatifs participe aussi à cette esthétique du décalage : *« Le soleil se couche sur le quartier hawaïen de Trois-Rivières. Les Trifluviens rentrent chez eux le cœur léger. Au loin, sur le fleuve, un banc de bélugas saute hors de l'eau pour dire au revoir aux dernières lueurs du jour. »* L'exergue même des *Ananas de la colère* donne le ton : *« Hawaï, c'est le plus beau pays de tous les États-Unis. »* L'auteure a puisé ici dans la culture musicale des années 1990 – c'est en 1991 que ces paroles du célèbre groupe johannais *Les marmottes aplaties* sont apparues sur les ondes radiophoniques du Québec et ont marqué l'imaginaire collectif. Cet exergue, en plus de raviver la fibre nostalgique des amatrices et amateurs de punk québécois, place d'emblée le texte sous le signe de l'insignifiant, du niaiseux, de l'ironique. Rappelons que c'est d'ailleurs un des traits générationnels que nous attribue Christy Wampole. En plus de cultiver un amour pour le mauvais goût et une nostalgie pour une époque qu'il n'a pas connue, l'ironiste reconnaîtrait stratégiquement sa propre insignifiance et mettrait à distance, du même coup, toute forme de sincérité. Le constat de Wampole, initialement formulé à propos d'une publicité, est par la suite généralisé au mode de vie de notre génération : *« Elle [la publicité] avoue d'avance sa propre incapacité à accomplir quoi que ce soit de significatif. Rien ne peut lui être reproché puisqu'elle se saborde déjà elle-même. Le cadre ironique fonctionne comme un bouclier contre la critique. Il en va de même pour le mode de vie ironique. L'ironie est le moyen le plus efficace d'auto-défense puisqu'il permet à une personne de ne pas assumer la responsabilité de ses choix, esthétiques ou autres.*[2] »

Le décor dans lequel Cathon campe l'intrigue des *Ananas de la colère* est-il ironiquement kitsch ou sincèrement de mauvais goût ? Un peu des deux, peut-être. Dans l'introduction de la capsule vidéo de *La Fabrique culturelle* sur la bande dessinée, on voit Cathon qui met, pour la toute première fois, les pieds dans le célèbre Coconut Bar de Trois-Rivières. L'auteure déambule et commente avec beaucoup de plaisir la décoration du débit de boisson qui ressemble en tous points à celui de la bande dessinée. Il faut d'ailleurs souligner le travail colossal accompli par Cathon sur l'ambiance et le décor. Si le style peut sembler, de prime abord, naïf ou enfantin – on reconnaît sans mal la parenté graphique entre *Les ananas de la colère* et *Les ennuis de Lapinette* ou *Mimose et Sam*, un album pour enfants et une bande dessinée jeunesse de la même auteure – force est de reconnaître qu'ici, rien n'a été laissé au hasard. Le livre, dessiné minutieusement à la plume, pullule de motifs hawaïens et de références nautiques. Tout est cohérent dans *Les ananas de la colère* : des chemises tropicales des Trifluviens au lei de fleurs qui orne toujours les cheveux de Marie-Pomme, en passant par son réveille-matin poisson-ballon et jusqu'au cinéma Neptune qui ne passe que des films à thématique maritime : *The Endless Summer*, *Sous le ciel bleu d'Hawaï* et *Seul au monde*. Au fil des pages, les lectrices et lecteurs découvriront un univers graphiquement cohérent, mais jamais redondant ou lassant. Ici, tiki ne rime plus avec échappatoire, vacances en bord de mer et soleil plombant ; la bande dessinée propose un monde plutôt sombre avec des cases graphiquement chargées et des noirs saturés.

Enfin, si l'on peut se désoler du fait que l'intrigue des *Ananas de la colère* se dénoue un peu trop rapidement, voire facilement, l'originalité de l'univers imaginé par Cathon pallie amplement ce manque de ressort narratif. Et l'on peut se réjouir qu'il existe désormais un remède au vide existentiel créé par la fermeture du regretté Jardin Tiki (Montréal, 1986-2015).

2
Traduction libre : « It pre-emptively acknowledges its own failure to accomplish anything meaningful. No attack can be set against it, as it has already conquered itself. The ironic frame functions as a shield against criticism. The same goes for ironic living. Irony is the most self-defensive mode, as it allows a person to dodge responsibility for his or her choices, aesthetic and otherwise. »

LUBA MARKOVSKAIA

Un État de catastrophe

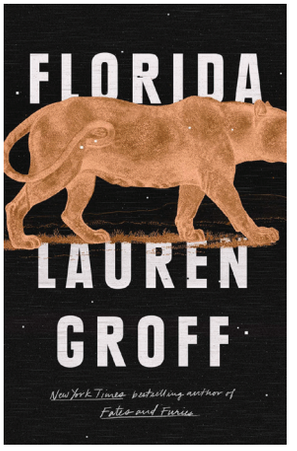
En tant qu'auteure de romans et de nouvelles, Lauren Groff jouit d'un vif succès critique, en particulier depuis le très remarqué *Fates and Furies*, que Barack Obama a sacré « son livre de l'année 2015 », une distinction qu'on ne manque jamais de mentionner dans les notices portant sur l'écrivaine, celle-ci comprise. Après ce roman, traduit en français sous le titre *Les furies* et racontant la débâcle d'un couple marié sur près d'un quart de siècle, Groff livre un recueil dont le titre laisse présager un décor ensoleillé, peut-être un peu kitsch, typique du *Sunshine State.* Or la Floride est ici le théâtre de phénomènes naturels inquiétants, un espace où on s'enlise comme dans un marécage, avec sa chaleur accablante et ses corps transpirants, *« une chaude et lente noyade »* [les traductions sont libres]. La plupart des nouvelles ont comme événement déclencheur une perturbation des éléments, que ce soit une pluie torrentielle, une tempête ou un ouragan. La multiplication de ces phénomènes dans le recueil exprime une angoisse bien actuelle face aux dérèglements climatiques, mais la récurrence finit par faire office de formule et engendrer un effet d'accumulation, qui est néanmoins compensé par la profondeur narrative et le style envoûtant de l'auteure.

La langue de Groff est dense, pleine d'ellipses et de rapprochements évocateurs, saisissant d'un seul trait des réalités complexes en des tournures gorgées de sens. Sa recherche quasi perpétuelle d'images percutantes peut paraître par endroits un peu forcée, mais l'effet est presque toujours réussi, et on lui pardonne aisément une certaine affectation dans l'écriture. Le temps de la narration est sans cesse resserré et distendu : tantôt le récit s'attarde à d'infimes détails, tantôt il s'accélère en d'immenses enjambées et peint à grands traits les moments forts d'une vie. Ainsi, la deuxième nouvelle, « *At the Round Earth's Imagined Corners* », parcourt toute une existence avec des ambitions dickensiennes et un environnement inquiétant qui rappellent le travail d'une Donna Tartt, et se termine sur une scène qui voit le temps se figer, à l'image du vent qui tombe et qui refuse de pousser la barque du personnage vers la rive, le laissant momentanément en proie aux alligators et à ses propres souvenirs. Le titre de cette nouvelle évoque le Jugement dernier, une référence représentative de ce recueil, où s'abattent sans cesse sur la Floride, et sur la planète entière, des plaies de proportions bibliques.

FLORIDA

LAUREN GROFF

Riverhead Books,
2018, 275 p.



La langue de Groff est dense, pleine d'ellipses et de rapprochements évocateurs, saisissant d'un seul trait des réalités complexes en des tournures gorgées de sens.

La grande majorité des personnages sur lesquels sont centrées les nouvelles sont des femmes. La présence masculine est souvent prédatrice, ou alors elle incarne une forme de domesticité imposée et vécue à corps défendant, mais également fantomatique : lorsqu'ils ne sont pas menaçants, les hommes sont le plus souvent absents, discrets, ou prennent l'aspect de revenants d'un passé que l'on revisite à contrecœur. Ce sont des agresseurs, des pères morts ou d'anciens amants cruels, ou encore des maris pleins de sollicitude, mais pas tout à fait à même de comprendre la tempête qui sourd dans l'esprit de leur épouse. Les nouvelles sont aussi peuplées d'une multitude d'enfants abandonnés, contraints d'assumer un rôle parental, et explorent des relations difficiles avec des parents malveillants ou manquants.

UNE MATERNITÉ ÉQUIVOQUE

Le malaise face à la maternité forme une manière de leitmotiv dans l'ensemble du recueil, comme l'annonce d'emblée le remarquable *incipit* : *« Sans m'en apercevoir, je suis devenue une femme qui hurle, et comme je ne veux pas être une femme qui hurle, dont les enfants se promènent avec des visages figés, alertes, j'ai pris l'habitude de chausser mes souliers de course et de sortir marcher dans les rues au crépuscule, laissant le soin de déshabiller, de débarbouiller, de lire, de chanter et de border les garçons à mon mari, un homme qui ne hurle pas. »* Le « je » qui s'exprime dans ce passage est un personnage récurrent, désigné simplement comme « la mère ». Cette entrée en matière contient en germe l'un des enjeux existentiels qui innervent le recueil : une femme métamorphosée par son identité maternelle cherche à fuir un rôle qui lui est imposé. La narratrice décrit les mères qu'elle connaît comme des femmes déshumanisées, réifiées et vidées de leur substance, *« voûtées comme des crochets de bergère, scrutant le sol à la recherche de minuscules Legos, ou de raisins mâchouillés, ou des personnes qu'elles ont déjà été, effondrées dans les coins »*.

Les dernières années ont vu paraître une multitude d'écrits sur une forme de maternité ambiguë, qui s'écarte des discours essentialistes : *Motherhood* de Sheila Heti, *The Argonauts* de Maggie Nelson, *Dept. of Speculation* de Jenny Offill et, auparavant, *A Life's Work* de Rachel Cusk, pour n'en nommer qu'une infime partie. Plus près de nous, on peut aussi penser à *Mère d'invention* de Clara Dupuis-Morency ou aux *Tranchées* de Fanny Britt. Ces livres revendiquent la thématique maternelle non plus comme relevant d'une épreuve intime qui ne peut intéresser que celles qui l'ont traversée, mais bien comme expérience littéraire. Lauren Elkin écrit dans le *Paris Review* que ces nouveaux livres forment un contre-canon, s'opposant à la fois au canon littéraire, qui dédaigne la vie intérieure des mères, aux manuels qui dictent la manière d'élever des enfants et à *« l'hégémonie rampante »* de la maternité sur les réseaux sociaux. Ces livres donnent voix à une intériorité avant tout humaine et pensante, avec ses doutes et ses angoisses, auscultant la peur, le désarroi, voire le dégoût rattachés au rôle de mère.

C'est bien le courant dans lequel s'inscrit Groff : bien que de manière moins explicite que plusieurs de ces œuvres, elle décline sous différentes formes le récit d'une maternité adoptée malgré soi. Ainsi, lorsque dans un geste protecteur et enveloppant, « la mère » abrite ses enfants dans son chandail, la scène se termine néanmoins sur une description ambivalente : *« Quand les garçons ont fini leur nourriture et la sienne, ils glissent vers le sol. Son cardigan vert foncé est étiré et irrémédiablement déformé, strié de jaune d'œuf. »* Dans cette réécriture voilée de l'épisode de l'accouchement, l'expérience de l'enfantement est racontée, de manière détournée, comme une forme de vampirisme : les enfants ingrats, une fois sustentés, laissent la mère tuméfiée et souillée. Dans une autre nouvelle, les réflexes maternels surgissent au moment le plus inopportun, face à un agresseur potentiel, ce qui dévoile leur caractère dangereux : *« Elle se détestait pour sa première impulsion, celle de réconforter. Elle ne voulait pas être celle qui prend soin des autres – ce n'était pas son rôle naturel – mais sans qu'elle s'en aperçoive, c'était devenu qui elle était. »*

CATASTROPHES NATURELLES ET TEMPÊTES INTÉRIEURES

Dans *Florida*, l'expérience de la maternité phagocyte donc l'identité des femmes, jusqu'à mettre en péril leur intégrité physique. Mais un danger constant plane aussi sur l'ensemble de la vie humaine représentée dans les nouvelles, menaçant de faire basculer à tout moment des situations ordinaires dans des cataclysmes et des épreuves de survie. Les animaux de proie, la vermine et les reptiles rôdent dans les environs, comme de mauvais présages. Car les bêtes prennent parfois ici un aspect symbolique, voire mythique : une panthère que l'on sait tapie dans l'obscurité semble annoncer une mort prochaine, des serpents évoquent une injustice originelle (Ève est coupable de tous les péchés de l'humanité), tandis qu'un héron dévorant un serpent renvoie à un mauvais augure dans l'*Iliade*. Même des mouettes qui crient au couchant paraissent anticiper quelque malheur à venir, dans l'une des trois nouvelles qui se déroulent à l'étranger, en France et au Brésil. Sur ces rives lointaines, les personnages sont poursuivis par la nature déchaînée : celle qui part en vacances au Brésil se retrouve en pleine tempête mortifère, alors qu'une pluie diluvienne surprend ceux qui se retirent dans la campagne française.

Les calamités externes révèlent souvent des bouleversements intérieurs : le piège lacustre cerclé d'alligators devient l'occasion d'affronter la mémoire paternelle ; une femme tient tête à un ouragan, refusant de sortir de chez elle, mais fait face, dans sa maison secouée par les vents destructeurs, à des fantômes de son passé ; une autre contemple avec angoisse un gouffre créé par l'érosion sur son terrain et qui s'élargit inexorablement, tandis qu'elle s'enferme de plus en plus dans sa solitude. Elle éprouve le phénomène naturel comme une expérience intime, qu'elle ressent jusque dans son corps : *« [L]'idée du gouffre est comme un trou dans la bouche où se trouvait autrefois une dent manquante. Elle ne cesse de tâter le gouffre dans son esprit. »* La frontière entre l'individu et l'environnement est abolie, et le délitement de l'un informe la souffrance de l'autre.

SAISIR LES ANGOISSES DE SON TEMPS

On peut voir dans cette galerie de situations de vie ou de mort une manière pour l'auteure d'éviter de mettre en scène des personnages en proie à de sempiternels problèmes de privilégiés, un souci qui se ressent également dans les tensions sociales et ethniques abordées. Une des rares figures bien nanties du recueil sert de repoussoir et se fait renvoyer à son privilège par son amie moins fortunée, tandis qu'une des seules à être épargnée par les éléments se plonge volontairement dans un contexte de survie, se dépouillant peu à peu de tout ce qu'elle possède et se réduisant au vagabondage. En apercevant des camarades de son ancienne vie universitaire par la fenêtre d'un café, elle songe : *« Comme elles avaient été riches. C'était une sorte de richesse qu'on ignore jusqu'à ce qu'on se retrouve dehors, tremblante au matin, observant ce qu'on a déjà été. »* Le malaise face à l'embourgeoisement se dissout ici dans l'expérience limite de l'itinérance, qui pointe du doigt l'hypocrisie d'une population repue et inconsciente. La question écologique se conjugue donc avec d'autres enjeux bien de notre temps, qui rongent la conscience des personnages ou se dressent, inévitables, sur leur trajectoire.

Ce désarroi face à l'état du monde est rattaché chez Lauren Groff à la maternité, puisque celle-ci est intimement liée à la crainte de transmettre aux enfants une planète à feu et à sang. Mais comme le montre la dernière nouvelle, qui cristallise – peut-être un peu trop explicitement – les préoccupations qui sous-tendent le recueil, c'est avant tout sa pensée catastrophiste que lègue le personnage récurrent à sa progéniture, comme on le constate quand son plus jeune fils, pourtant le plus rayonnant des deux, redoute l'apparition d'un tsunami nocturne sur les rives normandes, la présence d'une bombe dans un carrousel parisien ou le fracas d'une météorite géante. « La mère » se trouve alors dans l'incapacité de le rassurer. Cette ultime nouvelle, « Yport », d'après un village où la femme sans nom se rend sur les traces de Maupassant, est un véritable catalogue des angoisses qui sévissent dans *Florida*, et qui sont aussi celles de notre époque : hommes agresseurs, destruction environnementale, privilèges et embourgeoisement, tensions raciales, crise migratoire, terrorisme…

L'omniprésence de ces réalités imprègne le livre d'un sentiment d'urgence qui pourrait donner l'impression de ne pas offrir suffisamment de recul par rapport à l'actualité. Car il va sans dire qu'en déployant cette litanie de situations cauchemardesques, l'auteure inoculera, tout comme le personnage de la mère à son enfant, une appréhension face à l'état du monde à ceux et celles qui en auraient jusqu'ici été épargnés. Depuis quelques années, on nous conseille souvent, devant l'anxiété ambiante, de nous éloigner de nos écrans, avec leurs notifications constantes qui nous plongent dans une frénésie de mauvaises nouvelles, et de nous immerger dans un « bon livre », comme si la littérature avait forcément pour fonction d'apaiser les inquiétudes du moment présent. Lauren Groff rappelle quant à elle que c'est aussi la marque d'une grande œuvre que de sublimer les enjeux de son temps et de les faire éprouver d'une façon singulière à travers la voix unique de la fiction.

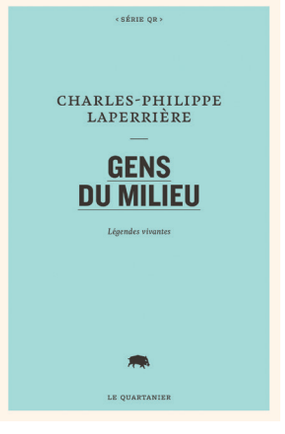
OLIVIER PARENTEAU

Majesté du moyen

GENS DU MILIEU – LÉGENDES VIVANTES

CHARLES-PHILIPPE LAPERRIÈRE

Le Quartanier, 2018, 179 p.



« Thomas aura tôt pris ses responsabilités ; c'est pourquoi il choisit bientôt d'en finir. » Ainsi débute la première des trente « légendes vivantes » imaginées et consignées par Charles-Philippe Laperrière dans *Gens du milieu*. Tenant en équilibre sur un point-virgule qui lie conformité et anéantissement, cette phrase préfigure le triste destin de Thomas : refusant délibérément d'évaluer la profondeur de la *« lézarde miroitante au creux de ses jours »*, cet homme mesuré en tout et, de ce fait, agi et balloté par une vie qui le mène davantage qu'elle n'est menée par lui, finit par se suicider avec un objet qui a servi à tenir le décor de son (in)existence en place : il utilise le tuyau d'arrosage destiné à l'entretien du jardin pour s'asphyxier au monoxyde de carbone dans sa voiture. L'*incipit* donne aussi un assez bon aperçu des misères qui lestent les vies des 29 autres personnages qui, sans nécessairement mettre fin à leurs jours, finissent tous par accorder plus d'importance aux affaires du monde qu'à celles, autrement plus importantes, du cœur.

Qu'il s'agisse de « Thomas comptable », de « Véronique sociologue », d'« Éva décoratrice » ou de « Brian forestier », toutes ces vies (celles de 15 femmes et d'un nombre égal d'hommes) sont autant d'occasions saisies pour plonger au cœur de la problématique et très riche notion de milieu. Comme les intitulés en témoignent, ces milieux renvoient à des cadres professionnels variés, à des secteurs d'activité décrits avec un souci du détail qui atteste d'un sérieux travail de documentation. Laperrière est, à sa manière, un écrivain réaliste, et le sous-titre choisi pour son recueil, *Légendes vivantes*, rappelle bien que si les textes qui y sont rassemblés sont des fables parfaitement fictives, elles n'en sont pas moins vives, d'actualité, branchées à même la rumeur ambiante. Par exemple, dans « Claude maître coiffeuse », cette tendance bien d'aujourd'hui qui consiste à faire passer une visite chez le coiffeur pour une expérience unique dans un espace immergeant est très bien restituée par l'auteur : *« [...] ses coiffeurs s'affairent au rythme d'une minimal-house qu'elle juge d'assez bon ton. Claude est sourcilleuse là-dessus comme sur le reste, la musique. L'atmosphère, c'est le confort, et le confort doit venir à ses clients par la certitude de se trouver là où il faut. Son office ne pourrait s'accomplir sinon. »* Tout est mis en place pour suggérer une messe d'un genre nouveau, donnant une idée de la *« voie spirituelle contemporaine »*, où le croyant s'est mué en client et l'officiant, en pourvoyeur de service. L'extrait qui précède donne une assez bonne idée du style très particulier qu'adopte Laperrière dans *Gens du milieu*. À l'image du salon de Claude, que cette dernière désire chic et décontracté, l'écriture qui lui permet d'exister tend elle-même à osciller entre ce qui relève de la prose sophistiquée et de la tournure orale, à littéralement s'imprégner du milieu dont elle parle. Cette hybridité

est sensible tant aux niveaux terminologique et langagier (le terme vieilli « office » voisine la beaucoup plus contemporaine expression anglaise « *minimal house* ») que dans la structure syntaxique des phrases (ainsi déplacée en fin de phrase, la conjonction « sinon » crée une immédiate impression de langage parlé). De tels procédés sont lisibles dans toutes les vies, bien qu'étant articulés différemment en fonction du milieu et des personnages en présence.

Le milieu, c'est encore une position centrale occupée au sein d'un espace ou, selon l'acception plus péjorative de ce terme, une position moyenne, intermédiaire, qui situe au contraire la personne qui s'y trouve loin du centre. Ainsi, « Réjean président-directeur général » est au cœur de l'entreprise qu'il dirige d'une main de fer (sa dureté ne lui sera cependant d'aucun secours quand, défenestré de sa Porsche Cayenne ayant percuté un arbre de plein fouet, son corps ira se fracasser contre une clôture), tandis qu'« Alain partisan conservateur », qui ne verra jamais son rêve de siéger à l'Assemblée nationale se concrétiser, finira là où il a commencé : dans les marges du pouvoir. Toutefois, un haut fonctionnaire comme « Robert recteur » a trouvé le moyen de concilier ces deux positions contraires en usant de son pouvoir pour mettre sur pied le Cœur universitaire commun, un projet résolument (et non moins tristement) consensuel qui vise à faire de l'université une entreprise capable *« de vendre à l'étranger une formation jeune, dynamique, grande ouverte sur les réalités mondiales. »* Le projet de ce recteur raisonnable annonce aussi une autre facette du milieu qu'explore Laperrière, celle de la mesure et de la pondération.

MAL AIMER

Mais tous ces gens de divers milieux sont fédérés par une médiocrité qui les transcende, consubstantielle à l'être humain, vu par l'auteur comme une créature majestueuse et misérable, ayant en elle ce qu'il faut pour égaler les légendes mais qui, étant malencontreusement bien vivante, se voit condamnée à incarner, de manière certes unique, l'ordinaire. « Allan critique » en est une belle illustration, lui qui se jette à cœur perdu dans l'écriture journalistique et alimentaire pour étouffer la peur que lui inspire son propre désir d'écrire une grande œuvre littéraire. Si le commun guette ces gens, tous autant qu'ils sont, c'est parce qu'ils vivent comme si de rien n'était, en s'agitant dans leur milieu en vase clos, sans prendre acte du fait qu'en définitive, la vie brise le cœur. En conséquence, ils se tiennent loin du leur, de cœur, et pour cette raison écoutent mal ceux qui battent dans la poitrine des autres – y compris quand ces autres sont aimés. Car les personnages de *Gens du milieu* aiment, mais mal ou, ce qui est pire, par habitude (telle « Lili-Rose créatrice de contenu », qui *« laisse échapper le fil de sa vie de couple. Égal et bon, son ami de cœur, dont elle pourrait être amoureuse, le lui reproche moins qu'il en rit avec elle, souvent »*). Et il en va de même, à un niveau plus primaire, pour le désir sexuel, qui peut se faire la belle à l'improviste, sans crier gare. « Loïc patron des communications » en sait quelque chose, lui qui faisait l'amour avec fougue sous la douche avec sa directrice adjointe quand, soudainement, le contact s'est coupé : *« La chose est inédite, il ne se rappelle pas avoir été si dur en retombant, si excité en déchantant [...]. Loïc, qui reste tout pantois, debout au temps zéro, sans bouger nu contre l'eau chaude, figé comme un kangourou triste, victime de son insu, la mine basse et l'air idiot – en dette, comme nous face à la nôtre, devant sa sainteté. »*

NARRER DE PRÈS COMME DE LOIN

Ce dernier passage nous conduit à dire un mot au sujet du « nous » qu'adopte le narrateur d'une vie à l'autre. Qui est donc ce « nous » qui, comme Loïc, n'a pas su rendre un juste hommage à la vie qu'il lui a été donné de vivre ici-bas ? Dans ce cas précis, il s'agit d'un « nous » inclusif, un peu moqueur (le kangourou, il faut admettre que ça nous change du lapin) mais surtout compassionnel, adopté par une instance narrative prenant la parole au nom d'une collectivité – nous, femmes et hommes d'aujourd'hui – capable de voir clair à travers la psyché embrouillée du personnage dont il parle, mais qui s'abstient de le juger. Ce « nous » dit que nous sommes tous à notre façon les égaux de Loïc, frères et sœurs d'une misère similaire. On le retrouve aussi ailleurs, par exemple lorsqu'il présente « Julie enseignante », qui, exaspérée par une classe particulièrement difficile, décide sur un coup de tête de quitter l'école, pensant qu'elle en a fini pour de bon avec l'enseignement : *« Retenons-nous bien de la juger cependant, car qui, parmi nous, n'aurait pas fait pareil ? »* Dès le lendemain, Julie s'explique avec la directrice puis reprend du service, s'engageant à contrecœur dans un *« parcours professionnel ultimement long »* qui fera tout sauf la rendre heureuse : *« Une femme prénommée Julie qui aura eu dans le cœur une froideur croissante, faïence des plus banales pour une personne comme nous qui sommes normaux, Julie comme Julie, moi. »* Le glissement final du collectif au particulier, qui permet une soudaine singularisation du narrateur en même temps qu'il désigne le lecteur, accentue l'universalité d'un « nous » au cœur battant, mais décidément mal accroché.

À d'autres moments, il devient plus difficile de croire en cette complicité dont fait généralement montre l'instance d'énonciation. Parfois, à l'écouter dire, il semble que le narrateur ne parle plus de gens du milieu comme lui, mais de gens de peu, sujets limités que lui seul, témoin alors plus classiquement omniscient, perce à jour. Par exemple, sa manière ironique de mobiliser la langue technocratique et sa façon de se détourner des courants idéologiques du moment – pour tout dire dans ses propres mots, le dédain que semble lui inspirer *« l'ordinaire de la vie active »* au cœur du *« grand social »* –, le distancient d'un bon nombre de ces gens dont il retrace l'existence, eux qui parlent justement cette langue et qui sont des battants de la vertu commune. Et c'est dans ces moments que la grandeur de la prose qui se déploie d'un bout à l'autre de l'ouvrage peut paraître comme un signe supplémentaire d'élection, propre à un narrateur d'exception que rien ne contraindra, comme l'écrivait Baudelaire, à parler le patois incomparable de son siècle. Ce sont sans conteste les

> Si le commun guette ces gens, tous autant qu'ils sont, c'est parce qu'ils vivent comme si de rien n'était, en s'agitant dans leur milieu en vase clos, sans prendre acte du fait qu'en définitive, la vie brise le cœur.

carriéristes (leur volonté de percer est indissociable de *« nœuds de conscience »*) et les militants de toutes obédiences (si des causes sont défendues au sein de *« factions citoyennes »*, c'est parce qu'elles sont autant de *« chances de passion »*) qui font fausse route de la façon la plus éclatante. Indépendamment des questions idéologiques que ces passages soulèvent, toujours est-il qu'ils témoignent d'une assez franche désolidarisation du narrateur et qu'ils ont des incidences sur la lecture. Soit le passage suivant : *« Jean, moderne, contemporain éminemment, profite comme nous des acquis de l'abondance afin de bander son existence entre les pôles du présent. »* Le narrateur, clairement moins présentiste que Jean et plusieurs autres de ses semblables, s'inclut-il dans ce « nous » ? Cela paraît plus ou moins vraisemblable.

Il semble toutefois que ce flottement, qui conduit très souvent l'instance d'énonciation à être ces gens du milieu puis, quelques fois, à ne l'être plus, soit pensé comme une expression de sa propre médiocrité et, de ce fait, qu'il participe du projet esthétique global de l'ouvrage. En oscillant entre l'inclusion et l'exclusion, l'association et le désaveu, ce « nous » aux contours flous rappelle son humanité. Finalement, il est un autre saint du moyen, à l'image de celles et ceux dont il parle.

PLAIRE ET INSTRUIRE

L'auteur s'est souvenu de cette maxime du Grand Siècle, période qui lui est manifestement chère compte tenu du fait que le spectre de Jean Racine rôde dans plus d'une vie. Mais le tragédien est convoqué dans une prose franchement moderne qui ne cache pas ses dettes à l'endroit d'œuvres comme *Vies minuscules* de Pierre Michon ou *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, deux titres auxquels celui de l'œuvre qui nous intéresse fait d'ailleurs écho. Les multiples jeux de focalisation et tout particulièrement ceux qui sont déployés pour représenter la rixe qui oppose les militants de Greenpeace et les bûcherons dans « Brian forestier » constituent un hommage non dissimulé et senti à l'écriture savamment détachée de Jean Echenoz. Enfin, comment ne pas établir un rapprochement entre les titres des vies de Laperrière et ceux que Jed Martin, le personnage d'artiste imaginé par Houellebecq dans *La carte et le territoire* (2010), donne aux tableaux qu'il consacre aux métiers : *« Ferdinand Desroches, boucher chevalin »*, *« Claude Vorilhon, gérant de bar-tabac »*, *« Maya Dubois, assistante de télémaintenance »*, *« Aimée, escort-girl »* ?

Bien que de telles influences françaises soient sensibles dans *Gens du milieu*, c'est notre langue, ses accents et ses particularismes que nous entendons à la lecture de cette oeuvre; c'est au cœur de nos espaces, aussi bien ruraux, urbains que périurbains, que nous sommes conduits au gré des vies qu'elle raconte. Enfin, ce qui participe à faire de *Gens du milieu* un livre tout à fait particulier dans le paysage littéraire québécois contemporain, c'est qu'il emmaillote les êtres dont il parle dans une prose tissée serrée mais jamais étouffante, une écriture où l'amour manifeste des mots et de leur organisation confère une densité émotive à cette œuvre à la fois savante et touchante. Lire *Gens du milieu*, c'est plonger au tréfonds d'existences tout à fait singulières en raison de leur normalité même.

MARTIN HERVÉ

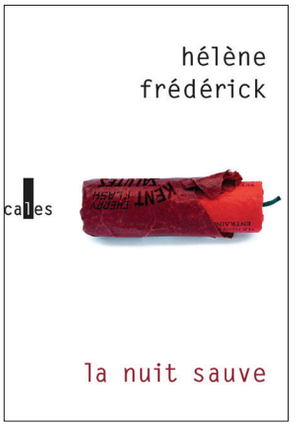
Désertion en mode mineur

On connaît d'Hélène Frédérick le goût pour les interstices de la littérature, les univers qui, à pas feutrés, basculent dans l'incertain. Là où l'avaient déjà menée les héroïnes de ses deux premiers livres, *La poupée de Kokoschka* (2010) et *Forêt contraire* (2014), parus initialement chez Verticales avant d'être repris au Québec par les éditions Héliotrope. De l'oblique, elle a fait rien de moins qu'une ligne poétique dont la portée se révèle toujours finement politique. Car que permettent les temps et les lieux dont l'écrivaine dessine en demi-teintes les contours, si ce n'est de révéler les aliénations ordinaires ? Ce sont donc toujours des désirs et des rêves entravés qu'elle cherche à laisser venir au jour. Sans en expurger la violence, mais sans non plus que celle-ci se fasse inutilement démonstrative. Elle veillerait plutôt telles des braises couvant sous la cendre, toujours prêtes à repartir et à embraser le monde. Du feu justement, il sera question une fois encore : après l'incendie qui allait bientôt gagner la forêt d'Inverness dans *Forêt contraire*, c'est un tout autre brasier qui occupe le centre de son dernier opus, *La nuit sauve*. Celui autour duquel une bande d'adolescents se réunit, du crépuscule au petit jour, un été de l'année 1988. Un feu pour étirer la nuit, mais sans oublier que le soleil finit toujours par la rattraper.

LA NUIT SAUVE

HÉLÈNE FRÉDÉRICK

Verticales, 184 pages, 2019



ACQUIESCER À LA NUIT

Pour les adolescents du texte, tous les éléments sont rassemblés afin que la fête soit mémorable : des bières, de l'herbe et de la musique à profusion, un lieu isolé au milieu des champs de maïs, en bordure des bois. Loin des parents et des tracas, de l'ennui rampant qui sature la vie de l'école : utopie d'un monde à part, le temps de quelques heures arrachées au quotidien, mais qui n'oublie pas toutefois d'où il vient. Participer à la fête n'implique pas en effet de faire peau neuve. Non, les inimitiés comme les amourettes, toutes les positions sociales, les jeux de pouvoir et de séduction, se trouvent rejoués et même amplifiés à la lueur de son brasier. On y entre donc les poches lourdes, mais le cœur plein d'espoir. À quoi bon se plier à ses règles – pas moins cruelles, pas moins codifiées – si ce n'est pour se donner l'illusion qu'ici on peut brûler les étapes, faire un pas de côté et pourquoi pas arrêter la course du monde ? Aussi, malgré les rires, les silences embarrassés et les banalités échangées, chacun sait ce qui se passe. *« Sous couvert de bêtise et de nonchalance, il y avait sensibilité à ce qui se jouait. Rien ne leur échappait, même à ceux qui avançaient masqués. Dans la vallée toute indifférence était un leurre. »* Telle se veut la conscience appliquée à se piéger délibérément, à *« y croire sans trop y croire »*. Quand on prie Dieu de nous envoyer des cauchemars pour dissiper un peu la grisaille de l'existence, le prix à payer paraît bien raisonnable.

De fait, un sentiment diffus plane sur la scène du texte. Quelque chose lentement monte, se fait perceptible, semble devoir advenir. Au sein d'un récit sous tension, tenu dans une attente à la fois électrique et opaque, Fred, Mathieu et Julie vont se passer tour à tour le relais pour décrire l'avancée de la nuit. Et en de courtes incises s'énonce une quatrième voix presque omnisciente, prophétique, tant on dirait qu'elle connaît chacune des misères et des déceptions que le futur réserve aux protagonistes. Voix du destin, d'un hors-champ qui ne rend que plus crucial, et parfois plus tragique, ce qui peut se jouer au sein de cette soirée, alors que tout paraît encore être à portée de main. Cette voix qui ne cesse de donner son sens à la fête, ne serait-ce pas celle du feu lui-même, dont il faut veiller à l'entretien sous peine que l'enchantement ne se rompe et que le jour ne reprenne ses droits ? Ce qui tient donc là les gamins de *La nuit sauve*, ce serait un rêve mûri en commun qui viendrait, pour un instant, brouiller les lignes du récit d'une vie linéaire à laquelle ils se sentent condamnés. Tout en sachant qu'ils finiront bien par s'en réveiller. Indécidable eschatologie à hauteur d'adolescence, aussi bien inquiète qu'insouciante.

Il en va ainsi de Caroline, feu follet au teint de porcelaine et piercing au nez, une *« Lolita des bas-fonds »* dont la *« vulgarité »* dissimule à grand-peine le besoin d'un plus-de-réalité, que la fête est seule capable de lui offrir. Ou encore de Mathieu, le *« playboy »* qui la désire en secret, alors que c'est une autre fille qui finit par glisser sa langue entre ses lèvres. Si l'avenir qu'on promet à Mathieu est d'avoir *« pareil mais en mieux »* que son père, il n'est toutefois pas plus dupe que les autres. Peut-être simplement que se fait plus impérieuse chez lui l'envie de foutre le camp, de s'extraire de la langueur adolescente ou campagnarde – autant de situations qu'on pense sans issue, vouées aux capitulations discrètes et aux rages avortées, mais pour constater, aussitôt qu'on les quitte, que la morosité, elle, n'a en rien disparu. Pas de clichés chez Frédérick, si ce n'est pour mieux être pris à rebours, densifiés. En s'imaginant avec Caroline, cette *« luciole »* un peu rebelle, en espérant *« voir le contraste de sa chair blanche avec [s]a peau bronzée »*, Mathieu se sent appelé à toutes les transgressions, quitte à sacrifier la place chèrement acquise après tant d'années à faire tout ce qu'on attend de lui.

POUVOIRS DE LA FICTION

Même son de cloche chez Julie et son amie Sophie, qui bavardent et rigolent en un cercle parfaitement clos. Entre elles, une passion doucement s'éveille, circule à travers la voix de Julie, à travers ses histoires tristes qu'elle raconte à Sophie – celles des morts et des doux dingues – pour ranimer sa mémoire toujours engourdie. À mesure qu'elles se rapprochent, que de discrètes caresses sont données, toutes deux se replient plus avant dans une monade qui n'est qu'indifférence pour les yeux braqués sur elles et les qu'en-dira-t-on. C'est tout autre chose pour Fred, l'obèse dont tout le monde se moque, un frère bouillonnant de Gregor Samsa, à peine toléré ici. Fred, c'est la réalité invisible du mépris, la *« transparence de [l]a douleur »*. Mais pas de la haine de soi : face à la glace du miroir, lui ne voit pas le monstre auquel on veut le réduire, seulement un *« ventre bouclier »* avec lequel il entend défendre tous les humiliés. Fred, c'est celui qui, dans l'outrage, continue de chercher, de désirer l'autre. Celui qui a fait du miroir le siège brisé de son existence, souhaitant qu'un jour, dans un de ses éclats, il puisse être reconnu par quelqu'un. Et recevoir une caresse, sentir sur sa peau une main de fille aux ongles vernis. Patiemment, Fred obtempère, absorbe l'insulte en bon sujet *« de la communauté des éponges »*. Mais il n'oublie pas, ne desserre pas les poings et prépare sa révolte. Car il sait que dans la poche de sa veste, il garde une grenade grâce à

Ce qui constamment se donne à penser chez Frédérick, ce sont les pouvoirs paradoxaux de la fiction, ses splendides échecs : pouvoirs de désirs qui, pour se dire, se tiennent prêts à bien des petits délires.

laquelle il va enfin venir au monde : un livre, *L'épreuve des hommes blancs*, de Pierre Boulle. Un mauvais roman sur la domination pour tout chambouler, et surgir dans le paysage telle une explosion. Un mauvais roman pour apprendre ce qui rapproche les bourreaux de leurs victimes. Pour décentrer, décoller son regard de la lorgnette que chacun lui tend afin qu'il se scrute lui-même.

Ce qui constamment se donne à penser chez Frédérick, ce sont les pouvoirs paradoxaux de la fiction, ses splendides échecs : pouvoirs de désirs qui, pour se dire, se tiennent prêts à bien des petits délires. À travers les monologues de *La nuit sauve*, l'écrivaine continue ainsi de creuser le sillon d'une écriture de l'intériorité où se manifeste le nouage de la parole, du corps et du fantasme. Écrire depuis ces profondeurs ne revient pas cependant à faire l'impasse sur la rencontre avec le réel, dont justement font l'épreuve les rêveurs silencieux de son roman. Pas un instant Fred ne s'adresse à quelqu'un, tout comme Mathieu tait son béguin pour Caroline, tandis que Julie et Sophie campent dans une conversation à guichet presque fermé. Et la nuit de bientôt se refermer sur leurs amours laissées à l'état de possibles. Que reste-t-il alors ? Il reste les sourires, accrochés au visage même si on s'imagine déjà vaincu. Il reste une enfant pressée aux pieds nus pour vous rappeler que la nuit est encore jeune. Et toutes ces motos qui déchirent la torpeur et hantent les bois afin de trouver dans l'air, dans la vitesse et le bruit, le goût du risque, le sens qu'il incombe chaque fois de redonner à sa vie. Suspendre le temps aux suspensions : éloge d'une désertion en mode mineur. Peut-être les gamins de *La nuit sauve* cherchent-ils à rejoindre les motards obstinés du *Corps des anges* de Mathieu Riboulet (Gallimard, 2005) et ceux de *Carénage* de Sylvain Coher (Actes Sud, 2011), si ce n'est les nombreux petits poètes de l'asphalte des textes de Jack Kerouac. Toutes ces âmes fiévreuses pour qui le monde ne suffit pas, sachant bien que quelque chose, « ailleurs », doit les attendre. Rien ne semble vouloir se résoudre dans le roman de Frédérick et sans doute faut-il y voir une leçon qu'elle retient de l'adolescence – cet âge qui vacille au bout du promontoire des songes. Parfois, le vertige peut bien s'habiter comme un pays.

NATHALIE BACHAND

Pas de bullshit – ou la sincérité artistique de Myriam Jacob-Allard

Son sourire fait pousser / les fleurs.
Son sourire fait courir / la mort.
Son sourire fait mourir / la mort.

Patrice Desbiens
Un pépin de pomme sur un poêle à bois
2011

En 2014, on m'invitait à écrire sur l'exposition *Maman(s)* présentée au Centre des arts actuels Skol : j'y découvrais alors le travail de Myriam Jacob-Allard. Je suis entrée dans un endroit où je n'étais jamais allée – je ne parle pas de Skol. Et j'ai aimé ça : j'ai eu du plaisir, mais pas que. Le travail de cette artiste a quelque chose à voir avec le sérieux que l'on met dans le plaisir, le confort, mais aussi une forme d'émancipation devant nos repères, la familiarité et l'étrangeté d'une mémoire recomposée. Chez Jacob-Allard, c'est en grande partie par la culture populaire que passe ce plaisir, ce confort et cette familiarité. Et si l'on ouvre la poupée russe qu'est la culture populaire québécoise, on y trouve, parmi ses rejetons refoulés, la culture country-western. C'est par le lien familial que cette dernière s'est insinuée dans la vie de Myriam Jacob-Allard. La famille, ce grand portail au seuil duquel on hésite, à sortir comme à rentrer. Parfois, on niaise sur le pas de la porte, d'où l'on observe le monde, jauge et tâte les choses du bout des doigts.





MICROMYTHOLOGIE FAMILIALE – LA MENACE D'UNE TORNADE

En début d'année (du 7 février au 5 avril 2019), Dazibao présentait l'exposition *T'envoler*, le plus récent corpus d'œuvres créées par Myriam Jacob-Allard. Ce fut l'occasion pour moi de renouer avec l'univers de l'artiste. Et cet univers s'y déployait avec un tel élan qu'il menaçait de voler de toute part, tornade en tête. Protéiforme, l'exposition rassemblait vidéos, installations sculpturales et vidéographiques, et images photographiques. On pourrait parler d'œuvres distinctes, mais la pratique de Jacob-Allard ne s'articule pas selon cette logique : une forme de porosité lie les œuvres entre elles, celles-ci partagent les particules d'un passé commun, leur matérialité est hantée par une même mémoire. Si la mère est un motif récurrent de son travail depuis de nombreuses années, ici nous remontons jusqu'à la grand-mère. Figure d'un lien lointain mais encore accessible, l'aïeule est le rappel d'un ancrage, des prémices d'une « histoire petit h » – de celle dont on peut encore se souvenir.

Avec *T'envoler*, il est question de déliaison tout autant que d'enracinement – et la force des éléments y est pour quelque chose. Une tornade est un phénomène naturel exceptionnel, peu fréquent et imprévisible, surtout ici, dans le nord de l'Amérique du Nord. C'est l'anecdotique lorsqu'il se glisse dans la peau du sublime. Mais c'est d'abord le sujet d'une histoire racontée maintes fois par la grand-mère de l'artiste, madame Alice Gervais : enfant, elle aurait été emportée par le vent d'une puissante tornade et se serait momentanément envolée, pour atterrir dans la platebande de rhubarbe. Ayant pris avec le temps des allures de micromythe familial, ce récit en croise un autre, celui d'une chanson country, *T'envoler*, de Julie et Paul Daraîche – d'où le titre de l'exposition –, une chanson d'amour réinterprétée par l'artiste, sa sœur et leur mère. Transformée en berceuse et déplacée dans un contexte d'interrelation mère-filles, la pièce prend une tout autre sonorité. Mais bien que les liens affectifs résonnent différemment dans la version des Jacob-Allard, la force et l'ampleur du liant demeurent les mêmes, ainsi que la peine liée à sa possible perte.



Une forme d'ambiguïté habite le travail de Myriam Jacob-Allard. À la tendresse du lien filial et du confort de la familiarité s'oppose – en douce – l'éventualité de l'abandon et de la disparition des repères. Et si nous laissons cette ombre s'épanouir et s'étendre de tout son long, nous y verrons peut-être la mort, finale des finales avec laquelle composer et conclure. L'ouragan et sa tornade, c'est un peu cette menace implicite : un danger qui pourrait ne pas pardonner, qui pourrait anéantir un lien, une clôture, une maison, un veau, un être humain. La mort ne perd pas son temps avec le deuxième ou le troisième degré de compréhension. Elle ne raconte pas des blagues. La mort est sincère. C'est même le degré zéro de la sincérité – tout comme le sont les liens filiaux. Il ne s'agit pas de « l'idée » de sincérité, mais bien de celle qui est là au fond de soi, malgré soi.



RETOUR AUX ORIGINES – EN WINNEBAGO

Dix ans plus tôt, l'artiste native d'Abitibi-Témiscamingue présentait *Country en trois temps* (2009). Tenu dans le sous-sol de l'église Saint-Édouard, à Montréal, l'ovni artistique de Myriam Jacob-Allard explorait l'imaginaire collectif québécois : son côté artisanal et *DIY*, l'expression communautaire d'une époque et, bien sûr, la prégnance de la culture country dans notre société. Le country est une empreinte que l'on cherche parfois à effacer, telle la trace d'un plaisir coupable en marge d'une culture dite savante, celle-là même à laquelle appartiendrait l'art contemporain. Évidemment, il s'agit là d'une certaine vision de l'art – que l'on pourrait qualifier d'élitiste – à laquelle échappe un large pan de l'art actuel, caractérisé plutôt par la prise de risque. Le projet multiforme de Jacob-Allard s'inscrivait dans cette optique, revendiquant une posture inclusive et décomplexée. Fondé sur une approche intergénérationnelle et intégrant différents milieux sociaux, l'événement mettait de l'avant des préoccupations liées à l'univers domestique, dont l'artisanat et la cuisine. En invitant le public à prendre part à des actions collaboratives comme des ateliers de confection, un buffet créatif ou des séances de danse en ligne, l'artiste parvenait à déstabiliser nos a priori sur des activités et des métiers perçus comme traditionnellement féminins. À la fois exposition et événement participatif, le projet posait les bases d'une pratique artistique qui allait se déployer en étoile à partir d'un tout hétéroclite mais cohérent. Le ton, également, était donné : entre imitation et authenticité se trouve l'enracinement d'une sincérité souterraine, puissante et solide. De *Country en trois temps* vers *T'envoler*, c'est comme le parcours à rebours d'un retour aux origines, là où tout a commencé : la grand-mère maternelle, sa passion pour le country, la musique des postes de radio américains le samedi soir – Chicago, Cincinnati, Nashville –, ses tournées en Winnebago de festival en festival – il y avait annuellement, dans les années 1960 au Québec, pas moins d'une centaine de festivals westerns –, la transmission d'un héritage qui devient un *work in progress*.

Le country est une empreinte que l'on cherche parfois à effacer, telle la trace d'un plaisir coupable en marge d'une culture dite savante, celle-là même à laquelle appartiendrait l'art contemporain.

LA MÈRE COMME TERRITOIRE CONNU – ET INCONNU

Parcourir le territoire québécois à la poursuite d'airs country-western n'était pas un problème pour la grand-mère maternelle de l'artiste : il faut plutôt parler d'un plaisir assumé. Dans un sillon nomade similaire, cette dernière collecte des matériaux : témoignages, gestes et images, danses, souvenirs et chansons *a capella* improvisées. Que ce soit lors du fameux Festival Western de Saint-Tite avec l'essai vidéo documentaire *Au cœur du country* (2008), dans lequel des festivalières sont invitées à témoigner de ce que représente pour elles cet événement, à travers une *Entrevue de cuisine* (2008) avec sa grand-mère, ou dans le cadre d'une résidence de création à la Struts & Faucet Gallery de Sackville, au Nouveau-Brunswick, où elle filme des femmes interprétant une chanson transmise par leur mère pour le projet *Mother's Songs* (2016), l'artiste recueille un peu partout les marques d'une culture qui depuis longtemps traverse, en mode aller-retour, nos frontières immédiates. Le territoire cependant n'est pas qu'espaces nommés et terres habitées. C'est aussi de la mère comme territoire dont il est question chez Jacob-Allard. Cet espace d'où l'on arrive au monde, un univers à partir duquel on devient autre. Même dans l'affranchissement et le rejet, on reste lié à ce point d'origine – et de départ – qu'est la mère. C'est un terrain que l'on explore incessamment, depuis les tout premiers instants jusqu'au dernier ; un endroit dans lequel on naît et évolue, d'abord physiquement puis psychologiquement ; un lieu que l'on tente de saisir, de s'approprier, d'incorporer. Puis, au plus près, il faut s'émanciper, prendre distance, s'éloigner et se ressaisir, pour éventuellement revenir.

Car ce sera peine perdue. La filiation est inaliénable. Et la filiation maternelle est d'autant plus forte qu'elle est directe et incarnée. La transmission grand-mère / mère / fille opère comme un matriarcat informel. Dans le travail de Myriam Jacob-Allard, ce pouvoir du lien confère à la mère le statut ambivalent de figure héroïque. Est exemplaire de cette ambivalence la vidéo *Maman, ne t'en fais pas* (2010), où l'artiste réinterprète dans une attitude impassible la chanson éponyme de Marie King, icône québécoise de la musique country-western, afin d'opposer l'idéalisation de la mère à ses contingences quotidiennes, aux aléas de sa vie au jour le jour. La manière dont la culture country idolâtre la figure maternelle, à travers sa musique, nous place en effet devant un paradoxe : aussi élevée soit sa représentation, quasi déifiée, elle demeure la protagoniste d'une existence simple, remplie de responsabilités, traversant les difficultés et les épreuves avec force et courage. Cette image duelle et foncièrement hybride n'est pas étrangère aux valeurs religieuses qui ont infusé le Québec dès le XIX^e^ siècle : elle est l'expression d'un clivage par lequel le confinement de la femme aux impératifs domestiques a fait autorité durant de nombreuses années. Alors que le country célèbre cette dichotomie avec une légèreté quasi candide, Myriam Jacob-Allard en fait l'instrument d'un affranchissement. L'histoire de la grand-mère maternelle de l'artiste en témoigne : veuve à trente-huit ans, élevant seule ses neuf enfants, elle fredonne néanmoins un air country qui joue en arrière-plan, telle la trame sonore d'une vie qui raconte et libère tout à la fois. C'est la *superwoman*, la super-maman à la fois bien réelle et pourtant presque une fiction : une représentation d'elle-même, comme superposée en transparence et en temps réel.




PT



ALTÉRITÉ ET FILIATION MATRILINÉAIRE – DES LIENS QUI DÉLIENT

La pratique de Myriam Jacob-Allard est certes habitée par la mère et la grand-mère – que celles-ci soient évoquées, représentées ou carrément présentes –, mais elle est également peuplée de personnages. La construction de *personas*, avec ou sans artifices, y est constitutive d'un rapport de disruption avec l'image de soi et, par extension, de la femme. Si ce qui différencie est ce qui lie, comme le mentionne Judith Butler dans *Le récit de soi* (2003), il faut voir les stratégies de personnification de Jacob-Allard comme des relations d'altérité où la figure féminine est « autre » avant même d'être identifiée comme « femme ». Avec cette posture féministe en filigrane, l'autoreprésentation s'apparente alors à un procédé de rétro-ingénierie qui consiste, ici, à prendre une distance afin de comprendre sa propre réalité interne, tant personnelle que culturelle. Les divers rôles qu'incarne l'artiste lui permettent de saisir cette double réalité sous une multiplicité de perspectives : allant de la chanteuse ou du chanteur country – notamment par la reprise de certains airs du répertoire québécois à la manière de vidéos amateurs trouvées sur YouTube, comme dans l'œuvre vidéo *Une voix me rappelle toujours* (2016), qui fut présentée au Musée d'art contemporain lors de la Biennale internationale de Montréal en 2016 – à une Janette Bertrand revisitée en brunette – pour le projet participatif *Parler pour parler* (2009-2012), qui invitait les participantes à discuter de leur rapport à la maternité – et jusqu'au Soldat Lebrun, pionnier du western au Québec dans les années 1940, que l'artiste actualise et féminise dans le diptyque vidéo *Soldat Lebrun : devenir et être le héros* (2010). Une mémoire collective se trouve ainsi recomposée, réinterprétée et déconstruite à travers la lentille de la subjectivité genrée.

Cette manière qu'a Jacob-Allard de se mettre en scène, quelque part entre performance et autoreprésentation, peut rappeler la pratique de l'artiste new-yorkaise Eleanor Antin, plus spécifiquement *The King of Solana Beach* (1972), une fiction identitaire prenant la forme d'une série de performances et de photographies où elle incarne un roi, une ballerine, une infirmière et la star d'un film noir. Se glisser dans la peau d'un personnage résonne généralement avec une volonté d'interagir au second degré. On pense ici spontanément à Cindy Sherman flirtant avec le grotesque et le monstrueux, accentuant le dérisoire par la caricature. Chez Jacob-Allard, cependant – tout comme chez Antin, d'ailleurs –, on ne donne pas dans l'exagération ou l'extravagance. On ne se moque pas non plus. Un certain sérieux caractérise le travail performatif. Le rire, s'il éclate, ne succède qu'au sourire. C'est un rire qui ne contient pas de *bullshit* : de la joie franche, du bonheur d'être soi tout en étant autre – quelque chose d'à la fois simple et pas simple, à l'image de la vie elle-même.

P–51 MAMAN NE T'EN FAIS PAS
2010

Image fixe tirée de la vidéo.

P–52 SE FAIRE EMPORTER
PAR LE VENT
2019

Image fixe tirée de la série de vidéos présentée dans le cadre de l'exposition *T'envoler* à Dazibao.

P–53 LE VEAU, LA RHUBARBE ET
LA GRAND-MÈRE (DÉTAIL)
2019

Présentée dans le cadre de l'exposition *T'envoler* à Dazibao.

Papier mâché, peinture acrylique, tiges d'acier, 13 cm x 13 cm x 165 cm (dimensions variables).

Photo–Guy L'Heureux

P–54 UNE VOIX ME RAPPELLE
TOUJOURS
2016

Image fixe tirée de la série de vidéos présentée au Musée d'art contemporain dans le cadre de la Biennale de Montréal.

P–56.57 RENAISSANCE NO. 6
2011

Performance présentée dans le cadre du OFFTA, derrière la vitrine de chez Georges Laoun.

Photo–Gabrielle Desmarchais

P–58 LES QUATRE RÉCITS D'ALICE
2019

Images fixes tirées de la série de vidéos présentée dans le cadre de l'exposition *T'envoler* à Dazibao (avec la participation d'Alice Gervais).

P–60.61 T'ENVOLER
2019

Vue de l'installation à Dazibao.

Photo–Marilou Crispin

L'autoreprésentation performative permet également de subvertir les rôles et ce qu'ils prescrivent. La fille devient mère lorsqu'elle endosse la culpabilité maternelle dans *Maman(s)*. Puis elle devient grand-mère quand, dans *Les quatre récits d'Alice*, se lisent sur ses lèvres les paroles du récit d'enfance de l'aïeule. Par la voix réelle de la grand-mère se transmet la vivacité d'une mémoire lovée au cœur de l'oralité. La vidéo *T'envoler* convoque également ce lien vivant qu'est la voix. À travers leur croisement – et comme l'exprime Luce Irigaray dans *Le corps-à-corps avec la mère* (1981) –, ces paroles de femmes sur trois générations mettent en perspective une généalogie féminine qui permet de repenser et d'ébranler l'ordre patriarcal. La force de la filiation matrilinéaire est un levier d'émancipation et de libération face aux modèles imposés. Cette complicité intergénérationnelle, qui est à l'œuvre dans le travail performatif de Jacob-Allard, opère un déplacement des a priori et contribue à refonder une certaine vision du monde par la réinvention d'une stabilité, avec la solidarité comme structure de fondation.

L'AMBIVALENCE COMME FORCE – SOUS LE SIGNE DE LA SINCÉRITÉ

Irréductible au regard de l'ensemble de la pratique de l'artiste, et ce, depuis ses tout débuts, la figure féminine s'y manifeste avec une ambivalence relative : ce qu'elle exprime est rarement synchrone avec la qualité de sa présence. Le chant, omniprésent dans son travail, devient souvent le vecteur de trahison de cette dichotomie. L'entrain que l'on reconnaît généralement dans la chanson country s'y trouve mis à plat, et c'est sans filtre que les paroles résonnent alors à nos oreilles. L'installation vidéo *Ne pas mourir* (2017) met en scène cette ambiguïté où l'amour chanté est aussi l'amour du chant, dont l'écho ne veut pas mourir. Le refrain que fredonne le personnage féminin induit un sentiment de dualité qui dépasse largement l'air de cette mélodie bien connue. L'équivoque enveloppe l'entièreté de l'installation : les éléments visuels – bouches et chevelures – y véhiculent un niveau d'étrangeté qui suggère un entre-deux, un espace où ce qui s'oppose se lie également. De quoi la blondeur de Renée Martel est-elle le signe ? D'une douceur ou d'une audace ? L'ardeur mélancolique du folklore country circule à la fois à double-sens et à double-voie dans les veines de ceux et celles qui en font leur passion : tout et son contraire y coexistent, s'y côtoient. C'est sans ironie qu'a lieu cette rencontre de contradictions chez Jacob-Allard. Et pourquoi pas : pourquoi ne pas accueillir la complexité de l'existence comme allant de soi ? Comme quelque chose qui se transmet de génération en génération, de mère en fille – contre vents, marées et tornades.





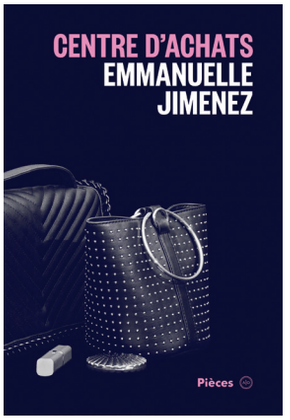
PIERRE POPOVIC

Narcisse et Panurge

LE PIÈGE DE LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION
DAMIEN HALLEGATTE
Liber, 2019, 126 p.



CENTRE D'ACHATS
EMMANUELLE JIMENEZ
Atelier 10, 2019, 127 p.



La fondation d'un ordre social basé sur la fabrication d'un « besoin » toujours recommencé de posséder des biens de consommation ne date pas d'hier. N'est pas non plus récent le fait d'entourer un tel projet matériel d'un cortège de représentations et de significations symboliques destinées à le sublimer. Et ne l'est pas davantage cette conséquence double : la « consommation ostentatoire », ainsi que la nommait Veblen, conduit ceux qui la cultivent à jouir de se satisfaire au plan individuel et à se sentir supérieurs aux autres au plan social. Il suffit de lire les chroniqueurs et les historiens du Moyen Âge pour apercevoir qu'un tel type d'organisation sociale a par exemple accompagné le destin de l'aristocratie[1], la montée progressive de la classe bourgeoise à partir du XIII^e siècle et le développement en longue durée du capitalisme. Si l'expression « société de consommation » est créée et se répand au début des années 1960[2], ce n'est donc pas que le phénomène qu'elle désigne est inouï, mais bien qu'il a changé par rapport au passé, qu'il a pris une importance et des formes neuves et qu'il intervient dans une conjoncture historique particulière qui démultiplie ses possibilités d'évolution. La donne sociétale au milieu des « Trente Glorieuses » est en effet celle-ci : triomphe de la « société salariale » (Castel) et de la « société de masse » (Adorno, Arendt), d'où l'augmentation du nombre de consommateurs potentiels ; innovations techniques (dans les échanges commerciaux et le marketing, dans la fabrique sérielle des produits ou dans la diffusion de la publicité) ; omniprésence d'une version enchantée de la consommation dans les cinq

dimensions (narrative, poétique, cognitive, théâtrale et iconique) de l'imaginaire social ; valorisation des « classes moyennes » escortée d'une emprise marchande sur la culture, ainsi que sur la vie quotidienne et affective, le tout à grande échelle. Le résultat est aussi affolant que la vitesse du processus. À la suite des *sixties*, en quelques décennies, le consumérisme envahit l'espace public, s'insinuant et exaltant ses valeurs partout. Il a ses défenseurs, libéraux puis néolibéraux, qui croient en la capacité de chaque consommateur à demeurer rationnel devant le désir d'achat, affirment que la concurrence équilibrera les appétits de puissance, estiment que l'hégémonie marchande engendrera à l'infini de nouvelles libertés et de la diversité (Daniel Bell). Il a ses analystes et ses critiques dénonçant l'aliénation idéologique qu'il produit, le pouvoir uniformisateur qu'il exerce par la technique et la compétition féroce qu'il établit entre les individus (Baudrillard, Debord, Kristin Ross, etc.). Lire à ce sujet « De la "société de consommation" et de ses détracteurs » de Thierry Paquot, paru dans le numéro 54 de *Mouvements*, en 2008.

LE FÉTICHISME DE L'ACHAT

Le piège de la société de consommation fait fond sur les travaux et débats dont il vient d'être question, quand bien même il ne leur fait guère référence, citant en revanche comme sources des études publiées par le *Journal of Consumer Research*. Il y a là un parti pris propre à l'essayistique, celui d'appuyer la réflexion sur des exemples concrets puisés dans la vie pratique. C'est sous cet angle que Damien Hallegatte examine le devenir contemporain des rituels de consommation. Son point de vue le conduit à reconsidérer une observation selon laquelle le sujet consommant croit éprouver un désir libre alors qu'il lui est imposé de l'extérieur. Le concept marxiste d'aliénation servait naguère à expliquer cette illusion. Il est moins opératoire aujourd'hui dans la mesure où cette capture de subjectivité est le résultat d'un consentement conscient dont l'aveu est assumé – clairement ou en douce – sur le mode d'un « tant pis, c'est ainsi et je ne suis pas seul à agir de même ». Hallegatte formule l'idéologème sous-jacent à ce processus en ces termes : *« Je consomme, donc je suis les autres. »* L'analyse de la conformation contemporaine de ce mécanisme tend à montrer que si le fétichisme de la marchandise (Marx) reste actif, il subit un glissement pragmatique qui fait de l'acte d'achat lui-même le foyer de la fascination fétichiste. Il irait même, selon l'essayiste, jusqu'à relever d'une manière de sadomasochisme : la satisfaction née de la consommation s'avère toujours éphémère et cruelle, car le désir d'avoir est constamment relancé par de nouveaux objets lancés sur le marché.

TOUS SOMMÉS DE CONSOMMER

Le portrait de l'hyper-consumérisme actuel — et des comportements sociaux qu'il induit — frise l'accablement. Hallegatte montre en effet que ses moyens sont impressionnants d'efficacité. Le premier d'entre eux consiste à inoculer ses venins tout au long de la formation de l'individu. Tout enfant est dorénavant habitué à fonder sa singularité sur un *« Moi aussi [je veux avoir] »* et, via télévision et lieux de promenade, à vivre dans un environnement magique, où toute pulsion doit être vite satisfaite, sinon récompensée. À l'adolescence, le « Moi aussi » atteint le premier palier d'un paradoxe qui ne cesse par la suite de prendre des formes de plus en plus sophistiquées : l'assomption de la subjectivité est à la fois la cause et la conséquence de la grégarité (ciblée) des choix. Une bataille larvaire se déroule pour hiérarchiser ces derniers. Se multiplient à l'infini (il y en a pour tous) des duos opposant des marques à des marques (Nike contre Adidas) ou des vedettes à des vedettes (Beyoncé contre Lady Gaga). Publicité aidant, le consommateur subit un transfert analogique : il prend si bien position qu'il n'en démord plus. Ce que Hallegatte appelle *« le piège »* tient en ceci : le sujet pense se singulariser alors qu'il n'est plus lui-même que par la distinction que la marque lui accorde, et qu'il opère un choix qui lui fait rejoindre obligatoirement un groupe, ce qui le coupe d'autres individus qui ont choisi d'autres produits. Ainsi naît une individualité paradoxale : Narcisse se fond en Panurge[3], et toute relation interindividuelle est médiée de façon absolue par le consumérisme. En raison du mélange de décision brutale et de tendreté vitale qui la caractérise, l'adolescence est le moment où les conséquences de cette reddition sont les plus fortes. Mais tous les âges affrontent cette pression sociale qui s'ajuste si fortement aux circonstances que le citoyen disparaît au profit du consommateur, devenant du coup sommé de consommer pour exister. Le second moyen est celui qui assure la pérennité de cet empire du consumérisme. Il s'agit de l'efficience de plus en plus performante des techniques de marketing. Au fil du temps, celles-ci ont pris de plus en plus appui sur des savoirs scientifiques (statistiques, travaux sociologiques ou économiques, procédures de persuasion) de manière à combler deux besoins antinomiques : *« la sécurité et l'aventure ».* De nos jours, l'électronique et ses gadgets sont à la fois des biens de consommation, des outils d'une force inouïe pour en vendre et des instruments de domination (chaque acheteur est « fiché »). Enfin, le troisième moyen est la production de petits dispositifs sémiotiques (*jingles*, logos sonores, *spots* publicitaires) et d'« éléments de langage » distribués tous azimuts de sorte à les imposer dans tous les esprits. Se rencontrent dès lors des idéologèmes courants (« vivre avec son temps »), des métaphores idiotes (« le train du progrès »), des clichés à ne pas suivre

(« le garçon de café parisien ») et d'autres à suivre à tout prix (« tout le monde en parle »), du *storytelling* faussement spontané (« rien ne vous arrêtera »), etc. L'une des forces de l'essai dense de Damien Hallegatte est de démontrer l'efficacité de ce *« piège de la consommation »* en étudiant des exemples précis tels que les rénovations d'intérieur, le Hummer (*« référence culturelle »*), la pratique du surf, le salon de coiffure (lieu d'une étrange *« lutte des classes »*) tout en faisant apparaître le merveilleux symbolique et l'axiologie qui enrobent la pratique consommatoire. Ces exemples ont le défaut de concerner essentiellement la classe moyenne supérieure. Il aurait été bon de montrer que le consumérisme actuel est le bras du capitalisme « de séduction » (Clouscard) ou du capitalisme « addictif » (Pharo), c'est-à-dire d'un régime économique où il s'agit de soumettre tous les individus, y compris les pauvres (*cf.* le « Dollarama »), aux fantasmes et à l'idéologie de la consommation obligatoire.

LES GESTES ET LES MOTS D'UNE ADDICTION CONSENTIE

La littérature n'est pas restée indifférente à la montée en force du consumérisme « pour tous ». Les exemples de Rochefort (*Les petits enfants du siècle*), Ballard (*Que notre règne arrive*), Despentes (*Vernon Subutex*), Atwood (*La femme comestible*), Réda (*Les ruines de Paris*) ou Houellebecq (*La poursuite du bonheur*) suffiraient à le montrer. *Centre d'achats* d'Emmanuelle Jimenez s'inscrit de plein droit dans la suite de cette littérature critique[4]. Le personnel de la pièce comprend sept femmes dont les âges respectifs couvrent la durée d'une vie humaine. À l'exception de la plus jeune, qui garde un peu de distance à l'égard du supermarché, elles arpentent ses allées et traversent ses carrefours avec émotion, sonnées par l'abondance de marques, de couleurs, d'annonces, de conseils, de chansons sentimentales. Un chœur les escorte, libérant des énumérations qui ont tout d'une liste de courses à faire disposée en vers : *« Je me cherche / Un T-shirt pis des shorts »*. Ces deux lignes disent d'entrée de jeu l'équivocité de leur expédition. Par l'emploi absolu du verbe « se chercher », la première allègue une quête d'identité. Par l'adjonction de compléments d'objet direct, la seconde redirige cette quête vers l'acte d'achat. L'écriture de Jimenez ne cesse de décortiquer les formes de ce détournement qui fait que le sujet est tout entier dans les acquisitions marchandes qui le constituent. Les relations entre sœurs, entre amies, entre mère et fille, entre tante et nièce sont dès lors modelées par les codes, les appâts, l'ambiance, les messages et les incitations des haut-parleurs. Une sorte d'étourdissement mêlé de crainte et d'érotisme s'installe dès lors peu à peu chez les protagonistes, qu'elles cherchent une robe de bal pour Julie-Josie ou des saucisses offertes par escadrilles de quatre, qu'elles soient fascinées par des mannequins bizarres, attirées par des chandails pailletés, séduites par une *drill* avenante, estomaquées par une *chainsaw* à prix revu et corrigé, ravies par les plantes naturelles logées dans une oasis de carton-pâte. Tout attire et les tire, et conspire à leur nuire. Bientôt, les voici concurrentes, en train de se comparer, chacune se prenant pour le centre d'achats lui-même, ce qui les amène à s'opposer violemment les unes aux autres. Elles en perdent le sens commun au point que l'une d'elles achète un serpent dans un *pet shop* rénové pour l'offrir à une mourante. En guise d'ultime saillie ironique, ce Satan d'occasion mordra son acheteuse, qui n'en décidera pas moins de revenir en ce lieu édénique aussi vite que possible. Comme disent les annonces de liquidation dans les rues de Montréal : « Tout doit disparaître ».

1
La possession de biens de luxe (tissus fins et venus de loin, épices, pierres précieuses, vêtements, mobilier, éléments d'architecture essentiellement ornementaux) servait ainsi de marqueur de richesse et de supériorité. (Je remercie Francis Gingras de m'avoir confirmé avec force détails ce précédent.)

2
La paternité doit en être attribuée selon les uns ou les autres à Jean-Marie Domenach, à Jean Fourastié ou à Henri Lefebvre.

3
Narcisse et Panurge renvoient à deux notions sociologiques : le premier, à celle de distinction (sociale), brillamment analysée par Thorstein Veblen dans *The Theory of the Leisure Class*, et reprise ensuite à leur manière par Robert K. Merton ou Pierre Bourdieu, celui-ci étant le seul cité au passage par Hallegatte ; le second, à celle d'« imitation », avancée par Gabriel Tarde, dont la pensée aurait pu être ici exploitée et actualisée avec profit.

4
Elle fut présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui du 13 novembre au 1er décembre 2018. Son texte, dont il est ici question, vient d'être publié dans la collection « Pièces » chez Atelier 10. Son titre rappelle la chanson *La rue principale* d'André Fortin et des Colocs.

ÉMILE BORDELEAU-PITRE

La colère révolutionnaire est-elle une émotion ?

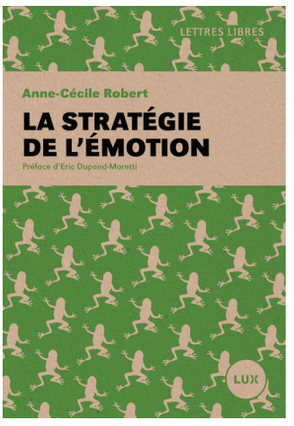
Le lecteur, impitoyable, attend toujours beaucoup du titre des livres. Peut-être encore plus lorsqu'il s'agit d'essais : après tout, le titre agit alors un peu comme un *programme*. On espère, par exemple, que si les mots « paradis fiscaux », « nationalisme » ou « Gandhi » y figurent, les ouvrages en question traiteront respectivement de paradis fiscaux, de nationalisme ou de Gandhi. D'un essai dont le titre est *La stratégie de l'émotion*, on aurait donc tendance à croire qu'il aborde au moins deux sujets. D'une part, l'émotion, c'est-à-dire une expérience psychophysiologique composite répondant à un objet interne ou externe ; d'autre part, la stratégie, ou la manière dont l'émotion est utilisée comme moyen afin de parvenir à une fin. Or, celles et ceux qui entreprendront la lecture de l'essai d'Anne-Cécile Robert, *La stratégie de l'émotion*, seront sans doute surpris (voire déçus) de n'y voir apparaître ni émotion, ni stratégie – à part si l'on procède à la torsion extrême de la complexité du sens qu'offrent ces termes.

Le premier problème de l'essai de Robert en est effectivement un de définition. *« Par émotion »*, suggère-t-elle en introduction, *« nous entendons en particulier l'état de surgissement lacrymal, mû par la tristesse ou par la joie, dans lequel les individus et les sociétés se trouvent souvent plongés et, surtout, dans lequel toutes sortes de mécanismes les incitent à se plonger. »* Restreinte à cette explication excessivement limitée, qui ne trouve de base sérieuse ni dans les sciences sociales ni même dans l'usage conventionnel, il est certain que le sens de la notion d'émotion est orienté de deux manières. D'une part, cette dernière devient éminemment pitoyable, ce qui la rend indésirable en tout lieu et en tout temps : elle favorise l'engourdissement et la lassitude, rendant préférable la larme à l'action

LA STRATÉGIE DE L'ÉMOTION

ANNE-CÉCILE ROBERT

Lux, 2018, 170 p.



réfléchie. Ensuite, son interaction avec la « raison » se joue systématiquement sur une opposition radicale, comme si dans nos corps des barrières franches et étanches les séparaient et les empêchaient d'interagir. Cependant, au moins trouve-t-on une définition d'émotion chez Robert – ce qui rend possible sa compréhension et sa critique subséquente. Ce n'est malheureusement pas le cas de la stratégie, où le lecteur se trouve laissé à lui-même. Certains chapitres sont l'assemblage d'anecdotes qui, si intéressantes en elles-mêmes, ne peuvent constituer par addition une « stratégie ». De la même manière, les liens entre les différentes parties du livre sont parfois si ténus qu'on peine à comprendre ce qu'elles font ensemble.

ÉMOTION ET CONTRÔLE SOCIAL

L'une des thèses défendues par l'autrice de *La stratégie de l'émotion* s'avérait pourtant prometteuse. L'émotion aurait le potentiel de remplir *« une fonction de contrôle social »* : *« le sentimentalisme dépolitise, le misérabilisme chosifie l'être humain, les larmes peuvent unir les victimes à leurs bourreaux dans la perpétuation des injustices sociales. »* Robert souligne ainsi, à juste titre, que les larmes permettent à de nombreux politiciens de feindre un intérêt pour des communautés opprimées tout en évitant de s'attaquer aux causes de leur oppression. À titre d'exemple, Justin Trudeau *« dirige un gouvernement qui fait la part belle aux multinationales, aux entreprises ennemies de l'environnement et aux accords de libre-échange, qui sont loin de favoriser un monde fraternel et qui détruisent particulièrement les terres des autochtones pour lesquels il fait pourtant montre de compassion. »* Face à cette perpétuation des injustices sociales, la responsabilité du mal-être collectif est bien souvent réduite à sa dimension individuelle. La notion de *care*, mais surtout les dérives culpabilisantes dont elle peut se voiler, est assez justement examinée par Robert : le *care* fait souvent *« peser sur l'individu tout le poids de l'amélioration sociale en relativisant la responsabilité de l'État et le rôle des services publics. »* Si vous pensez que la société dans laquelle vous évoluez vous rend malade, c'est en fait que vous ne prenez sans doute pas assez soin de vous.

Mais le simplisme des catégories établies, la tendance à faire porter sur « l'émotion » la responsabilité d'un ensemble éclectique de maux contemporains, de même que l'absence d'historicisation faiblissent la portée véritable de la critique. Anne-Cécile Robert affirme à plusieurs reprises que son analyse relève d'une pensée sociologique, mais anthropomorphise des abstractions comme « société » et « civilisation » en les faisant elles aussi porter des émotions, au même titre que le feraient des individus ou des groupes sociaux. On a ainsi parfois la nauséeuse impression d'être devant les thèses déclinistes d'Oswald Spengler lorsqu'on lit certains extraits : *« Dans le règne de l'émotion, on discerne effectivement quelque chose comme un désarmement de la volonté qui est aussi un renoncement de l'Homme à lui-même, et dont les ressorts méritent décryptage et déminage. C'est finalement une certaine idée de la civilisation qui se donne ici à voir : ses ambitions, ses lâchetés, mais aussi ses mystérieuses capacités de sursaut. »* Loin de la sociologie, l'autrice donne plus d'une fois dans la métaphysique.

VALORISATION VICTIMAIRE, VRAIMENT ?

La perspective décadentiste de Robert, basée sur les binarités entre raison et émotion, pleurs et attitude critique, réduit presque systématiquement la complexité inhérente aux rapports sociaux, ce qui empêtre l'ouvrage dans d'inextricables contradictions. Une manifestation claire de cette faiblesse argumentative se trouve dans son chapitre consacré au glissement qui s'opère de l'apologie du héros vers une apologie de la victime. L'autrice y critique la manière dont la victimisation se trouve maintenant auréolée de toutes les vertus. *« De nos jours, nombreuses sont les manifestations de la dérive qui voit, dans le Panthéon des personnages historiques, les victimes remplacer les héros. »* L'essai tente ensuite d'exposer la façon dont ce « nouveau Panthéon », peuplé d'individus en compétition les uns contre les autres dans la mise en valeur de leur propre oppression, ne peut au final que décevoir, puisque *« [l]a victime n'est parfois pas à la hauteur du symbole qu'elle incarne ».*

Pire encore pour Robert : si l'oppression devient l'étalon dans l'appréciation des mérites, comment évaluer leur hiérarchie et désigner la victime qui serait la plus « méritoire » ? Dans une choquante ignorance de tous les travaux faits sur les rapports de race et de sexe, elle écrit candidement sur cette célèbre affaire américaine ayant placé une femme noire contre son harceleur, un homme noir. *« On pense au conflit de loyauté suscité en 1991 par les accusations de harcèlement portées par Anita Hill contre le juge noir Clarence Thomas. Quelle revendication devait l'emporter ? Le féminisme ? La défense des Afro-Américains discriminés ? »* Dans ce chapitre, non seulement faut-il relever ici l'impossibilité pour l'autrice de réfléchir conjointement les enjeux de classe, de sexe et de race (qui ont tous joué un rôle prépondérant dans cette affaire), on ne peut également que constater un manque flagrant de réflexivité sur la « position héroïque » dont elle déplore à de nombreux endroits la dévalorisation. Pour Robert

effectivement, la victime déçoit, mais le héros – le vrai – semble toujours à la hauteur des attentes qui sont placées sur lui.

À cet égard, le piédestal sur lequel elle élève les Lumières pour écrire *La stratégie de l'émotion*, et en particulier son chapitre « Émotion contre raison ? », pose problème. Anne-Cécile Robert nous assure que le racisme relève de l'émotion et non de la raison : or, on sait très bien que ce sont ces mêmes Lumières qui ont « rationnalisé » le racisme en créant une taxonomie biologique raffinée, taxonomie qui transforme la différence physique en relations de domination. La rationalisation du racisme avait alors un objectif clair ; elle était « stratégique », pour reprendre l'expression de Robert. En effet, l'idée des Lumières était de résoudre une contradiction entre le rayonnement de la liberté d'une part, et le maintien de l'esclavage d'autre part. Cette contradiction à résoudre par la rationalisation rappelle d'ailleurs celle que relève Robert dans son essai, sans lui trouver d'explication autre qu'une bancale critique de l'émotion : pourquoi éprouve-t-on plus de compassion à l'égard de certains groupes sociaux, alors que les mêmes souffrances, vécues par d'autres groupes sociaux, nous indiffèrent ? Et pour reprendre une question un peu naïve du livre : pourquoi s'émeut-on plus de la mort de Johnny Hallyday que du déplacement de l'ambassade des États-Unis à Jérusalem ? La réponse à ces questions dépasse évidemment ce que *La stratégie de l'émotion* qualifie d'*« invasion de l'espace social par l'émotion »*, de *« déferlement lacrymal »* ou de *« protocole compassionnel »*.

ET LA COLÈRE, LÀ-DEDANS ?

Dans *La stratégie de l'émotion,* donc, les changements sociaux bénéfiques passeraient par une raison qui, reconnaissant les limites structurelles de l'émotion, en ferait sciemment abstraction. Mais à cet égard, il faut souligner combien l'aveuglement épistémologique est le plus souvent question de perspective et de cadrage. Anne-Cécile Robert évoque ainsi la réponse de Donald Trump à la fusillade ayant fait 17 morts dans une école de Floride en février 2018. Le président des États-Unis s'était alors contenté d'adresser ses prières et sa compassion aux familles de victimes *« tout en refusant de prendre la moindre mesure en faveur du contrôle des armes à feu ».* Décidant d'arrêter là le récit, Robert évacue une émotion jamais sérieusement abordée dans son essai : la colère, qui ne saurait se limiter à l'épanchement par la larme. Effectivement, les mots de Trump n'ont pas été reçus passivement dans une *« dérive lacrymale »*, comme semble le suggérer l'autrice. Une des survivantes de la tuerie, Sarah Chadwick, répondait ainsi aux mots du politicien : *« Je ne veux pas de tes condoléances de merde, mes amis et enseignants ont été tués. Fais quelque chose au lieu d'envoyer des prières. Les prières ne répareront rien. Mais le contrôle des armes à feu préviendra une autre fusillade. »* Cette colère a cependant rapidement été rabrouée dans l'espace public. Comme de nombreuses femmes ayant ouvertement exprimé leur rage face à des injustices sociales, Chadwick a dû s'excuser de la forme colérique de son expression.

À cet égard, la piste proposée par Anne-Cécile Robert autour de la *« fonction de contrôle social »* de l'émotion est des plus pertinentes – mais peut-être pas de la manière dont elle est abordée dans l'ouvrage. Après l'élection d'un homme s'étant permis les remarques les plus grossièrement racistes et misogynes, plusieurs Américaines se sont intéressées à la manière dont la possibilité d'instrumentaliser la colère était profondément influencée par des dynamiques de classe, de sexe et de race. Leur constat est clair et sans équivoque : la colère n'est valorisée que chez ceux qui occupent la place des dominants. Et cela n'est pas sans conséquences pour les groupes de dominés, notamment celui des femmes. *« La colère engendre la transformation »*, explique l'essayiste Soraya Chemaly dans *Rage Becomes Her*. *« C'est une réponse à la fois rationnelle et émotionnelle à l'intrusion, à la violation et au désordre moral. La colère fait le pont entre ce qui est et ce qui devrait être, entre un passé pénible et la possibilité d'une amélioration. »* Ainsi, il est fondamental, explique l'autrice Rebecca Traister dans son essai *Good and Mad*, de *« nous entraîner à voir et à entendre la colère des femmes afin de la comprendre comme étant non seulement rationnelle, mais aussi politiquement importante »*.

Ce qui ne veut bien sûr pas dire que toute colère, si elle vient de groupes opprimés, est salutaire. Personne (ou presque) n'a la naïveté de le penser. C'est donc ici qu'advient l'importance de la « stratégie » de l'expression d'une colère légitime, contre la stratégie qui vise à réprimer socialement cette colère. La stratégie, dans cette optique, revient d'abord à réfléchir constructivement la colère comme conséquence naturelle de l'oppression, en évitant sa négation ou sa neutralisation. Elle consiste ensuite à la rationalisation critique de l'expérience subjective, afin de développer une *« colère compétente »*, pour reprendre l'expression de Soraya Chemaly. Dans les faits, raison et émotion ne s'opposent pas, n'en déplaise à Anne-Cécile Robert. Les deux interagissent et se complètent, dans un exercice révolutionnaire et compassionnel (l'adjectif n'a pas la valeur éminemment péjorative que lui prête *La stratégie de l'émotion*), comme vecteurs nécessaires et interdépendants de changement social.

LOUIS-DANIEL GODIN

Psychanalyse et maquillage

COMME PSY
COMME ÇA

MARDI NOIR [PSEUDONYME D'EMMANUELLE LAURENT]

Payot, 2018, 150 p.



Diplômée de psychologie clinique, Emmanuelle Laurent est reconnue comme youtubeuse beauté « lacanienne ». Devant la caméra, elle se maquille tout en discutant de psychanalyse. Sa chaîne « Psychanalyse-toi la face » possède près de 50 000 abonnés, et ses vidéos atteignent jusqu'à 100 000 visionnements. *Comme psy comme ça* est son premier livre, un essai qui poursuit son projet : mettre la psychanalyse au goût du jour, de manière à la fois rigoureuse et ludique.

La chaîne YouTube de Laurent – pseudonyme « Mardi noir », en référence au krach économique de 1929 – constitue un compromis entre l'intérêt de la jeune femme pour la psychanalyse et son désir de faire du théâtre, qui sont *a priori* antinomiques : la pratique psychanalytique propose précisément un rapport entre deux sujets qui se parlent sans se voir. Le dispositif imaginé par Laurent, dans lequel elle s'adresse à un public sans visage en tentant de lui transmettre un savoir, implique une part de mise en scène qui réconcilie ses deux passions. En fait, dans chacune de ses vidéos, elle « tourne autour » d'un concept qu'elle va, non sans humour, arrimer à des réflexions personnelles ou des récits intimes. Sans abandonner complètement la part didactique de l'exercice qui consiste à expliquer des concepts, Laurent assume dans son projet un désir de plaire et de divertir. En cela, ses capsules échappent à la rigidité imposée par la vulgarisation théorique traditionnelle. On s'amuse et parfois, on apprend.

« Mais c'est hyperdrôle, la psychanalyse. Quand je lis Lacan, je me marre ! », avoue Laurent en entrevue. Tout au long de son enseignement théorique, Lacan – qu'elle nomme son « coquinou » – a produit un savoir sur le rapport du sujet désirant au langage qui trouvait en effet, dans sa parole même, le lieu d'une mise en abîme comique. Dans notre langue maternelle, on est bercé par l'illusion d'une coïncidence entre l'énoncé et l'énonciation ; pour Lacan, enseigner impliquait de briser cette illusion en mettant ses auditeurs et auditrices – des psychanalystes en formation – à l'écoute des signifiants. Il s'agissait avec ses jeux de mots et ses néologismes de faire apparaître le langage « comme tel », suivant une éthique qui trouve dans la cure son principal lieu d'élaboration. Dans cette entreprise, Lacan a laissé une foule

L'image de soi que nous renvoie le miroir et le discours des autres, cette image que l'on façonne et contemple et que la psychanalyse appelle le «moi»: notre époque nous invite à nous y *«aliéner joyeusement»* sans envisager sa fragilité.

d'énoncés qui, entendus depuis le langage courant, déconcertent – *«Il n'y a pas de rapport sexuel»*, *«L'angoisse, c'est quand le manque vient à manquer»*, *«L'amour, c'est donner quelque chose que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas»*, etc. Il y a là un matériel que Laurent s'amuse le plus souvent à déchiffrer, parfois à moquer gentiment, nous regardant de biais en s'appliquant vernis à ongles et fond de teint.

Malgré le montage et les coupures, il y a dans ses vidéos une pensée en marche, qui se cherche et se trouve, qui aboutit parfois à des endroits imprévus. Le support écrit, tel que matérialisé dans *Comme psy comme ça*, se prête moins à cette indécision. Le passage anachronique de l'écran au livre ne semble répondre à aucune véritable nécessité. Laurent essaie de conserver le ton bon enfant et loufoque de ses tutoriels, mais sans la magie de la mise en scène, l'effet est moins heureux. Dans le livre, la voix peine à nous charmer, quand bien même elle garde ses traces d'oralité, pour ne pas dire d'argot – c'est écrit comme elle parle, avec des *«kiffer»*, *«gnagnagna»*, *«meufs»*, *«de ouf»*, *«ça en chie»*, etc. En cela, je doute que le livre réussisse comme la chaîne à réconcilier efficacement ses deux publics que sont les initiés et les débutants à la pensée psychanalytique. Un bandeau sur la couverture nous souhaite d'ailleurs *«Bienvenue dans la psychanalyse»*, et une section à la fin nous propose des lectures et des balados pour nous familiariser avec la pensée de Lacan, ou encore des films à voir qui couvrent les enjeux abordés au fil de l'essai.

L'ouvrage s'ouvre audacieusement sur un petit chapitre intitulé *«J'ai pas de zizi»*, comme pour affronter d'entrée de jeu un sujet de discorde, voire s'en débarrasser. L'autrice y raconte le souvenir marquant de sa découverte de la différence sexuelle devant un voisin, à l'âge de quatre ans, suivie d'une discussion avec sa mère, qui lui assurait que son sexe *«n'était pas rien [...] sauf qu'il ne se voyait pas»*: *«Je devais conceptualiser mon sexe, même si je ne connaissais pas la définition du mot "concept". [...] Ça m'a pris environ vingt ans [pour] accepter de posséder un espace libre, qui ne serait jamais comblé. Ne plus subir sa cavité et choisir de maintenir secrète sa jouissance invisible.»* Du même souffle, Laurent se demande si la rencontre de sa sexuation est déterminante dans l'orientation du désir *«seulement»* parce qu'une différence est socialement et préalablement construite entre les sexes. À cette question, elle ne répond pas vraiment. Dans la pratique, la psychanalyse se situe sur une autre scène, elle crée un espace pour *«l'interprétation singulière d'un sujet sur son être sexué»* (Clotilde Leguil), où celui-ci peut accepter la contingence de son désir à l'égard de la norme, sans aspirer à celle-ci. La psychanalyse invite le sujet à comprendre le sens de son désir à la lumière de l'histoire intime dans laquelle il s'inscrit; il s'agit de l'interroger et de «faire avec». Cela étant dit, pour celles et ceux de ma génération qui, comme Laurent, considèrent que l'héritage freudien est toujours aussi subversif et pertinent, le lexique apparaît parfois comme un obstacle à la transmission d'une vaste théorie du sujet. Rejeter ponctuellement ce qui relève du «phallus» apparaît comme un moyen emprunté par elle pour résoudre cette impasse et rendre son savoir audible. Dans tous les cas, il y a là un débat ouvert et vivant au sein des différentes écoles psychanalytiques, et ce n'est pas l'essai de Laurent qui permet d'en prendre la pleine mesure sur les plans théorique ou éthique: on pourra se tourner notamment vers Fabrice Bourlez (*Queer psychanalyse: clinique mineure et déconstruction du genre*), Vincent Bourseul (*Le sexe réinventé par le genre: une construction psychanalytique*) et Clotilde Leguil (*L'être et le genre: Homme / Femme après Lacan*). *«Si l'époque et les codes changent, la psychanalyse évoluera avec. Ça a déjà commencé. Elle n'a pas le choix, au risque de finir au cimetière de l'ancien monde»*, écrit Laurent, qui veut être un vecteur de cette évolution.

Chaque chapitre de *Comme psy comme ça* présente une notion ou un enjeu clé de la psychanalyse de manière plus ou moins scolaire : la névrose obsessionnelle, la phobie, l'angoisse, le narcissisme, la jouissance, la perversion, l'hystérie, etc. Cette phrase tirée de la quatrième de couverture présente bien l'angle avec lequel Laurent appréhende ces questions – et donne aussi une idée du ton employé dans le livre : *« La psychanalyse, ça n'est pas feel good ou feel bad, c'est feel tout court. »* Elle écrit à l'encontre d'une pensée positiviste contemporaine qui nous intime à devenir une « meilleure version de nous-mêmes », performants et sans failles. *« Moi je déteste cette phrase : "Faire de ses faiblesses des forces". Je ne supporte pas cette phrase. Moi j'ai envie de faire de mes faiblesses des faiblesses. »* L'image de soi que nous renvoie le miroir et le discours des autres, cette image que l'on façonne et contemple et que la psychanalyse appelle le « moi », notre époque nous invite à nous y *« aliéner joyeusement »* sans envisager sa fragilité. L'image *« possède cette vertu apaisante de nous unifier »*, rappelle Laurent, mais le sentiment de plénitude contemporain que le sujet trouve à contempler et à maîtriser son image peut camoufler un désir de reconnaissance qui *« vire parfois au grotesque »*. Transmettre un tel message par l'entremise du tutoriel maquillage est un heureux paradoxe, dans la mesure où cette pratique met en scène la jubilation d'individus qui cherchent à atteindre une image « totale », sans aspérités. De même, la compréhension de la psychologie humaine véhiculée par certains discours contemporains présente, selon Laurent, une dichotomie entre le bien et le mal qui déresponsabilise les sujets face à leurs désirs. Elle aborde ces *« pathologies à la mode qui surgissent, dont on entend parler trois ans et qui disparaissent comme neige au soleil »* ; notamment l'étiquette des pervers narcissiques, qui cantonne des problèmes à des types alors que, dans leur essence, de tels troubles nous appartiendraient à tous et à toutes. *« Cette potentialité manipulatrice se retrouve chez tout le monde »*, écrit-elle.

Bref, Laurent tient beaucoup à cette idée que le sujet n'est pas « *innocent* » et que s'il doit évidemment arriver à s'échapper de relations toxiques et mettre fin à ses habitudes destructrices, il doit aussi reconnaître sa part de subjectivité dans son symptôme. « Est-il possible qu'à certains égards je trouve mon compte dans la répétition d'une même expérience malheureuse ? De quoi me protège cette phobie ? Cette douleur physique peut-elle être le signe d'un conflit psychique ? » La psychanalyse considère le symptôme comme une métaphore que la parole peut parfois dénouer. C'est bien là un des grands principes de la doctrine freudienne qui a fait son chemin depuis plus de cent ans et qui s'inscrit maintenant dans l'imaginaire populaire. Autrement dit, l'inconscient me parle et me dit des choses que je ne veux pas entendre en traduisant sur mon corps, dans mes relations, des désirs indicibles et anciens. Cette idée est peut-être tellement admise qu'elle est prise à la légère par plusieurs qui en viennent à nier que le sujet est aussi façonné par ses conditions sociales, économiques et matérielles, ce qui, *« à force, décrédibilise l'apport le plus complexe de Freud »* : *« C'est toujours cette même copine qui sort à son mec déménageur qui a mal au dos : "Sam, j'crois que t'en a plein le dos, tu portes la famille à bout de bras [...]. Le dos, c'est le reflet des émotions, tu sais". Accessoirement, Sam vient de transporter une armoire normande tout le week-end. »* L'ironie est souvent le chemin emprunté par Laurent pour marquer l'écart entre une pensée psychanalytique rigoureuse et sa récupération par la « psycho pop ».

Au fil des chapitres s'insèrent quelques récits de rêves et histoires de familles qui constituent à mon avis l'apport le plus intéressant de l'ouvrage. Il est notamment question d'un souvenir d'enfance en apparence banal où, de connivence avec sa mère, la jeune fille a caché à son père l'achat d'un hamster, lequel est resté dissimulé dans sa chambre durant trois semaines. En creux de ce souvenir se trouve un secret de famille bien gardé qui met en jeu les amours extraconjugales de la mère et l'origine de la jeune fille : sa conception avec un autre homme que le père. Ce récit dans lequel « hamster » rime avec « se taire » sert de tremplin pour parler d'association libre, de déni et de paternité. Finalement, c'est peut-être lorsque la théorie trouve à s'incarner dans l'histoire intime de Laurent qu'elle embrasse le mieux la forme du livre.

GUILLAUME ASSELIN

L’attrait du faux

Les ombres errantes, *Sur le jadis*, *Abîmes*, *Les paradisiaques*, *Sordidissimes*, *La barque silencieuse*, *Les désarçonnés*, *Vie secrète*, *Mourir de penser...* Chaque tome composant la suite ouverte du *Dernier royaume* à laquelle travaille Pascal Quignard depuis une vingtaine d’années s’organise autour d’une image ou d’une idée – donnée par le titre – noyautant les divers fragments (contes, fables, pensées, tableaux, saynètes...) qu’il y accumule et y entasse comme dans un dépôt ou une réserve enchantée, où le lecteur est invité à aller piocher comme dans la caverne d’Ali Baba. C’est à *« “l’attrait” de tout ce qui est faux dans l’art et dans le rêve »* que l’auteur consacre ce dixième tome, particulièrement riche et dense, qui reprend la plupart des motifs élaborés dans les neuf précédents pour les réarticuler à de nouveaux récits, les tresser avec de nouvelles anecdotes, de nouvelles figures, de nouveaux personnages, sur le mode de la variation et du contrepoint.

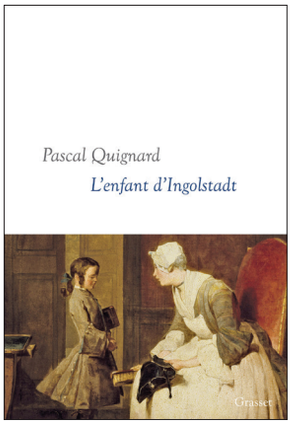
MENS MENTIRI

L’art, qui consiste à substituer au monde matériel un monde fictif, a fondamentalement à voir avec le faux. Le plus haut réalisme constitue le plus parfait illusionnisme. L’image elle-même veut faire croire à la présence de l’objet dont elle prend la place. C’est vrai du tableau peint. Ce l’est encore plus des visions oniriques, qui, dépourvues de référent objectif, sont de purs simulacres. La mémoire elle-même contrefait ce dont elle se souvient, convaincue de dire le vrai. Sincérité menteuse de la perlaboration, qui touche jusqu’au travail de l’historien. Toujours on remanie les « faits », qui sont « fictionnement » de la vérité, laquelle n’est jamais qu’une construction, un montage, une illusion. La pensée, observe Freud, n’est elle-même rien d’autre qu’un substitut du désir hallucinatoire.

L’ENFANT D’INGOLSTADT

PASCAL QUIGNARD

Grasset, 2018, 272 p.



« L'esprit est ce qui ment », conclut Quignard, relevant la force avec laquelle la langue latine rapproche *mens* de *mentiri*, *« comme si l'activité symbolique de l'esprit était contraire à la vérité »*. C'est ce qui conduira Platon et la métaphysique dont il marque le coup d'envoi à disqualifier ce monde d'apparences conçu comme un mirage que l'exercice de la philosophe aurait pour vocation de dissoudre. La vérité ne saurait être trouvée ou retrouvée qu'à condition de lever ce voile d'oubli qui, tombé sur l'esprit de l'homme, occulte ce « monde vrai » – le monde des Idées – dont il aurait perdu le souvenir. La philosophie s'opposera ainsi à l'art accusé de redoubler l'illusion par le recours à la fiction, qui éloigne d'un degré supplémentaire l'homme du réel et de la vérité. L'on sait comment Platon en sera conduit, dans le dixième livre de *La République*, à chasser les poètes et les artistes de la cité, auxquels il reproche de troubler l'ordre public en excitant les passions et de détourner l'âme de la vérité au profit de l'imitation.

Le « monde vrai », dont la *polis* doit s'efforcer d'être le reflet, est donc un monde ordonné, pacifié, d'où sont exclus le chaos, l'obscur, l'informe, l'imprévisible placés sous le signe de la fausseté et de la tromperie. Ce qui se cache sous la volonté et le désir de vérité, c'est une peur et un dégoût à l'égard de tout ce qui ne se laisse pas sagement ranger dans les catégories de la raison. *« C'est frappant dans les sciences anthropologiques, sociologiques, religieuses, psychologiques, historiques »*, note Quignard : *« des placebos, du sens, des* symbola*, des mots abstraits, des vantardises. Tout hoquette de peur. La vérité disloque en mettant de l'ordre. La vérité met de l'ordre en tuant tout ce qui à ses yeux fait désordre. »*

SÔSOS CONTRE DESCARTES

À l'idée de vérité s'associe l'impératif moral de « pureté », qui trouve son répondant logique dans l'impératif de « clarté ». La volonté d'établir le vrai repose sur un ségrégationnisme de principe rejetant de la pensée aussi bien que de la cité les éléments jugés « impropres », qui n'entrent pas dans le système de la vérité conçu comme un appareil à circonscrire la propreté par élimination de tout ce qui fait tache dans la réserve protégée de la raison « pure » et l'enclos de la république. *« Au fond du faux, il y a le sale »*, observe Quignard. Du poil, de la boue, de l'ordure et de tout ce qui participe du domaine de l'abject, il ne saurait y avoir d'idée, déclarait Socrate dans le *Parménide*. À la table rase préconisée par Descartes, qui, dans le sillage de Platon, s'emploie à « déchaotiser » le réel en croyant ainsi s'approcher de la vérité, l'auteur oppose la *« chambre non balayée »* de Sôsos de Pergame. C'est le nom de la mosaïque célèbre, à l'origine de la nature morte, où l'artiste a représenté les restes d'un repas chus au sol.

Ainsi l'art recueille-t-il ce que la philosophie laisse tomber, balaie hors de son domaine, la part maudite qu'elle rejette, tous les « sordidissimes » dont le *Dernier royaume* se veut le réceptacle, épousant le chaos que la pensée analytique s'évertue à conjurer. L'art intrus fait place à tout ce qui fait intrusion et rompt l'ordonnancement du « cosmos » conçu comme belle « parure » jetée à la manière d'un écran protecteur sur les aspects abhorrés de l'existence. Rien n'est plus faux que ce « monde vrai » des métaphysiciens qui, du réel, ne retiennent que ce qui se plie à l'ordre de l'intellect, là où connaître n'est jamais que schématiser, logifier le monde de manière à le simplifier sous les espèces d'une armature commode et maniable. La faute de Platon, Descartes et compagnie est d'avoir voulu faire illusion sur ce besoin d'illusion, en faisant passer leur quête de sécurité pour une quête de vérité. En prenant parti pour le faux, l'art exhibe le mensonge que la société, le savoir et la philosophie refoulent sous l'illusion d'atteindre et de servir le vrai.

CE QUI S'ENTÊTE À REVENIR

Mais le refoulé, toujours, fait retour. Sous le vernis de civilisation et la « moraline » derrière lesquels on tente de se fabriquer un monde protégé placé sous la lumière rassurante de la vérité, affleurent les forces obscures et sauvages qui font effraction dans les œuvres et les rêves, brisant les plus épais remparts. C'est le sens que Quignard donne au conte des frères Grimm qui fournit son titre au volume, *L'Enfant entêté* (1819), repris d'une ballade de Hans Sachs, *Le garçon mort d'Ingolstadt* (1522). Refusant en tout d'obéir à sa mère, un enfant particulièrement récalcitrant tombe malade et meurt par la volonté de Dieu. À la punition divine et la sanction sociale, l'enfant répond d'outre-tombe par un bras d'honneur levé depuis la terre sous laquelle on l'a enterré. Le bras ne cessera de ressurgir chaque fois que l'on tentera de l'y réenfouir. Il faudra faire appel à la mère, qui, armée d'une baguette de jonc, s'emploiera à battre le bras de toutes ses forces jusqu'à ce qu'il rentre sous terre pour de bon.

Une *« force énigmatique et indisciplinable »* s'entête ainsi à revenir et à faire revenir les mêmes images originaires, rebelles à toutes les tentatives de censure et de domestication. Indifférenciée, innommable, intemporelle, elle constitue la souche commune à l'art et au vivant, dont il faut savoir sans cesse retrouver l'élan premier que le social s'efforce de juguler. Une même puissance archaïque, une même poussée printanière, une même pulsion érotique préside à la représentation et à la reproduction, qui apparie les formes biologiques et artistiques. C'est une intuition fondamentale de Quignard, qui fait dériver l'art de la prédation, là où derrière chaque image couve le regard de mort au principe de la fascination. Le mot même d'« image » renvoie originellement aux têtes de morts (*imago*) qu'on rangeait, sous forme de

L’art, qui consiste à substituer au monde matériel un monde fictif, a fondamentalement à voir avec le faux. Le plus haut réalisme constitue le plus parfait illusionnisme.

figurines de terre ou de cire, dans l’armoire aux ancêtres, ainsi que s’emploie à le rappeler l’auteur dans presque chacun de ses livres. *« Il y a une figuration irrésistible à laquelle la vie peut s’abandonner jusqu’à en mourir. Dans le monde animal des formes dévorent des formes. »* Le même principe d’auto-dévoration vaut pour l’histoire de l’art, observe l’écrivain, où les formes neuves cannibalisent les anciennes. Mobilisant les puissances du faux, l’œuvre constitue elle-même un leurre destiné à captiver l’esprit, au même titre que ceux qu’invente la nature pour faire s’emboîter la proie, pétrifiée, dans la gueule de son prédateur. Ainsi les tableaux de l’ami Jean Rustin, auquel Quignard consacre de très belles pages, constituent-ils autant de *« pièges à âmes »*.

Que l’on se garde toutefois d’identifier trop simplement l’artiste au chasseur qui tendrait le filet de ses toiles pour y capturer le regard et l’attention du spectateur. Il se prend lui-même au piège de la fascination qu’il subit sous l’attaque des visions qui s’imposent à lui. Elles font intrusion dans son crâne et sa vie comme les déchets de table dans la chambre de Sôsos, comme le bras de l’enfant d’Ingolstadt dans le jour duquel on l’a chassé, comme l’image dans la nuit du songe, comme le mort dans l’image, comme le fantôme dans le fantasme, comme le faux dans le système de la vérité. L’art, soutient Quignard, est cet *« accueil épouvanté »* de l’épouvante qui fraie une voie à l’effroi qu’on éprouve nécessairement devant les images involontaires montant brusquement de l’abysse, où perce le fond de cruauté et d’animalité dont le spectacle fascine et révulse l’humanité, tout à la fois sidérée et terrifiée par la nature sauvage et violente de sa source zoologique, primitive. C’est ce que donne à voir la première figuration humaine enfouie dans le noir de la grotte de Lascaux, à laquelle l’écrivain ne cesse de revenir : un homme à tête de rapace, le sexe dressé, tombe à la renverse devant un bison. En une seule scène se trouvent associés l’éros, la mort, l’humanité, la bestialité, la représentation, la reproduction, la fascination, l’image et le carnage.

Seul le *« dire faux profond »* de l’art – suivant une expression qu’employait l’écrivain dans *Les paradisiaques* –, qui accueille le réel en vrac sans balayer ni rejeter quoi que ce soit, peut ainsi rouvrir l’accès à cette *« chambre épouvantable de la vérité »* (Nietzsche) devant laquelle la pensée défaille. À la vérité construite et défensive promue par le *logos* et la *polis*, il faut opposer la vérité abyssale et radicale antérieure à l’opposition linguistique du vrai et du faux. Le *« faire comme si »* de la fiction désentrave, affirme Quignard. Libérant des limites imposées par l’idée de réalité et de monde vrai, il agrandit le domaine du possible, défriche l’inconnu, ouvre la voie à l’impensable et à l’irréel. C’est en ce sens que, du faux, l’écrivain peut affirmer qu’il est plus originaire que la volonté de vérité : n’ayant pas la prétention de dire le vrai, *« rien ne le falsifie dans son essence et rien, dans la réalité externe, atmosphérique, ne peut venir le démentir. La fiction, d’une même façon, propose alors son étrange définition : c’est ce qui ne peut être démenti. »*

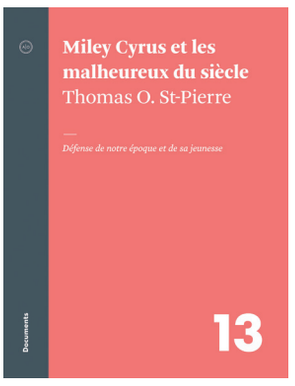
C’est une voie inverse de celle privilégiée par la philosophie que nous propose cette œuvre résolument antiplatonique, qui nous invite à rentrer dans la caverne où l’art et l’humanité sont nés, à pactiser avec les ombres en se laissant sombrer dans le sombre, dans cette nuit peuplée de visions et d’apparitions que l’écriture et la peinture ne se lassent jamais de fouiller, dévorées par une curiosité hallucinée bien plus brûlante et passionnante que toute volonté de vérité. Vérité toujours seconde et secondaire au regard de l’originaire *« brut, cru, nu, sauvage »* que l’art, suivant Quignard, a pour principale vocation de retrouver, au voisinage de l’abîme et de l’extase où il s’aventure sous la conduite d’un désir plus fort que la peur qui prétend le rejeter du côté de l’illusoire, ne sachant y voir.

YAN HAMEL

Essai ou tentative ?

MILEY CIRUS ET LES MALHEUREUX DU SIÈCLE

THOMAS O. ST-PIERRE
Atelier 10, 2018, 105 p.



Plusieurs essayistes contemporains déplorent la méconnaissance dont souffre leur genre de prédilection. L'essai reste encore trop souvent tenu pour une œuvre argumentative mal ficelée, péchant par l'absence de cette rigueur à laquelle les lecteurs sont en droit de s'attendre d'un traité philosophique ou d'une étude universitaire en sciences humaines. Il semble difficile de faire admettre que l'essai crée sa propre véridicité en écriture – comme peuvent aussi le faire le poème, le roman – par un travail esthétique sur l'énonciation, les figures de style, le rythme de la prose et non pas par une documentation fouillée ou par la valeur cognitive d'un agencement irréprochable de syllogismes.

Comment peut-on alors départager les bons et les mauvais essais ? Je suis tenté de reprendre à mon compte l'idée élaborée par Proust (entre essai et roman) dans la seconde partie du *Côté de Guermantes*. Un écrivain (et donc un essayiste) a de l'importance s'il publie des œuvres où les rapports entre les choses sont absolument différents de ceux qui les liaient pour moi avant que je ne commence la lecture, tellement différents en fait qu'il me semble au début ne comprendre presque rien de ce qui est écrit, mais sans que je croie pour autant la phrase mal faite ; c'est moi qui au départ ne suis pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout. L'essayiste qui en vaut la peine m'oblige à reprendre mon élan, à m'aider *« des pieds et des mains pour arriver à l'endroit d'où je verr[ai] les rapports nouveaux entre les choses »*.

Miley Cyrus et les malheureux du siècle aurait pu avoir ce qu'il faut pour porter ses lecteurs ailleurs. Nous vivrions en une époque injustement mal-aimée dont « Miley » incarnerait les complexes cardinaux. Tournant autour de ce foyer, le texte juxtapose avec une fluidité ludique des billets d'humeur, une biographie synthétique de la chanteuse, l'ébauche d'un *« scénario conventionnel de comédie romantique »*, divers modes d'emploi (pour tonner contre son époque, pour faire oublier son succès, pour s'indigner sur les réseaux sociaux), des intermèdes (sur la haine de soi, sur la fin du monde), etc. Il établit des liens inusités entre tel trait de la chanteuse pop (ou telle caractéristique supposée de notre temps) et les œuvres de Chomsky, Houellebecq, La Rochefoucauld, Laurendeau, Perrault, Platon, Rousseau, Starobinski, Tolstoï et quelques autres. (Je signale au passage l'absence de références à des textes écrits par des femmes, ce qui a de quoi surprendre dans un essai qui se targue de se prononcer sur le féminisme, et ce, en cherchant à se saisir d'une représentation exacerbée de la féminité contemporaine.)

[…] la littérature, sous toutes ses formes, devrait s'harmoniser assez mal avec l'exposition banale des certitudes étroites, des clichés donnés pour argent comptant et des charriées abêtissantes d'idées reçues auxquelles nous expose *ad nauseam* le grand reportage universel.

Mais le texte en courtepointe de Thomas O. St-Pierre, qui porte le genre de l'essai aux limites de l'éclatement, ne remplit pas pour autant ses promesses. Je m'étais attendu à ce qu'une telle œuvre procède d'une recherche formelle la démarquant de la chronique ordinaire ou de l'entrée de blogue écrite à la va-vite dans l'espoir de ramasser quelques « J'aime » ; la littérature, sous toutes ses formes, devrait s'harmoniser assez mal avec l'exposition banale des certitudes étroites, des clichés donnés pour argent comptant et des charriées abêtissantes d'idées reçues auxquelles nous expose *ad nauseam* le grand reportage universel. Il est possible de ne pas aimer Henri de Montherlant (pour prendre le premier exemple qui me vient en tête) ; les détracteurs les plus injustes de *Service inutile* n'imaginent pas pour autant son auteur infligeant au public français de l'entre-deux-guerres quelque chose d'aussi plat que : *« C'est une loi universelle de l'humanité : les générations montantes sont toujours critiquées par celles qui les ont précédées. »* L'amateur d'essais se détournera avec raison d'une œuvre commençant par deux lapalissades qui amènent une fausse évidence : *« Tous les parents pensent que leur enfant est différent des autres. Tous les artistes croient que leur œuvre est unique et novatrice. Et tous les penseurs, même les penseurs du dimanche, sont persuadés que leur époque est* particulière*. »* Je comprendrai en outre cet amateur (mon semblable, mon frère) de ne pas louer avec trop de ferveur une écriture qui donne à lire des phrases débutant par : *« Personnellement, je »*. Un profond malaise s'immisce en moi toutes les fois où je me prends les jambes dans une prose abusant de ce que j'appelle le « nous d'enfermement », c'est-à-dire un usage de la première personne du pluriel visant à me rallier, contre mon intelligence, aux idées réductrices proposées par un auteur peu tenté de fouiller ses propres zones d'ombre. Je refuse à Thomas O. St-Pierre et à son livre le droit de penser que je puisse me retrouver là-dedans : *« Le miroir que Miley nous tend réfléchit la façon dont nous regardons, réprobateurs et consternés, notre époque : sa jeunesse, sa musique, son rapport au succès, ses réseaux sociaux, ses mœurs, ses rapports interpersonnels. »* (J'ai choisi au bonheur cette phrase-ci, entre cent autres possibles.)

Thomas O. St-Pierre a tout de même raison de penser que la connaissance pousse *« au doute, à l'incertitude, à l'ambigüité, à la nuance quant à la "relativité fatale des vérités humaines", pour citer Milan Kundera. »* Dommage que son texte ne le sache pas. *Miley Cyrus et les malheureux du siècle* reste emmuré dans ce que l'auteur nomme doctement *« ce moment où on se bâtit presque pour la vie un réseau de préférences, de critères, d'amis, d'habitudes, de dégouts ».* Cependant, il y a des gens – les écrivains, les artistes – qui n'en arrivent jamais à ce stop. C'est d'ailleurs pour me le faire rappeler, encore, toujours, que j'aime lire. Dans le premier de ses essais « Par divers moyens on arrive à pareille fin », Montaigne dit : *« Certes c'est un subject merveilleusement vain, divers, et ondoyant, que l'homme : il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme. »* Voilà le paradoxal socle d'instabilité sur lequel se fonde la bonne écriture essayistique : je souhaite que Thomas O. St-Pierre, s'il doit persister à pratiquer le genre, parvienne à trouver les moyens (scripturaux) de se mettre en mouvement.

MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER

Oscillation sur l'amour : l'attente

POUR ET CONTRE L'AMOUR

JEAN-CLAUDE LAVIE

Gallimard, 2018, 46 p.



Longtemps, je me suis promenée portant sous le bras les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (Seuil, 1977). J'en connaissais par cœur certains fragments. Mon préféré, parmi les plus douloureux, était « L'attente ». Barthes le décline en six figures. Celle de Schoenberg, sous la solennité et l'absolu ; la scénographie de l'attente : comment le sujet l'organise, et Barthes, se servant de Winnicott (psychanalyste britannique, 1896-1971), parle de l'angoisse pure, celle de l'abandon ; puis en troisième lieu, *« L'attente est un enchantement »*, où il évoque le retour de la Mère ; Barthes revient ensuite vers Winnicott pour développer *« L'être que j'attends n'est pas réel »* et se demander, en cinquième lieu, *« Suis-je amoureux ? – Oui, puisque j'attends. » « L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : je suis celui qui attend »* ; Barthes aborde alors le transfert et le *« faire attendre »* où se dessine, gigantesque, la figure de la Mère. Puis, sautillant, il termine par une petite histoire de courtisane où un mandarin amoureux se lasse de celle qui le fait attendre et, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, la quitte.

LES TROIS PERSONNAGES DE LA SCÈNE

Autant les *Fragments* de Barthes incitent, malgré toute la souffrance qui s'y faufile, à l'amour, autant ce petit livre tente de dissuader le premier amoureux venu. Pourtant, Jean-Claude Lavie, psychanalyste français, a, depuis toujours, centré son propos sur l'amour avec, en 1997, *L'amour est un crime parfait*. En véritable équilibriste des mots et des choses, il a construit cette fois son « discours amoureux » à l'horizon de cette figure de l'attente. Le scénario de départ est cinématographique : un homme a failli être frappé par une inconnue en voiture. Celle-ci a freiné juste à temps, il s'est retourné, leurs regards se sont croisés ; il lui a donné rendez-vous dans un café et le voilà qui attend l'Inconnue. L'auteur avait déjà établi ce scénario de même que l'armature de ce qui suit dans « Ce dîner n'est pas un dîner », publié par la *Nouvelle revue de psychanalyse* au printemps 1984. Ici, le triangle amoureux est particulier : deux personnes s'affrontent dans le même homme, Pour et Contre. La troisième, sans cesse parlée, aimée, fantasmée, délitée, attendue, n'aura pas droit à la parole.

Le dialogue se divise, s'entrechoque, déambule à l'intérieur de celui qui attend. Dès le début, le Contre attaque le Pour avec fermeté, se moquant de « la pensée » qui habite l'attente. Penser à la pensée déporte celle-ci et remet en question la gravité. On songe à Nathalie Sarraute et à son théâtre, dans *Elle est là*, où l'idée qui surgit chasse la précédente, comme un clou pousse l'autre. Contre mène le bal en enfilant, devant les pauvres réponses de Pour : *« On est toujours pris par sa pensée, on passe d'une pensée à l'autre, mais on suit toujours sa pensée. Impossible d'y échapper. [...] Penser à celle qui est attendue est une illusion »*, martèle-t-il. Or, se faire dire par Contre : *« ce n'est pas une femme que tu attends. C'est l'amour »* crée un malaise, déplaît profondément à Pour. Celui-ci n'en veut rien entendre, acceptant de confondre aisément « elle » et l'amour. On est au théâtre ; les répliques fusent et dérangent. Tout ce que Pour ressent, croit ressentir et tente d'élaborer est disséqué, moqué, déporté par Contre vers la pensée ou « le psychisme », qui est le grand organisateur de l'amour : *« Tu crois vivre dans le monde extérieur, mais la pensée que tu as du monde te fait vivre dans le monde de ta pensée. »* On croirait lire du Hegel ! Mais non, c'est le psychanalyste qui se cache sous le personnage de Contre.

Pour préférerait penser à « elle » plutôt que se faire bousculer et suivre les méandres de son Contre. Il ne cesse de se rappeler l'incident à l'origine de la rencontre et l'émotion qui a surgi chez lui dès ce premier regard. Il se sent fébrile et plein d'espoir. Cela n'empêche pas Contre d'asséner une panoplie de lieux communs sur l'amour : *« L'amour est aveugle, on le sait, mais il est sourd tout autant. On n'ose pas dire qu'il est bête, mais il a tendance à rendre bête. »*

LES ILLUSIONS DE L'AMOUR

Sur la déception, le propos pourrait intéresser davantage. Le risque d'être déçu est si grand, la peur de décevoir tout autant. Encore une question de pensée : je pense que je peux être déçu ou que je peux décevoir. J'espère ne pas l'être ou j'espère qu'il-elle ne le sera pas par moi. La déception, si importante entre la mère et la fille, si ravageuse lors du passage adolescent avec le « désenchantement du monde », si dommageable lors de la peine d'amour, aurait mérité une élaboration pour ne pas rester prise dans ce tournoiement autour du mot « amour ». Chez Lavie, le risque de déception n'empêche cependant pas Pour de continuer d'attendre.

Et Contre d'oser maintenant un *« Qu'attends-tu d'elle ? »* Question profonde, toujours dans le champ de l'attente. « *Je l'attends bien, elle, sans savoir ce que j'attends d'elle. J'ai envie d'elle, sans me demander ce que j'attends. Tout, peut-être »*, répondra Pour. Puis, quelques mots plus tard, Contre ajoutera : *« La femme est une invention masculine. [...] Elle n'a rendez-vous qu'avec l'image qu'elle va te coller dessus. Tu ne seras qu'un reflet, le Mickey de son enfance, au mieux un rêve. »*

Le va-et-vient Contre-Pour s'attarde alors à l'image que chacun se fait de l'autre. On les voit se guerroyer l'un l'autre, Contre ne laissant aucun répit à Pour, qui voudrait se livrer délicieusement à l'attente. Figure un peu caricaturale du « surmoi » freudien, Contre aimerait prémunir l'autre des illusions chères à l'amoureux. Mais le propos s'alourdit quand Contre se met à définir la femme par sa séduction, ses artifices et sa clairvoyance à détecter *« qu'un homme la voit comme ce qu'elle n'est pas »*, à parler de soumission, à imaginer cette femme, sa voix, ses jambes, son parfum, les enfants qu'ils auront ou n'auront pas. Les lieux communs sont surannés.

Le récit sautille mais irrite, aussi. Il tourne en rond, insiste. Revient à l'amoureux qui n'aime que lui-même, qui n'attend que lui-même dans cette attente : *« C'est avec ton imagination que tu as rendez-vous. Ton amour pour cette femme à peine entrevue, tu l'as imaginé à ton gré. C'est toi que tu aimes, finalement. »* Pour tente de se sortir des griffes de Contre ; il rétorque qu'il attend l'amour *« sous l'apparence d'une femme »*. On s'en doutait ! Et que l'attente donne vie à l'Inconnue, aussi. Que l'amour soit *« un trompe-l'œil à ménager parce que c'est une source d'énergie et de bonheur »*, on aime l'entendre, surtout quand on veut être amoureux. Faut-il se méfier du cruel optimisme, briser toute illusion ou aller vers la réalité qui se présente et réaliser son désir ? Pour y court et avoue, tant il aime l'amour.

On trouve, dans *Le Monde des livres* du 7 décembre 2018, sous la plume d'Élisabeth Roudinesco, un long texte élogieux sur ce petit livre de Jean-Claude Lavie. Elle y parle presque exclusivement de l'auteur, de sa très grande amitié avec un autre psychanalyste français, Wladimir Granoff (1924-2000), avec qui il eut d'interminables discussions. Pour et Contre leur ressemblent-t-ils ? Le livre lui-même, elle le décrit comme *« un débat sophistiqué entre soi et soi »*. J'ajouterais : et d'une théâtralité prévisible. L'oscillation qui se dégage des propos de Lavie vient, peut-être, de son passé de funambule ou plutôt de trapéziste : une question d'équilibre, de poids, de gravité qui aura sûrement fait naître chez lui un grand plaisir du corps et de l'esprit. Chez le lecteur, la lectrice, le parfum des freesias si cher à Lavie est estompé par l'agacement et l'impression de redondance. Il est difficile de vouloir se protéger de l'amour. Le faut-il vraiment ?

Je reviens à Roland Barthes. Au hasard, je tombe sur *L'exil de l'Imaginaire. « Exil : Décidant de renoncer à l'état amoureux, le sujet se voit avec tristesse exilé de son Imaginaire. »* Oui, docteur Lavie, *« l'amour est un crime parfait ».*

LAURENCE PERRON

Mauvaise dégaine : agents de police et agentivité féminine

LE DÉTECTIVE ÉTAIT UNE FEMME : LE POLAR A-T-IL UN GENRE ?

FRÉDÉRIC REGARD

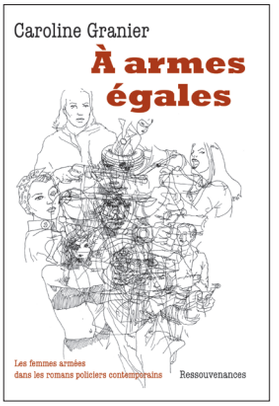
PUF, 2018, 181 p.



À ARMES ÉGALES. LES FEMMES ARMÉES DANS LES ROMANS POLICIERS CONTEMPORAINS

CAROLINE GRANIER

Ressouvenances, 2018, 257 p.



Dans *Scruté à la loupe* (2006), Marie-Ève Denis rappelait à notre souvenir les quatre grandes catégories de héros de roman policier qu'avait déclinées Jacques Dubois (2005) : le Surhomme, le Médiateur, le Flâneur et le Dandy. Ce sont, sans exception, des figures historiquement masculines. Anne Lemonde (1984) s'attaquait déjà à ces absences multiples, qui concernent tant la position auctoriale que celle de critique et, évidemment, de personnage principal. À vrai dire, il semble que le seul foyer de surreprésentativité de la femme, en régime policier, soit celui du cadavre ou de la femme fatale. D'aucuns ne craignent pas d'affirmer que le roman policier – et toute sa tradition – s'érige sur la mutilation, l'évacuation ou le mépris du corps féminin, puisque *« les figures mythiques de la femme-enfant [donc pas encore mature], de la mère castratrice [figure de protection ou d'agression asexuée] et surtout de la femme fatale [réifiée] structurent les représentations des femmes dans le roman noir »*. En effet, nul lecteur de roman policier n'ignore le sort peu favorable qui est réservé aux « femmes dans le frigo » (Simone Gayle, 1999) de la tradition policière, qui demeurent souvent les figurantes muettes de leur propre drame.

Étant donné l'incompatibilité entre la forme policière classique et la représentation positive d'un personnage de détective féminin, il faudra trahir – ou bien le genre, ou bien le *gender*.

Malgré un certain rééquilibrage contemporain de ces inventaires peu engageants, on ne peut évacuer ni cette tendance historique et ses conséquences sur la perception du genre littéraire, ni la place modeste qu'y occupe l'agentivité féminine ; cependant, on ne peut non plus récuser l'immense potentiel de récupération qu'ouvre un imaginaire aussi fortement codifié. Le *double bind* (genré et générique) de la tradition policière deviendrait alors le socle d'une critique des discours littéraires et de ses fondements idéologiques de leurs structures qui passerait par un remaniement des figures idoines du roman de détection. Voici alors que se trament de nouvelles lignées de communautés d'autrices et de personnages agentifs. Face à ce phénomène, la critique emboîte le pas, mais parfois clopine.

BIEN S'EN TIRER (AVEC OU SANS FUSIL)

Dans *À armes égales*, Caroline Granier recense l'apparition de femmes armées dans ces *« fictions [qui] peuvent nous aider [...] à sortir de l'état de victime en nous représentant nous-mêmes comme agissantes et non plus impuissantes »*. S'intéressant au discrédit souvent jeté sur les figurations de la violence féminine par ceux qui en craignent l'apologie, l'autrice revendique davantage la possibilité même de représenter l'exercice d'un pouvoir féminin, puisque *« pour rejeter [...] la violence, encore faut-il y avoir accès »*. Granier prend cependant soin de préciser qu'il *« ne suffit pas de se trouver du bon côté du couteau pour s'affranchir des rapports de domination »*, et que mettre en scène une enquêtrice violente sans remettre en cause les rapports sociaux de sexe relève bien davantage de la reconduction que de la révolution.

C'est sur la base de cette précaution que le texte est découpé. La segmentation en chapitres et sections de l'ouvrage, dont la logique de départage est fondée sur les « types » de représentation de l'héroïne (qui vont de la femme fatale en escarpins à la superhéroïne masculinisée), montre bien la diversité des occurrences possibles de la femme armée, mais souligne aussi les problèmes spécifiques à chacun de ces archétypes. Écrit dans une langue limpide, maîtrisée mais très fluide, le texte ne dissimule pas l'enthousiasme suscité par l'objet d'étude (dont on oublie souvent qu'il est, avant tout, objet d'amour) et ne fait jamais l'économie d'une conscience aiguisée des enjeux sociologiques qui sous-tendent l'idéologie parfois raboteuse de certains romans.

Signe indéniable d'une efficacité dans la progression de la pensée, la réflexion de Granier fait affleurer en nous des intuitions et hypothèses auxquelles elle donne ensuite forme quelques lignes plus loin, avec l'élégance de nous faire croire que l'épiphanie, savamment préparée par le texte, nous est venue sans aide. L'exercice, en produisant chez le lecteur une certaine expérience de la sérendipité, a l'avantage de nous rendre solidaires des détectives à l'honneur. À Granier, on peut opposer un seul reproche, qui reste cependant majeur : celui de faire une part trop belle au résumé des œuvres – une faiblesse dont la faute revient peut-être à l'enthousiasme de l'autrice, mais qui gâche un peu le nôtre au passage. Alors que près de la moitié de l'ouvrage, s'il fallait compter, tombe dans le commentaire descriptif, les passages critiques, comme des éclaircies à travers le compte rendu, nous laissent à la fois enchantés par les déductions proposées et déçus de leur rareté.

DE L'ÉDULCORATION DES DISCOURS

Malgré ses allures d'exemplier, le texte de Granier nous rappelle que *« même si un grand nombre de femmes a publié (dès les années 1930) et continue de publier des romans policiers, l'image du polar comme littérature* virile *demeure ».* Étant donné l'incompatibilité entre la forme policière classique et la représentation positive d'un personnage de détective féminin, il faudra trahir – ou bien le genre, ou bien le *gender*. Ne pas tenir compte de ce dilemme, qui seul rend possible la charge subversive renvoyant dos à dos ces deux impératifs, relèverait au mieux de l'ignorance, au pire de la mauvaise foi.

On hésite longtemps, à la lecture de *Le détective était une femme*, sur la catégorie qui parvienne le plus efficacement à en décrire les présupposés méthodologiques et idéologiques. Le postulat initial semble prometteur : l'auteur projette de s'attaquer à *« cet aveuglement qui consista à nier que le récit de détective eût aussi [...] des* limières *et des héroïnes ».* Dans cette optique, Regard se demande *« si le canon officiel de la littérature de détection anglaise n'a pas fait en sorte de valoriser uniquement des auteurs et des enquêteurs hommes, au risque de nier ne serait-ce que la possibilité d'une ascendance féminine du polar ».* Si l'hypothèse est plus que plausible, la réflexion qui en découle multiplie cependant les raccourcis.

L'adéquation entre polar féminin et polar féministe, par exemple, a de quoi déranger. Autre bémol : pour Regard, si les femmes sont instigatrices du genre (l'idée se défend), il faut en conclure que son Histoire est forcément féminine : c'est confondre trop aisément la pratique du polar et celle de son historicisation, alors que cette dernière s'est précisément construite sur la base d'une mise au ban presque systématique de la première. L'Histoire n'est pas une énigme en attente de traducteur, mais un discours institué et situé : à la limite, cet amoindrissement de la contribution des femmes ne permet pas tant d'avancer que l'Histoire du roman policier a toujours été, en réalité, une Histoire féminine, mais plutôt de soutenir qu'elle a, de tout temps, été machiste… Croire qu'une autre généalogie aurait pu s'écrire (et qu'elle doit l'être) est une chose ; dire que sa « vraie » version (penser qu'elle existe) nous a été cachée, c'en est une autre (naïve ou paranoïaque). On a d'ailleurs bien du mal à comprendre dans quel but Regard, voulant rectifier la donne, affirme, à propos du journaliste d'enquête William Thomas Stead et de son influence considérable, *« qu'il fut lui aussi précédé par des femmes, [...] dont l'Histoire, une fois de plus, n'aura pas retenu le nom, consigné les actions, retenu les œuvres ».* Pourquoi, dans ce cas, consacrer un chapitre entier à cet unique homme plutôt qu'à elles toutes ?

ÉLUDER, ÉLUCIDER

D'autre part, l'essai fait montre d'une méconnaissance plutôt surprenante de certaines théories littéraires : l'auteur soutient par exemple que le roman de détection a été de tout temps une forme ouverte (*« C'est indéniable »*), qui vise à renverser la doxa, voire *« une entreprise de démolition du patriarcat »* (!). Or, depuis les années 1980 (et les travaux d'Uri Eisenzweig), on sait à quel point la structure narrative de l'intrigue policière a tendance, à l'origine, à privilégier le rétablissement de l'ordre, le respect des conventions et le retour à la norme. Mais pas un mot, dans l'essai, de ce contrepoint. Faut-il également rappeler que, lisant un polar, je me situe avant tout dans un horizon confortable où j'anticipe que, de toute l'angoisse de ne pas savoir, je serai délivré(e) par le procédé cathartique de la révélation finale ? Certes, penser le potentiel contestataire du polar est intéressant, voire nécessaire : proclamer que c'est là sa « nature » relève du vœu pieux.

Cette « nature », par ailleurs, demeure une idée éminemment problématique du texte de Regard. En effet, l'argumentaire se fonde sur l'idée que l'Histoire du genre policier est à remanier, mais oublie assez rapidement que celle du *gender* nécessite elle aussi quelques annotations. Plusieurs remarques mâtinées d'essentialisme font sourciller (*«Qui mieux que les femmes connait la complexité de la réalité ?»* ; *« les femmes analysent* toujours *les signes »* ; la détection serait *«* fondamentalement *féminine »* "je souligne"). L'auteur semble oublier qu'un préjugé, parce que favorable, n'en reste pas moins un. Savoir comprendre la distinction entre ce qui serait intrinsèquement féminin et ce qui serait traditionnellement associé à la féminité exige un recours à la dimension performative du genre, sans quoi il devient épineux de ne pas prendre certaines constructions pour de douteux absolus, peu importe la hauteur des piédestaux sur lesquels ils nous élèvent. On aura beau trouver timides ou courtes les interprétations de Granier, il n'empêche qu'elles ne faisaient pas l'économie de ce problème : *« Si on considère le fait d'"être femme" non comme un destin biologique mais comme une position historique située »*, écrit-elle, *« on n'a pas affaire à une écriture "féminine" qui serait le reflet d'une différence des sexes, mais à un travail d'auteur conscient de la différenciation sociale des sexes. »*

ÉLIDER

Malgré de bonnes intuitions d'analyse (l'auteur excelle dans sa lecture des textes, mais obtient des résultats moins heureux lorsque vient le temps d'en tirer des constats), on aurait souhaité que l'élucidation d'une problématique aussi riche ne passe pas par l'élusion de la notion de genre, que l'auteur écarte sitôt citée. Ce qu'on pardonne avec nettement plus de difficulté, cependant, c'est l'élision systématique du féminin à laquelle se livre Regard, qui se dit *« piégé »* dans la langue *« par la force du neutre masculin »*. Ainsi, commente-t-il, *« [j]e dirai "le détective", quand je penserai "la détective" [...]. Quelques rares tentatives d'écriture inclusive, si dommageable au confort de lecture, ne me sortiront pas de cet imbroglio, que j'assumerai donc, prêtant le flanc à la critique facile, de tous les côtés, inévitablement. Ma résignation n'aura d'égale que ma délectation à me faire réprimander par les fétichistes de tout poil »*. Si on voit mal l'intérêt intellectuel de clouer au pilori quiconque s'entête à écrire sans considération pour l'inclusivité linguistique, on admet difficilement qu'un critique masculin, qui s'accapare précisément l'épineuse problématique de la représentativité, puisse éclipser ainsi la question en qualifiant son geste de *« prudente, patiente ou provisoire neutralité »*, tout comme on supporte mal la posture victimaire qu'il adopte en le faisant. Comment concevoir que ceux qui ont bâti l'Histoire telle qu'il la dénonce puissent avoir pensé autrement en établissant une lignée de pères fondateurs du roman policier ?

Il faudra donc se résigner paisiblement à être rangé(e) au rang des *« fétichistes de tout poil »* dès lors qu'on considère les partis pris linguistiques de l'auteur – d'un livre rédigé par un homme et qui, pourtant, s'écrit au bout du compte sur le dos d'une communauté de femmes écrivaines – comme réactionnaires. Ce terme aura peut-être, il faut l'espérer, l'avantage d'apaiser sa peur de l'écriture épicène : il pourra se rassurer de sa neutralité apparente, puisqu'il s'accommode d'un « e » muet, quel que soit l'accord en genre. Si, pour Regard, le masculin l'emporte, avec Granier, je préfère pour ma part les femmes qui s'emportent, et dégainent leurs voyelles comme leur revolver.

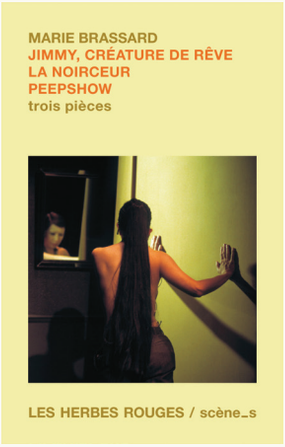
PHILIPPE MANEVY

Lire Marie Brassard

JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE – LA NOIRCEUR – PEEPSHOW

MARIE BRASSARD

Les Herbes rouges, 2018, 145 p.



Souvent posée à propos des textes de théâtre, la question de la lecture resurgit avec force face aux trois pièces de Marie Brassard publiées par les Herbes rouges dans la collection « scène_s » : *Jimmy, créature de rêve, La noirceur* et *Peepshow.* Écrits, interprétés et mis en scène par la comédienne, ces trois « solos[1] » créés en 2001, 2003 et 2005 ont fait date dans l'histoire du théâtre québécois par l'esthétique singulière qu'ils ont révélée aux spectateurs.

Marie Brassard y innovait notamment par son travail sur le son : grâce à un micro relié à une console de sonorisation, la voix de la comédienne pouvait être modifiée en direct. Ainsi, l'interprète parvenait à faire exister une multitude de personnages tout en créant une « inquiétante étrangeté » grâce à la dissociation du corps et de la voix. Dans chaque spectacle, on passait de façon à la fois fluide et déstabilisante d'une figure à l'autre : dans le premier solo, Jimmy, coiffeur gay né dans le rêve d'un général américain en 1950, continuait à exister dans les songes d'une actrice montréalaise, où il pouvait se confondre avec la mère de cette dernière, mais aussi avec Andy Warhol ou Yves Montand ; dans *La noirceur*, une narratrice évoquait son expulsion d'un immeuble de la rue Ontario racheté par des promoteurs et donnait la parole aux habitants, vivants ou disparus, du lieu ; *Peepshow*, enfin, montrait un groupe de personnages unis par la question du désir et par une réécriture du *Petit Chaperon rouge* : Beautiful, enfant et adolescente, Will le loup et une maîtresse d'école.

À ces expérimentations sonores s'ajoutaient les scénographies suggestives de Simon Guilbaut et, à partir de *La noirceur*, la musique originale jouée sur scène par Alexander MacSween et les créations vidéo de Cécile Babiole. Magnifiée par les éléments scéniques, l'écriture de Marie Brassard trouvait également son origine dans le travail du plateau, la comédienne improvisant le plus souvent ses textes avant de les fixer à l'écrit : *« Souvent, le rythme vient avant les mots et les images avant le sens, ou alors j'imagine un geste, puis quelqu'un apparaît. Et j'essaie de comprendre. »* Ainsi, aborder ces trois solos par le biais de la seule lecture peut apparaître comme une expérience incomplète.

POÉTIQUE DU VESTIGE

Pourtant, ces textes ont le mérite de témoigner d'une époque charnière, aussi bien dans le parcours personnel de l'artiste que dans l'évolution du théâtre québécois. Pour Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve* marque une rupture fondatrice : après presque quinze ans aux côtés de Robert Lepage, l'actrice éprouvait le besoin de se confronter à la création en solitaire et à l'écriture. Ce faisant, elle se situait au confluent de deux tendances fortes de la création québécoise au tournant du nouveau siècle : le théâtre de l'image et l'autofiction scénique.

Dans l'édition des Herbes rouges dirigée par Sylvain Lavoie, les photographies qui accompagnent les trois pièces permettent de mesurer leurs qualités visuelles, tandis que les didascalies, plus suggestives que fonctionnelles, aident à imaginer les sensations induites par le spectacle. Ainsi, au début de *Jimmy*, tandis qu'une chanson semble diffusée *« de toute éternité »*, les personnages se dessinent à travers un point de vue subjectif : *« Sur scène, on peut distinguer, dans la pénombre, la silhouette d'une femme, de dos, assise et à demi-nue. […] Alors qu'elle se retourne, on constate qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une femme, plutôt d'une créature au genre imprécis. »*

Par ailleurs, des avant-propos rédigés par Marie Brassard évoquent les origines des trois projets et nous font entrer dans l'atelier de l'artiste. Ces textes liminaires dévoilent au lecteur les matériaux qui ont stimulé la création : rêves de l'enfance et de l'âge adulte dans *Jimmy*, photographies de Nan Goldin et traumatisme d'une expulsion locative dans *La noirceur*, expériences personnelles et conte de fées dans *Peepshow*. L'écriture de Marie Brassard apparaît alors hantée par une poétique du vestige, se développant à partir de fragments, documentaires ou fictifs, qui nourrissent l'imaginaire. On le voit dans *La noirceur*, où la fiction se construit autour d'une photographie retrouvée par la narratrice dans l'appartement d'un voisin, forcé au déménagement par les promoteurs : *« J'ai marché dans le loft de mon ami. J'ai cherché parmi les débris, et parmi les objets pour les archéologues du futur, il y avait la photographie d'une salle de couture dans une manufacture de vêtements. Près des machines, il y avait un homme, les cheveux coupés ras, qui fumait une cigarette en regardant par la fenêtre. […] J'ai trouvé la photo belle et je l'ai gardée. Je l'ai épinglée sur un mur dans mon nouveau loft avec d'autres images… un vestige du passé. Et seule, alors que la nuit tombe, je regarde l'homme sur la photographie. Je le regarde qui regarde par la fenêtre et j'essaie d'écrire son histoire. »* À partir de cette photographie fictive, inspirée des clichés de Nan Goldin, la narratrice reconstitue un drame familial et imagine une perte qui entre en résonance avec son propre deuil : *« Je pense à lui et j'imagine que, comme moi, avant moi, il a été privé de la vue. Comme moi, il a été privé de quelqu'un. Et comme moi, la nuit, il parlait seul en se promenant au bord du vide. »* Phénomène récurrent dans les trois solos, le fait vécu, l'image artistique et la projection onirique s'entrelacent et finissent par se confondre dans un même geste d'écriture.

UN THÉÂTRE AU PRÉSENT

Dès lors, on ne saurait réduire ces trois solos à leur tropisme mélancolique. Ce qui frappe également le lecteur, c'est une puissante actualité. *Jimmy* ne se contente pas d'affirmer la force du désir et de la pulsion : à travers les multiples rôles qu'endosse le protagoniste, l'assignation sociale à un genre est interrogée, voire remise en cause, en écho aux réflexions de Judith Butler. Oscillant entre masculin et féminin, comme le souligne l'image indécise qui ouvre et ferme le spectacle (*« Il pleure… ou est-ce l'actrice qui pleure ? »*), Jimmy tend à faire de l'identité sexuelle un possible, un geste performatif : *« Je pourrais être une femme. »* Quant à *La noirceur*, elle offre une image particulièrement saisissante de l'embourgeoisement montréalais , phénomène qui n'a fait que s'accentuer depuis la création du texte : *« Témoin direct d'un de ces saccages urbains, en réponse au silence navrant que leur embourgeoisement brutal provoque, je propose, avec les artistes qui m'accompagnent dans ce spectacle, de la musique, des images, du bruit et de la poésie »*, affirme Marie Brassard dans l'avant-propos. Enfin, dans un contexte où les débats sur la domination sexuelle et le consentement sont particulièrement vifs, *Peepshow* propose une représentation complexe et troublante du désir, sans éluder son lien possible avec la violence, voire avec une forme d'autodestruction. Lointaines descendantes du Petit Chaperon rouge, Beautiful enfant et Beautiful adolescente ne sont pas seulement, dans la réécriture de Marie Brassard, des victimes du prédateur : elles peuvent être attirées par la violence, mais aussi lui résister. Dès la première scène, le plaisir côtoie l'horreur : *« Je tenais le monstre par la main et j'étais vraiment, vraiment contente »*, affirme Beautiful enfant, avant que des hurlements de loups et une musique de film d'horreur se fassent entendre. Un peu plus loin, Beautiful adolescente est grisée par le regard d'un homme qui la suit, après l'avoir remarquée dans un bar ; mais, plus loin encore, elle refuse la relation sadomasochiste que lui propose son ancienne professeure.

1
Les critiques ont pris l'habitude d'employer ce terme même si un deuxième comédien, Guy Trifiro, intervenait dans *La noirceur* pour jouer les personnages masculins.

Malgré la diversité des sujets abordés, et malgré leur forme plus ou moins polyphonique, *Jimmy*, *La noirceur* et *Peepshow* saisissent le lecteur par leur unité narrative, esthétique et existentielle.

Les textes de Marie Brassard sont ainsi parcourus, comme l'écrivait Gilbert David (« Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard », 2010), par une *« subtile subversion […], la tranquille mais résolue défense du droit à rêver, à imaginer, à créer et à désirer sans entraves »*. Pourtant, ils ne proposent que très rarement des thèses explicites et se donnent plutôt comme les explorations intimes de réalités sociales et politiques dont la comédienne ne cesse de souligner, à travers la métaphore obsédante du hiéroglyphe, le caractère énigmatique : dépassant largement la condamnation de la gentrification, *La noirceur*, par exemple, est aussi une méditation sur la solitude urbaine.

Les trois solos restent donc des œuvres à la fois ouvertes et actuelles, certaines didascalies indiquant une représentation possible, comme une invitation lancée aux artistes de théâtre. On lit par exemple, au début du troisième solo, que *«* Peepshow *a été écrite pour une femme seule qui navigue d'une identité à l'autre. Mais la pièce pourrait aussi bien être interprétée par un homme, voire par plusieurs personnes »*. De fait, les metteurs en scène pourraient être tentés de s'emparer de ces textes, non pour refaire le chemin déjà accompli par Marie Brassard, mais pour construire, à partir des vestiges laissés par la créatrice, de nouvelles façons d'interroger notre présent.

« PERSONNE N'EST UNE ÎLE »

Au-delà cette actualité, les trois solos interpellent enfin par leur puissante cohérence poétique. Malgré la diversité des sujets abordés, et malgré leur forme plus ou moins polyphonique, *Jimmy*, *La noirceur* et *Peepshow* saisissent le lecteur par leur unité narrative, esthétique et existentielle. Ces pièces sont en effet caractérisées par une transgression généralisée des frontières entre fantasme et réalité, soulignée par la scène fondatrice narrée dans l'avant-propos de *Jimmy* : depuis son lit d'enfant, Marie Brassard transforme la sirène du train Québec-Montréal en un cri mystérieux, poussé derrière un homme armé d'une hache, debout à la limite entre le monde et le vide.

Cette transgression vaut également pour les contours mêmes de l'individu. Le rêve, *leitmotiv* des trois solos, apparaît comme une manifestation éclatante de ce phénomène, à travers les mécanismes de déplacement et de condensation mis en évidence par Freud. Dans certains cas, les personnages passent d'une valeur et d'une signification à l'autre au cours de la fiction. Plus souvent encore, ils cristallisent plusieurs éléments hétérogènes, voire contradictoires : dans le premier solo, Jimmy, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, est *à la fois* un coiffeur gay, la mère de l'actrice, l'actrice elle-même, ainsi que de nombreuses autres figures plus éphémères.

Lors de la création des pièces, cette confusion était soulignée par l'interprétation de Marie Brassard : alors que les voix des diverses figures se succédaient, le corps de la comédienne demeurait. Dans le texte, les didascalies induisent *a priori* une distinction plus nette entre les personnages. Pourtant, dans l'expérience concrète de la lecture, faute d'un corps ou d'une voix pour les identifier, c'est sur la scène de l'imaginaire que se réalise la superposition des figures.

Cette confusion n'est pas seulement le fruit d'un goût particulier de Marie Brassard pour l'onirisme. Elle correspond aussi à une réflexion profonde de l'artiste sur l'identité et la construction des êtres humains, fruits de leurs interactions. Dans *Peepshow*, la blessure métaphorique de la rencontre remplace ainsi celle du désir violent : *« Si la rencontre des autres laissait des marques sur nos corps, on aurait l'air de quoi ? Nos visages porteraient les traces de tous les baisers, de toutes les morsures, de toutes les mains qui nous ont caressés. Les êtres humains seraient magnifiques. Ils porteraient les signes du passage des autres et tout le monde pourrait les voir. Nos corps seraient couverts de blessures, de coupures, de traces de dents, de sang séché… Mais les traces demeurent cachées, secrètes, invisibles. »*

GILBERT DAVID

Figures héroïques, inégales variations scéniques

CORIOLAN

TEXTE DE SHAKESPEARE, MISE EN SCÈNE DE ROBERT LEPAGE

PARCE QUE LA NUIT

TEXTE ET SCÉNARIO DE DANY BOUDREAULT ET BRIGITTE HAENTJENS, AVEC LA COLLABORATION DE CÉLINE BONNIER.

BRITANNICUS

TEXTE DE RACINE, MISE EN SCÈNE DE FLORENT SIAUD

Les héros et, parfois, les héroïnes ont la cote sur les grands et petits écrans à une époque que l'on dit pourtant désenchantée… Nos contemporains consomment jusqu'à plus soif les exploits d'êtres surhumains, dotés de pouvoirs extravagants qui les rendent capables, en toute bonne conscience manichéenne, de triompher du Mal à grands renforts d'effets spéciaux. Une telle exploitation hollywoodienne de l'héroïsme en dit long sur la demande compensatoire à laquelle se prête la fabrication en série de superhéros : la volonté de puissance que l'on exhibe ainsi fait craindre la perte d'un sens plus noble et plus incisif du sacrifice héroïque par un Nelson Mandela ou un Julian Assange. Me vient aussi en mémoire l'amère déclaration suivante : *« Malheureux le pays qui a besoin de héros »*, attribuée par Brecht à Galilée, une fois qu'il eut abjuré sa théorie de l'héliocentrisme de la Terre devant le Saint-Office. L'héroïsme n'a pas déserté les plateaux de théâtre non plus, mais ses usages, à même des textes anciens ou non, soulèvent quelques questions à la fois transhistoriques et bien actuelles.



CORIOLAN OU LA TRAGÉDIE DE L'ORGUEIL… EN CINÉMASCOPE

Robert Lepage est, parmi les metteurs en scène du Québec, celui qui a le plus monté le théâtre de Shakespeare, pseudonyme de John Florio d'après l'ouvrage solidement documenté de Lamberto Tassinari (Le Bord de l'eau, 2016). Sa mise en scène de *Coriolan*, d'abord à l'affiche en version originale durant le Festival de Stratford à l'été 2018, puis reprise dans la traduction-adaptation alerte de Michel Garneau au Théâtre du Nouveau Monde en janvier 2019, est un spectacle qui fait la part belle à la scénographie, au sens où Lepage en met plein la vue : chaque scène de la pièce convoque un nouveau décor qui met à contribution projection en 3D et mobilier conséquent pour illustrer une tablée de banquet, une assemblée au Forum, une chambre, etc. Il n'est pas sûr que la débauche d'effets scéniques ait permis de vraiment dégager ce qu'a de tragique l'entêtement orgueilleux du héros – son *hubris* –, en déportant l'attention sur les changements à vue des décors que l'académisme en vogue exige de contemporanéiser à qui mieux mieux – j'en veux pour exemple le trajet en auto d'un Coriolan sous un ciel orageux et des trombes d'eau, en une surcharge météorologique de son désarroi d'exilé.

Cette tragédie, bien que centrée sur les choix successifs et les ambivalences du héros Marcius, qui devient Coriolan à la suite d'une victoire militaire au profit de Rome, est aussi un tableau de la complexité des enjeux politiques, alors que le peuple se plaint de la vie chère et de l'arrogance de la classe au pouvoir, d'abord soucieuse de ses privilèges. Devant la menace d'une guerre civile, Coriolan se présente en homme fort qui prétend préserver l'ordre public à n'importe quel prix, alors que le Sénat cherche une issue en

P–86 CORIOLAN

Reda Guerinik (Aufidius) et Alexandre Goyette (Coriolan).

Photo–Yves Renaud

P–87 PARCE QUE LA NUIT

Martin Dubreuil, Leni Parker, Céline Bonnier, Alex Bergeron, Dany Boudreault et, à l'arrière-plan, les musiciens Bernard Falaise et Alexandre St-Onge.

Photo–Yanick Macdonald



accordant à des représentants du peuple une place dans l'arène politique. Coriolan, auréolé du succès de sa campagne contre les Volsques, ambitionne d'être élu consul en ignorant les conseils de sa mère Volumnia, qui le pousse à amadouer la plèbe par un discours conciliant et populiste. Peine perdue, Coriolan se montre intransigeant et méprisant, si bien que non seulement il échoue à devenir consul, mais il irrite ses opposants au point que ceux-ci lui attribuent des visées tyranniques qui ont pour conséquence son bannissement. Parti rejoindre son ancien ennemi Aufidius (Reda Guerinik), chef des Volsques, Coriolan souhaite se venger en levant une expédition contre Rome ; son ami Ménénius (Rémy Girard), puis sa mère (Anne-Marie Cadieux), sa femme (Ariane Bellavance-Fafard) et son jeune fils viennent en ambassade pour le dissuader de passer à l'acte ; une fois convaincu d'abandonner son projet, Coriolan est aussitôt exécuté par son allié volsque, qui, sans autre procès, lui fait expier sa trahison.

Malgré mes réserves sur la surenchère cinématographique de cette production, quand même bien huilée, j'ai été surtout touché par l'énergie et la justesse du jeu d'Alexandre Goyette en Coriolan, qui transcende la représentation de bout en bout ; il est rare qu'on puisse assister à l'émergence d'un acteur fait pour interpréter des rôles tragiques, et Goyette en a démontré toutes les aptitudes (prestance, énergie physique et vocale, intensité intérieure) au point d'espérer qu'on lui demande avant longtemps de défendre entre autres au théâtre des personnages comme Œdipe, Macbeth ou Woyzeck. Parmi l'imposante distribution multiethnique et de bonne tenue, je retiens par ailleurs l'interprétation vibrante de Reda Guerinik en Aufidius et la force tranquille de Widemir Normil en Cominius. Mais, sans Alexandre Goyette, ce spectacle n'aurait pas eu sa raison d'être.

PARCE QUE LA NUIT : CÉLÉBRER PATTI SMITH EN HÉROÏNE DE L'UNDERGROUND

Avant d'assister à *Parce que la nuit*, je dois avouer à ma courte honte que je ne savais presque rien de la vie et de l'œuvre de la musicienne et poète américaine Patti Smith, née en 1946, alors que j'ai une assez bonne connaissance de plusieurs des contemporains qu'elle a fréquentés et aimés passionnément, notamment le photographe Robert Mapplethorpe (1946-1989) et l'acteur et dramaturge Sam Shepard (1943-2017), avec qui elle a écrit la pièce *Cowboy Mouth* en 1971. J'ai veillé alors à combler certaines de mes lacunes, sans chercher à prendre en compte exhaustivement une carrière riche de plusieurs albums – dont *Horses* (1975) et *Easter* (1978) – avec des musiciens du circuit underground, et qui comprend plusieurs publications de recueils de poèmes, et de *Just Kids* (2010), son autobiographie qui couvre les années 1960-1970, au plus fort de la contestation de l'*American way of life*. Fruit d'un travail de recherche étalé

sur deux ans, auquel ont contribué pour la trame textuelle Dany Boudreault et Brigitte Haentjens avec la collaboration de Céline Bonnier, *Parce que la nuit* est une production en forme de récital mise en scène par Brigitte Haentjens avec une distribution très relevée, qui aligne les comédiens déjà nommés ainsi qu'Alex Bergeron, Martin Dubreuil et Leni Parker. Hélas, le résultat, ma foi un peu longuet, m'a laissé plutôt perplexe.

Conçu comme une exploration du monde musical et littéraire de la grande prêtresse du *punk rock* new-yorkais, le spectacle peine à en restituer la charge subversive et l'engagement politique dont témoigne pourtant « *I Contain Multitudes* », l'excellent dossier éclaté qui est consacré à l'artiste et publié en complément de la production. On aura eu beau se placer ici sous les auspices des fameuses *Lettres du voyant* de Rimbaud, j'ai été bien en peine d'éprouver devant l'enfilade de chansons, de poèmes et de fragments autobiographiques de Patti Smith autre chose qu'une célébration bien timide et appliquée de la fureur, de la colère et de la quête d'illumination qui émanent de la vie de cette femme hors de l'ordinaire et qui méritaient certainement de créer un poème théâtral chauffé jusqu'à son point d'incandescence. Ce n'est certainement pas faute de matériaux à convoquer, tant l'œuvre se révèle d'une intensité et d'une abondance exceptionnelles. Je suis donc resté de glace devant ce récital, en dépit de mon profond respect pour ses artisans dont le talent n'est nullement en cause, et sans minimiser la prestation du trio de musiciens qui s'acquitte avec compétence de son mandat d'accompagnateurs, encore que laissé trop en retrait. Comment expliquer une telle demi-réussite ? Peut-être les concepteurs se sont-ils contentés, en admirateurs transis devant leur idole, de mettre bout à bout, sur le mode lyrique, divers fragments prélevés dans le corpus de Patti Smith ? Au final, on saisit mal pourquoi la démarche est demeurée si peu engagée dans l'établissement d'un rapport intime et global à notre époque, alors que ses dépositaires étaient bien les seuls en mesure d'en révéler le plein potentiel d'émancipation, voire de subversion.

BRITANNICUS OU LA REPRÉSENTATION SURLIGNÉE D'UNE TRAGÉDIE DE LA TOUTE-PUISSANCE

Le théâtre de Racine est rarement joué au Québec, d'où un niveau d'attente très élevé dès l'annonce d'une production de *Britannicus* dans la programmation 2018-2019 du Théâtre du Nouveau Monde. Qui plus est, le metteur en scène recruté pour l'occasion est Florent Siaud, lequel s'est taillé une réputation enviable et méritée pour ses productions au cours des dernières années, dont celles de *Quartett* d'Heiner Müller, de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, d'*Illusions* et d'*Enivrés* d'Ivan Viripaev, tous auteurs que l'on pourrait associer au courant dramaturgique de l'extrême contemporain. Or l'écriture de Racine n'est pas de la même eau sulfureuse, et la violence qui se manifeste pourtant dans ses tragédies trouve toujours à s'exercer par le biais d'une rhétorique que traverse une double équation qu'a épinglée Roland Barthes dans *Sur Racine* (Seuil, 1963) : *« A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas. »* Cela donne dans *Britannicus* : l'empereur Néron (Francis Ducharme) s'éprend de Junie (Evelyne Rompré), l'amante de Britannicus (Éric Robidoux), la fait enlever et la somme de rompre avec ce dernier si elle veut lui épargner d'être tué ; Néron aime Junie, qui ne l'aime pas. Mais ce schéma commode cache en réalité un véritable nœud de vipères qui renvoie, d'une part, aux manœuvres d'une Agrippine (Sylvie Drapeau) qui voit son fils Néron échapper à son contrôle, et d'autre part, au double jeu de Narcisse (Marc Béland) qui feint de soutenir Britannicus alors qu'il est à la solde de Néron. Les fragiles amants Junie et Britannicus sont dès lors relégués au statut de monnaie d'échange dans le conflit central qui oppose Néron à Agrippine, véritables protagonistes d'une lutte à finir.

Face à une dramaturgie dont la substance dramatique est strictement langagière – car là *« Parler c'est faire »*, rappelle encore Barthes en relayant d'Aubignac –, Florent Siaud opte pour une contextualisation modernisante qui plombe à mon sens



P–89 BRITANNICUS

Francis Ducharme (Néron)
et Éric Robidoux (Britannicus).

Photo–Yves Renaud

ce qu'a de spécifique l'entreprise racinienne en tant que spectacle de l'échec d'une « parole » capable d'ouvrir sur une solution. Malgré tous ses efforts, Agrippine ne convainc jamais Néron de renoncer à « se » choisir envers et contre tous et, en conséquence, de se faire monstre. Au lieu de quoi, on assiste à un Néron qui sort d'une piscine pour aller se servir un whisky comme un vulgaire baron d'industrie et qui, en présence de Junie, sa captive, lui propose de trinquer ensemble comme si de rien n'était. Ici et là en cours de pièce, Agrippine et, plus tard, Néron fument une cigarette : on aura compris la symbolique souterrainement généalogique… Agrippine fait ses entrées depuis la salle et y retourne à la toute fin : on doit savoir, mais le sait-on assez, qu'elle n'a plus sa place au palais. Lors du banquet de réconciliation entre Britannicus et Néron, ces derniers y vont d'une danse frénétique dont on appréciera sans peine les connotations subliminales. Après avoir supprimé son rival, Néron vient pavoiser en tenue de ville effrontément blanche, en se parant d'une gestuelle de dandy qui laisse peu de doute sur la perversité qu'on attribue au monsieur. À cet attirail de mauvais sémiologue, s'ajoute une ambiance sonore éthérée et des effets lumineux d'une sensualité métallique, sans oublier cet ingénieux module suspendu puis distendu qui menace ou encadre de sa redoutable fatalité si décorative les pauvres créatures, toutes atteintes de *bougisme*, qui s'égosillent pour débiter à toute allure leurs alexandrins. Et voilà : ainsi va la tragédie qu'à la fin elle se vide !

Sans doute faudrait-il souligner l'interprétation de plusieurs comédiens, au premier chef Sylvie Drapeau et Marc Béland, dont la diction et la présence portent la marque d'une intelligence sensible au sein de ce ballet de cour insensé. Mais comment souscrire à un tel étalage d'artifices qui distraient de l'essentiel ? Racine, j'en ai bien peur, devra attendre encore des décennies avant de retrouver le chemin d'une scène mieux inspirée au Québec.

CORIOLAN

Tragédie de Shakespeare, traduction et adaptation de Michel Garneau–mise en scène de Robert Lepage– conception et direction de création de Steve Blanchet–co-conception du décor et des accessoires d'Ariane Sauvé–conception des éclairages de Laurent Routhier–costumes de Mara Gottler–musique et conception sonore d'Antoine Bédard–conception des images de Pedro Pires. Avec Alexandre Goyette, Anne-Marie Cadieux, Rémy Girard, Reda Guerinik, Widemir Normil et 12 autres comédiens–Production originale du Festival Stratford 2018, créée en collaboration avec Ex Machina; production du Théâtre du Nouveau Monde, du 15 janvier au 18 février 2019.

PARCE QUE LA NUIT

Texte de Dany Boudreault et Brigitte Haentjens, en collaboration avec Céline Bonnier–mise en scène de Brigitte Haentjens, assistée par Alexandra Sutto–dramaturgie d'Andréane Roy–scénographie d'Anick La Bissonnière–lumière de Martin Sirois–costumes de Julie Charland et Yso–direction musicale de Bernard Falaise–vidéo de Lionel Arnould–Une coproduction d'Espace Go, Sibyllines et Théâtre français du CNA, à l'Espace Go, du 5 au 31 mars 2019.

BRITANNICUS

Texte de Racine–mise en scène de Florent Siaud, assisté par Alexandra Sutto–Evelyne de la Chenelière, conseillère dramaturgique–décor de Romain Fabre– éclairages de Nicolas Descôteaux–costumes de Jean-Daniel Vuillermoz–conception sonore de Julien Éclanchier–conception vidéo de David B. Ricard–Avec Marc Béland, Sylvie Drapeau, Francis Ducharme, Maxim Gaudette, Marie-France Lambert, Éric Robidoux et Evelyne Rompré–Une production du Théâtre du Nouveau Monde, en collaboration avec Les songes turbulents, compagnie de création, du 26 mars au 20 avril 2019.

LISE GAUVIN

Un malentendu gênant

KANATA – ÉPISODE 1 LA CONTROVERSE

ROBERT LEPAGE

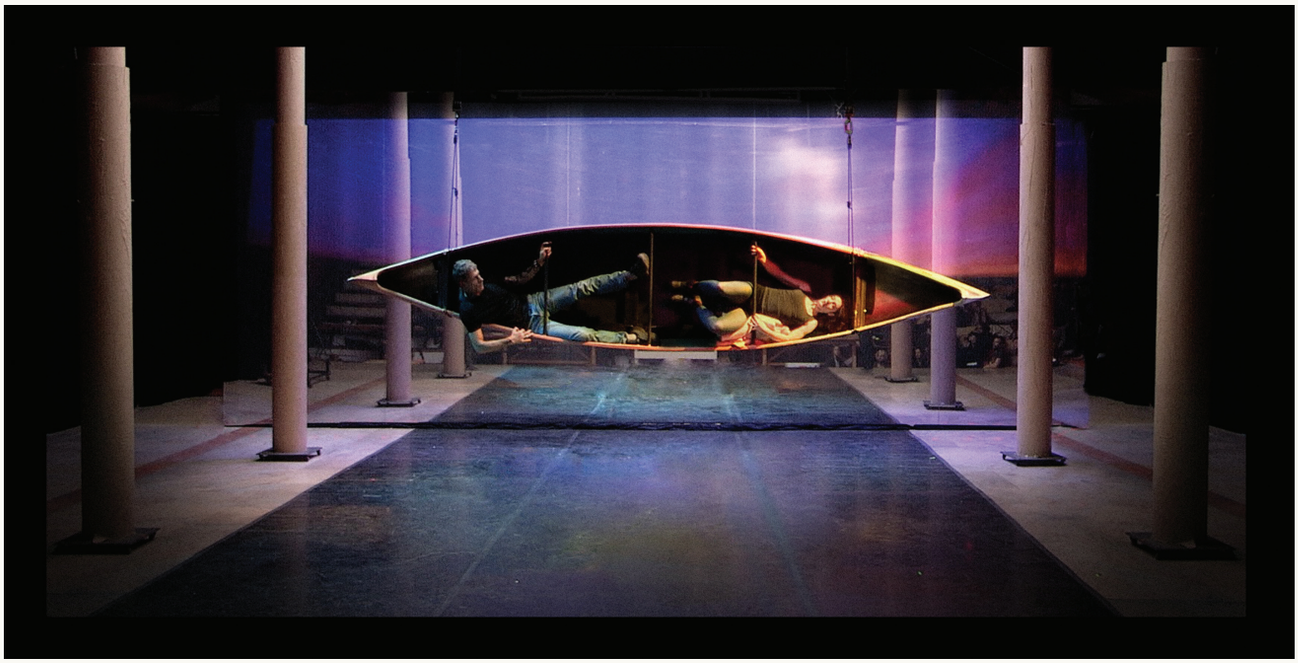
NOTES SUR UN SPECTACLE[1]

ACTE I – L'INVITATION. *«Au printemps 2016, pour la première fois en 54 ans, Ariane Mnouchkine confie sa troupe, le Théâtre du Soleil, à un autre metteur en scène. Robert Lepage se lance alors dans la création de Kanata, une œuvre qui imagine la rencontre d'Européens avec des gens de Premières Nations sur deux siècles.»* Tel est le projet tel que présenté dans le programme offert aux spectateurs. Telle est aussi l'attente entretenue par les médias et par le titre d'une pièce qui ne pouvait être plus englobant.

ACTE II – LA CONTROVERSE. *«Après plus de deux ans de travail, la rumeur d'un spectacle sur les Premières Nations sans leur implication directe fait débat dans les médias canadiens et bientôt en Europe et aux États-Unis. Ses créateurs sont accusés d'appropriation culturelle alors que personne n'a vu le spectacle»*, précise encore le programme. En fait, il s'agit d'un groupe d'acteurs d'origine autochtone qui, étant interpellés par le titre et la perspective historique annoncée, demandent à faire partie de la distribution de la pièce de façon à être impliqués dans la mise en spectacle de leur histoire. À la suite de la controverse, des appuis financiers se désistent. On tente une médiation. Sans succès. Mnouchkine a un engagement envers ses comédiens et ne peut modifier la configuration de sa troupe.

ACTE III – LA PIÈCE. Robert Lepage a choisi de faire l'histoire au présent, ne retenant du passé que quelques tableaux évocateurs et des images d'un exotisme convenu. Après quelques coups d'aviron en canot d'écorce et la balade d'un ours brun en forêt – façon de bien indiquer qu'il s'agira d'Autochtones –, la scène présente une visite dans un musée effectuée par un jeune chercheur souhaitant se familiariser avec les grandes figures du passé amérindien. Des tableaux apparaissent alors, parmi lesquels le *Huron-Wendat de Lorette* de Cornelius Krieghoff. Une amitié amoureuse se noue entre le chercheur et la conservatrice du musée, elle-même d'origine amérindienne. Suit un épisode de coupe systématique des arbres en forêt, clin d'œil obligé à une civilisation peu respectueuse du patrimoine naturel.

Robert Lepage a choisi de faire l'histoire au présent, ne retenant du passé que quelques tableaux évocateurs et des images d'un exotisme convenu.



Ces premières scènes servent de prologue à une pièce dont la majeure partie se passe à Vancouver : des femmes d'origine amérindienne y sont exploitées et assassinées par un tueur en série qui donne leur chair aux pourceaux. On reconnaît là les éléments d'une affaire criminelle qui a fait les manchettes des journaux canadiens au début des années 2000. Robert Pickton, un fermier de la Colombie-Britannique, est accusé des meurtres d'une quarantaine de prostituées et toxicomanes de Downtown Eastside, un quartier défavorisé de Vancouver.

Parallèlement à l'intrigue principale, la scène montre un couple de Français, un acteur et une peintre, à la recherche d'une vie meilleure en Amérique : autant il est arrogant et macho, autant elle est sensible aux malheurs des prostituées autochtones. Le portrait qu'elle fait d'une d'elles sera pourtant mal accueilli par la famille de celle-ci, rappel explicite des bonnes intentions à l'origine de *Kanata* et du débat qui a suivi. La fin de la pièce présente cette jeune femme ayant trouvé une forme de sérénité grâce à une échappée dans la nature et au contact d'un ami rescapé d'un passé tumultueux. Ainsi reviennent, acolytes indispensables à cette nouvelle quête, le canot d'écorce et l'ours brun.

Et le public d'applaudir avec enthousiasme.

P—91 KANATA

Martial Jacques et Dominqiue Jambert en répétitions Novembre 2017, Cartoucherie.

Photo—Théâtre du Soleil

P—93 KANATA

Martial Jacques et Dominique Jambert en répétitions.

Photo—Michèle Lauren

ACTE IV – LE SPECTACLE. Mise en scène efficace. Scènes très courtes, bien rythmées. Décor d'une grande mobilité. Réalisme lourdement appuyé de certaines séquences. Grognements persistants des porcs qui attendent leur nourriture.

La trame centrale est entrecoupée d'intermèdes comiques. Le conflit entre la Française et son copain macho est de l'ordre du burlesque. Une autre scène hilarante est celle de l'apprentissage de l'anglais par l'acteur français, qui veut conquérir le marché américain. Un dernier de ces « hors-d'œuvre » se trouve à la toute fin avec l'épisode de cirque joué par la Française et son nouvel ami, installés dans un canot flottant en apesanteur au-dessus de la scène : prouesse à la fois technique et musculaire.

ACTE V – LE MALENTENDU. Le titre, *Kanata*, oriente l'attente du spectateur vers une dimension historique, voire épique, alors que la pièce est centrée sur un épisode tragique de l'histoire amérindienne. Il me semble inutile de préciser que l'auteur dramatique Robert Lepage, et la troupe du Théâtre du Soleil, ont toute liberté de représenter ce qu'ils veulent. Toutefois, étant donné la large perspective suggérée par le nom choisi et le projet annoncé, on peut difficilement imaginer que les grandeurs et misères de l'histoire amérindienne en Amérique se réduisent à quelques épisodes sordides à Vancouver. On aura sans doute compris qu'il s'agit d'évoquer un génocide répété, souligné par une référence aux pensionnats tristement célèbres.

Cependant, un tel hiatus entre l'attente créée et la réalisation a aussi des conséquences quant à la présence amérindienne. Si le sujet avait été traité tel qu'annoncé, à savoir comme un moyen d'approfondir « l'histoire des peuples autochtones au Canada durant deux siècles », il aurait été plus que justifié d'y intégrer des acteurs issus de ces communautés. Dans le cas actuel, je ne vois vraiment pas quel intérêt il y aurait eu pour des actrices et acteurs autochtones de jouer des prostituées à Vancouver. On peut supposer aussi que le fait de consulter les premiers concernés à une étape ou l'autre de la création aurait donné une tout autre pièce.

Le spectacle présenté à la Cartoucherie de Vincennes est un documentaire plutôt mal ficelé qui met en scène un épisode tragique de l'histoire récente. Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'issue à la question amérindienne en Amérique ? Que la colonisation est toujours aussi présente et prégnante puisque les Blancs assassinent les femmes autochtones ? Suffit-il de faire un clin d'œil à la nouvelle littérature amérindienne en mentionnant le petit cahier trouvé dans le sac de la jeune fille disparue pour modifier la perspective ? La prise de parole collective des écrivaines d'origine autochtone a acquis aujourd'hui une dimension nouvelle.

La véritable héroïne de la pièce est la jeune Française, qui attire l'attention par sa présence centrale et par le capital de sympathie qu'elle génère : compatissante et pleine de bonne volonté, elle a en toutes occasions une attitude exemplaire. Les Européens seraient-ils plus aptes à comprendre les enjeux actuels de la colonisation que les premiers découvreurs ou les Canadiens d'aujourd'hui ? Cette hypothèse, bien qu'implicite, ne pouvait déplaire aux spectateurs du Théâtre du Soleil.

Car c'est bien à eux, et tout particulièrement au public français, que la pièce s'adresse et à qui elle offre un feuilleton hyper-réaliste et sanguinaire, clichés et bons sentiments à l'appui. À quel moment l'ours et le canot d'écorce cesseront-ils d'être des accessoires obligés de la représentation autochtone ?

Une fois de plus, il s'agit de l'histoire racontée par et pour des Blancs. Ne serait-il pas temps de passer à un autre chapitre ? Je m'attendais à plus de subtilité ou, à tout le moins, plus d'auto-critique de la part de cet homme de théâtre remarquable qu'est Robert Lepage. Il n'y a plus qu'à espérer la suite et un spectacle mieux « articulé[2] » que celui de l'épisode 1.

Le malentendu initial auquel renvoie le titre n'a suscité chez moi qu'une immense déception.

1
Le texte qui suit a été écrit à la suite de la représentation de *Kanata* au Théâtre du Soleil le 27 janvier 2019.

2
Dans l'entretien qui accompagne le programme, Lepage parle d'un « spectacle articulé, très articulé ».



DIRECTION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE
(PORTFOLIO)

Katrie Chagnon

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Brigitte Faivre-Duboz
Martin Hervé
Kevin Lambert
Martine-Emmanuelle Lapointe
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai
Thérèse St-Gelais

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Sébastien Dulude
Bertrand Gervais
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Eva Lavergne

CORRECTION D'ÉPREUVES

Luba Markovskaia

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

TYPOGRAPHIES

Akkurat Mono—lineto.com
Suisse Int'l—swisstypefaces.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamique

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN **0225-9044**
978-2-924359-30-3

ISBN version papier
978-2-924359-29-7

ISBN version numérique
978-2-924359-30-3

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts
CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec Québec
érudit
Conseil des arts de Montréal | Montréal
sodep Société de développement des périodiques culturels québécois



ABONNEZ-VOUS À SPIRALE DÈS MAINTENANT ET OBTENEZ UN EXEMPLAIRE DU HORS-SÉRIE FEMMES ET VIOLENCE DE MASSE

Abonnement

SODEP.QC.CA

Cette offre est en vigueur jusqu'au 31 octobre 2019

POUR UN REGARD APPROFONDI ET RENOUVELÉ SUR LES ARTS DE LA SCÈNE



Abonnez-vous!

Et économisez plus de 30 % sur le prix en kiosque.

revuejeu.org | 514 875-2549

NOTA BENE

groupenotabene.com

NOUVEAUTÉS





Louise Warren

Le livre caché de Lisbonne

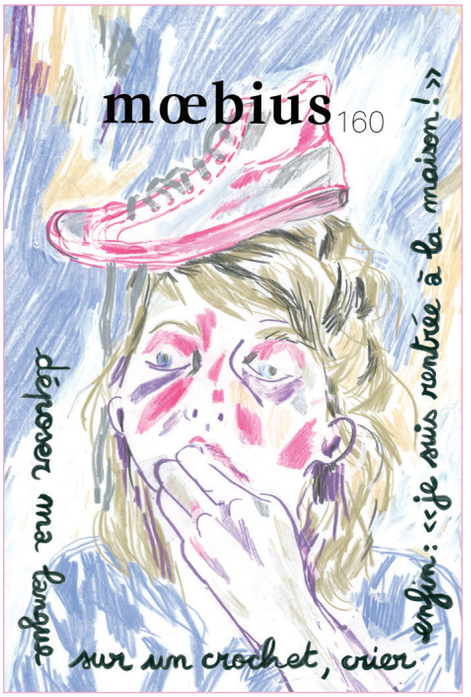
J'écris sans plan, je voyage sans plan. Quand j'entre dans une ville, j'imagine qu'elle garde un livre caché. À moi de le découvrir. Lisbonne laisse beaucoup d'indices. Une ville de traces aux enveloppes déchirées, arrachées, de motifs effacés, fragmentés, dotée d'un système de formes géométriques qui captent continuellement l'attention. Lisbonne, des rues de matière, des tiroirs que l'on ouvre sans cesse.

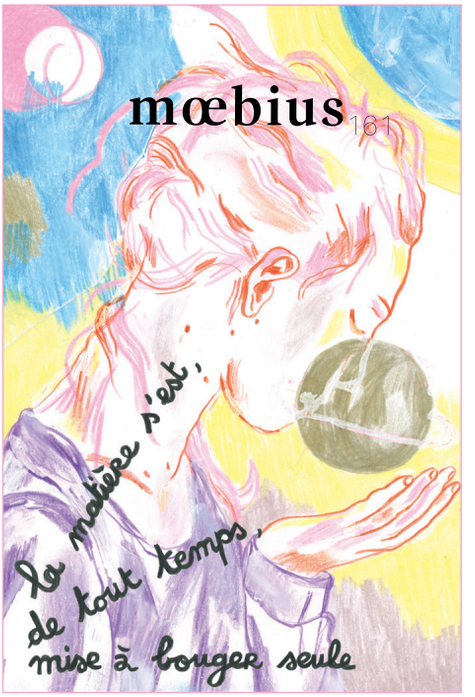
Éditions du Noroît
www.lenoroit.com

SODEC Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

mœbius

revuemoebius.com





revue de création littéraire
fiction, poésie, essais
4 numéros par année

Courrier de deuxième classe nº 4791

50e numéro

SPIRALE

1,50 $

50

mars 1985 ARTS LETTRES SPECTACLES SCIENCES HUMAINES

Pierre Nepveu
Montréal



POÉSIE QUÉBÉCOISE ET EXIL INTÉRIEUR



page 5

ARTS PLASTIQUES : PARADOXES

page 7

LE FÉMINISME CHEZ LES CHIMPANZÉS



page 15

POLITIQUE : de Duplessis à René Lévesque

pages 4 et 13

ÊTES-VOUS SÉRIEUX ?

POSTURES IRONIQUES ET USAGES DU TRIVIAL

CRITIQUE
DE LA CRITIQUE
Robert Lévesque

ARTS VISUELS
Kent Monkman

PORTFOLIO
Myriam Jacob-Allard

ESSAI
Damien Hallegatte
Emmanuelle Jimenez
Pascal Quignard

THÉÂTRE
Marie Brassard



12.95$

7 25274 98005 5 03

Envoi de poste-publications
–enregistrement n° 40024332