Document generated on 07/13/2025 5:18 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Arrogance et ressentiment

La crise des caricatures de Mahomet

Déclaration d'insoumission à l'intention des musulmans et de ceux qui ne le sont pas de Fehti Benslama, Flammarion, 97 p.

L'Islam et la raison. Le combat des idées, de Malek Chebel, Perrin, 238 p.

L'Islam en crise, de Bernard Lewis, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Gallimard, 183 p.

La laïcité face à l'Islam d'Olivier Roy, Stock, 171 p.

Georges Leroux

Number 208, May–June 2006

URI: https://id.erudit.org/iderudit/17829ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Leroux, G. (2006). Arrogance et ressentiment : la crise des caricatures de Mahomet / *Déclaration d'insoumission à l'intention des musulmans et de ceux qui ne le sont pas* de Fehti Benslama, Flammarion, 97 p. / *L'Islam et la raison. Le combat des idées*, de Malek Chebel, Perrin, 238 p. / *L'Islam en crise, de Bernard Lewis*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Gallimard, 183 p. / *La laïcité face à l'Islam* d'Olivier Roy, Stock, 171 p. *Spirale*, (208), 4–6.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2006

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

ARROGANCE ET RESSENTIMENT

LA CRISE DES CARICATURES DE MAHOMET

DÉCLARATION D'INSOUMISSION À L'INTENTION DES MUSULMANS ET DE CEUX QUI NE LE SONT PAS de Fehti Benslama
Flammarion, 97 p.

L'ISLAM ET LA RAISON. LE COMBAT DES IDÉES de Malek Chebel
Perrin, 238 p.

L'ISLAM EN CRISE de Bernard Lewis
Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Gallimard, 183 p.

LA LAÏCITÉ FACE À L'ISLAM d'Olivier Roy
Stock, 171 p.

Les observateurs bien informés n'ont pas manqué de le répéter : l'enchaînement des manifestations violentes qui, suite à la publication de caricatures de Mahomet dans un journal danois, ont embrasé, de Beyrouth à Djakarta, la plupart des grandes villes du monde musulman, était le résultat d'une agitation planifiée. La publication des dessins ne l'était sans doute pas moins. Tout dans cette crise relève d'une logique quasi symétrique de la provocation et rien ne semble devoir être considéré de manière innocente. Ni le motif ni la réaction; ni la publication ni l'offense à la culture islamique; ni les échauffements de la rue qui en ont résulté, et encore moins la défense de la liberté d'expression, qui représente une dérive rhétorique assez prévisible. Ces violences ne sont certes pas dépourvues de conséquences désastreuses, car elles auront contribué, surtout au Proche-Orient, à durcir encore davantage une forme d'islamisme qui ne conduit pas à la paix, mais peut-on se contenter de les interpréter en y voyant une leçon sur le choc annoncé des civilisations, ou sur l'impossibilité de leur rencontre? Il y a quelque chose de très médiocre dans cette médiatisation de la puérilité politique, et de part et d'autre, nous avons pu assister au spectacle de lamentations qui donnent un bon indice non pas tant de la prétendue incommensurabilité de l'Islam et de la culture occidentale que de l'immaturité des acteurs de tout bord dans une situation de blocage et de crispation politique sans précédent. Les seules catégories disponibles pour tenter d'esquisser une réflexion sur cette immaturité sont celles de l'arrogance d'un côté et du ressentiment de l'autre, et c'est de là que je suggère de partir pour amorcer ce qui pourrait ressembler à une ouverture.

Commençons par le commencement : la décision d'un journal danois (*Jyllands Posten*, 30 septembre 2005) de solliciter des dessins représentant le Prophète. La publication de ces douze dessins expose d'abord un premier phénomène, qui étonne par la force de sa récurrence, celui de l'arrogance et des certitudes des médias occidentaux : le journal qui a commandé ces images explique aujourd'hui que son propos était de recueillir des représentations de l'Islam et du Prophète susceptibles d'illustrer comment l'Occident perçoit la culture du Coran. La noblesse de ce propos peut-elle encore abuser quelqu'un? S'agissant d'un journal de droite, assez mobilisé contre l'immigration musulmane, on peut en douter. Dans ces milieux, qui sont maintenant chose commune en Europe, la bonne conscience peut-elle sincèrement inviter à discuter de ce qu'elle croit simplement avoir dépassé? Appeler à représenter, s'agissant d'un projet commandé par le stéréotype de l'islamisme, c'était inviter à l'hypocrisie. C'est ce qui se produisit. La plupart de ces dessins sont en effet inoffensifs et ne constituent pas, à proprement parler, des caricatures. Ils ne sont ni satiriques, ni blessants, et la majorité ne montrent aucune volonté de dérision. On pourrait même dire qu'ils sont plutôt corrects politiquement, mais ils sont tous trahis et embrigadés par une image qui véhicule le stéréotype sous-jacent. L'image qui a constitué le point de crispation représente en effet Mahomet enturbanné d'une ceinture d'explosifs : on retrouve ici une version particulièrement explicite du stéréotype de l'Islam comme culture de violence fondée sur le Coran. Ce stéréotype est désormais partout, on peut même dire qu'il constitue la représentation doxique de l'Islam en Occident. Il ne devrait, pour le dire autrement, pas choquer, mais il y parvient du fait même qu'il trahit la série et contredit le propos hypocrite du journal.

La violence du stéréotype

Si on les compare à la tradition de la caricature en Europe ou en Amérique, on jugera que ces dessins sont plutôt légers, y compris celui par qui le scandale est arrivé : il faut se souvenir comment, par exemple, au temps de la Réforme, les luthériens représentaient le pape en âne ou en cochon bien gras, et comment encore, lors des Guerres de religion, le recours à la caricature conduisit à des violences extrêmes. L'histoire du fanatisme chrétien est autrement plus vulgaire et politiquement agressive que le portfolio publié à Copenhague. Traditionnellement associée à la liberté d'expression, et défendue au même titre que les formes les plus radicales du journalisme politique, la caricature n'a cessé d'approfondir son pouvoir et de développer son esthétique : les pays qui la chérissent, au premier rang la France, l'Angleterre et les États-Unis, en ont fait le signe le plus net de la vitalité de la démocratie. Dans la caricature en effet, c'est d'abord le peuple qui est appelé à reconnaître la vérité d'une proposition et à s'y associer. Une caricature qui n'est pas claire dans ce qu'elle dénonce est un échec, et si elle ne mord pas dans son sujet, elle dégringole dans l'imagerie d'Épinal. La caricature révolutionnaire a laissé des traces indélébiles et elle a placé très haut le modèle à imiter pour tout le travail des journaux modernes. Une image forte est d'abord une image radicale, et le principal trait de la caricature moderne est le fait qu'elle doit être dépourvue de toute pitié. C'est ce qui explique qu'on puisse y poser un jugement qu'on hésiterait souvent à formuler autrement, voire même explicitement. Elle partage avec les graffiti une forme populaire d'intervention

citoyenne et, même quand elle est très cruelle, sa violence est pour ainsi dire amoindrie ou compensée par les limites de son cadre. Si par exemple une caricature cruelle était toujours assortie d'un texte qui en exécutait le propos, non seulement elle perdrait son pouvoir, mais elle perdrait du même coup la protection que lui confère l'image. Le paradoxe de l'image est en effet qu'elle peut insulter sans riposte. C'est la raison pour laquelle les caricatures sont les premières à disparaître dans les régimes totalitaires : l'immédiateté de leur pouvoir est insupportable en raison même du fait qu'il ne sert à rien d'entreprendre de les réfuter.

Comment expliquer que la publication de ces caricatures ait été reçue comme une offense à la théologie coranique et à la culture islamique en général, alors qu'elles ne représentent que des stéréotypes que les milieux de droite européens ne cessent de véhiculer? On a rappelé, par exemple, que des milliers d'images du Prophète sont accessibles par Google. Le moteur de la crise réside, me semble-t-il, d'abord dans la force du médium et non dans la représentation : des textes élaborés et nombreux ont paru, associant le Coran et la violence islamiste, et des intellectuels très visibles se sont faits les porteurs de cette interprétation stéréotypée. Personne ne les a inquiétés, personne n'a plastiqué leur bureau. La caricature, parce qu'elle appartient d'office au monde de la dérision et de l'humeur citoyenne, se présente déjà, dans sa forme même, comme une transgression radicale des consignes islamiques de la piété. Provenant de milieux *a priori* libéraux, elle intervient comme une forme d'insulte au sein d'un langage qui la refoule d'office. Même si les journaux du monde musulman publient beaucoup de caricatures, aucune d'elles ne s'aventure jamais dans le domaine de la théologie et des symboles. En commandant cet éventail de dessins, et sans évaluer correctement leur potentiel corrosif, le journal danois s'avançait donc en terrain miné, et il est peu probable qu'il n'en ait pas été conscient. Cette rédaction connaissait le stéréotype et ne cherchait qu'un moyen de le rendre plus blessant. C'est pourquoi je suggère de parler d'arrogance plutôt que de mépris : ce n'est pas tant le symbole de la foi islamique qui est bafoué que les interdictions particulières concernant le langage et la représentation, à compter même de ce qui en Occident en constitue la libération moderne, c'est-à-dire la liberté de la dérision. La différence qui sépare un monde où la caricature peut intervenir sur le terrain de la religion et un autre où la théologie refoule ce langage est-elle une différence de culture et de civilisation? C'est bien entendu ce qu'on s'est dépêché de penser.

Suite à l'explosion de violence qui a suivi, après une planification bien orchestrée, incluant l'ajout de dessins à caractère sexuel cette fois franchement offensants — chacun sait que le sexuel est le fond ultime de la caricature, la pointe la plus humiliante de la cruauté —, la réaction occidentale s'est crispée sur cette question : la violence du monde musulman illustrerait les limites de la liberté d'expression dans une culture infantilisée par une théologie de la soumission. La presse française s'est faite le champion de cette radicalité et elle s'est empressée, de *Marianne* à *Charlie hebdo,* de porter le drapeau moderne en citant Voltaire, le chevalier de la Barre et la doctrine de la tolérance. Personne ne va contester que la liberté d'expression appartient aux grands acquis de la modernité et qu'une culture qui la brime donne tous les signes de la fragilité. Je propose néanmoins de voir ici plutôt un redoublement de l'arrogance occidentale, face à des sociétés déjà considérées comme infantiles et marginalisées dans leur soumission à un appareil théocratique omnipuissant. Les grandes proclamations sur les vertus civiques et sur la liberté d'expression, si bien intentionnées soient-elles, n'ont de sens que si elles parviennent, s'agissant de l'Islam contemporain, à débloquer la situation de marginalité et de misère économique où l'Occident a placé les sociétés islamiques, et les pays arabes en particulier, soit en soutenant les pétro-monarchies, soit en ruinant, depuis la Première Guerre mondiale, tout projet politique fondé sur l'union des pays arabes et sur la solution de la question palestinienne. Dans ce contexte politique oppressant, on peut se demander : la liberté d'expression, d'accord, mais dans quel contexte et pour faire quoi? Le symptôme de l'arrogance n'est jamais aussi net que dans la contradiction performative suivante : ce que la caricature de Mahomet propose, en effet, consiste d'une part à exiger de son public musulman les vertus de la démocratie (tolérance, liberté, acceptation de la dérision, même dans le domaine religieux) et en même temps à en nier les conditions de possibilité. Comment? En assortissant la diffusion de la dérision à la proclamation de la liberté, comme vertu occidentale et preuve de la prospérité libérale. Cette contradiction est rien de moins qu'écœurante en son principe, à proportion qu'elle relève d'un cynisme révoltant. Frappez celui-là même que vous avez aveuglé, et blâmez-le en même temps de ne pas louer la lumière. Qui peut douter que tel était l'effet recherché par la sollicitation de ces dessins?

Les paradoxes de la liberté

On peut comprendre que dans cette situation de violence appréhendée les esprit modérés aient choisi d'invoquer la prudence et le jugement, et il faut en effet reconnaître la sagesse de ceux qui, à l'instar de l'organisation Reporters sans frontières, ont recommandé de ne pas reproduire ces caricatures ou qui se sont concertés pour minimiser les débordements tout en reconnaissant la priorité de la liberté d'expression. Cette précaution exprime une réserve qui n'est pas dépourvue de signification. Elle montre en effet une approche pédagogique, elle-même par essence arrogante et peu soucieuse des conséquences de l'arrogance. Même si vous ne vous faites pas un champion de la liberté démocratique auprès de ceux que vous privez des moyens de la démocratie, par crainte de les provoquer, est-il bien acceptable de produire une analyse de la violence de masse comme si elle résultait seulement de l'agitation de fanatiques très habiles à mobiliser la rue? Au motif de sauver la foule d'une accusation de fanatisme, on la transforme en masse puérile et aveugle, en proie aux manipulations d'une minorité d'imams incultes désireux de divertir sa frustration et sa misère vers d'autres cibles qu'eux-mêmes. Cette analyse est-elle la bonne? Comme la plupart de ceux qui se sont penchés sur ces violences, je pense qu'elles ne furent pas spontanées, mais de là à dire que la publication des caricatures n'aurait engendré autrement aucune blessure et que dans le fond les sociétés musulmanes sont tenues sous la botte d'imams autoritaires, qui seuls bloquent l'accès à la démocratie, il me semble qu'il y a un pas. Dit autrement, la prudence mise de l'avant par plusieurs médias se fondait surtout sur une volonté de minimiser la violence, et il est malheureux qu'on ait jugé nécessaire de profiter de l'occasion pour abêtir une fois encore l'image de la communauté musulmane comme foule infantile. Cette foule n'est pas infantile, elle est dominée.

L'Islam, et c'est là la ligne de partage qui me semble la plus profonde, a été et demeure une communauté de culture et de foi. Les sociétés qui la composent représentent des identités nationales très différentes, elles regroupent des peuples et des nations souvent privés autrement de références communes, mais elles se retrouvent toutes dans un idéal de communauté, promulgué au point de départ dans la révélation coranique : cette communauté, identifiée à une origine abrahamique, se fonde sur une théologie qui expose à la fois sa substance et la nature fondamentale du lien qui l'unit. C'est sur cette ligne que l'arrogance occidentale apparaît comme une ignorance endémique et un aveuglement sur elle-même. Ce que la communauté musulmane universelle doit au Coran, elle le doit d'abord à la révélation donnée au Prophète, qui exerce à ce titre à la fois le rôle de médiateur et de père. La vénération dont il est l'objet, et qui s'accompagne de préceptes de non-représentation, se fonde d'abord sur cette fonction d'unité qui présente au regard occidental non pas tant une différence de civilisation qu'une identité qui lui échappe. Dans l'histoire, rien de semblable à cette assemblée de croyants, transcendant les frontières nationales sans être unis par un projet impérial : à la différence de l'Église catholique, en effet, la communauté musulmane ne trouve son centre et son identité que dans une foi absolue et quasi mystique. Tous les philosophes et tous les théologiens qui ont travaillé à l'exposer se sont arrêtés sur le seuil de cette communauté : ils ont tous légitimé, comme par exemple Al-Farabi, une royauté politique incarnée dans un souverain légitime, mais aucun n'a proposé une communauté politique universelle unifiée par un pouvoir. Pour le dire autrement, la communauté théologique du Coran déborde d'emblée le politique, et on ne peut que déplorer les usages politiques auxquels l'islamisme revendicateur actuel voudrait la contraindre. Par comparaison, l'Occident qui n'a cessé de poursuivre depuis Kant le rêve moderne d'une *cosmopolis* démocratique,

dont les Nations Unies ne sont que l'esquisse, a choisi d'en renforcer le concept par une laïcité de principe qui renvoie la foi à des communautés particulières et politiquement neutres.

L'arrogance occidentale consiste donc ultimement à s'adresser à cette communauté comme si elle était composée d'individus atomisés et à lui présenter un portrait de son fondateur en croisé de la violence : non seulement cette représentation est-elle une provocation destinée à être récupérée par ceux qui ont intérêt à l'utiliser dans le contexte de l'humiliation politique de l'Islam, mais elle constitue de surcroît, du seul fait d'être une caricature, une mise à distance de la communauté en tant que telle. On ne peut rien comprendre à la *fatwa* dirigée contre l'écrivain Salman Rushdie si on se maintient à l'intérieur du paradigme rationaliste pour lequel n'existent que des individus capables de dérision et si on oublie que le fondement de la communauté est le ressort même de l'identité islamique, ancienne et actuelle. Que cette communauté soit devenue avec le temps, en raison de la suite des échecs politiques du monde arabe et asiatique (Pakistan, Afghanistan, Indonésie), le seul référent identitaire disponible, c'est ce qu'il faut expliquer, et la plupart de ceux qui s'y consacrent, de V.S. Naipaul à Olivier Roy, ne cessent d'y insister. La force de l'Islam religieux est la seule compensation de son déclin politique. On peut juger qu'il devrait en être autrement, mais là n'est pas la question.

Tournons-nous maintenant vers la réaction en chaîne dans les grandes villes du monde musulman. De l'incendie des consulats et ambassades aux demandes de condamnation et aux menaces de mort, rien n'a manqué pour produire ce qui apparaît à tous égards comme un excès, une sorte de folie politique, une hystérie. Comment désigner autrement, par exemple, l'appel du mollah taliban, Dadullah, offrant une récompense de cent kilos d'or à celui qui tuerait les auteurs de ces caricatures? Rien de cela ne ressemble à la société islamique, rien de cela ne saurait être rapporté au Coran comme à son principe. Cette folie est le résultat d'une instrumentalisation réussie du ressentiment musulman dans le cadre d'une situation politique bloquée; diabolisée dans la foulée du 11 septembre, cette société est en butte au stéréotype que l'Occident construit pour se protéger, y compris et surtout celui qui est à l'œuvre dans le concept d'un choc des civilisations. Avec le temps, elle menace d'en devenir dépendante au point d'y être assujettie : dit autrement, de ne pouvoir trouver ailleurs que dans cette hostilité le ressort de son identité. Ni l'agitation fanatique, bien réelle, ni la surchauffe populaire, ne s'expliquent cependant par elles-mêmes. Évoquer le ressentiment dans l'analyse politique présente toujours des risques importants : ce concept nietzschéen appartient *a priori* au regard porté par le monde des forts sur ceux qu'ils dominent, et il désigne le ressort de la colère des faibles dont il sert précisément à occulter les motifs. Expliquer la violence par le ressentiment ne doit jamais faire oublier que cette colère peut être juste et que la faiblesse, surtout quand elle est délibérément entretenue, peut être un ressort politique déterminant. Même manipulée de l'intérieur et divertie vers des cibles utiles, la colère des sociétés musulmanes est en effet d'abord l'expression d' une souffrance, et cette souffrance résulte, faut-il le rappeler, d'une misère économique scandaleuse. Dans la pensée qui tient le haut du pavé à Washington, cette misère est bien sûr considérée comme réelle, mais elle est expliquée comme provenant d'une sorte de fatalité morale et historique qui affecte toute l'expérience islamique et qui ultimement dérive de ses fondements religieux. Il suffit de lire un historien comme Bernard Lewis, qui a pourtant passé sa vie à défendre la grandeur de l'Islam, pour comprendre comment cette *doxa* parvient à s'imposer, même si elle représente un extraordinaire cercle vicieux : la résistance à la modernité est présentée comme la cause principale de l'échec de la démocratie, et cet échec est à son tour responsable de la stagnation économique. La guerre d'Irak se nourrit d'arguments circulaires de ce genre, où personne ne semble penser qu'une autre réflexion est possible sur les causes de la misère économique, et en particulier le rôle que nous jouons sciemment pour la maintenir.

Ressentiment certes, mais d'abord colère incontrôlée et facilement excitée. À l'arrogance du parvenu de la démocratie répond en effet le réflexe limite de la dignité, la posture hystérique de la souffrance, mobilisée autant par l'agitation fanatique que par la détresse économique. Il n'est pas nécessaire de voyager beaucoup dans les pays musulmans pour faire la rencontre de cette haine de soi qui conduit d'abord à l'Islam de l'immigration et au désespoir des banlieues, et ensuite à la captation irrésistible par l'idéologie islamiste, seule capable en apparence de sauver l'honneur et de restaurer la dignité. Il n'y a pas d'autre explication à la progression de l'islamisme, pas d'autre explication à l'apparente fanatisation de la foule musulmane. Ce qui nous apparaît hystérique n'est en effet que le ressentiment résultant d'une arrogance insupportable. La crise des caricatures met à nu, une fois encore, le blocage qui inhibe tout mouvement sur le registre des références : l'Islam n'est pas pénétré de valeurs ou de croyances irréconciliables avec ce que nous croyons être les conquêtes universelles de la raison démocratique. Agiter cet épouvantail, voire en provoquer la manifestation par la sollicitation de caricatures, c'est provoquer sciemment une culture prompte au ressentiment en raison de son échec économique et politique, et se donner ensuite bonne conscience en dénonçant son hystérie ou son refus de la liberté d'expression. La somme des occasions manquées dans l'après 11 septembre trouve ici une sorte de conclusion cynique, la société humiliée choisissant de correspondre à son stéréotype pour mieux exposer sa misère.

On peut se réjouir avec l'élite des penseurs musulmans de l'immigration, de Fehti Benslama à Malek Chebel, de l'accueil fait, au sein même de l'Islam, à des positions de modernité et à une forme de résistance à cet islamisme rampant qui fait son beurre de l'humiliation économique, surtout quand il ne dit pas son nom. Mais on peut aussi se décourager avec eux en constatant que ce travail est si peu partagé et surtout qu'il ne semble pas en mesure de se propager dans l'Islam politique. De ce point de vue, la crise des caricatures montre tous les obstacles à franchir avant que l'Islam de la pensée puisse reconquérir le terrain perdu aux mains des idéologues et des agitateurs. Promulguer, par exemple, une déclaration d'insoumission, c'est administrer un antidote au ressentiment, et cet appel ne pourra sans doute être entendu qu'au sein de l'immigration, là où les défis de l'intégration sont si ambigus. Est-il possible de partager la citoyenneté démocratique sans renoncer aux valeurs de l'Islam? Cette question est remplie de pièges, dont abuse un prédicateur comme Tariq Ramadan, dont le moralisme et les appels au dialogue sont très vertueux mais qui semble hésitant à considérer le contexte politique défavorable à l'évolution vers la démocratie. À se cantonner en effet sur le plan des principes et des doctrines, à discuter de la compatibilité de la raison et de la foi, on ne parvient qu'à une rhétorique moralisante prescrivant la complémentarité tout en évitant de discréditer l'islamisme et d'analyser les faits.

Du côté occidental et surtout européen, la sincérité de la réflexion sur la possibilité de l'évolution de l'Islam vers le pluralisme religieux et politique peut faire illusion et on devrait se méfier de l'abstraction : si le libéralisme occidental semble si peu attrayant pour les sociétés islamiques, ce pourrait ne pas être d'abord pour des raisons de principe, mais parce que les conditions dont nous sommes responsables sont maintenues dans une situation défavorable. Cette conclusion devrait conduire à un engagement économique et politique important, et non à des dérives rhétoriques bien-pensantes sur la liberté d'expression. Voyant les budgets militaires consentis partout à des actions déstructurantes sur le plan civil et communautaire, qui peut encore se gargariser d'idéaux de liberté et de pluralisme pour des sociétés qui manquent de l'essentiel et à qui il ne semble rester que l'essence de leur foi? On aboutit ainsi non seulement à voir les paradoxes fondamentaux impliqués par une réflexion sur la liberté, quand il s'agit de la proposer à ceux que nous privons par ailleurs des conditions pour y accéder, mais aussi à une forme de double contrainte qu'on pourrait exposer ainsi : critiquer la soumission et dénoncer l'absence de pluralisme renforce l'hostilité, ne pas la critiquer et faire l'impasse sur la théocratie monolithique paralyse une situation déjà crispée. La seule issue est de sortir de ce cadre pour en analyser les véritables ressorts : l'humiliation et la détresse qui conduisent infailliblement au ressentiment.

Georges Leroux

DÉCEMBRE 2005 : OÙ EST PASSÉE LA SAINTE FAMILLE ?

LES CONTES URBAINS d'Yvan Bienvenue
Mise en conte de Michel Monty, codiffusés par le Théâtre Urbi et Orbi et le Théâtre de La Manufacture au Théâtre de la Licorne, du 3 au 19 décembre 2005.

NOËL EST une histoire sacrée ou une sacrée histoire. En tout cas, une histoire de famille. Que le climax passe de la naissance de l'enfant-sauveur aux cadeaux des rois mages n'empêche pas pour autant le récit de se dire, ni la crèche ébréchée d'être reconstruite année après année, ses personnages familiers chaque fois réunis autour lui. Ainsi l'histoire de la Sainte Famille a encore le pouvoir de faire taire, ne serait-ce que pour un temps, toutes *nos* histoires de familles.

« En ces jours-là » Lc 2.1

Montréal en 2005 n'est pas Bethléhem en l'an 1. Aussi, chercher des échos de la genèse de tous les Noël en famille dans la dernière édition des *Contes urbains* d'Yvan Bienvenue peut sembler à tout le moins anachronique. Comment pourrait-il y avoir un lien de parenté entre la sainte légende, mère de l'Occident, et ces petites légendes locales, urbaines, humaines? Pourtant, diamétralement opposées dans leur essence et dans le temps, les deux semblent confusément avoir quelque chose en commun. On reconnaît un air, une intonation, un geste.

Déjà, lorsqu'on tente de définir l'entité étrange qu'est le conte urbain, certains mots et concepts utilisés pour décrire des mystères beaucoup plus grands refont subrepticement surface, donnant une légère impression de déjà-vu. D'un genre tout à fait nouveau, le conte urbain est « né » au mois de décembre dans le Québec des années quatre-vingt-dix, précédant de peu le phénomène de la résurgence-renaissance-résurrection du conte traditionnel. La créature, faite de petits morceaux de faits divers, de pièces de théâtre, de contes et de légendes urbaines, a surgi de l'ombre pour la première fois au Théâtre de la Licorne sous l'œil paternel et le verbe cru d'Yvan Bienvenue, sorte de Docteur Frankenstein du genre. Un créateur, une création, un Père et une naissance extraordinaire : on se rapproche peu à peu de la Sainte Famille.

L'odeur d'encens s'intensifie avec le thème de « La ville dans le temps des Fêtes » qui unit cette année les six contes urbains et les rattache encore plus intimement au mystère chrétien de la Nativité. Sans le « nouveau-né emmailloté et couché dans une mangeoire », il n'y a effectivement plus de Noël à fêter mais surtout, plus rien à annoncer, plus rien à raconter. Et c'est justement là, dans la création et la transmission du récit, dans le « *racontage* », comme dirait Bienvenue, que la ressemblance entre les rejetons difformes, multiformes que sont les contes urbains et « La nouvelle agréable », leur auguste ancêtre, est la plus poignante. À l'instar de plusieurs analystes, François Ricard établit une correspondance entre la cérémonie religieuse de l'eucharistie et la « cérémonie » du contage, du moins celle encore vécue au début du XXe siècle, au temps de la *Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand. Un célébrant-conteur, une petite foule rassemblée, le partage codifié d'un récit, d'alcool… Si de nos jours l'Église peine à perpétuer le culte d'antan, les cérémonies de contage elles, traditionnelles ou non, se multiplient, s'animent d'une ferveur et d'un souffle nouveaux. La nature cérémoniale des *Contes urbains* s'exprime réellement à travers l'aspect répétitif et collectif de l'événement. De décembre en décembre, une famille hétéroclite se reconstitue autour d'une petite scène pour écouter des paroles, parfois dures mais toujours empreintes d'humanité et d'humour. Nonobstant le thème, la chose s'est donc elle-même transformée en tradition du temps des Fêtes. Les contes urbains sont en quelque sorte devenus la bouche édentée par laquelle coule une para-parole du temps de l'Avent, le tout dans une atmosphère sombre mais festive de veillées de contes et de Messe de minuit.

De la veille de Noël à la veillée de contes urbains, il n'y aurait donc qu'un pas que la Sainte Famille aurait allègrement franchi. En renouant avec ses origines populaires, son Histoire s'est fracturée en plusieurs et les personnages sacrés du père, de la mère et du fils se sont réincarnés, porteurs de vérités nouvelles, actuelles, mais tout aussi fantastiques. Autres temps, autres villes, autres cultes, autres histoires de famille…

« Jésus […] fils de Joseph, fils d'Héli, […] fils de Dieu » Lc 3.23-38

Le « Fils de l'Homme » est un descendant. Il faut dire que la généalogie, comme toutes celles psalmodiées longuement dans les Écritures, est d'une importance capitale lorsqu'il s'agit d'établir un destin royal ou d'exception. Pour le commun des mortels aussi, la conscience, mais surtout l'acceptation de sa propre inscription dans la lignée, constituent des enjeux vitaux.

C'est le cas, de façon directe ou non, dans au moins quatre des contes urbains de la cuvée 2005, dont *La mémoire à blanc*. Dans une langue ado-métissée, Justin Laramée y livre son interprétation du désastre écologique de la coupe à blanc lorsqu'elle est pratiquée sur le territoire de la mémoire, quand ce ne sont plus les troncs que l'on arrache mais les racines elles-mêmes. Nous sommes un 24 décembre au soir, à New York, face à un jeune vendeur de sapin, paumé et hanté par ses souvenirs. S'étant volontairement exilé pour fuir une amoureuse, sa famille et un père méprisant, le personnage n'échappe pas pour autant à leur emprise puisque leur image et celle de la petite forêt de son enfance ne cessent de lui revenir en mémoire, le boisé de sapins surtout, qu'il a jadis « *entaillé* » à la suite d'une boutade de son père, et rappelé sans cesse par tous ces arbres de Noël à vendre. À la petite marque qu'il découvre sur chacun des troncs, le jeune homme comprend soudain que c'est véritablement *sa* forêt, celle de son père, qu'il liquide arbre après arbre. Comme frappé par la foudre, le personnage perd pied, s'écroule, tombe « terrassé ».

Cette volonté de s'extraire de la lignée familiale s'incarne pour une seconde fois dans un fils, celui de *La grande évasion* de Michel Faubert. Rémi-Pierre Paquin raconte dans un style proche de celui de la légende traditionnelle comment le protagoniste de l'histoire trouve refuge dans une cabane au fond des bois afin de fuir la ville, Noël et les fêtes de famille. Évidemment, on n'échappe pas si facilement au monstre tentaculaire de ses origines. Aux environs de minuit le

24 décembre, les spectres hallucinés d'une tante et d'un oncle apparaissent au fils évadé. Paniqué, ce dernier se jette dans la nuit glacée et trouve sous le couvert enneigé des arbres, non pas la sécurité et la paix auxquelles il aspirait, mais l'ultime sépulcre.

Dans *Chien savant* d'Olivier Choinière, c'est le drame d'un enfant perdu, d'un orphelin urbain ou d'un fils bâtard qui nous est raconté. Éric Forget devient cet être seul et fou, ou peut-être justement fou d'être seul, guettant dans l'œil d'un chien errant tout aussi bâtard le moment de sa délivrance ou de sa damnation. Plus aucune attache ne le retient au monde des vivants, ni familiale, ni amicale, ni sociale, si ce n'est, et encore, pour quelques secondes seulement, la laisse de son chien.

Plus ambigus sont les liens qui unissent les deux énergumènes de *Ousqu'ié Chabot,* écrit et joué par Fabien Cloutier. Amis en cavale, adolescents attardés, frères dans l'alcool et fils de personne, les deux héros de ce conte épique et déjanté quittent leur campagne natale sur les chapeaux de roue pour une virée de Noël magistrale à Montréal. Dans leur périple, ils croisent un chapelet d'inquiétants et carnavalesques personnages : des grosses, des dégueulasses, des violents, un curé, le diable et le Christ lui-même — si ce n'est en corps et en sang, très certainement en paroles et en jurons! Ici encore, le refus de célébrer Noël en famille a des conséquences funestes et c'est au pied de la croix du mont Royal, après l'ascension à genoux des escaliers de l'Oratoire Saint-Joseph, que le sacrifice s'accomplira.

Beaucoup de fils donc, autant du côté des racontés que des raconteurs. Il est probable que les fils fugueurs et égarés de toutes ces histoires ne ressemblent en rien aux fils véritables qui ont créé ces dernières et leur ont donné vie. Il se peut aussi qu'un lien fraternel très fort les unisse. Chose certaine, la filiation de nos jours semble s'établir moins de père en fils que de fils en fils.

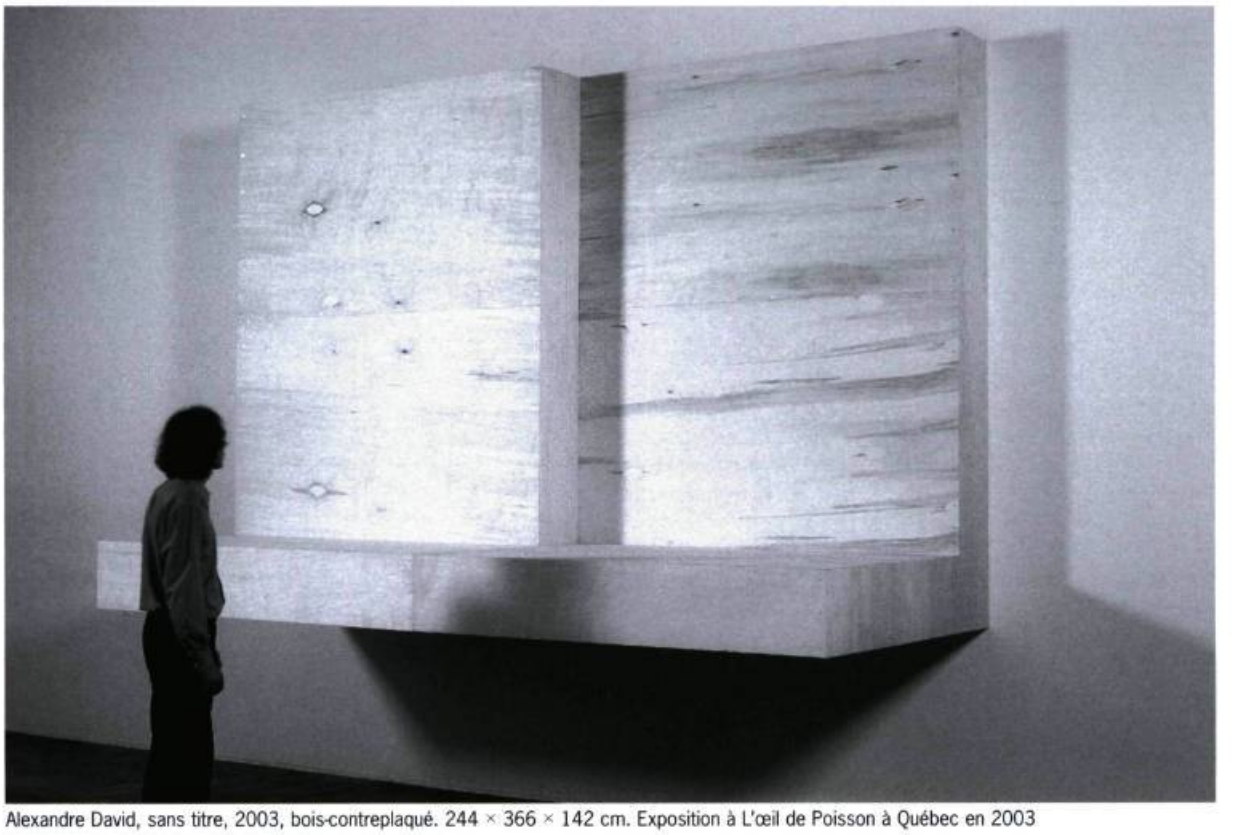
« Voici : tu deviendras enceinte » Lc 1.31

Pères facultatifs, mères obligatoires. Sur la scène comme dans les histoires (saintes), la présence de la femme est minimale et ne s'incarne qu'à travers le rôle sacré de la mère. Ainsi, la peur prend le visage de Martine Francke dans la peau-chair-de-poule d'une future maman imaginée par Yvan Bienvenue. Lors d'un court voyage à Québec, son personnage voit s'agiter dans un graffiti représentant une cathédrale une âme accidentée devenue prisonnière d'une arche en béton. Deux âmes, celle perdue et celle à venir, se disputent alors le ventre chaud et unique de la mère…

Avec le superbe *Transsexuel* tiré d'un autre conte de Bienvenue, Stéphane Jacques nous oblige à être témoin, comme son personnage, du désespoir, de la différence et de l'abnégation. Le conte nous donne aussi à voir les acteurs de ce qui pourrait bien être une actualisation de la Sainte Famille : un petit Jésus, deux Marie et un demi-saint Joseph. Agglutinés à la vitre du *Burger King,* angle Saint-Laurent et Sainte-Catherine, nous l'avons donc tous *vu*, ce transsexuel, se jeter devant une voiture pour sauver la jeune mère et son bébé : « *Y s'est crissé d'vant la femme […] Moé j'l'ai vu r'voler J'lai vu mourir pour de bon C'tait comme si y'avait donné la vie Comme si y'avait enfanté finalement en sauvant la vie du kid* » (Yvan Bienvenue, *Règlement de contes*). Sorte d'eucharistie iconoclaste, le sacrifice n'est pas moins grand pour avoir été accompli par la fusion artificielle et stérile du père et de la mère.

Les *Contes urbains* sont chaque décembre l'occasion de rassembler par le conte des comédiens et des auteurs de générations différentes. La formule, bien que codifiée, étant assez souple pour suivre le fil du temps, Bienvenue-le-patriarche voit chaque fois la vitalité de sa tribu se renouveler, autant sur la scène que dans la salle. Un portrait *polaroid* d'une de ces rencontres du conte urbain donnerait sûrement quelque chose d'assez près de la photo de party de Noël (rires et grincements de dents compris), mais dans une famille pas très sainte, déconstruite et surtout choisie. Avec tous ces pères manquants et tous ces fils plus ou moins manqués, d'autres auront certainement très envie d'y voir aussi un portrait de société.

Élisabeth Cormier



Alexandre David, sans titre, 2003, bois-contreplaqué. 244 × 366 × 142 cm. Exposition à L'œil de Poisson à Québec en 2003

LA CRITIQUE DE LA CRITIQUE

LA CRITIQUE, EN PERTE D'AUTORITÉ

C'EST bon signe. La revue *Spirale* se pose des questions existentielles ces jours-ci. Elle se demande où elle est sur la carte « culturelle », de quelle façon orienter son gouvernail, sur quelle terre mettre le cap, d'où vient le vent, quels sont les courants et les tendances de fond ou, en d'autres termes, comment naviguer sur cette mer imprévisible qu'est le monde d'aujourd'hui. Le comité de rédaction et le tout récent comité de navigation de Radio Spirale ont senti la nécessité de partager leurs questionnements avec les lecteurs du magazine, par l'entremise de ce dossier particulier où des critiques s'intéressent à eux-mêmes et à l'état de l'art qu'ils pratiquent.

Déjà, dans le désir de « *mettre en péril ses opinions* », comme le souligne Stéphan Gibeault, cet exercice se veut en lui-même un premier geste critique. Il faut parfois savoir agir, ouvrir le champ d'un passage à l'acte et libérer la promesse de métamorphoses qui est à la source (performative) du langage : c'est ainsi que nous annonçons, à la fin du dossier, la création de Radio Spirale, qui saura, contre vents et marées, défricher un autre espace public, au moment même où celui-ci rétrécit de façon tragique. Refusant de se complaire uniquement dans la plainte, les créateurs et les critiques ne sont-ils pas, précisément, ceux qui trouvent le moyen de s'exprimer par-delà les mouvements du pouvoir? Ne sont-ils pas depuis toujours cabrés contre leur époque, comme le suggère Emmanuelle Tremblay? Par conséquent, poursuit-elle, « *[...] ce portrait de la critique par elle-même aborde des problèmes qui n'ont rien de nouveau en soi, mais qui se posent différemment dans le contexte actuel où sa fonction de médiation peut paraître menacée face à l'emprise de l'industrie sur la vie culturelle* ». Elle constate les problèmes de « *la formation des lecteurs (en voie de disparition) et [de] la perte d'autorité du discours critique dans l'espace public* ».

Étant donné que « *l'autorité, aujourd'hui, c'est le nombre* », tel que l'énonce Dominique Garand, la culture de masse domine l'univers culturel. Il se demande, non sans ironie, si le désarroi de l'intellectuel ne serait pas causé par la sensation que la circulation des « produits » culturels peut parfaitement se passer de lui! La culture commerciale semble animée par ce désir de « *se passer d'un herméneute* », d'un travail d'interprétation et d'un dialogue avec des siècles de culture, à la recherche du plaisir instantané que donne une représentation immédiate du monde. Je me suis intéressé également à ce fantasme d'éliminer le tiers, de faire l'économie de tout intermédiaire, à l'intérieur de ma réflexion sur l'époque des « *valeurs refuges* » dans laquelle nous vivons. Dans la foulée de ce dossier, Nicolas Mavrikakis s'interroge autour de cette question, qui révèle le même enjeu : « *Mais qui veut de véritables critiques?* », dans un entretien enregistré qui fera partie, à l'automne, de la première programmation de Radio Spirale.

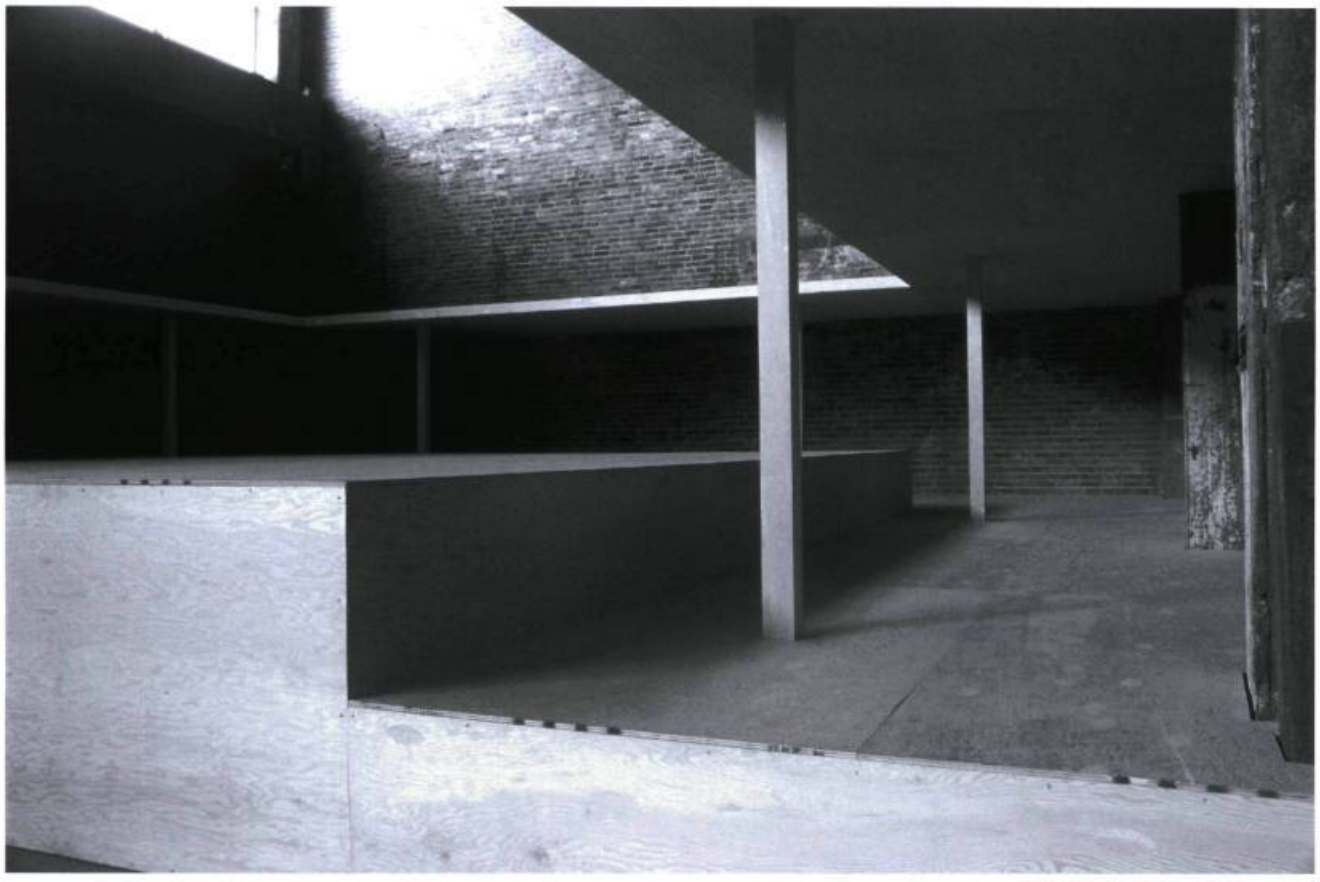
La meilleure façon de faire disparaître le critique, c'est encore de vendre l'idée que tout le monde est un critique, qu'il suffit de se faire rapidement une opinion, d'obtenir de « l'information ». « *De toute façon,* écrit Stéphan Gibeault, *la nouvelle génération ne croit (supposément) plus à rien et, du coup, croit n'importe qui ou n'importe quoi, car au bout du compte, à qui se fier sinon à quelqu'un qui pourrait bien être "nous-même" [...]* » En témoignent les votants des émissions de télé-réalité, « *à l'ère où "tout le monde en parle" et où l'UQAM clame qu'il faut "Prendre position"*, sur la scène tragicomique d'une caricature désopilante de la liberté d'expression et de la démocratie.

En raison, peut-être, de ce refus apparent de toute autorité intellectuelle dans l'espace public, l'intellectuel semble retourner cet exercice d'autorité sur lui-même, nourrissant ainsi le pouvoir de son surmoi, qui prend alors toute la place, analyse Catherine Mavrikakis, en dénonçant l'obsession de la mesure, de la réserve frigide et frileuse d'une critique anonyme, insipide, désincarnée, qui manque de présence, de style et de singularité. Développant une éthique de la provocation, elle déplore « *une critique de parvenus* » : « *Le critique, l'intellectuel, le professeur d'université d'aujourd'hui a quelque chose du bourgeois gentilhomme qui s'ignore [...]* » Voilà un cri qui trouve un écho dans la parole de Pierre L'Hérault qui, à la suite de Brecht, se reconnaît sous les traits de ce « *spectateur fatigué qu'épuise son travail rationalisé* », « *ce fugitif qu'il faut distraire de sa distraction* ». Au royaume de l'immédiateté, la fonction du théâtre (et du critique) serait-elle de donner à « *son public distrait* » la chance d'une « *distanciation* », d'une « *fuite dans l'espace des mots* »? Sa fonction n'est-elle pas aussi, comme le laisse entendre Ferron, « *de faire remonter au grand jour, par une sorte de psychanalyse, l'âme refoulée d'un peuple* »?

Quant à Patrick Poirier, il remet en question le dogme fondateur qui mime l'interdit de l'inceste : « *Tu n'écriras point sur ceux que tu connais trop.* » Sous le joug d'une morale qui s'occupe de la proximité du lecteur et de l'auteur au lieu de s'intéresser au « *rapport qui s'établit (ou ne s'établit pas) entre un lecteur et une œuvre* », la phobie du conflit d'intérêt et les accusations de mafia intellectuelle n'ont pas protégé la fameuse « distance critique »; ils ont plutôt assuré la présence envahissante d'une censure, d'une interdiction de « *penser ensemble* ».

Il y a, au cœur de toutes les tempêtes, un calme étrange, immobile, un silence inespéré, à la fois au centre et à l'écart du vacarme des vents enragés : « *Ce n'est pas que notre silence changera quoi que ce soit à la clameur ambiante, mais il s'en trouvera peut-être quelques-uns pour s'entendre penser [...]* »

Nicolas Lévesque



Alexandre David, *Deux choses différentes* (1re œuvre, vue partielle), 2004, bois-contreplaqué. 267 × 1158 × 975 cm. Exposition à Quartier Éphémère à Montréal en 2004

OÙ MÈNE LA CRITIQUE ?

D'ABORD, d'où vient la critique? Pour qui agit-elle et dans quel intérêt? Et puis, ultimement, existe-t-il une « critique libre » en 2006? Si oui, à quelle condition? Il y a bien sûr les éternels pigistes qui butinent d'une revue à l'autre en prêtant leur plume au premier venu. « Haute vitesse » oblige, la rapidité semble presser le critique qui doit écrire plus vite que son ombre, sollicité par l'un et par l'autre pour écrire un papier sur ceci pour ses subventions ou sur cela pour sa chaire, pour son éditeur, pour rendre service à un ami. Naturellement, à l'occasion, il pourra également écrire par pur plaisir. Il y a également les fidèles, les habitués, les « critiques de fond », ceux et celles qui ont la capacité d'écrire de façon quasi permanente afin de créer un climat rassurant, voire une présence, face au lecteur qui « connaît » untel depuis X années, car il est « visible ». Ainsi, nous revenons à cette première question : d'où vient la critique? « *Au commencement il y avait le service de presse, et quelqu'un le reçut, envoyé par l'éditeur. Puis, il écrivit un compte rendu. Puis il écrivit un livre, que l'éditeur accepta et qu'il transmit comme service de presse. Le suivant qui le reçut fit de même. C'est ainsi que fut constituée la littérature moderne.* » Cet extrait des *Aphorismes* de Karl Kraus pose un questionnement grave en répercussions : la critique est-elle créée par le marché? par le produit? ou n'est-elle pas devenue avec le temps le produit de ce marché? Ne parle-t-on pas maintenant du critique comme d'un sportif qui est parfois « échangé » d'une équipe à l'autre lorsqu'il ne respecte pas suffisamment la ligne de conduite de ladite équipe (de la rédaction ou du comité éditorial) ou ne vend pas assez, et ce, peu importe si les raisons sont idéologiques, politiques ou bassement mercantiles… Cela pourrait expliquer l'immersion lente du critique d'antan dans une nouvelle mer critique…

L'art de réfléchir par soi-même

Mais alors, a-t-on vraiment besoin des critiques? « Aujourd'hui, tout le monde l'est tellement! », dirait tout un chacun. Et ce, en plus d'être lucide et cynique. Décidément… Ajouter à cela que l'on peut toujours consulter Internet, comme on consulte un menu au restaurant, pour *se faire une idée* rapide, et voilà! Or, justement, voilà! S'interroge-t-on assez sur la qualité et la pertinence de ces critiques? Mal nous en prend, nous manquons de temps et nous consultons « l'information véhiculée » — plus souvent que la « réflexion critique » — par des inconnus sans pour autant savoir si ces personnes sont aptes ou non à *critiquer* un événement, un texte, une pièce ou toute autre forme d'art. Et dans le cas où on le sait, nous cherchons, peut-être inconsciemment, à nous rassurer ou à infirmer la critique. Bref, lorsque nous voulons obtenir de l'information sur un sujet (un objet), nous accordons souvent moins d'importance au critique qu'à la critique. De toute façon, la nouvelle génération ne croit (supposément) plus à rien et, du coup, croit n'importe qui ou n'importe quoi, car au bout du compte, à qui se fier, sinon à quelqu'un qui pourrait bien être « nous-même », c'est-à-dire le public en général (en témoignent d'ailleurs les votants de *Loft Story* qui vont jusqu'à payer pour exercer ce droit de jugement, ce regard « critique », ce jugement décisif). Même si l'on sait qu'il ne s'agit pas de « véritables critiques » — nous sommes lucides —, en voulant constamment un *avis* rapide, ne discréditons-nous pas tranquillement et sûrement ceux qui font métier de critiquer, de juger, de réfléchir, de comparer et d'analyser une œuvre en vertu d'un savoir précis et cohérent?

Aujourd'hui, le critique peut-il critiquer? A-t-il encore sa raison d'être ou se doit-il de laisser la place, *sa* place, à Monsieur Tout-le-monde? Ceci rejoint exactement le propos de Bertrand Leclair dans *Verticalités de la littérature. Pour en finir avec le « jugement » critique* (Éd. Champ Vallon), qui veut que la critique ne se pense plus en termes de « jugement », mais bien de « témoignage ». Ajoutons que pour Leclair le témoignage vaut autant que le jugement, sinon plus, car c'est véritablement ce dernier qui transcende l'œuvre, qui est apte à exprimer le non-dit, à laisser libre cours aux interprétations, à nous faire entrer dans les « verticalités littéraires » d'une œuvre.

Malgré cela, à l'ère où « tout le monde en parle » — et où l'UQAM clame qu'il faut « prendre position » —, le critique semble être reclus dans un petit clan fermé, une « réserve », afin de laisser place aux « critiqueux » à la petite semaine. À l'instar de l'espace critique qui est accordé aux arts dans les médias (à l'exception peut-être de l'industrie du spectacle), la place de la critique littéraire, souvent perçue comme élitiste (peut-être en raison du temps de réflexion qu'elle comporte et qu'elle impose), est presque inexistante et, de ce fait, rejoint quasi uniquement des chercheurs ou des intellectuels. Pour la majorité de la population, il y aura plutôt ces « critiqueux » que nous préférons nommer « présentateurs » (on parle ici des « bons », que Leclair appelle pour sa part des « prescripteurs »), c'est-à-dire ceux qui nous informent sur les nouveautés, sur « l'événement culturel », avec une touche, voire une *note* finale de critique : « À voir absolument », « Aussi bon que son dernier », « Remarquable », « *A ten* », etc.

En un sens, Leclair résume très bien la situation : « *Le malaise contemporain de la critique n'est pas une question de personne, ni le résultat d'une incapacité subite qu'auraient les critiques à analyser des œuvres dans le but de les valider; ce malaise résulte en amont de la façon dont les œuvres sont reçues et donc considérées dans une société qui les réduit à l'état d'objets (de consommation), niant ainsi tout ce qui en elles excède les œuvres — ce qui les excède et n'en demeure pas moins leur véritable raison d'être.* » Est-ce là ce que l'on nomme un raisonnement ou un « jugement décisif », comme le veut la définition médicale du terme en parlant d'un « état critique »? Pour le critique, peut-être est-ce là la frontière à ne pas franchir, celle qui le rapprocherait davantage d'un regard « clinique » plutôt que d'un art qui se perd parfois et qui consiste à exercer un jugement.

Le « critique » digne de ce nom ne s'investit pas seulement au moment du jugement décisif, mais au contraire depuis le début du processus, c'est-à-dire au stade de la soumission de la raison au jugement afin de se faire une opinion et de l'émettre par la suite. Suivant cette idée, le jugement du critique n'est jamais définitif. Ce dernier demeure ouvert à la réflexion, accepte de modifier son point de vue, de mettre en péril ses opinions. En ce sens, c'est ce que suggère *Spirale* en proposant ce dossier sur la critique.

Revue critique

En l'occurrence, par l'espace dont il dispose, le magazine *Spirale* se situe à la frontière de ce pays de présentateurs et ce village de critiques. Car il pense/panse l'actualité culturelle du mieux qu'il peut, c'est-à-dire qu'il tente dans une juste mesure d'assurer une vision, un point de vue, sur des œuvres aussi bien connues qu'inconnues. De là, une ouverture, une voie reste ouverte quant à la nouveauté des objets traités comme des nouvelles collaborations. Cette voie est essentielle, à mon avis, pour l'essor d'une critique épanouie qui tend parfois à sortir du tracé souvent miné des idées préconçues et de la stagnation du discours (qu'il soit social, politique, culturel, etc.). *Spirale* a le mérite d'investir un large champ de la culture

en y faisant participer autant le critique que l'artiste et l'écrivain. Cette richesse demeure son élément clé et détermine ce que *peut* être, et ce que, me semble-t-il, *doit* être, la critique dans un magazine comme le nôtre, c'est-à-dire une critique appuyée à la fois sur un jugement et sur un témoignage, un compte rendu à mi-chemin de la critique et de l'analyse (ce juste milieu entre le résumé critique d'un journal et l'article de fond d'une revue universitaire) qui peut permettre le témoignage. En fait, c'est précisément là où en vient Leclair en faisant l'éloge du tour de force du critique qui consiste à se détacher de son texte (de son objet de critique) au point d'en arriver à cette verticalité de la littérature. Peut-être est-ce là ce qui se rapprocherait le plus d'une véritable « critique libre ». Naturellement, Leclair évoque ce qui relève des impressions qui, elles, sont sujettes à diverses interprétations. Pour lui, le problème semble surgir de la réception, de la façon dont le critique se laisse ou non imprégner par l'œuvre. Tout se joue au moment de cette prise de contact, malheureusement souvent trop prédéterminée, et c'est sur cette zone frontalière que le critique piétine et, parfois, ose avancer d'un pas hésitant vers l'inconnu.

La frontière critique

Hors du conformisme, il y a la déroute, celle qui est belle et libre, celle qui est porteuse d'une réalité qui naît, qui s'affiche, qui s'affirme. Bref, ce qui manque souvent à la critique journalistique (à tendance informative), ce n'est pas le jugement, mais bien ce témoignage qui le transcende. Témoigner serait ainsi se mettre du côté de l'œuvre, du côté de l'artiste plutôt qu'en position de juge externe, sentir véritablement de l'intérieur plutôt que juger froidement à l'aide d'une soit disant « vérité ».

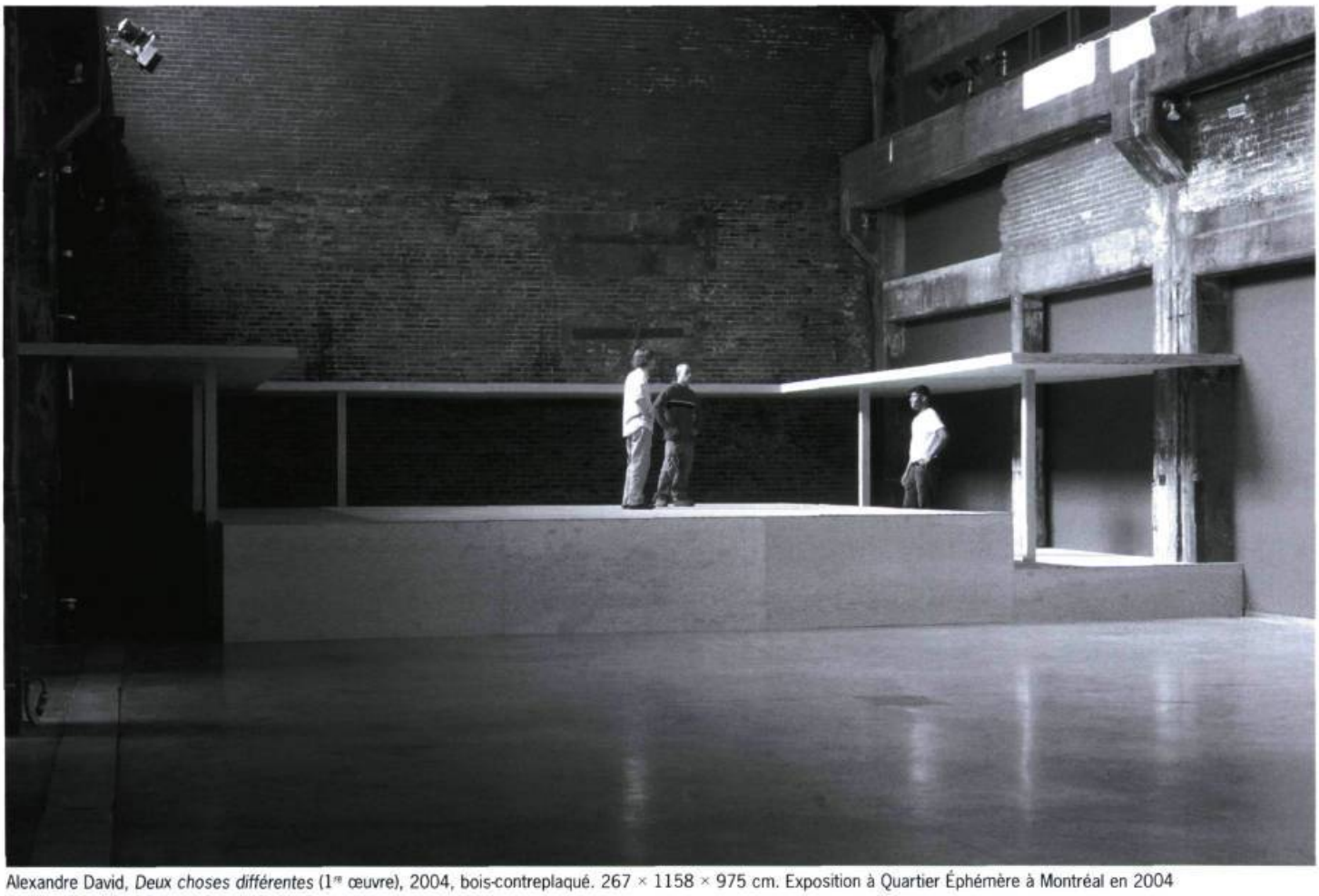
On reproche à la critique, tout comme à l'art, d'ailleurs, d'être devenue trop médiatique, légitimant dans la même envolée le jugement hâtif qui est prôné par bon nombre de lecteurs ou d'auditeurs devenus aujourd'hui, d'abord et avant tout, des « spectateurs », ceux qui regardent ce qui se passe, ceux qui jettent un œil aux journaux, ceux qui en un clic peuvent (sa) voir ce qui se passe, ceux qui, finalement, ont vu passer l'événement, faute de l'avoir vécu.

Aujourd'hui, l'écrivain, désespéré de ne pas obtenir de recension(s) de son œuvre, tentera sensiblement d'être un peu plus « vendeur » selon la demande (qu'elle provienne du marché, voire de son éditeur ou peut-être même, plus insidieusement, du gouvernement), espérant ainsi devenir incontournable pour le critique-présentateur, sans quoi le fantôme du spectateur, le « spectrateur », hantera ce dernier, lui reprochant d'être passé à côté de l'événement. Cercle vicieux, certes. D'où toute la pertinence de la critique littéraire (pour ne parler que d'elle) qui demeure d'autant plus cruciale qu'elle doit s'exercer à un moment où « *jamais les librairies n'ont été si encombrées d'une masse toujours mouvante de fiction. Il faut donner des raisons de choisir. Ce devoir est devenu d'autant plus impératif que les produits sont frelatés* » (Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*).

* * *

Le respect de l'humanité va de pair avec une critique, un témoignage construit de la réalité de l'homme, de son art. Or, en prenant le temps de vivre pleinement, de ressentir l'événement afin d'en témoigner, l'artiste, le rêveur, l'enfant (*infans*, celui qui ne parle pas) et le critique s'unissent peut-être sur un seul et même terrain de jeux. Voilà peut-être finalement d'*où vient* — l'avions-nous simplement oublié — et *où mène* la critique. Reste à savoir si le spectateur veut bien prendre le temps d'y jouer.

Stéphan Gibeault



Alexandre David, *Deux choses différentes* (1re œuvre), 2004, bois-contreplaqué. 267 × 1158 × 975 cm. Exposition à Quartier Éphémère à Montréal en 2004

LA CRITIQUE PAR ELLE-MÊME

La critique comporte une part de cruauté, tant par ses manifestations contre l'opinion courante que par son silence. Que le dernier roman d'un auteur à la mode en ait ému plus d'un, n'est-ce pas là une preuve de sa valeur? Pourquoi ne pas alors reconnaître les qualités de ce qui fait l'unanimité? La cruauté réside dans le miroir négatif que la critique tend à des adhésions inconditionnelles qui n'ont pourtant rien de répréhensible en soi et qui s'inscrivent, au demeurant, dans le domaine de la culture. Le couperet du sens critique tombe sur le consensus comme l'offense sur les bons sentiments, l'annonce d'un divorce dans le cocon familial. Derrière ces images ou ces mots qui vous séduisent, laisse entendre la voix grave du critique, se cachent des systèmes de pensée qui modèlent votre conscience, construisent votre réalité, font de vous les proies de la facilité, des pouvoirs qui s'alimentent à même l'ampleur de la bêtise — cette « *insistance du signifié* », comme la désignait si justement Roland Barthes. L'acuité de la critique est à la mesure de la distance qu'elle impose au regard que l'on peut porter sur soi-même et sur les siens, sur tout discours qui tend à réduire les complexités à des lieux communs. Thomas Bernhard fut à cet égard un critique exemplaire qui, par la stylisation romanesque du privilège de rupture dont il s'arrogeait, portait un jugement sur ses contemporains. « *Les hommes d'aujourd'hui, parce qu'ils n'ont plus rien d'autre, souffrent d'une consommation musicale morbide, [...] cette consommation musicale, l'industrie, qui dirige les hommes aujourd'hui, la poussera jusqu'au point où elle aura détruit tous les hommes; [...] D'abord les conduits auditifs des hommes seront détruits par l'industrie musicale, et ensuite, en conséquence logique, les homme eux-mêmes, voilà la vérité* » (*Les maîtres anciens*).

Cruelle, la critique l'est également par son absence, car toute production artistique demeure en attente de résonance dans la sphère publique, pour ne se réaliser pleinement que par les lectures qui en interrogent les significations. Si Roland Barthes s'en est pris au primat de la lettre tel qu'il était prôné par un M. Picard — ne pouvant qu'aboutir au silence « *ou à son substitut, le bavardage* » —, c'était pour opposer au seul jugement critique qui reçoit ou condamne selon des critères d'objectivité, de clarté et de goût, une lecture symbolique des œuvres qui engage à dédoubler tout langage premier par une écriture (*Critique et vérité*, 1966). Contrairement à l'écho qu'offre la machine promotionnelle axée sur l'expression du vécu personnel et sur les intérêts du jour, la critique rend justice au don de soi qui est au fondement de toute création en lui accordant une réponse. Et même si ce n'est que pour confronter cette création à sa vacuité et à l'échec ou, comme le fait systématiquement Bernhard, à ce qui est exécrable, elle la dote d'une valeur autre que marchande, empreinte d'une subjectivité qui participe d'une aventure humaine en se révélant au croisement d'un héritage culturel revendiqué et d'une expérience artistique à mettre en question. Il est certes cruel de montrer par l'acuité du regard critique les travers de la culture et des conditionnements sociaux, des goûts et des plaisirs; or, le fait d'en être ignoré l'est bien davantage, puisque le risque inhérent à tout investissement artistique et intellectuel se trouve ainsi privé de sens.

La critique, un mal nécessaire? pourrait-on conclure dans le cas où nous envisagerions celle-ci comme un trouble-fête, parasite de la création, mue par nul autre objectif que celui de nous éloigner de la contemplation du monde en l'opacifiant par un langage second, réservé aux initiés et condamné à demeurer en inadéquation avec son objet. Une variation du point de vue permet *a contrario* de l'envisager dans son aspect salutaire, comme un remède au sentiment de perte du sens qui, suivant un lieu commun de la pensée actuelle, serait un des symptômes de la crise de la culture ou du relativisme postmoderne. C'est que la critique comporte une dimension éthique en fonction de laquelle elle apparaît non seulement comme une forme de responsabilité à l'égard de la création (et du créateur) mais également comme un fait de culture.

Pourquoi donc insister sur cette importance de la critique (et du critique), comme s'il convenait d'en justifier la pertinence? Parce qu'il y aurait un « *malaise de la critique* », pour reprendre la formule de Pierre-Yves Soucy qui, dans l'introduction à l'excellent numéro de la revue *L'étrangère* (nos 8 et 9, 2004) consacré au thème, nous invite à une critique de ce malaise. Entre autres raisons évoquées à son origine dans l'ensemble des contributions, se dégagent les facteurs suivants : la servilité de la critique envers les exigences du présent et les pouvoirs qui en déterminent la forme tout comme les contenus, la raréfaction de l'exercice du jugement qui en découle ainsi que le bouleversement de ses critères. S'il est une dominante des articles de ce numéro, c'est certainement la défense des vertus du discours critique dont la crise est appelée à être résolue par une ré-affirmation de son potentiel signifiant, structurant et médiateur. Les critiques se penchent sur leur pratique, en commentent les tenants et les aboutissants, ses nouveaux problèmes; mais, surtout, ils en reconsidèrent le rôle au sein des réseaux d'influences qui aménagent aujourd'hui les cadres de la réception.

« Malaise de la critique »

« *La situation de la critique aujourd'hui,* affirme Christophe van Rossom, *je la vois dorénavant comme la relation, elle-même compromise, difficile, qu'un écrivain entend établir avec ses semblables.* » Le constat de la fragilisation de cette relation dérive de l'équation établie par l'auteur entre la formation des lecteurs (en voie de disparition) et la perte d'autorité du discours critique dans l'espace public. Dans pareil contexte, le maintien de l'exigence critique relève d'une agonistique, car « *toute lecture digne de ce nom est une déclaration de guerre permanente au monde social, diurne, scrupuleusement balisé* ». Le critique, héros de la nuit et de la liberté de la conscience individuelle, apparaît ainsi comme le pourfendeur des nouvelles formes de l'aliénation. De lui dépend un réseau de lecteurs se consolidant contre la *doxa*, comme une société secrète de résistance à la défaite de la pensée. L'hypothèse du malaise se trouve en l'occurrence alimentée par la marginalisation de l'exercice critique, par ce qui est vécu comme tel et conduit à une prise de position face aux langages hégémoniques. Si le portrait tel qu'il est esquissé ici peut paraître caricatural, il n'en met pas moins en évidence une des conditions de la critique qui s'élabore non pas *avec* son objet (pour l'accompagner sur la scène médiatique, par exemple) mais *contre* celui-ci, puisqu'elle tire sa spécificité de la confrontation avec ce qu'elle ouvre à la discussion, tout en y trouvant un appui.

S'il est un avenir de la critique, Christian Ruby l'entrevoit à travers ces trois potentialités : 1) une sensibilité à la complexité des créations et à leur logique interne; 2) le démantèlement des « *totalités trop homogènes* » qui, par la fabrication du consensus ou le confinement à la spécialisation, en restreint l'exercice; 3) une attention aux médiations et aux légitimations qui déterminent le sens et la représentativité des œuvres. C'est par ailleurs le dialogue auquel elle contribue qui confère à la critique une raison sociale : « *En produisant du jugement, proposé à tous, elle met des validités en discussion, et participe à la construction de l'intelligibilité du temps.* » Plus qu'un instrument de démocratisation ou un simple guide qui donne au lecteur accès au « message » du créateur, la critique acquiert une fonction de dévoilement et d'élucidation des regards en jeu sur le monde, par rapport au passé et à l'avenir. Par son historicité, elle est appelée à être renouvelée afin d'éviter les écueils du lieu commun qu'elle dénonce. Dans cette perspective, pourrait-on ajouter, le malaise lui est inhérent ou, du moins, il se présente avec une récurrence qui est somme toute un gage de vitalité.

Ce qu'il faut, selon Olivier Schefer qui dénonce la réduction des œuvres à des enjeux

théoriques, c'est « *retrouver la respiration de la pensée* », délaisser les catégories préétablies pour écrire « à partir » d'elles (et non pas sur elles ou à propos d'elles). La métaphore de la respiration renvoie au souhait de voir la critique se soustraire aux carcans discursifs qui empêchent son altération au contact des propositions artistiques, bloquent la production du sens. Pour retrouver la respiration, le critique doit se faire « *traceur d'horizons* », comme le suggère Schefer en écho à cette citation de Baudelaire avec lequel il recrée la filiation : « *pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons* ». Sans le poser comme tel, c'est cependant tout le problème des critères que soulève cette prise de position. Les balises des horizons ouverts à partir de l'œuvre ne reposeraient-ils que sur la seule subjectivité du critique?, pourrions-nous nous inquiéter. Sous couleur d'éviter le malaise que suscite une raison critique dont l'objet semble parfois lui servir de faire-valoir, ne risquons-nous pas de verser dans un style impressionniste qui peut tout pareillement conduire au solipsisme? Entre l'une et l'autre de ces attitudes, quelle méthode pour entretenir l'exigence critique à travers une relation de dialogue ou, du moins, d'altérité? Quels critères pour le critique?

Jean-Pierre Cometti s'attarde à ce problème qu'il formule autrement pour en remettre en cause la pertinence. « *Faut-il à la critique des critères?* », préfère-t-il se demander. Le jugement, ajoute-t-il, est une « *affaire d'exercice, d'habitude, d'apprentissage et de familiarité, sinon de compétence* ». Échappant ainsi à l'aporie à laquelle mène la recherche de critères dans l'absolu, et par-delà les antithèses de la subjectivité et de l'objectivité, de la raison et de la passion, la critique se fait dans tel cas « *compréhensive et accessible à la discussion* ». Elle est donc à ce titre dépendante des conditions publiques de sa production qui lui imposent également de renouveler ses « critères » et engagent « *à tout le moins le même genre de révision que celui auquel se livrent les artistes eux-mêmes dans leur propre travail* ». Si l'on suit le propos de Cometti, l'élargissement de la critique à l'espace public est garante, par sa mise à l'épreuve, du partage et de la construction de la compréhension. À l'inverse, serait-on en droit de croire, le rétrécissement de cet espace ne peut qu'intensifier le malaise imputable, dans tel cas, au vertige qui accompagne l'enfermement du critique dans la tour d'ivoire où sont élevés ses critères, loin du bruissement de la foule envers lequel il ne peut que manifester une profonde incompréhension.

Distinguer, pour préserver le pouvoir critique

Ces textes sur l'état actuel de la critique, qui figurent parmi d'autres dans *L'étrangère*, manifestent la nécessité d'un positionnement à l'égard, d'une part, de la critique universitaire en mal de résonance publique et, d'autre part, de la couverture médiatique des objets culturels, puisque la logique marchande qui embrigade les plumes tend dans ce cas à générer la disparition de la distance critique, du jugement, de la subjectivité, de la discussion et du partage. Cela dit, prendre position engage à revendiquer une posture critique dans le contexte du malaise diagnostiqué. Évacuez la critique, elle revient au galop dans ces constats auxquels fait également écho de diverses façons un ouvrage qui reprend l'intitulé du colloque dont les textes ont été rassemblés par Émilienne Baneth-Nouailhtas : *La critique, le critique* (Presses Universitaires de Rennes, 2005).

Parmi les contributions fort hétéroclites — dont les intérêts vont de la question de la réception à l'art comme lieu critique, en passant par l'examen des enjeux politiques et publics chez la critique (art visuel et littérature confondus) —, celle de Marie Darrieussecq, l'auteure de *Truismes*, rend compte de l'échec de la mise à l'épreuve du discours critique dans les médias. Parce qu'elle ne s'adresse pas à lui, la critique journalistique n'a rien à apprendre à l'écrivain qui ne peut que chercher à s'en servir comme « *support publicitaire* », affirme-t-elle. Quant à l'autre critique, universitaire, Darrieussecq fait valoir la violence dont elle est porteuse dès qu'elle se transforme en école, dans la mesure où elle court le risque de se transformer en un langage normatif et nécessairement exclusif. Le partage que vise l'activité critique demeure dans les deux cas lettre morte, et le témoignage de Darrieussecq pourrait offrir une autre illustration du malaise que peut susciter le détournement de la fonction de médiation de la critique à des fins d'endoctrinement, que celles-ci soient académiques ou de consommation.

Si l'on a coutume d'opposer la critique dite sérieuse (« *intelligente, honnête, ambitieuse et systémique* », consent Darrieussecq) à la critique journalistique, elle n'en échappe pas pour autant aux pouvoirs des marchés qui imposent leurs canons (ceux des éditeurs et des médias, par exemple). Jean-Jacques Lecercle dévoile les effets pervers de ces influences sur le jugement critique en posant ce problème : « *Faut-il canoniser Harry Potter?* » La réponse est d'emblée négative; elle s'appuie sur la « *nécessité du moment critique* » qu'il oppose à l'opinion, ainsi que sur une théorie de la littérature qui considère la « *temporalité spécifique des œuvres littéraires* ». À cette aune, *Harry Potter* lui apparaît, entres autres raisons évoquées, comme une œuvre mineure sans style qui ressasse un passé ne trouvant aucune résonance dans le présent. Lecercle prêche en réalité le recours à la « *méchanceté critique* » pour remettre *Harry Potter* à sa place, au lieu de chercher à le comprendre. Cette fonction de distinction de la critique prend ainsi tout son sens dans un contexte où il convient de déterminer les pouvoirs en jeu dans l'organisation et la transmission du savoir, ainsi que d'en dévoiler les finalités. C'est pourquoi la reprise de l'interrogation sur la littérarité sert ici une « *agonistique des canons* » qui vise à promouvoir la lecture de textes moins accessibles qui échappent à la mode, de même qu'à préserver l'université de la perte de son pouvoir critique.

L'art de recréer les filiations, interpréter

Selon divers points de vue, ce portrait de la critique par elle-même aborde des problèmes qui n'ont rien de nouveau en soi, mais qui se posent différemment dans le contexte actuel où sa fonction de médiation peut paraître menacée face à l'emprise de l'industrie sur la vie culturelle. Servile, en perte de jugement et en mal d'autorité dans l'espace public qui s'étiole, il se dégage de cette image de la critique la nécessité d'une autocritique. Identifier les intérêts qui la mobilise, se rapprocher davantage du langage artistique tout en maintenant une exigence de théorisation qui permette de renouveler notre regard sur le monde, sont certes les principales tâches qui lui incombent. Or, cette autocritique prend également des airs de défense et illustration du devoir de rupture de la critique, de son caractère essentiellement polémique attribuable, en partie, à la liberté intellectuelle dont elle se dote pour recréer ses filiations au gré de leurs mises à l'épreuve par la lecture.

Comme le faisait si justement remarquer Walter Benjamin, « *il se frustre du meilleur, celui qui fait seulement l'inventaire des objets mis au jour et n'est pas capable de montrer dans le sol actuel l'endroit où l'ancien était conservé* » *(Images de pensée)*. Savoir restituer au présent son héritage, sa dette symbolique, en déceler les traces, esquisser l'horizon de leur historicité : le programme engage à traduire les filiations à partir desquelles le critique peut moduler le sens, développer des critères au jugement autres que ceux imposés par les modes. Dans son effort pour saisir ce qui, dans toute œuvre, nous remet en question et permet d'entrevoir de nouveaux problèmes, le critique construit des perspectives temporelles, enrichit la formation des imaginaires par la convocation de divers savoirs à partir desquels il forge des repères à la réception. C'est ainsi qu'il exerce son métier d'interprète. Quel avenir pour l'art de l'interprète si l'on n'exige plus de lui qu'une attention au présent et aux diktats de l'industrie du divertissement, que la reprise d'une même mélodie pour tous les hommes? Quelle littérature sans la difficulté pour l'interprète, l'écoute pour l'exercice de la sensibilité et la mise en valeur de la complexité? Quelle culture pour demain? C'est enfin cette dernière question qui exacerbe les doutes de la critique depuis toujours cabrée contre son époque.

Emmanuelle Tremblay

VALEUR DE L'ART ET AUTORITÉ CRITIQUE : QUI DIT MIEUX ?

L'AUTORITÉ, aujourd'hui, c'est le nombre. La voix de l'ignorant en matière d'art est plus puissante que celle du spécialiste, tout bonnement parce que, unie à la voix de milliers d'autres ignorants, elle participe d'une masse critique qui supplante la voix solitaire du critique le plus exigeant et le mieux qualifié.

Je viens d'amorcer cette réflexion sur la critique par un constat qui n'a rien d'original, qui reprend en fait une longue série de procès faits à la culture de masse en tant que *créatrice actuelle de la norme artistique*. Les rédacteurs du *Nigog*, revue artistique d'avant-garde publiée à Montréal en 1918, s'exprimaient en des termes semblables. Vais-je donc associer ma voix à cette tradition ? Encore faudrait-il distinguer ici différents lieux et instance de légitimation, les normes privilégiées dans les médias n'étant pas celles qui sévissent à l'université. Mais justement, une partie du problème actuel vient du déséquilibre qui existe entre les deux : alors qu'à l'échelle sociale les normes des médias s'imposent et sont très claires, celles de l'université sont marginalisées et deviennent de plus en plus floues.

Je relisais récemment le texte d'André Belleau intitulé « Culture de masse et institution littéraire », texte écrit en 1978 où l'essayiste y va de quelques observations encore valables aujourd'hui : « *On se rend compte que ce qui fait problème ici, c'est moins le discours* de *et* sur *la culture de masse* (*qui n'a pas fredonné* "Neiges" *ou* "Gens du pays" ?) *que la position qu'il détient dans l'institution artistique et culturelle. Car si Jean-Pierre Ferland est un poète, comme on le dit dans les gazettes et les CEGEP, qu'est-ce qu'un poète ?* » (*Surprendre les voix*, Boréal, 1986). Toujours dans le même texte : « Le Devoir *annonce la mort d'Ovila Légaré avec la manchette du jour : "Un géant de la scène disparaît". Ni Alain Grandbois ni Pierre Mercure n'eurent droit à cet honneur.* » D'où cette conclusion : « *Il apparaît qu'au Québec, la culture commerciale de masse se trouve non seulement intégrée à l'institution artistique mais qu'elle est en voie de l'absorber* ».

La position défendue par Belleau est-elle une position de classe ? Il juge Fernand Ouellette plus digne d'être admiré comme poète que Jean-Pierre Ferland mais il ne nous dit pas sur quoi se fonde son jugement. Je suis moi-même un universitaire, je peux donc deviner en partie la réponse qu'il aurait fournie à cette question : la poésie de Ferland se donne à nous comme évidence et ne nécessite pas un travail d'interprétation (ça dit ce que ça dit, point final — même si c'est bellement, finement, etc.), alors que la poésie de Ouellette nous oblige à une lecture active, inventive, polysémique, en dialogue avec des siècles de culture et non pas seulement avec notre représentation immédiate du monde, etc. Ainsi, un Ouellette justifie le discours de l'intellectuel qui peut, à partir de lui, élaborer son propre discours et rendre légitime sa place dans le monde (peut-être même son pouvoir). À l'inverse, la poésie d'un Ferland semble pouvoir se passer d'un herméneute, elle n'est là que pour procurer un plaisir immédiat. Le désarroi de l'intellectuel ne serait-il pas causé par la nette sensation que les « produits » qui dominent la scène culturelle à l'heure actuelle peuvent parfaitement se passer de lui ? Qui, par exemple, est invité au « Combat des livres » organisé par Marie-France Bazzo sur les ondes de Radio-Canada ? Cette année : un comédien, une comédienne, un humoriste, une journaliste et une avocate. Et ça donne ce que ça donne comme discussion…

(Un symptôme actuel : pour intéresser l'auditoire à des questions culturelles, le modèle agonistique semble requis : soit le débat à l'emporte-pièce, soit le concours avec élimination progressive des candidats. Le « Combat des livres » réunit ces deux principes : on débat dans le but d'éliminer, et ce dernier but reprend le modèle instauré par la télé-réalité : Star Académie, Loft Story, etc.).

On aurait tort, toutefois, d'interpréter exclusivement les propos de Belleau comme la reprise de l'opposition classique entre culture de masse (vulgaire, simpliste) et culture d'élite (raffinée, complexe). Le désarroi est plus profond : c'est que la culture de masse est celle qui désormais *domine* l'univers culturel (seuls les marxistes attardés continuent de présenter la grande culture bourgeoise comme « dominante »); elle le domine à un point tel que la culture non médiatique n'a pratiquement plus droit de cité, hormis en quelques lieux protégés sans aucune visibilité, et ne jouit donc plus d'aucune reconnaissance auprès du large public. Au contraire, les producteurs de culture de masse peuvent facilement se permettre de la regarder de haut et de la juger inutile. Coupée du réel, de l'épreuve d'un dialogue vivant avec le monde, cette culture devient vite exsangue et stérile.

Si on l'évalue en termes quantitatifs, la critique dite universitaire est florissante : on y « produit du discours » plus qu'un individu normalement constitué est capable d'en assimiler. Certains lieux intermédiaires entre l'université et le journalisme publicitaire existent aussi : *Spirale* en est un exemple, mais aussi *Lettres québécoises, Nuit blanche* et quelques autres, pour ne nommer que les magazines littéraires. Pourtant, un malaise persiste, à la fois existentiel et intellectuel : un certain sentiment de solitude sévit (beaucoup de neurones activés pour peu de résultats probants — une poignée de lecteurs vous lira, ensemble dérisoire à l'échelle de la société) ; en termes plus spécifiquement institutionnels, il appert qu'aucun de ces lieux de critique n'arrive à imposer la perception d'une norme, sinon d'une manière occulte et non avouée. Dans l'éditorial du dernier numéro de *Lettres québécoises* (nº 121, printemps 2006), André Vanasse se plaint du fait que les bibliothèques de la ville de Montréal n'aient pas enregistré le message d'une critique au sujet du roman de France Vézina, *Osther, le chat criblé d'étoiles*, critique qui prétendait qu'on avait affaire là à « *l'un des plus beaux romans de la littérature québécoise de ces vingt dernières années* ». L'affirmation est si catégorique que l'on s'étonnera du peu d'échos qu'elle a reçu, que ce soit pour la confirmer ou pour l'infirmer. On pourrait s'expliquer la chose par l'absence d'autorité dont jouit la critique qui a formulé ce jugement, mais ce serait réduire le phénomène. N'y aurait-il pas un problème plus général qui minerait non pas seulement l'autorité d'une personne en particulier mais l'autorité de tout jugement porté désormais sur la littérature, dans la mesure où la littérature n'est pas reçue comme porteuse d'enjeux sociaux assez importants pour intéresser les non-spécialistes ?

Comment expliquer la difficulté pour une voix critique d'émerger comme autorité digne d'être consultée ? Le talent n'est pas en jeu, je crois, pas plus que la capacité de lire, d'interpréter et d'exercer son regard critique. Toutes ces qualités sont largement partagées par nombre de critiques littéraires. J'avance un premier facteur déterminant : le flou qui entoure la politique éditoriale des revues et magazines culturels. Aucun, en effet, ne suit une ligne de pensée bien précise, hormis le thématisme (par exemple, *Lettres québécoises* a pour mandat de commenter l'actualité littéraire québécoise). Aux chroniqueurs, on se contente d'exiger qu'ils écrivent des critiques convenables (bien écrites, si possible intelligentes, etc.). Les critiques seront plus conviviales à *Lettres québécoises*, plus fouillées et intellectuelles à *Spirale*,

mais on a le sentiment que la teneur des jugements est à la discrétion de chaque chroniqueur. Se distinguent peut-être à ce propos *Liberté, L'inconvénient* et *L'Atelier du roman* qui présentent des lignes de pensée (ou de sensibilité) plus affirmées, une équipe rédactionnelle mieux concertée, ce qui les rend davantage susceptibles de travailler à l'élaboration de normes de jugement (mais sur une très petite échelle, cela va sans dire). L'autre problème est que la migration des chroniqueurs et critiques est constante, ce qui rend difficile la fidélisation à une voix critique : la plupart des critiques ne s'y adonnent que de manière épisodique (j'en suis un exemple). Je souscris aux propos de Micheline Cambron dans un article paru dans *Liberté* en mai 2005 : « *La pratique de la chronique ou l'exercice de la critique sur une longue période peuvent permettre à des voix de se déployer dans le temps. [...] Le renouvellement constant des équipes, la pratique de la pige, les politiques de rémunération et de droits d'auteur sont autant d'éléments qui concourent à empêcher les voix de se faire entendre et ainsi à fragiliser le statut de l'intellectuel* ». Autre problème soulevé par l'éditorial de Vanasse : le relais ne se fait pas entre les critiques et les autres agents culturels comme les libraires et les bibliothécaires. J'ajouterais qu'il ne se fait pas plus entre les critiques eux-mêmes, ainsi qu'entre les universitaires et certains intellectuels médiatiques comme Denise Bombardier. À cette dernière, il faut reconnaître le courage de soulever de façon claire certains problèmes cruciaux qui se posent à notre conscience civique et morale. Et à ceux qui trouveraient ses prises de position discutables, je n'ai qu'une chose à dire : discutez-les!

Tout le monde n'a peut-être pas le goût de revenir aux querelles d'écoles (la dernière de notre jeune tradition étant celle qui opposa la Nouvelle barre du jour et les Herbes Rouges au début des années quatre-vingt). Il reste que la critique au jour le jour et à la pièce telle qu'on la fait maintenant a quelque chose de débilitant. Je n'en appelle pas tant à une ligne idéologique précise — ce qui appauvrirait la critique — qu'à une meilleure définition des critères d'appréciation. Comment, en effet, fonder l'autorité d'un jugement? Non pas au sens où le jugement devrait s'imposer à tous et faire l'unanimité sans discussion — que non! L'autorité dont je parle renvoie au fait qu'un jugement soit *fondé* et que même s'il n'en partage pas les tenants et aboutissants, tout lecteur doive au moins en reconnaître la force et la cohérence. Et puis, qu'est-ce qui fonde la valeur de l'art? À partir de quels critères jugeons-nous les œuvres, les hiérarchise-t-on, établissons-nous leur pertinence et leur importance dans le monde? Apprécier l'art implique que soient mis en circulation des critères permettant de distinguer le valable de ce qui l'est moins. Or, nous vivons une époque où cette question est globalement déniée, où rares sont les critiques, par exemple, capables de mettre cartes sur table et d'expliciter ce sur quoi s'appuient leurs jugements. Nous vivons une époque, bref, où les jugements foisonnent, parfois même de façon très péremptoire, sans que soient exposées et discutées les normes assurant au jugement un minimum de cohérence. Il me semble que, périodiquement, l'exercice devrait être fait — par la direction de revues et magazines, par les critiques en particulier — de se pencher sur tous les facteurs qui servent de balises à leurs jugements esthétiques. Cela va bien au-delà des œuvres critiquées car, commentant une œuvre, la critique parle nécessairement d'autre chose. N'importe-t-il pas d'expliciter ce que comporte cet « autre chose »? N'importe-t-il pas de rendre intelligible au regard de quelles exigences intellectuelles, morales, spirituelles, esthétiques on évalue la portée d'une œuvre? C'est d'ailleurs uniquement de cette manière qu'on permet à l'œuvre d'aller au-delà d'elle-même, vers les autres.

En accord avec ce que je viens d'écrire et de manière à reprendre sur une autre base les réflexions qui ouvraient cet article, je veux exprimer un souhait. Une fois constaté, d'une part, le fossé aménagé dans notre société entre la critique réflexive et analytique et la critique médiatique volontiers publicitaire (qui table sur les « coups de cœur » et les « découvertes »); une fois constatée, d'autre part, l'espèce de confusion théorique qui règne au sujet de la valeur des productions artistiques (le fait, relevé par Belleau, qu'on ne sache plus très bien dire en quoi la poésie d'un Ouellette ou d'un Saint-Denys Garneau est supérieure poétiquement parlant à celle d'un Ferland ou des Cowboys Fringants); une fois constatée, par ailleurs, la dominance de la culture de masse sur la culture lettrée (ce qui revient à dire que *dans la pratique*, les médias, eux, ainsi que la grande majorité du public, savent faire la différence entre Ouellette et Ferland et sont unanimes pour juger que la « poésie » de Ferland est beaucoup plus intéressante); une fois constaté tout cela, que peut-on faire si on est animé par le désir d'une culture *partagée* qui serait riche, plurielle, complexe, nourrissante sur le plan de la pensée autant que de la sensibilité? Pendant longtemps on a cherché les moyens d'intéresser la « masse » à la « grande culture ». Les résultats sont assez mitigés. Pour ne donner qu'un exemple, au dernier « Combat des livres », quatre des cinq participants n'avaient jamais lu *Prochain épisode*, ouvrage pourtant considéré comme un événement important dans l'histoire culturelle du Québec (on en parlait d'ailleurs dans l'émission comme d'un « mythe », d'un « monstre sacré »). Je laisse le soin à d'autres d'analyser là où la transmission n'a pas lieu et pourquoi. Je me limiterai à proposer qu'on renverse la vapeur et que les lettrés, plutôt que de vouloir sans cesse attirer vers leur monde la masse populaire, investissent au contraire le populaire, s'en emparent, le réélaborent, le pensent. Il est grand temps qu'un espace public se crée où se rencontreraient dans un dialogue productif les intellectuels et les producteurs de culture de masse. Au sein de la culture, c'est la culture de masse (médiatique) qui détient le pouvoir, qui exerce le plus d'influence sur les esprits. Plutôt que de se retirer dans leurs appartements en boudant ou en dénigrant, pourquoi les esprits qui se prétendent supérieurs ne livrent-ils pas leur bataille sur la place publique? Peut-être ont-ils peur de constater que la culture qu'ils représentent n'est pas d'une si grande portée qu'ils se l'imaginent et que leur discours ne tient debout que d'être soutenu par une communauté de croyants? On peut se vouloir critique à l'égard du pouvoir et des idéologies reçues, encore faut-il faire en sorte que le pouvoir et ses représentants soient interpellés par notre parole, qu'ils ne puissent l'ignorer. Tel est le premier geste *critique*. On parle beaucoup d'« altérité » dans les milieux littéraires et universitaires. Or, l'autre de la culture lettrée, celle qui la nie en quelque sorte, c'est d'abord et avant tout la culture de masse. Selon le principe qu'il faut connaître son adversaire pour mieux le combattre, il importe donc de s'intéresser sérieusement et sans *a priori* à ce qui se passe au sein de ce type de culture (ce qui est d'ailleurs la moindre des choses puisque nous baignons dedans et qu'en elle sont plantés les repères culturels de nos concitoyens).

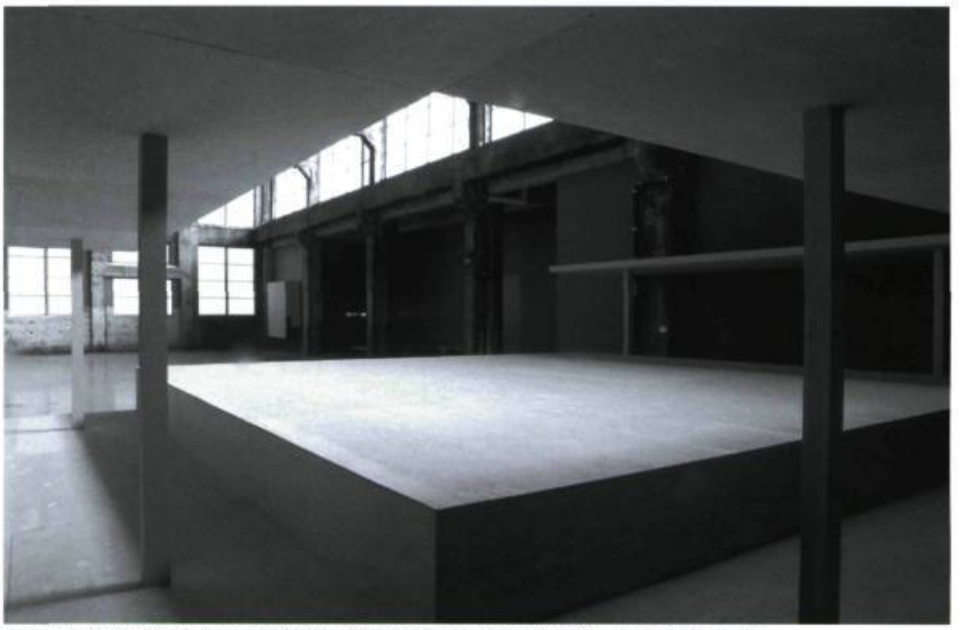
Plusieurs intellectuels et littéraires sont nés à la pensée critique en lisant Hugo, Zola, Sartre et Camus, obligés de déchanter ensuite en constatant combien la place des intellectuels s'était vue réduite à une portion limitée. D'où ce repli sur la carrière universitaire, lieu encore protégé contre les assauts du médiatique. Mais ce repli est contraire à l'idéal bien intégré d'intervenir dans le monde pour le transformer. Contraire aussi au désir de faire entendre autre chose que ce que le marché veut bien nous faire entendre. Je juge la classe intellectuelle fautive de ne plus se rendre disponible à ce que la culture populaire, voire même médiatique, offre de beauté et de créativité. En laissant le commentaire sur ces productions entre les mains des journalistes, on prive et les créateurs et la population de perspectives intelligentes sur ce qui se trame dans les esprits de nos contemporains.

J'aimerais qu'on m'entende bien : nulle condescendance dans cette prise en compte de la culture de masse, pas plus qu'une volonté de fusionner avec elle ou d'en faire l'objet privilégié de nos réflexions en délaissant à notre tour cette part de la culture qui nous semble mieux

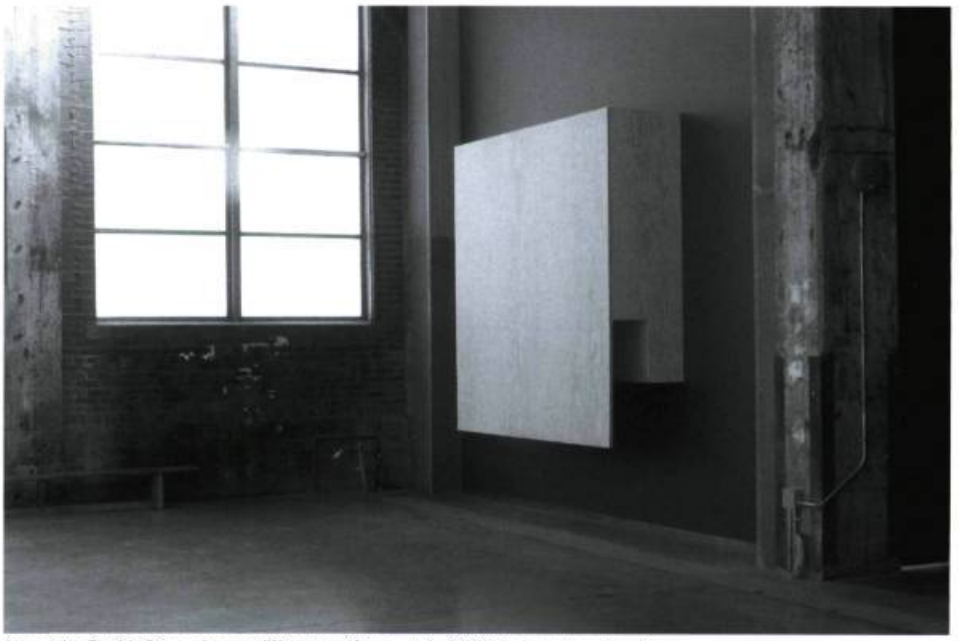
digne d'être louée. Au contraire, je vois dans cette confrontation à notre « autre », ou plutôt dans cet espace de dialogue, l'occasion donnée à l'intellectuel critique de mieux penser les valeurs qui lui importent. Au cours de mes méditations sur Gombrowicz (auteur réputé difficile et qui ne plaît certainement pas aux « masses »), j'ai eu à réfléchir sur la fonction du rire dans son œuvre. Je suis arrivé à la conclusion que le rire était chez lui beaucoup plus qu'un ingrédient surajouté par goût de la séduction, beaucoup plus même qu'un trait d'intelligence. Le rire gombrowiczéen, me suis-je dit, est la manifestation même d'une subversion des discours, c'est-à-dire de l'attitude existentielle qui les sous-tend, il est le signe d'une souveraineté en acte dans l'exercice du langage. Ce genre de formulation, vous vous en doutez bien, a reçu volontiers l'assentiment de mes collègues universitaires. Mais aussitôt énoncée, une telle théorie à haute incidence existentielle ne pouvait que me démanger car elle me ramenait à ma propre posture critique, au sérieux même de ma parole, ce qui risquait de contredire pragmatiquement ce qu'elle cherchait à faire valoir. En outre, s'il m'advenait d'en parler avec un quidam, je devais invariablement affronter deux types de répliques qui ébranlaient mes convictions : 1) « Moi, Gombrowicz ne me fait pas rire »; 2) « C'est vrai ce que tu dis, la preuve, nos humoristes québécois pratiquent une critique beaucoup plus efficace que les intellectuels ». Ainsi, pousser plus loin l'aventure critique devrait consister pour moi à interroger le rire de nos humoristes à l'aune du rire gombrowiczéen, et vice versa. Plus encore, l'ultime mise à l'épreuve de ma démonstration sera dans la qualité de ma posture langagière, à savoir si elle présente encore quelque disponibilité au rire. Se livrer à ce genre de dialogue a quelque chose de périlleux, j'en conviens. L'écrivain Bruno Schulz, d'ailleurs, mettait en garde son ami Gombrowicz contre l'impureté pouvant résulter d'une telle exposition au regard d'individus qui incarnent des valeurs hostiles à ce que l'artiste a de plus précieux. Gombrowicz, lui, y voyait le plus grand défi de l'écrivain contemporain.

L'opposition entre Fernand Ouellette et Jean-Pierre Ferland est certes factice : leur travail sur la langue ne part pas du même lieu et n'a pas les mêmes visées. Mais en ce qui concerne la valeur poétique, considérant l'état d'esprit actuel, je ne serais pas surpris que maints intellectuels s'avèrent impuissants à expliquer, de manière convaincante et non pas absconse (c'est-à-dire devant un auditoire qui ne leur est pas *a priori* favorable) en quoi la poésie du premier est plus digne d'être appelée telle que celle de l'autre.

Dominique Garand



Alexandre David, *Deux choses différentes* (1re œuvre, vue partielle), 2004, bois-contreplaqué. 267 × 1158 × 975 cm. Exposition à Quartier Éphémère à Montréal en 2004



Alexandre David, *Deux choses différentes* (2e oeuvre), 2004, bois-contreplaqué. 244 × 244 × 61 cm. Exposition à Quartier Éphémère à Montréal en 2004

LES VALEURS REFUGES

1. Une revue qui réfléchit sur elle-même, sur ce qu'elle fait, voilà une pincée de sagesse — dans la mesure où, bien sûr, l'introspection s'ouvre sur l'infini, sur le projet absolument fou, inatteignable, de la critique, au même titre que gouverner, éduquer et analyser sont des tâches impossibles. Si l'on peut se représenter la critique comme une sorte de pont entre un lecteur (ou auditeur ou spectateur) et une œuvre, on la voit alors s'associer d'emblée à la notion d'une distance qui sépare de l'autre rive, la rive de l'autre. Plaisent en général les comptes rendus qui créent l'impression chez le lecteur d'une proximité avec l'œuvre commentée, cette étrangère qu'on demande secrètement au critique de nous présenter sous des traits familiers, de nous la rendre reconnaissable, rassurante, classée. Au suivant! Dans le pire des scénarios, le lecteur-auditeur-spectateur gobe une multitude d'articles, il consomme de la « culture ».

La critique offre parfois le triste spectacle de la Raison, de la Logique, de la machine à penser : références, comparaisons, classements, tendances, courants, déjà-vu. C'est l'obsessionnel qui tente de maîtriser et de contrôler l'hystérique. Or, il importe que l'œuvre échappe au jugement, qu'elle puisse être à la fois un objet (d'art, de savoir) et une altérité irréductible. L'autre garde ici sa part d'ombre, d'opacité, sa singularité inconcevable et pourtant si réelle. La critique serait donc plutôt un pont en ruines, pour reprendre la métaphore, ou, à tout le moins, un pont inabouti, interminable. Le reste du voyage, le lecteur-auditeur-spectateur le fera à la nage, par lui-même, avec comme seul guide son baluchon personnel, son bagage intérieur. Au besoin de comprendre, de juger, de mettre en ordre, de re-connaître ou, si l'on veut, au besoin de sécurité, succède le désir d'explorer, d'aller à la rencontre de l'inconnu, de l'étrangeté, de la surprise, de l'inédit. La responsabilité du critique est de mettre l'œuvre en relation, d'une part, avec l'héritage symbolique et, d'autre part, avec la nuit. Le souci de l'autre et le souci du lointain vont de pair. Voilà une éthique de la critique.

2. L'intellectuel (autre nom du critique) ne limite pas le champ de son regard aux œuvres. L'objet de son analyse se trouve parfois en lui-même ou dans le monde qui l'entoure. Il peut s'engager, par exemple, dans les enjeux de l'espace collectif, où il *intervient*, un peu comme le psychanalyste qui sent la nécessité d'intervenir, de faire une incision dans la parole, de faire dérailler le train du discours sur d'autres voies, oubliées, condamnées. L'intellectuel a une responsabilité du dehors, il ne peut se passer d'une politique étrangère. Il doit trouver le moyen de participer à ce qui s'appelle l'actualité, c'est-à-dire de changer le monde en l'habitant, en l'infiltrant, en lui parlant, plein d'empathie pour ses symptômes, même les plus graves. Par ailleurs, il possède également une politique intérieure, portée par un autre rapport au temps et à l'espace, engagée dans l'introspection, les mondes internes, les univers singuliers qui poussent, irrépressibles comme des fleurs de montagne, peu importe le milieu ambiant, nourries par une urgence inconditionnelle d'exister, de voir le soleil.

Ces deux responsabilités, du dehors et du dedans, de l'autre et du moi, se réunissent tantôt dans le même style, tantôt sous différentes plumes. Le style de la critique doit résister au fantasme d'une essence, d'un modèle à reproduire, d'une homogénéisation, il gagne à rester pluriel, différent, unique — à l'image du dehors, du dedans, de l'autre et du moi.

3. Il arrive que le couple stéréotypé du critique et du créateur se polarise au sein d'un clivage imperméable qui oppose celui qui commente et celui qui crée, c'est-à-dire aussi le général et le singulier. D'un côté, le critique résiste alors à l'idée de laisser un vent de création et de singularité venir bouleverser son château de cartes rationnel, de l'autre côté, le créateur résiste à la possibilité que son œuvre entre en résonance avec l'histoire de sa discipline, de sa collectivité, avec un héritage culturel, ce qui signifie qu'il n'est pas le seul maître de sa création. Dans ce cas, le critique porte le chapeau du trouble-fête, celui qui dégonfle le fantasme de l'auto-engendrement.

Par-delà les différences manifestes entre le critique et le créateur, il convient de se rappeler que toute écriture (ou tout geste artistique) est, dans sa structure, à la fois unique et générale, privée et publique, inédite et héritière. Le jeu des citations (l'abondance ou l'absence des références) est une mise en scène théâtrale, une façon de présenter, de se présenter. Il s'agit peut-être d'un rapport à la dette, comme l'expression « compte rendu » le laisse entendre… N'est-il pas d'ailleurs intéressant de se demander pourquoi le critique préfère inconsciemment s'identifier à celui qui vient en second, celui qui laisse à l'autre le privilège de l'origine, le soin de faire les premiers pas? Aime-t-il mieux être séduit que séduire? Pourquoi se sentir plus attiré par la salle que par la scène, davantage par l'ombre que par la lumière? C'est à sa propre nuit et à sa propre histoire que le critique a affaire, au bout du compte.

4. Apprécier, évaluer, estimer la valeur d'une œuvre, porter un jugement sur elle, s'en faire telle idée ou opinion : on a bien raison de se méfier de la critique et encore davantage du critique. Le jugement est chose humaine, motivé inconsciemment par les vestiges de l'histoire personnelle et de l'Histoire collective. Mais comment s'en passer? Et surtout : pourquoi vouloir s'en passer? Car tout se passe comme si l'on rêvait de faire l'économie de tout intermédiaire, mû par le fantasme de retourner dans le ventre maternel d'un système de valeurs absolu qui dicterait l'ordre et la valeur des choses. D'ordinaire, l'écriture critique n'est pas populaire, elle provoque des résistances, de la distance, peu de sympathie, parce qu'elle rappelle l'impossibilité de faire fi de l'interprétation, des interprètes — la vie est une langue étrangère, traduisible et intraduisible.

Le désir d'éliminer le tiers (ou de tirer sur le messager) s'observe autant dans la quête verticale de lois naturelles, numériques ou divines que dans le relativisme ambiant (« C'est ton opinion… », « C'est relatif… », « Ils sont tous pareils… »). La logique est simple et binaire : soit une valeur transcendantale, soit aucune valeur. Il y a, à la base de l'humain, le projet de se passer de l'humain.

De nos jours, les diktats des lois du marché, des sondages, des statistiques, des cotes d'écoute, de la visibilité, du nombre d'exemplaires vendus nous donnent l'impression d'être gouverné par des numéros, des machines, de l'anonyme, de l'inhumain, quelque chose au-delà de l'homme, prétendument hors de lui, qui vient lui donner un sens, des limites, une structure hiérarchique, un roulement. Combien de siècles avant que nous consentions au grand risque, aussi périlleux qu'incontournable, c'est-à-dire le risque de mettre le pouvoir entre mains humaines, là où, découvririons-nous, il a toujours été?

L'importance de la critique ne se révèle qu'au regard qui découvre la dimension radicalement politique de l'humain.

5. *Il est arrivé quelque chose pendant les nouvelles. Au milieu d'une chronique financière, qui suivait un reportage sur la transformation des églises en condominiums, une phrase a jailli du verbiage, jusque dans mon oreille interne, saisie par le potentiel poétique du langage de la bourse : « L'or est une valeur refuge. » Enfin un mot pour le dire, ai-je pensé : nous vivons à l'époque des valeurs refuges (l'argent, le corps, les objets), ces repères de secours sur lesquels nous pouvons prendre appui, en ces temps de deuil, de transition vers l'imprévisible, d'attente d'un autre récit.*

6. Dans les coulisses de l'étude de la valeur intellectuelle, esthétique, voire morale, d'une œuvre ou d'une action, se joue, sur l'autre scène, un rapport à l'autre, une sorte d'expérience transférentielle : projection, idéalisation, identification, révolte, soumission, séduction, emprise, jalousie, culpabilité, dépendance, etc. Étant donné que l'inconscient est toujours de la partie, que nous répétons tous certaines dynamiques relationnelles, que faire sinon plonger en soi — dans son histoire et dans son Histoire — et y prendre la mesure (toujours imparfaite) de ce que l'on fait porter aux autres et qui nous appartient. Le jugement n'est que le porte-voix de la foule libidinale qui habite chacun de nous.

La critique est un art de l'hospitalité qui met à l'épreuve le narcissisme; c'est le défi de prendre sa place tout en donnant la place à l'autre; c'est savoir aimer.

Nicolas Lévesque

LE CRITIQUE ET LE PAILLASSE

(À GILLES)

Ce qui me semble manquer le plus tragiquement à la critique de nos jours, c'est la « *persona* » du critique, son « *biographème* » au sens barthésien, « *les détails de sa vie, ses goûts, ses inflexions* ». Le poète Pierre Ouellet, lors d'une table ronde d'écrivains organisée par l'Académie des lettres du Québec au mois de novembre dernier, relevait l'absence de style, de personnalité des intellectuels à l'heure actuelle. Le temps des penseurs singuliers à la plume ou la parole reconnaissables serait en quelque sorte révolu et il ne reste de la critique qu'un corps effacé, humble et anonyme, qui se tue à détruire en lui tout ce qu'il peut y avoir de flamboyant, de saillant, d'idiosyncrasique. Avec Ouellet, je redirai aujourd'hui sans hésiter qu'à la critique il manque une voix, des parures, des particularités, des scintillements, un ton, l'« *insaisissable grain de beauté* » de l'Albertine de Proust, qui viendraient signer de façon originale l'air du temps. Sur la scène culturelle, on n'entend rien de grandiloquent, de tragique, de grandiose ou de théâtral. Il y a peu de personnages, peu d'acteurs, peu de comédiens, peu d'artistes et encore moins de cabots. On retrouve beaucoup de textes certes critiques, souvent intéressants, mais ceux-ci semblent n'être dits par personne et se promènent tels des spectres dans les pages de nos hebdomadaires, en quête d'une âme, d'une femme ou d'un homme publics pour les clamer, les proclamer, les assumer et leur donner vie. La critique journalistique contemporaine reste une parole qui n'est pas exécutée, jouée. Elle n'est portée par aucun acteur qui la ferait exister un temps et lui donnerait une interprétation afin d'en faire un acte public.

L'écrit devient un lieu de passage entre l'intime et le social, sans que ce passage soit éloquent. La modestie, l'humilité, la justesse souvent obséquieuse de la pensée sont les valeurs que l'on vénère. On fait dans l'hommage, dans le respect, dans la commémoration des grands hommes, des figures importantes plutôt que de se permettre des propos déplacés ou d'attaquer le vivant, l'apparemment anodin, le consensuel.

Dans les journaux et revues, l'on peut circuler rapidement, puisqu'il n'y a précisément rien à voir. Combien de gens entends-je dire tous les jours que la critique est insipide dans nos quotidiens, sans que jamais personne change quelque chose à cet état de fait? Cette constatation de la mort depuis longtemps déclarée de nos journaux ne surprend plus. Elle est une rumeur que tout le monde répète mais que personne ne veut prendre sur soi, signer, dénoncer. Celui qui se lèverait pour condamner violemment, méchamment, l'unanimité faite autour de cette impuissance consentie serait soupçonné de vouloir faire dans le sensationnalisme, l'égocentrisme ou encore la provocation. On se chargerait de vite le remettre à sa place, la place de tout le monde, celle du spectateur qui participe mollement au théâtre de la culture, assis loin, bien loin de ce qui demande à être. Provoquer (« appeler » au sens étymologique) une réflexion, une réaction, une discussion, n'est-ce pas ce à quoi la critique devrait s'atteler? Ne devrait-elle pas tenter de créer des débats, de soulever quelques passions? La provocation peut être dans certaines sociétés un acte politique, voire éthique, pour reprendre le mot au nom duquel beaucoup d'articles fades sont commis.

La critique ainsi reste un art tout à fait mineur, insignifiant, neutre, calqué sur le publireportage. Si elle est intelligente parfois, elle se veut néanmoins foncièrement mièvre, en se félicitant ainsi d'être objective, juste. En elle, il n'y a pas de désir de créer un événement, de marquer le temps. L'acte même de lire de la critique doit être pensé comme un moment d'ennui, de communication, d'acquisition plus ou moins rapide d'informations, la longueur devenant la seule garantie du sérieux. La critique essentiellement ancillaire, au service de la diffusion du culturel, devient vite servile. Si elle joue parfois un rôle, c'est donc celui d'une soubrette soumise aux diktats ronronnants de la rentrée ou de la bienséance.

Le critique est un parvenu

Il ne m'arrive presque jamais d'ouvrir un journal afin d'y trouver la parole de tel ou tel grand critique québécois et quand je suis assez désœuvrée pour tourner les pages insignifiantes du « Cahier Livres » du *Devoir* ou encore de regarder distraitement tout organe culturel officiel, je ne m'attache que rarement à la signature du critique et préfère me repérer sur les titres des ouvrages commentés. Les mots de la critique éthérée n'ont jamais un quelconque effet sur moi. Et en ce sens, je les soupçonne de parvenir ainsi à leur but très avoué. Il s'agit de ne produire aucun sentiment, aucun affect, ni de susciter en moi une étincelle d'intelligence. Durant mes rares lectures d'articles, j'opine du bonnet sans conviction, et puis je passe au cahier « Voyages ». La critique s'en tient à me dire quelque chose d'exact, de convenable, d'honnête, à porter un jugement plus ou moins fondé et à se cantonner dans son absence, dans son retrait du monde, dans un quant-à-soi satisfait. Je n'ai aucunement l'impression d'avoir accès à une vision du monde portée par un intellectuel engagé ou tout simplement là.

On dirait que le critique en ce moment ne veut pas prendre le risque de la parole improvisée. Il n'aura pas le courage de se tromper, de cafouiller. Il préférera toujours habiter le lieu de son sérieux le plus frigide plutôt que de faire une bourde. Le critique refuse la place du « polémiqueux », il ne soutient aucun combat, et ne peut incarner l'odieux devoir de dire, le risque de se planter, de porter sur lui la honte, la faute morale ou d'orthographe, d'avoir dit un mot de trop ou encore un mot injuste. Son surmoi prend toute la place. Dans ce monde de la mesure, la classe sociale joue certainement un rôle. L'« élite » parvenue qui a accédé au savoir et au pouvoir, et dont la famille était souvent inculte ou sans habitude du livre, se doit de donner dans le très sérieux, dans l'austérité de la pensée. Le critique, l'intellectuel, le professeur d'université aujourd'hui a quelque chose d'un bourgeois gentilhomme qui s'ignore alors qu'il croit être un esprit scientifique, juste, rigoureux, moral. Personne ne veut jouer au dandy ou encore au clown de la presse, au bouffon télévisuel. On laisse cela aux gens qui sont restés ignorants, à la « populace inculte » qui, elle, ne se privera pas de la théâtralité hargneuse, de la haine diffusée à la radio ou ailleurs. André Arthur, le docteur Mailloux et autres zigotos médiatiques ne se privent pas de faire du barouf sur la place publique et ne trouvent personne d'intelligent pour leur répondre. Qui veut discuter avec le peuple? Le critique actuel, l'intellectuel, préférera toujours rester au-dessus de la mêlée pour décrire ce qui se passe. Le discours des élites, ici, ne se trompe pas, ne se salit pas. Il lui faut rester pur.

Ce qui me semble manquer cruellement à la critique québécoise actuelle, c'est Karl Kraus, « *le grand prêtre de la vérité* » comme l'appelait le poète Trakl. Kraus, intellectuel et critique autrichien de la première moitié du vingtième siècle, n'hésitait pas à se poser en instance de jugement. Il créa une revue, *Die Fackel*, qu'il publia sans interruption de 1899 à sa mort en 1936. Or, à partir de 1912, Kraus devient grâce à

un héritage le seul éditeur, le seul propriétaire et le seul auteur de la revue. Sans même penser à la question de l'argent, pourrions-nous simplement accepter l'idée d'une revue faite par un seul homme? N'y trouverions-nous pas quelque manque d'objectivité flagrant et ne préférerions-nous pas l'« indépendance » dérisoire des médias actuels? Kraus était devenu le juge de la vie intellectuelle autrichienne, une instance justicière, *« la loi ardente »*.

De la bouffonnerie de Kraus qui, de 1912 à 1926, fit plus de sept cents lectures publiques où il mettait à mort symboliquement, en les fustigeant et citant, des écrivains et intellectuels célèbres, nous ne voudrions pas. Kraus durant ces conférences lisait tout haut ses textes et ceux de ses contemporains, imitait les voix des personnages et chantait des textes d'Hoffmann mis en opéra en créant un véritable *happening*, un théâtre de la voix qui devenait le prolongement de son journal. Si Kraus fut vu par Canetti entre autres, ou par Musil, comme un *« dictateur intellectuel »*, un *« artiste dans l'excès »*, qui exerçait une fascination un peu malsaine sur les foules, il n'en reste pas moins que Kraus était capable de sortir d'une réserve très intellectuelle et de se donner en pâture à ses détracteurs en giflant ses ennemis.

Une importante partie du travail de Kraus a consisté à lire attentivement la presse de son temps. Il en démontait le mécanisme avec rigueur et force mais aussi avec démesure et en faisant grand bruit.

Dans l'univers morose que composent les journaux, les revues et les cahiers culturels à l'heure actuelle, les intellectuels refusent de faire les fous du roi ou les idiots de l'ordre établi. Certains individus se trouvent à jouer à eux seuls toute la tragicomédie culturelle. Ils sont bien sûr détestés, réduits au silence, condamnés à une certaine pauvreté, traités de guignols, de traîtres ou d'insupportables salauds. Robert Lévesque, pour moi, est de ceux que la critique actuelle a décidé d'anéantir. De ce genre de prise de parole, on ne veut pas et on a eu vite fait d'empêcher Lévesque de prendre l'envol qu'il méritait. Il a accepté d'être un clown, triste maintenant, à qui l'on fout de grands coups de pied et qui continue néanmoins de mordre. Robert Lévesque est un fâcheux, un emmerdeur, un casse-pieds et cela franchement choque notre bon goût critique, notre sens si poussé de la rigueur.

Des Karl Kraus, nous n'en avons pas ici et nous n'en méritons pas. Nous voulons une critique de parvenus, une critique à l'image de nos quotidiens et de nos revues, un truc bon chic, bon genre qui nous permettra d'oublier nos origines et voilà... Nous sommes bien servis.

C'est ce que je dirai ici, par souci de vérité et par provocation.

Catherine Mavrikakis

Alexandre David, *Deux vues d'ensemble* (1re œuvre), 2004, bois-contreplaqué. 200 × 1128 × 183 cm. Exposition à la galerie B-312 à Montréal en 2004

Alexandre David, *Deux vues d'ensemble* (1re œuvre), 2004, bois-contreplaqué. 200 × 1128 × 183 cm. Exposition à la galerie B-312 à Montréal en 2004

LE SPECTATEUR FATIGUÉ

C'est de l'inutile dans l'inutile sur de l'inutile. Vous comprenez? Il y a quelqu'un [le critique], *là, qui assiste à un spectacle, qui regarde* quelque chose *raconter* quelque chose *qui n'existe pas, et le témoignage public de cet individu sur cette affaire qui n'existe pas fait en sorte que tout cela prend un sens pour l'humanité. Pourtant ça n'existe pas! Il n'y a plus rien qui existe, ça n'existe plus : la pièce est finie. Et voici qu'un type, avec des mots, inscrit l'humanité d'un spectacle, ou son absence d'humanité, sur un papier, de façon rigoureuse et théorique. C'est une chose d'une très grande poésie!*
— Wajdi Mouawad*

QUAND je réfléchis à la critique, et surtout à ma pratique de la critique théâtrale, en presque totalité à l'intérieur de ce magazine, trois noms me reviennent, inévitables et liés : Brecht, Barthes et Ferron. Chacun à sa façon, ces trois écrivains ont balisé le « lieu d'où je parle » en mettant au premier plan le fait que la critique est toujours une signature, c'est-à-dire l'engagement d'un sujet, fût-elle proférée sur le ton le plus autoritaire et sous la forme du jugement le plus absolu. D'autant plus, devrais-je dire! Car, par cet absolutisme, le critique se sépare, s'isole de la tribu, du sens commun, indiquant qu'il assume une parole qui n'engage que lui. Telle est l'impression que j'éprouve, par exemple, en lisant les textes emportés de Robert Lévesque où il est totalement, mais uniquement — pas un autre — que lui-même. Résonne encore à mes oreilles, comme un écho de mon cours classique — oui, le critique porte une histoire et est portée par elle —, la phrase de Buffon : « *Le style est l'homme même.* » Si l'on peut en effet parler de « jugement critique », ce ne peut être que dans le sens d'une « opinion », d'une « façon de voir », de « dire », et non d'un « arrêt » de cour. Mieux, dans le sens d'un « sentiment », selon l'acception suivante que donne *Le petit Robert* : « *Jugement, opinion qui se fonde sur une appréciation subjective (et non sur un raisonnement logique).* » Je n'accepte que momentanément l'opposition « appréciation subjective/raisonnement logique » pour insister sur l'engagement « subjectif » du critique et non pour suggérer que le travail critique puisse se passer du « raisonnement ».

Des sentiments aux connaissances

Cela fait, je m'empresse de la refuser en me référant aux *Écrits sur le théâtre* de Brecht qui, lorsqu'il veut montrer « *en quoi la fonction du théâtre épique diffère de celle du théâtre dramatique* », écrit que dans celle-ci « *[l]es sentiments sont conservés tels quels* » alors que dans la première ils « *sont poussés jusqu'à devenir des connaissances* ». Par cette mise en dialectique des « sentiments » et des « connaissances », Brecht quitte un régime d'opposition pour un régime de continuité, traçant un parcours des uns aux autres. Il précise du reste dans une note : « *Ce tableau ne souligne pas des oppositions absolues, mais simplement des déplacements d'accent. C'est ainsi qu'à l'intérieur d'une représentation destinée à informer le public, on peut faire appel soit à la suggestion affective, soit à la persuasion purement rationelle.* » C'est cette idée de parcours, de passage, mais plus encore de déplacement, qui ménage les allers-retours, que je retiens ici. Certes la position de Brecht est celle du dramaturge, non du critique. Et pourtant ne peut-elle pas s'appliquer à celui-ci? Mon travail de critique ne consiste-t-il pas à justifier et à vérifier un « sentiment » suscité par une production théâtrale? En ce sens, je trouve chez Brecht la définition d'une position critique, ou plus précisément d'un espace critique, qui est en fait un mouvement : celui d'un sentiment se transformant en parole. Le travail de la critique ne consiste-t-il pas à élucider, c'est-à-dire à mettre en mots ce qui a été éprouvé, ressenti, lors de la rencontre d'une œuvre? Autrement dit, à donner langage au sentiment éprouvé? Pour soi d'abord. Pour les autres ensuite.

Une parole juste et responsable

La critique est d'abord une parole. Une parole responsable à laquelle, dans *Critique et vérité*, Barthes — grand lecteur et commentateur de Brecht — me ramène : « *En critique, la parole juste n'est possible que si la responsabilité de l'"interprète" envers l'œuvre s'identifie à la responsabilité du critique envers sa propre parole.* » Ce n'est pas pour en réduire l'exigence qu'il fonde la critique sur la recherche de la « justesse » (au sens musical du terme) de la parole sur l'œuvre plutôt que sur la recherche d'une illusoire « vérité » de l'œuvre. Au contraire. Après avoir dénoncé la double menace contre laquelle doit lutter le critique, « *verser dans une parole nulle, soit bavardage, soit silence, ou dans une parole réifiante qui immobilise sous une lettre ultime le signifié qu'elle croit avoir trouvé* », et protesté que le « *critique ne peut dire n'importe quoi* », il poursuit : « *Non, si le critique est tenu à dire quelque chose (et non n'importe quoi), c'est qu'il accorde à la parole (celle de l'auteur et la sienne) une fonction signifiante.* » D'où la haute responsabilité impartie au critique qui ne peut se replier sur un sens donné par l'œuvre, mais doit dégager, dévoiler (en s'appuyant évidemment sur les lois de la lecture) un sens qui fuit toujours. Que peut-il faire de plus que d'indiquer une direction? « *La sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit* », poursuit Barthes. Une « *subjectivité systématisée* » lui paraît préférable à une « *objectivité inculte, aveugle sur elle-même* », car « *le sujet n'est pas une plénitude individuelle qu'on a le droit ou non d'évacuer du langage* » mais « *un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée* », le critique « *ajoutant son langage à celui de l'auteur et ses symboles à ceux de l'œuvre* ». Le critique travaille donc dans l'éphémère, puisqu'« *il ne désigne pas une dernière vérité de l'image mais seulement une nouvelle image, elle-même suspendue* » d'une œuvre dont « *il ne peut prétendre retrouver le "fond"* ». Sa parole appelle le relais d'une autre parole. Elle est nécessairement dialogique. Au moins virtuellement, dans la pensée du critique qui ne sait pas toujours — rarement en fait — s'il est lu et par qui.

Un spectateur fatigué

Écrire dans l'éphémère d'un sens « suspendu » n'équivaut pas à ouvrir la porte au « n'importe quoi », mais exige que j'aie conscience de parler d'un lieu à la fois marqué et délimité que mon lecteur doit pouvoir reconnaître sans que j'aie besoin de faire de la critique une autobiographie déguisée. Ce qui n'a pas à être explicitement dit doit pourtant s'entendre : « *Je réagis de telle ou telle façon à cette pièce, j'y trouve tel sens…, parce que j'ai tel âge, telle formation, telle conception de la vie, parce que j'adhère à telles valeurs et aussi tout simplement… parce que ce soir-là j'avais mal à la tête… etc.* » Le lecteur a besoin d'entendre cela et le critique d'en être conscient pour que s'ajuste leur parole. Je suis, comme le spectateur dont parle Brecht, un homme « *distrait* » : « *Pour distraire son public distrait, le théâtre doit d'abord l'amener à se concentrer; pour le soumettre à son charme, il lui faut l'extraire d'un environnement bruyant. Le théâtre a affaire à un spectateur fatigué, qu'épuise son travail rationalisé et qu'énervent toutes sortes de frictions sociales. Échappé de son petit monde, c'est un fugitif qui vient s'asseoir dans nos salles.* » Je me retrouve dans ce « *spectateur fatigué* », dans ce « *fugitif* » qu'il faut distraire de sa distraction. Mon travail critique ne commence-t-il pas par la « fuite » dans l'espace du langage qui me permet de me ramasser, de

m'articuler? Et est-ce prétentieux de suggérer que, par cet « *éloignement* » — autre mot par lequel Brecht désigne le processus de « *distanciation* » —, j'entraîne le lecteur dans le libre espace de la pensée? Façon d'assumer la fonction « *didactique* » de la critique, le mot étant pris dans le sens qu'y met Brecht.

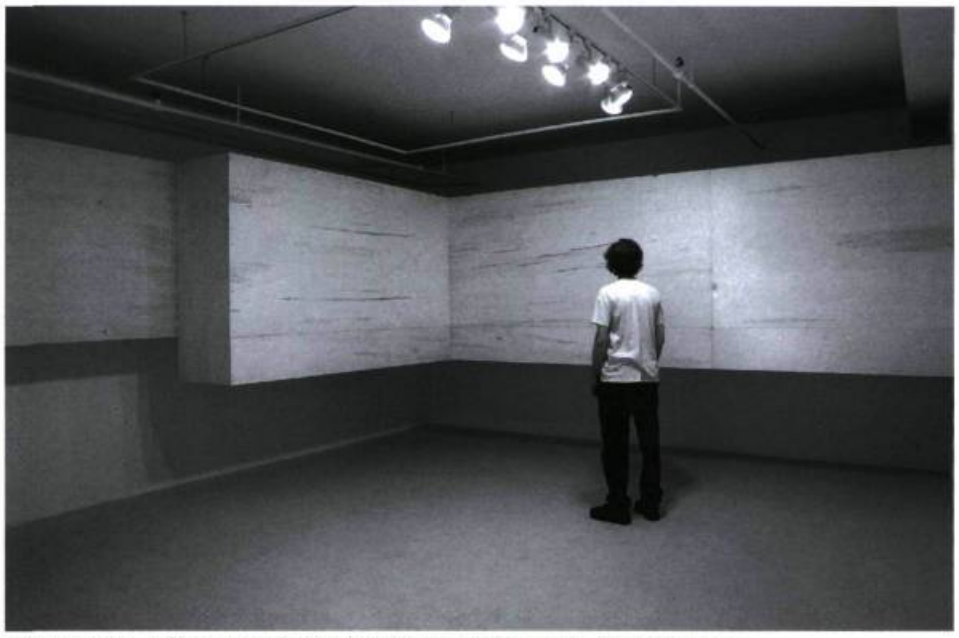
N'est-ce pas justement cette distance, ce recul qui manque terriblement dans notre monde de communication et d'information? Comme si hors de l'immédiateté il n'y avait pas de salut. Comme si tout retour sur l'actualité d'hier était un anachronisme. Y aurait-il prescription sur une actualité qui n'est pas tout à fait immédiate? Bien sûr, la distance n'est pas fonction d'un certain nombre d'heures, de jours, de mois écoulés; elle peut se prendre instantanément. Et j'ai la plus grande admiration pour mes collègues critiques de théâtre qui doivent faire une critique à chaud et qui réussissent à établir la distance qu'exigent non seulement une lecture claire de la pièce mais la capacité de la situer dans l'ensemble de la production théâtrale, aussi bien du point de vue de l'esthétique que de la thématique. Mais, dégagé de cette pression du lendemain, je considère avoir à *Spirale* une situation privilégiée. L'exigence n'est peut-être pas moindre, mais elle est ailleurs. Dans les choix à faire, par exemple. Dans un magazine culturel qui paraît tous les deux mois, qui ne peut donc couvrir qu'une petite partie de la production culturelle, un difficile — et risqué — devoir de discrimination s'impose au critique comme au comité de rédaction. Faisant notre deuil d'une impossible exhaustivité, nous n'avons d'autre choix que de chercher à saisir — je paraphrase à peine ici le libellé du mandat de *Spirale* — ce qui, dans les productions actuelles, est significatif et déterminant pour l'évolution de la culture, en termes de continuité, de rupture, de métissage. Quelles pièces, pour ne m'en tenir qu'au théâtre, apparaissent à cet égard porteuses?

La conscience de l'éphémère

« *Distancier, [...] c'est "historiciser"*, écrit Brecht, *c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères.* » Brecht prend soin d'ajouter : « *On peut évidemment procéder de même avec des contemporains et montrer leurs attitudes comme liées à une époque, comme historiques, éphémères.* » En d'autres termes, historiciser, c'est dégager ce qu'une production révèle d'une situation sociale, d'un imaginaire, d'un mouvement de transformation, etc. On me permettra, à ce propos de citer longuement Ferron — dont *Les Grands soleils* témoignent de sa pratique de Brecht — qui réussit si bien cette opération. Répondant, en 1961, à la question, « *Où est la vérité du théâtre?* posée en des termes semblables à ceux de Barthes, dans *Critique et vérité* (1966), quelques années plus tard, il tire la signification suivante du célèbre et populaire mélodrame *Aurore l'enfant-martyre* : « *Les comédiens sont tous des cabotins et les acteurs ne valent pas mieux, en général plus prétentieux. La vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur la scène [...] Aurore-l'enfant-martyre triomphe à une époque où la mortalité infantile était effroyable, où la Bolduc réchappait quatre enfants sur treize, et c'était une bonne mère. Il y avait en permanence, à la porte des théâtres, une foule de spectres muets, d'âmes inachevées qui n'avaient pu y trouver place et refluaient dans la rue. Les bonnes femmes des quartiers populaires devaient traverser cette foule hostile pour aller occuper leurs sièges. Elles n'étaient pas des marâtres. Pourtant, le rideau levé, dans l'ombre de la salle, c'étaient elles qui faisaient manger à la pauvre Aurore le pain de l'amertume, la beurrée de savon. Quelle est la signification de ce mélodrame? On préférerait qu'il n'en ait pas. Aurore l'enfant-martyre, quelle horreur, quelle insanité! Là-dessus nos beaux esprits furent toujours unanimes. Pourtant c'est une œuvre précieuse. Un aveu, bien sûr : la mission du théâtre en ce pays, à cause de la fausseté régnante, est de faire remonter au grand jour, par une sorte de psychanalyse, l'âme refoulée d'un peuple. Un aveu de culpabilité collective.* » Pour arriver à cela, il faut à la fois être spectateur du théâtre et de soi-même. Dedans et dehors. Prendre les œuvres à la fois de près et de très loin pour les amener du passé au présent ou les laisser à leur passé mort. Nous touchons ici au rapport complexe du critique à la mémoire et au savoir culturel. Car s'il est du présent, sa conscience de l'éphémère en fait un être de transmission, de transformation.

Pierre L'Hérault

* Dans Jean-François CÔTÉ, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, « L'écritoire », Leméac, 2005, p. 125-126.



Alexandre David, *Deux vues d'ensemble* (2e œuvre, vue partielle), 2004, bois-contreplaqué. 152 × 610 × 550 cm. Exposition à la galerie B-312 à Montréal en 2004

POUR UNE COMMUNAUTÉ DE PENSÉES

Il vaudrait sans doute mieux nous taire : nous pourrions finir par ne plus nous entendre. Il faudrait apprendre à faire taire les critiques, tous autant que nous sommes, même et surtout quand nous ne le sommes pas, quand nous ne le sommes plus, quand cela — la critique — s'avère impossible, quand elle s'épuise, quand nous nous épuisons à chercher les mots pour « nous » dire, pour dire la « critique », son mal-être, le nôtre. Nous : la critique. Il vaudrait mieux nous taire; nous le savons. Il n'y a pas « la » critique. Elle ne parle pas d'une seule voix. Nous ne sommes, ne serons sans doute jamais qu'une chorale discordante (c'est notre chance, notre dernière chance). Nous le savons et n'en avons que faire. Gregory Charles n'y pourrait rien. Cela aussi est une chance.

Taisons-nous, cela vaudra mieux. Taisons-nous pendant que tout le monde en parle (et tout le monde en parle tout le temps, de tout et de rien, et avec une autorité qui force l'écoute, quand ce n'est l'entendement, le bon entendement du monde). Ce n'est pas que notre silence changera quoi que ce soit à la clameur ambiante, mais il s'en trouvera peut-être quelques-uns pour s'entendre penser et, du coup, dans ce silence partagé (lourd, il est vrai, des responsabilités qui sont les nôtres, que nous assumons, que nous n'assumons pas, muets et impuissants), pour s'entendre à « *penser ensemble* », comme l'écrivait récemment Catherine Mavrikakis dans un numéro récent de *Contre-jour*[1]. « *C'est l'idée d'un vivre et penser ensemble qui est devenue caduque, ridicule, grotesque tant dans les institutions de savoir que dans les groupes d'intellectuels et de créateurs. [...] On reproche aux intellectuels de fonctionner en bandes, on accuse les revues de se constituer en mafia. À travers ces jugements, ce qui se trouve interdit, en fait, c'est le désir de penser ensemble* ». Le constat est juste et ce texte — criant de vérités (quand bien même celles-ci ne seraient pas toutes les nôtres) — est, à n'en pas douter, de l'ordre de l'appel de détresse, du cri; mais encore faut-il se taire pour l'entendre, taire la clameur, attendre la fin de « Tout le monde en parle » avant de commencer à en parler, parce que « tout le monde » n'en parlera pas, justement. « Tout le monde » s'en fout un peu, n'est-ce pas? C'est notre lot. Et j'irais jusqu'à dire que tout le monde artistique, littéraire, voire plus largement universitaire, ne se sentira pas davantage concerné, lors même que ce texte se crie pourtant sourdement à leur tête, à nos oreilles, aux miennes. Le monde l'a-t-il lu? L'aurai-je moi-même bien lu? Combien sont-ils à avoir lu ce texte, un des plus percutants sur la situation actuelle de l'art, de la critique et de l'engagement des intellectuels? Combien liront le mien? Et de ce nombre, de ce monde, combien en parleront? « *Qui lit encore le travail des autres ou trouvent le temps d'en parler?* », demande Catherine Mavrikakis. Ne « *peut-on voir que ce qui asphyxie la littérature à l'heure actuelle, c'est l'indifférence des intellectuels face aux écrits de leurs confrères, face aux productions de leurs contemporains* »?

L'aujourd'hui de la critique

Pourquoi écrire cela aujourd'hui? Pourquoi, aujourd'hui, ce texte? Je ne saurais rendre justice à l'article qu'a signé Catherine Mavrikakis dans les pages de *Contre-jour*, ni même espérer prendre la mesure, la démesure de ce qui s'écrit et se pense sur le dogme et l'idéologie. Demeure par contre le portrait troublant — dévastateur à bien des égards — d'un milieu, qui, aujourd'hui encore, se refuse à lui-même « *le désir de vivre, de penser et d'écrire ensemble* », refus dont la commune expression dans « *l'imaginaire intellectuel actuel* » est celle du conflit d'intérêt. « *C'est là le seul dogme : « Tu n'écriras point sur ceux que tu connais trop ». [...] On ne peut certes pas dire que la morale se trouve gagnante dans ce travail de censure sur l'amitié des pensées, sur la rencontre des idées, sur les rendez-vous des intelligences.* » Aujourd'hui encore, oui, nous nous refusons ce désir, nous nous cantonnons dans ce seul dogmatisme (le seul et comme le dernier des dogmes), hystérie collective par laquelle se trouve précisément interdite toute « collectivité », toute communauté de pensée(s), voire, au bout du compte, la possibilité même du dogme. « *Les colloques, les séminaires, les revues, les maisons d'édition, les expositions, les tables rondes ne sont plus les lieux d'élaboration sporadique de pensées et d'œuvres nées d'une pratique commune et d'un partage des idées* », peut-on nous aussi déplorer. Mais l'ont-ils jamais été depuis vingt-cinq ans, hormis la chance de précieuses rencontres, hormis quelques *trop rares* lieux qui auront su forcer cette chance? Ce portrait, en somme, est-il celui de notre seul « aujourd'hui »? Ne sommes-nous pas à ce point rendus — véritable cul-de-sac, impasse intellectuelle et artistique — depuis un certain temps et comme après un long, un trop long cheminement? Notre impatience culmine aujourd'hui, mais elle ne date certainement pas d'hier. « *Il est loin en effet le temps où l'on pouvait identifier les repères communs et penser fonder une vision du monde sur des lectures partagées, sur la connaissance de quelques artistes, de quelques films, de quelques spectacles* », écrivait déjà Georges Leroux en 1999 (« L'état des choses », *Spirale*, n° 168). « *Il est loin le temps de la maîtrise et de l'assurance, il est loin le temps des groupes et des consensus* », rappelait-il. Si le temps des communautés de pensées semble en effet bien loin — et cela, cela seul, nous pouvons le regretter —, il me semble difficile de nourrir une nostalgie pour ce qui demeure aujourd'hui encore l'apanage de notre société et comme la devise de notre époque : le plat « consensus ». Non, il n'est pas loin ce temps : nous y sommes encore, d'ailleurs tout le monde en parle.

Cela dit, il se pourrait — et je le crois fermement — que cet « état des choses » ne soit plus le même aujourd'hui, que le désir qui pousse certains d'entre nous à souhaiter le retour d'une forme plus affirmée d'engagement soit dicté par un « aujourd'hui » dont la bêtise et l'horreur se font de jour en jour plus lourds à porter en silence. N'assistons-nous pas, depuis quelques années, à un inquiétant retour des idéologies, ou, dit autrement, au retour des plus inquiétantes idéologies? Se pourrait-il que notre désir, que notre propre nostalgie d'un véritable « penser ensemble » soit mû, aujourd'hui, par cela même qu'hier encore notre « dispersion » cherchait à condamner? *Spirale* a toujours tenu à rendre compte de la « *fragmentation de la culture* ». Comme le rappelle Georges Leroux, le « *projet de* Spirale, *dès ses débuts, a été de refléter cette diversité* ». Nous voulions — nous voulons encore — nous faire « *l'écho de la richesse du monde, du déploiement de ses différences et de ses contradictions* ». Mais il importe aussi, du même souffle, de rappeler qu'en 1979, ce nouveau journal culturel voyait le jour parce qu'un groupe d'écrivains souhaitait rompre « *avec un cadre qui lui dicterait des jugements et des normes* », parce que les fondateurs de *Spirale* étaient avant tout « *soucieux d'une*

critique libérée des contraintes des revues fortement idéologisées qui, de Stratégies *à* Chroniques, *dominaient les débats et la critique au cours des années soixante-dix* ». Se peut-il que, aujourd'hui, devant la vacuité de ce qui tient lieu de « débats », nous soyons quelques-uns à regretter normes, contraintes et idéologies?

Écrire ensemble

Écrire, penser ensemble. Cela veut dire aussi loin de toute complaisance : écrire et penser les uns avec les autres, les uns contre, tout contre les autres. En ce sens, il m'apparaît de plus en plus urgent — pour nous, pour nous tous, critiques de tous horizons — de repenser ce dogme par lequel nous censurons « *l'amitié des pensées* », « *la rencontre des idées* ». L'hystérie, me semble-t-il, a assez duré. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, qu'il s'agit là d'un interdit récent qui nous aurait frappés avec l'avènement du XXIe siècle. Dans les pages de *Spirale*, par exemple, j'ai même été étonné de découvrir qu'il faisait figure de « dogme » fondateur, quasiment inscrit en lettres-néon (ce qui fait plus *eighties* qu'en lettres de feu) dès le troisième numéro de ce qui était encore un tout nouveau journal culturel. Dans un éditorial de novembre 1979, Laurent-Michel Vacher, vraisemblablement en réponse à des reproches adressés à la direction, écrivait : « *Les sceptiques et ceux qui d'avance ne nous aimaient guère diront que* Spirale *est encore une société d'auto-adulation mutuelle pour un clan littéraire. S'il a malheureusement pu y avoir là une apparence de vérité, nous sommes en cela le produit d'un milieu culturel trop étroit et en mauvaise santé. Mais le narcissisme, les* private jokes *et les facilités du copinage sont étrangers à l'esprit dans lequel nous concevons ce journal. C'est pourquoi, pour dissiper toute ambiguïté, la politique de* Spirale *sera désormais de ne publier aucun commentaire sur les productions des membres de son conseil de rédaction.* » *Alea jacta est.*

À ma connaissance, cette règle a été respectée par tous les comités de rédaction du magazine depuis plus de vingt-cinq ans. Les cyniques et les nostalgiques pourront faire remarquer que c'est peut-être la seule politique éditoriale que nous partageons encore aujourd'hui avec les fondateurs de *Spirale* (je n'aime d'ailleurs rien de plus que d'entendre une poignée de soixante-huitards, boomers diplômés, me dire combien ma génération n'est pas dans le coup, pas à la hauteur du legs, combien nous trahissons le précieux héritage; j'aurais aimé pouvoir dire, j'aurais aimé trouver le temps d'écrire combien il vrai que nous ne savons pas hériter mais aussi, et surtout, combien nous savons si mal léguer). J'ajouterais que c'est d'ailleurs là ce qui m'attriste le plus. Aussi, ce texte — qui cherche maladroitement à s'écrire avec, et comme tout contre, celui de Catherine Mavrikakis — aurait été impossible dans nos pages il y a de cela moins de deux ans, quand nous avions encore la chance et le privilège de la compter parmi les membres du comité de rédaction. Tabou d'inceste! Non contents de ne pouvoir tenir un discours critique sur le travail de pensée de ceux et celles que nous invitons à faire partie du comité *(travail pour lequel ils et elles sont précisément invités!)*, nous avons étendu l'interdiction aux productions des membres de notre conseil d'administration, histoire d'être au-dessus de tout soupçon. Et pour être bien certains d'éviter tout « conflit d'intérêt », nous avons été jusqu'à refuser de publier des articles sur les ouvrages parus dans notre collection « Nouveaux Essais *Spirale* », quand bien même ces articles n'avaient pas été par nous commandés. Il y a là quelque chose de profondément pervers. Comme quoi, vingt-six ans après la fondation de *Spirale*, nous serions encore et toujours « *le produit d'un milieu culturel trop étroit et en mauvaise santé* ». Je n'y crois pas. Je n'y crois plus.

Cette règle, cette politique, qu'ont reformulée d'autres éditoriaux au cours des années, que le présent comité de rédaction a de nouveau entérinée il y a quelque temps, n'avait pourtant rien que de très louable : dissiper toute ambiguïté, maintenir une nécessaire distance critique, « *cet écart que la rigueur intellectuelle appelle, commande* ». « *Ce serait, sur ce petit territoire intellectuel du Québec, de perpétuelles bacchanales de la pensée et de la création, et l'expression "conflit d'intérêt" sauverait* in extremis *l'intégrité des penseurs* », écrit Catherine Mavrikakis avec une amertume que je partage et fais mienne (cela me rassure, cela me permet d'oublier que, hystérique, j'ai moi aussi épousé depuis des années le dogme fondateur : « *Tu n'écriras point sur ceux que tu connais trop* »; j'ai la conscience tranquille...).

Difficile, dans les circonstances, d'élaborer et d'encourager les conditions de possibilité d'un véritable « *penser ensemble* ». « *L'horizon du lointain se doit d'apparaître et la distance (critique, il va de soi) devient ce qu'il y a de plus enviable.* » Il faut croire que nous aurions tous oublié que cette distance critique, que cet écart ne trouve sa mesure — sa pleine mesure —, non pas entre le lecteur et l'auteur (qu'importe leur proximité?), mais dans le rapport qui s'établit (ou ne s'établit pas) entre un lecteur et une œuvre, rapport incommensurable dont le commentaire, la « *parole de commentaire* » dirait Maurice Blanchot, est le témoignage. « *Parole de commentaire : il ne s'agit pas de toute critique, dans les sens très variés, encore que confus, que ce mot supporte* », écrit Blanchot. « *Il s'agit, par une prétention qui peut-être, en effet, enveloppe toute critique, de répéter l'œuvre. Mais la répéter, c'est saisir — entendre — en elle la répétition qui la fonde comme œuvre unique.* »

La lecture est avant tout une responsabilité; le lecteur est d'abord un hôte. C'est là la seule éthique qui m'importe : ne pas écrire sans l'autre; écrire dans le souci de l'autre. Cela devrait être, pour nous, le seul dogme à l'aune duquel juger un texte dit « critique ». Mais est-il encore possible de parler de « critique » dans ces conditions? J'ajouterais d'ailleurs qu'une telle pensée de la lecture peut difficilement se réclamer de l'autorité d'un jugement, qu'elle appelle peut-être même le refus de l'autorité. On aura peut-être lu le texte que signait récemment Louis Cornellier dans *Le Devoir* (4 et 5 mars 2006), compte rendu critique qu'il intitulait « L'apologiste et le prophète » et dans lequel la réédition de l'essai de Paul Chamberland, *En nouvelle barbarie* (Typo 2006), ouvrage qui a obtenu le prix *Spirale* de l'essai en 2000 (Cornellier prend plaisir à le rappeler), était taxée de « *bouillie conceptuelle aux accents métaphysiques impénétrables* ».

Or que vaut, au juste, le jugement de Louis Cornellier, quand bien même serait-il rigoureux et critique, tant son refus de lire ou de penser ce qu'il juge n'a d'égal que son incapacité à accueillir et à entendre la pensée et l'œuvre de Chamberland? La lecture est avant tout une responsabilité qui exige l'invention d'un lieu de rencontre. Rien de tel dans la critique de Cornellier qui, tout au plus, s'épuise (et nous épuise) dans un « dialogue » de sourds. Comment ce jugement nous donne-t-il à penser l'ouvrage de Chamberland? Que donne-t-il à penser, au juste? Avec Jacques Derrida, je rappellerais que « *L'hospitalité doit être tellement inventive, réglée sur l'autre et l'accueil de l'autre, que chaque expérience d'hospitalité doit inventer un nouveau langage* » (*Manifeste pour l'hospitalité*, 1999). Cette expérience, il va sans dire, est chaque fois singulière et exige, chaque fois, l'invention d'un nouvel espace « critique », de nouveaux lieux de rencontre. Or j'ose croire que *Spirale* appelle l'invention de tels langages, s'il ne lui est pas encore donné (redonné) de les accueillir; j'ose croire que ce magazine peut encore prétendre être lui-même un lieu de rencontres, qu'il encourage et peut encore mettre en œuvre les conditions de possibilité d'un « penser-ensemble ». C'est, je le répète, la seule règle — ou alors la première : celle qui, peut-être, autorisera toutes les autres — que nous devrions nous imposer.

Là serait, non pas le dogme, mais l'urgence d'un commun « *désir de vivre, de penser et d'écrire ensemble* ». Hors d'une communauté de pensées (plus d'une pensée, toujours plus d'une dans la communauté), aussi éphémère soit-elle, le dogme — la chance et « *le risque du dogmatisme* » — n'a pas lieu d'être; il n'a pas de lieu pour être. *Spirale* n'est peut-être plus, n'est peut-être pas (encore) ce lieu, mais il demeure ouvert à cette possibilité, à cette chance, à cette promesse.

Patrick Poirier

1. Catherine Mavrikakis, « Le dogme de l'Immaculée Création », *Contre-jour*, n° 8, 2005, p. 147-156.

RADIO Spirale

WWW.SPIRALEMAGAZINE.COM

Ne pouvant résister au désir de répondre à l'appel de l'autre, le magazine *Spirale* a décidé d'assumer une responsabilité supplémentaire. N'est-ce pas au moment même où tout se passe comme si l'on devait se taire qu'un désir fou de prendre la parole se fait sentir, telle une nécessité irrépressible? Ce modeste projet d'une radio Internet n'entend évidemment pas rivaliser avec les radios dites « publiques » ou encore remédier à l'absence d'une véritable radio « culturelle ». Il s'agit ici de donner un nouvel élan à la revue pour qu'elle parte explorer d'autres rivages, d'autres terres, dans l'espoir d'y défricher un espace public — car les adultes, eux aussi, ont besoin de carrés de sable.

Avant de commencer à jouer, dans le plaisir et la rigueur, il faut tracer au moins quelques limites, une surface de jeu rudimentaire, le cadre minimal pour qu'adviennent une pensée, un mouvement, un échange. D'emblée, il y a un rythme à respecter, une lenteur nécessaire. En ces temps où nous manquons de repères fertiles pour mieux comprendre notre monde en pleine mutation, des gens doivent se pencher, attentivement, sur ce qui fait symptôme; ils ont besoin, pour ce faire, d'espace et de temps pour en écouter l'histoire et inventer des issues inconcevables. Il convient également de mettre de l'avant un style, différent du discours médiatique commercial, souvent démagogique, et de la langue de bois des spécialistes universitaires. Radio Spirale voyage dans cette marge fantôme, c'est-à-dire ailleurs que dans l'opposition entre grande culture et culture de masse, dans un lieu où il n'est pas acceptable d'être ennuyeux sous prétexte d'être profond ou intelligent. Il existe une zone où il paraît possible d'éviter l'élitisme sans sacrifier les exigences intellectuelles et éthiques. Contrairement à ce que l'on peut croire, ce n'est pas en renonçant à la subtilité et aux paradoxes, en niant ce qui inquiète et angoisse, que l'on parvient à séduire, à susciter un intérêt. Les êtres humains sont tous fascinés par l'excès, ce qui échappe et demeure mystérieux. De plus, c'est d'abord en s'intéressant soi-même, à soi-même, qu'on peut espérer trouver, dans le regard de l'autre, la complicité et l'affection que l'on recherche.

L'esquisse de la première programmation que nous vous présentons témoigne de la volonté d'échapper à la pensée unique en favorisant le pluriel et le singulier, en offrant la chance d'une signature. Avant de quitter la rive, Radio Spirale prépare son équipage, son embarcation, et prendra son véritable rythme de croisière à l'automne. Nous vous invitons à suivre ce trajet imprévisible sur le site Web du magazine.

Bon voyage à notre petite barque radiophonique! Levons l'ancre!

Le comité de navigation (Nicolas Lévesque, Dominique Garand, Catherine Mavrikakis)

PROGRAMMATION

1. Mondes contemporains

Responsable de l'émission : le comité de rédaction

Prenant le relais de l'écrit, cette émission pourra incarner le porte-voix de *Spirale*, une sorte de haut-parleur. Tantôt murmure, tantôt cri, les ondes porteront les différents mouvements de la revue, ce qu'elle entend approfondir, mettre de l'avant, les lieux publics ou secrets où elle désire s'aventurer. Que ce soit par l'entremise d'une table ronde (qui relance le sujet de la rubrique « Actualités/débats » ou le thème du dossier), par le biais d'une entrevue avec un auteur, un critique, un artiste ou un metteur en scène, le souffle de *Spirale* nous conduira en d'autres mers, à la rencontre des eaux calmes, des vagues fougueuses et du continent inconnu.

2. *À nos amours!* Une émission sur la valeur artistique

Responsable de l'émission : Dominique Garand

Cette émission se veut une exploration des chemins que parcourent nos sens et notre esprit pour en arriver à poser des jugements artistiques. Dans le climat relativiste qui est le nôtre, il semble que la question de la valeur soit déniée : « Chacun ses goûts » s'impose comme « non-norme » incontournable en découragant à l'avance toute exigence critique. Et pourtant, les jugements pullulent dans nos médias ou ailleurs, et souvent de façon péremptoire. L'objectif de cette émission sera donc d'interroger les normes et les critères plus ou moins conscients qui nous amènent à discriminer entre le valable et le moins bon, le génial et le médiocre. Nous poserons aussi une question presque oubliée : qu'est-ce que le beau? Où en sommes-nous avec la fameuse trinité du beau, du bien et du vrai au regard de l'art?

Notre interrogation portera sur toutes les disciplines artistiques, en privilégiant toutefois la littérature. Nous poserons notre regard aussi bien sur des formes d'art destinées au grand public que sur des démarches plus difficiles d'accès. Il n'est pas exclu que nous provoquions des rencontres inopinées entre ces sphères de production en principe distinctes. Nous en appellerons moins à l'édiction d'une norme de jugement partagée qu'à la création d'un espace où la pensée, portée et relancée par le dialogue, pourra se déployer librement.

Des artistes, des écrivains, des critiques, des intellectuels seront invités, à qui nous demanderons de nous présenter ce qui a de la valeur à leurs yeux et pourquoi. Cette orientation motive notre titre : « À nos amours! » Il ne s'agira pas pour autant de tomber dans les émois de la pure célébration. L'approche se veut au contraire rationnelle et elle n'exclut pas le commentaire critique : valoriser une démarche peut conduire à en dévaloriser d'autres... L'important sera à la fois de nommer ce qui nous tient à cœur et de comprendre ce qui nous permet d'en juger.

3. *Rêvez pour moi*

Responsable de l'émission : Catherine Mavrikakis

L'émission d'une demi-heure, qui trouvera son rythme en cours de route, se propose de permettre à un invité de raconter un rêve qu'il ou elle aura fait récemment, dans son enfance, lors d'un voyage, de façon récurrente et de tenter avec l'animatrice d'en proposer une interprétation qui mettrait en jeu la vie intime, le destin, le « prémonitoire », la fin d'une période, une naissance, un avenir annoncé, une douleur, une joie, etc.

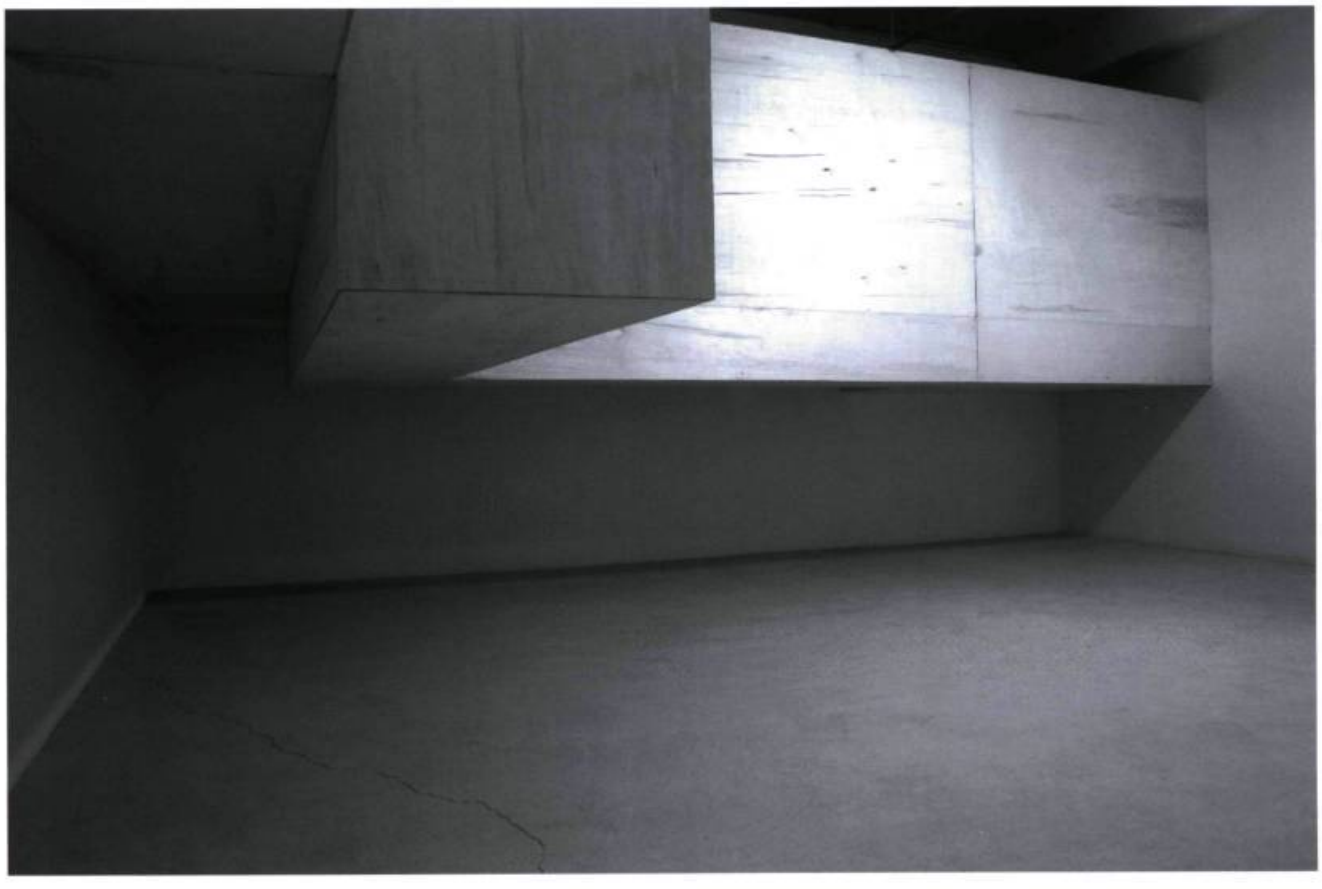
Nous chercherons à expliquer en quoi ce rêve (ou encore la lecture de celui-ci) a été déterminant pour la vie ou pour un pan de l'histoire de l'invité. Des liens seront établis entre le rêve raconté et une œuvre littéraire, philosophique ou psychanalytique. Il s'agira de faire parler un rêve à travers d'autres rêves littéraires, des morceaux de récits, de poèmes et ainsi de montrer que les rêves s'appellent les uns les autres, qu'ils font écho à la littérature ou encore se donnent pour origine de celle-ci. Nous explorerons ainsi de façon ludique, amicale et hospitalière les liens qui se tissent entre les rêves et la littérature.

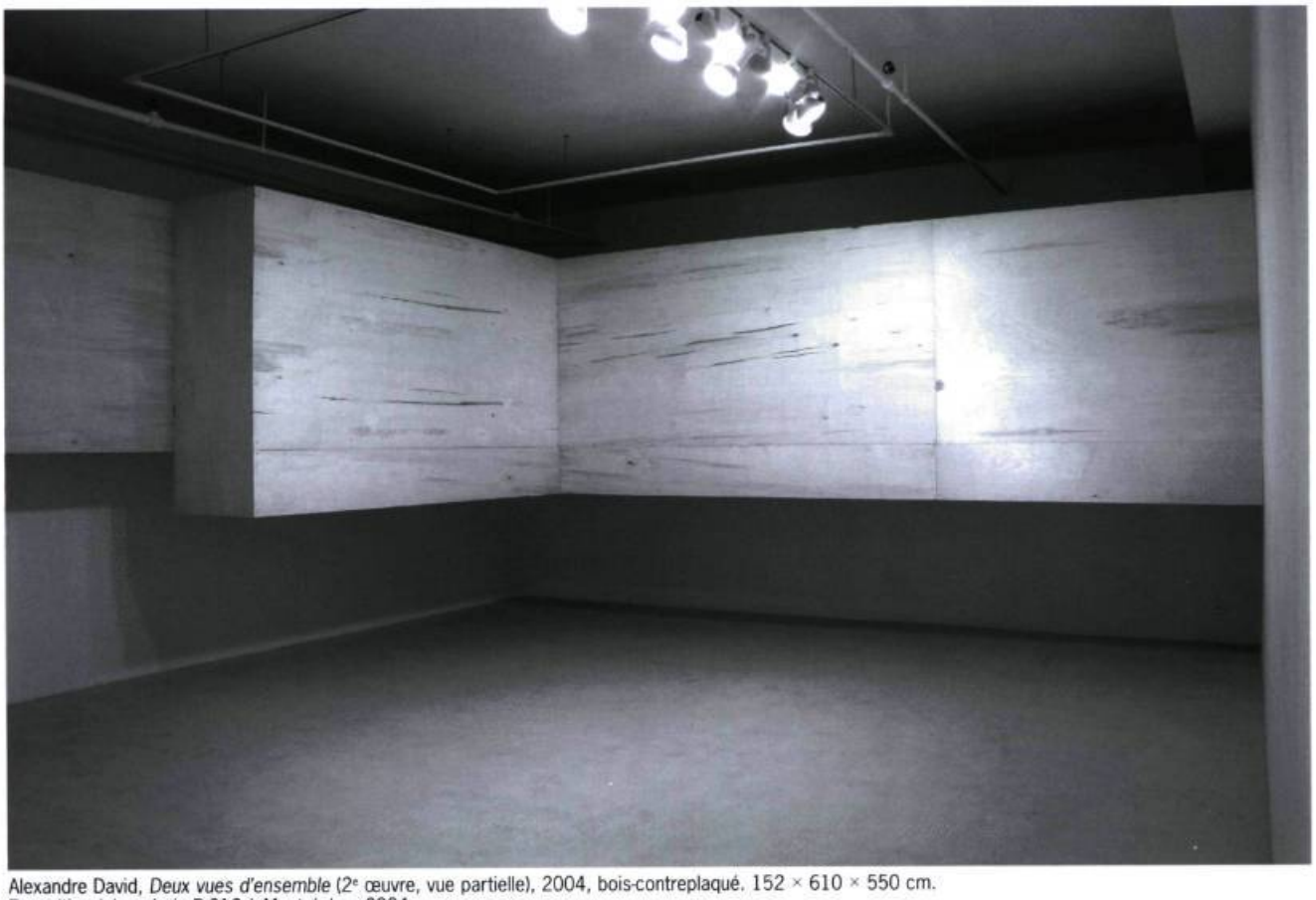
4. *Le dehors, l'impossible et moi.* Un calendrier intellectuel

Responsable de l'émission : Nicolas Lévesque

À chaque mois, un intellectuel différent (psychanalyste, sociologue, philosophe, artiste, écrivain, etc.) se laissera habiter, envahir par le monde extérieur — dans le sens le plus indéfini du terme. À la fin du mois qui lui a été attribué, il (ou elle) transformera en lui-même, puis dans la parole, ce dehors auquel il aura offert son hospitalité. Depuis le silence, une voix surgira, seule avec le micro et ses fantômes. L'espace public, pour nommer celui-là, aura peut-être ainsi la chance d'être interprété à nouveau, retraduit, avec un délai, en après-coup.

Le style singulier de chacun aura le champ libre, une aire de jeu où s'exercer, à l'intérieur d'une période d'environ vingt minutes. L'auditeur sera le témoin de ces métamorphoses de l'air ambiant, de ces êtres qui tentent de s'approprier l'altérité qui les entoure, les constitue et, parfois, les possède.





Alexandre David, *Deux vues d'ensemble* (2e œuvre, vue partielle), 2004, bois-contreplaqué. 152 × 610 × 550 cm.
Exposition à la galerie B-312 à Montréal en 2004

ALEXANDRE DAVID
L'EXPÉRIENCE CRITIQUE

Quelque part entre l'être et le paraître. Entre le voir et l'entrevoir : l'art d'Alexandre David est à classer parmi ceux qui reposent dans de subtils jeux optiques. Avec lui, en revanche, pas question de trompe-l'œil. Plutôt que de déployer des pièges visuels, il offre des structures bien concrètes. L'apparence se transforme en expérience. Le paraître initial devient une chose bien palpable. Mais quelque part, oui, il est illusionniste.

Alexandre David a d'abord été connu comme peintre (galerie Rochefort, 1994), puis comme photographe (centre Vox, 1996). Dans les deux cas, il compose des œuvres en strates, basées sur des questions de lisibilité. Réalisés avec du feutre synthétique découpé et modifié, ses tableaux font du camouflage son motif principal. Ses premières photos reproduisent des dessins de nuages, captés à grands coups de lumière : au moment de la prise de vue, la feuille est placée sur une fenêtre. Pour ses photos subséquentes, il procède selon le même principe où l'objet photographié est déjà difficile à voir. Cette fois, ses dessins de vagues sont submergés dans un bassin d'eau.

Peintre ou photographe? Alexandre David n'est en fait ni l'un ni l'autre. Multidisciplinaire? Polyvalent, plutôt. Et sculpteur avant tout. Ce sont deux expositions simultanées qui ont révélé en 2002 son penchant pour le 3D. Un solo au Musée d'art contemporain de Montréal, surtout, puis une œuvre dans l'espace public, apparue dans une zone tampon tout près du même musée, dans le cadre de l'événement *La Demeure* (Centre Optica).

Sculpteur, Alexandre David l'est de la manière la plus simple. En investissant un espace. Ses structures en bois occupent les lieux où on les expose, comme des architectures habitent une ville. Polies, lisses, suspendues au mur la plupart du temps, ses larges planches de contreplaqué (du peuplier, souvent) semblent d'ailleurs identiques à celles qu'on utilise dans la construction. Mais l'artiste s'en sert davantage pour leur côté pratique (du bois solide, mais léger) que par principe esthétique. À l'occasion, les œuvres de David peuvent évoquer de façon explicite des structures habitables, par leur agencement et par leur surface vierge de tout dessin. Abri ou aire de repos, celles-ci acquièrent presque une fonction utilitaire.

Ainsi, le *Sans titre* de *La Demeure* qui invitait les passants à s'y arrêter. Et pas seulement ceux que l'exposition avait poussés jusque-là, un endroit vague et sans identité. L'enclave de David, bien délimitée, mais ouverte, était fort accueillante avec sa haute palissade pour son côté plus intime – coin à l'abri des intempéries urbaines (bruit, poussière…) – et surtout ses secteurs en dénivellation offrant des bancs où s'asseoir.

À la Fonderie Darling (exposition *Deux choses différentes*, du 24 septembre au 21 novembre 2004), Alexandre David est même allé plus loin, avec une structure beaucoup plus monumentale. Son estrade, son passage couvert, ses colonnes ne pouvaient être que les éléments d'un pavillon. Il fallait s'en approcher pour le comprendre, pour saisir véritablement la hauteur de la chose. C'est en s'y frottant que l'on constatait la présence d'une marche, qu'on expérimentait les rapports d'échelle.

Le copinage avec l'architecture ne se limite pas à ces allusions presque littérales au monde du bâti. Alexandre David propose, même dans ses plus simples constructions murales, de revivre des expériences visuelles propres à la vie urbaine. Comme celles que l'on peut ressentir quotidiennement en tournant un coin de rue, sous la marquise d'un magasin, devant la silhouette d'un gratte-ciel.

Apparence, puis expérience, disait-on. Ou, comme l'écrivait Caroline Dionne dans le fascicule publié lors de l'exposition *Deux vues d'ensemble* (Galerie B-312, du 11 novembre au 18 décembre 2004), avec David, on passe du dessin à la forme, dans la plus pure tradition de l'architecture. La « cosa *mentale* » qui se fait matière, le concept idéalisé en lignes et en plans qui devient du concret et du volume. L'artiste montréalais offre cette double lecture en une œuvre. Ou, si on préfère, son œuvre est à lire en deux temps. L'une de façon frontale, comme si on était devant un tableau ; l'autre en contournant la structure, en l'observant de tous côtés, même par en dessous, comme avec une sculpture. Et à l'occasion, donc, en s'y introduisant, comme dans une architecture.

Les pièces d'Alexandre David ne sont pas des maquettes de bâtiments ni des modèles réduits de la ville. Elles ne reproduisent rien de concret, au sens strict du terme. On peut dire qu'elles sont en fait des représentations de perceptions. Elles simulent des sensations urbaines, visuelles et spatiales, par la série d'angles droits et la découpe rigide du bois, par des blocs superposés les uns les autres et la projection d'ombres. Ce sont des réalités, comment dire… abstraites?

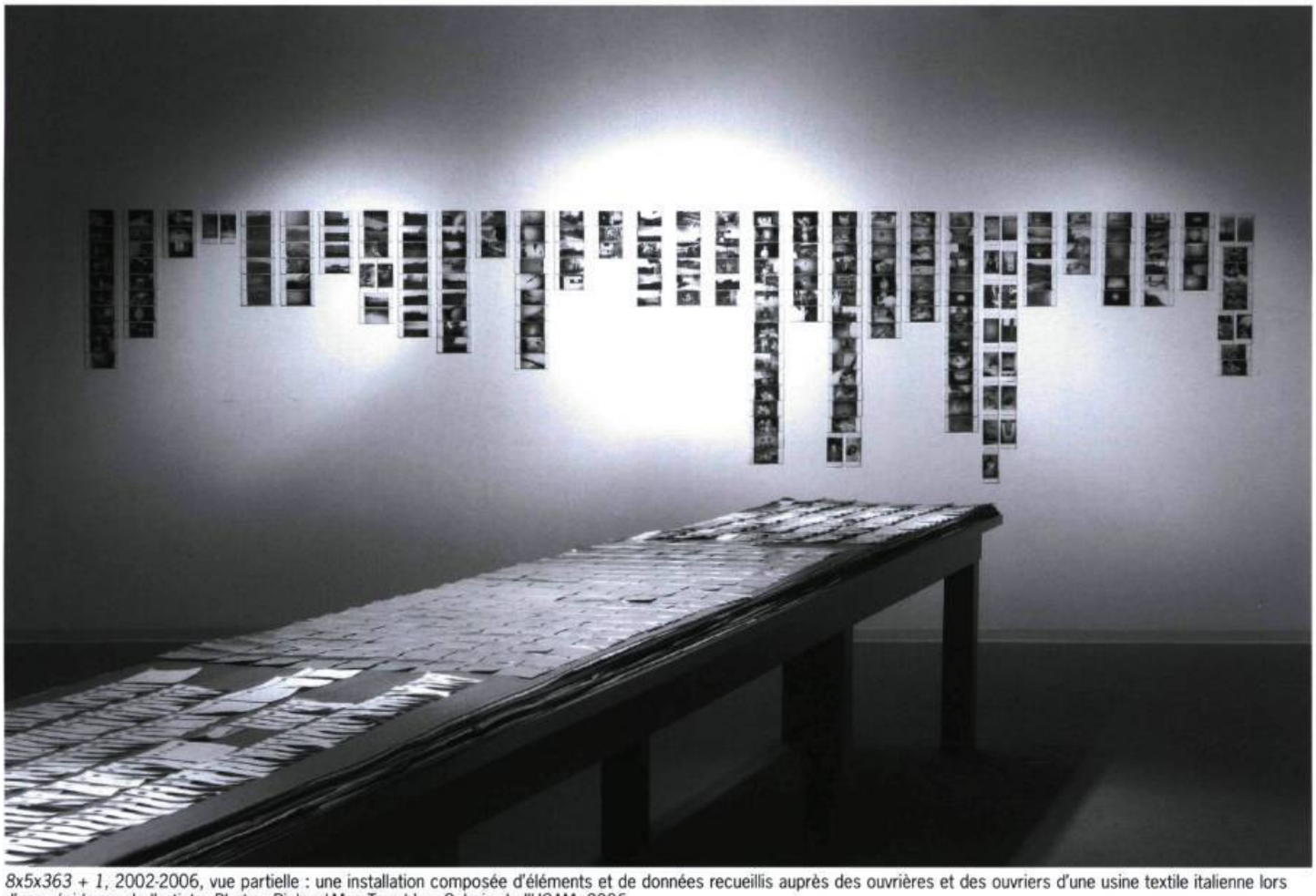
Abstraites. L'épithète peut être collée aux œuvres de David. Épurées dans ses lignes, elles évoquent, aux yeux de plusieurs, l'esthétique minimaliste. Mais David ne reprend pas le formalisme des Donald Judd et autres Carl Andre. Il n'offre pas que du contemplatif, pas que du méditatif sans référent. Il propose des choses qui, à force de les fréquenter, deviennent familières. Elles agissent comme des œuvres mnémoniques, rappelant au visiteur ces sensations urbaines évoquées plus haut. Sa référence découle de l'expérience physique.

En même temps qu'il révélait le travail en bois de l'artiste, le Musée d'art contemporain de Montréal (exposition *Alexandre David*, du 19 septembre au 3 novembre 2002) présentait un corpus inédit de photographies numériques. Ces tirages, remarqués pour leur couleur jaunâtre, parlent aussi de perception. Derrière leur surface lumineuse, quasi aveuglante, surgissent des lignes finement tracées. Le regardeur attentif finit par y décrypter le dessin d'une architecture. *A priori* bidimensionnelles, ces œuvres-tableaux cachent aussi une profondeur spatiale. Comme une sculpture. Mais avec elles, cela ne se traduit pas en pièces volumineuses. C'est dans leur fabrication qu'elles ont à voir avec des notions sculpturales. Leur résultat n'en évoque pas moins un environnement, un hors-champ.

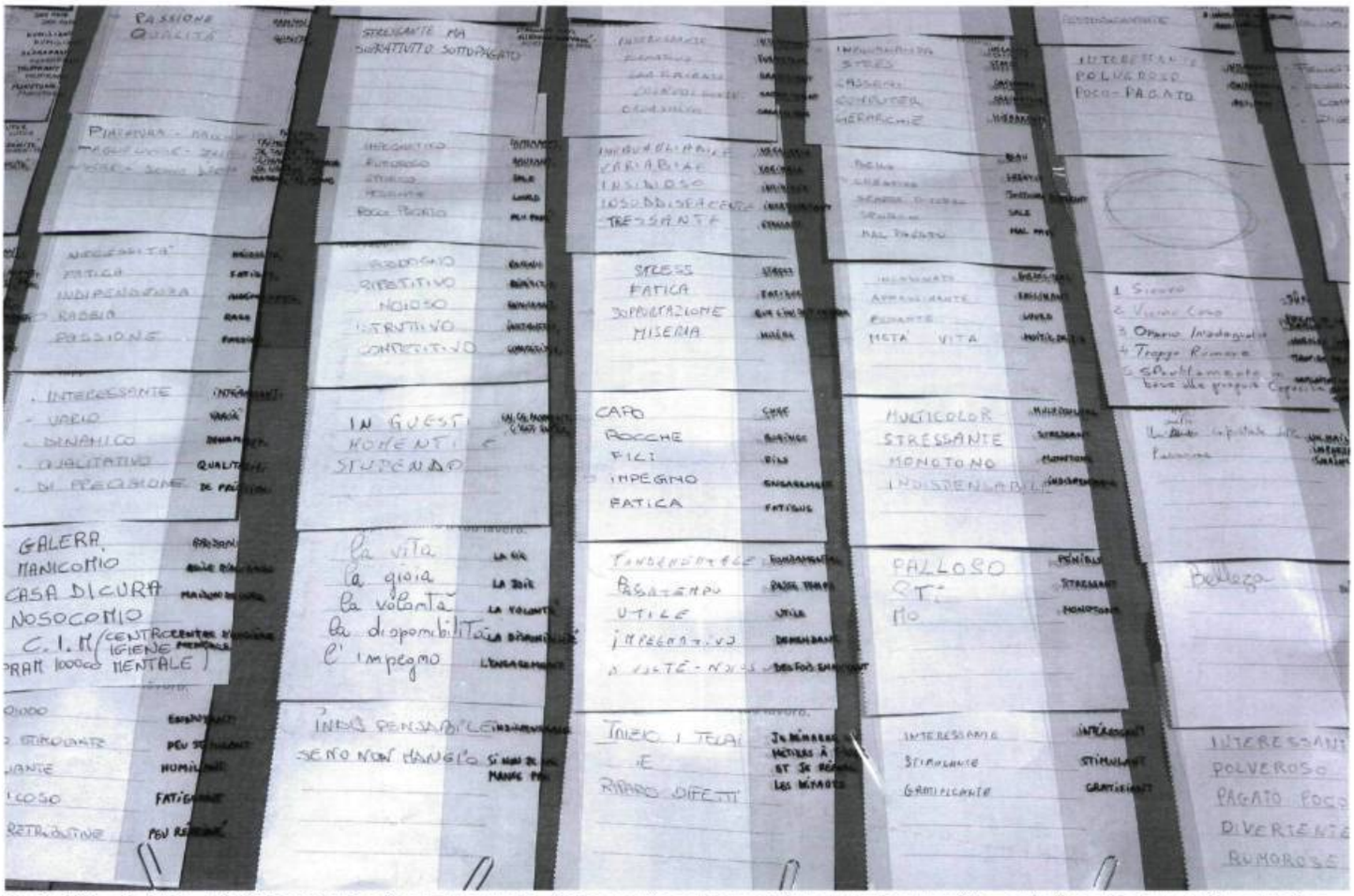
David ne photographie pas seulement ses dessins d'architecture. Il photographie aussi la mise en scène, la *mise en éclairage*. La particularité chromatique de ces œuvres résulte d'abord d'un éclairage très accentué lors de la prise de vue, pour ne pas dire exagéré, puis d'une longue exposition au moment de son impression. C'est un autre type d'expérience sensorielle, mais toujours en lien avec un espace précis, donné. D'une certaine manière, ses photographies sont le rappel, comme ses œuvres en bois, d'un exercice éphémère, physique.

Même en photographie, l'artiste agit comme sculpteur. C'est l'espace qui semble être sa matière première. Occuper un espace et l'expérimenter, le moteur de sa démarche. Et représenter cette expérience, toute sensorielle, sa finalité. Reste que derrière ces préoccupations conceptuelles, c'est la main d'Alexandre David qui est à l'origine des choses. Ses photos sont d'abord des dessins, des sculptures, des lignes. Mais finalement, chaque œuvre est un tout. À voir comme une surface et comme un volume.

Jérôme Delgado



8x5x363 + 1, 2002-2006, vue partielle : une installation composée d'éléments et de données recueillis auprès des ouvrières et des ouvriers d'une usine textile italienne lors d'une résidence de l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006



8 x 5 x 363 + 1, détail : « De 0 à 5 mots qui représentent ton travail », fiches remplies par les travailleurs de l'usine et recueillies par l'artiste grâce à un système de boîtes postales qu'elle a installées dans les départements de la manufacture lors de sa résidence. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006

8 x 5 x 363 + 1, détail : photographies réalisées par les ouvriers autour de questions thèmes qu'ils ont confiées à l'artiste au moyen d'un système de boîtes postales installées dans l'usine. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006

LA CAMPAGNE, LA MONTAGNE

SÉJOURS À LA CAMPAGNE de W. G. Sebald
Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 201 p.

MANUEL DE CONTEMPLATION EN MONTAGNE d'Yves Leclair
La Table Ronde, 122 p.

Je ne m'habitue pas à la lecture, à ce geste d'ouvrir un livre — pourtant il y a depuis plusieurs années quelques milliers de livres dans ma bibliothèque —, de lire les premières phrases. Winfried Georg Sebald, un Allemand, né en 1944, mort en 2001 dans un accident d'auto en Angleterre où il était professeur de littérature : « *Il y a désormais plus de trente ans que j'ai fait la connaissance des écrivains dont traitent les articles composant ce volume. Je me vois encore, au début de l'automne 1966, au moment de quitter la Suisse pour aller à Manchester, mettre dans ma valise* Henri le Vert, L'Écrin de l'ami rhénan *et un exemplaire dépenaillé de* Jakob von Gunten. » Yves Leclair, un Français né en 1954, qui a établi l'édition des œuvres de Pierre-Albert Jourdan : « *Ce seul geste d'ouvrir les volets vers l'est, d'ouvrir à la lumière blanche de l'Orient — une lumière d'autant plus douce, neigeuse, levante, élevante, que la nuit fut noire, qu'elle put paraître sans fin.* S'orienter. » Ces deux hommes qui aiment voyager et marcher, venus tard à la publication — 39 ans et 44 ans —, se ressemblent ; ils auraient pu écrire ces mots de la seizième lettre à Fabienne dans *Le bonjour et l'adieu* de Jourdan : « *Que tous ces fragments forment un monde où l'on peut s'avancer reste tout de même surprenant. [...] La seule surprise est bien que ce monde, tel quel, existe. La seule stupeur. Et il y faut s'y frotter pour s'aiguiser la vue* ».

Au milieu d'une grande ville, dans une maison confortable, j'ai eu envie de dépaysement, de nature ; cela me prend de temps en temps, j'imagine qu'à la campagne, dans la montagne demeurent des paysans ou des ermites qui vont m'aider à recentrer ma vie sur l'essentiel, ou qu'à défaut de sages humains il y aura de grands hêtres ou des fourmis ou des marguerites ou un étang qui vont m'apprendre à mieux vivre. C'est une telle envie qui me fait traverser des livres comme *Radieuse aurore* de London, *Joie dans le ciel* de Ramuz, *Le chant du monde* de Giono, *La mère des herbes* de Marchessault, *Haute plaine* de Kuban, *Un été prodigue* de Kingsolver, *Séjours à la campagne, Manuel de contemplation en montagne.* De Sebald j'avais commencé trois livres parce que les petites photos en noir et blanc insérés dans le texte m'attiraient comme si elles donnaient au texte un surcroît de réalité ; quant à Leclair, il est responsable de ma découverte de Pierre-Albert Jourdan que je pratique un peu comme Perros : quand je veux lire quelque chose de solide, j'ouvre au hasard un des deux gros livres qui rassemblent son œuvre.

Un chien dans un champ

Le livre de Sebald est composé de six études : cinq écrivains — Johann Peter Hebel, Jean-Jacques Rousseau, Eduard Mörike, Gottfried Keller, Robert Walser — et un ami peintre, Jan Peter Tripp. Dans l'édition française nous avons droit à un texte supplémentaire, « *Au royaume des ombres* », un hommage à Sebald après sa mort par son ami peintre : « *Homme enseveli sous les ténèbres, ce maître du temps et de l'espace dont le regard s'animait au royaume des Ombres, n'était-il pas devenu lui-même, au fil des ans, dans son Royaume mélancolique, une sorte de plante d'ombre?* » J'ai lu Sebald lentement, envoûté par sa voix tranquille, c'est un professeur différent : il n'hésite pas à préférer aux méthodologies universitaires réglant la pratique des discours qui y sont tenus, l'écriture libre — dans un entretien avec Joe Cuomo : « *I never liked doing things systematically. Not even my Ph. D. research was done systematically. It was done in a random, haphazard fashion. The more I got on, the more I felt that, really, one can find something only in that way — in the same way in which, say, a dog runs through a field.* » Comme j'aime cet homme qui savoure la « *sagesse salomonienne* » de Hebel, dénonce la méchanceté de Voltaire à l'égard de Rousseau dont la « *seule consolation est le chien Sultan* », s'intéresse à la famille, aux maladies de Mörike, situe le contexte politique de l'écriture de Keller, parle de ses petites jambes, de sa description du « *sourire de bienveillance* » des juifs à propos de l'ignorance des chrétiens, est frappé par la ressemblance entre son grand-père et Walser dont il commente les portraits photographiques. Les études de Sebald sur des livres, des vies d'auteurs morts à qui il rend hommage, sont avant tout une petite musique discrète pour échapper à « *notre vie défigurée par la violence* » ; ces livres anciens paraissent lui donner une joie secrète. La nature, la campagne sont également des retraites, un peu comme l'île de Saint-Pierre où se réfugie Rousseau en septembre 1765 ou la maison de campagne où travaillait Kleist au printemps 1802 ou l'aquarelle de Keller représentant « *un paysage idéal, vallonné et boisé* » ou la description de la Voie lactée par Hebel. Mais ce n'est pas la nature qui domine dans ce recueil d'études où l'esprit de l'auteur bat la campagne à travers la lecture de livres aimés ; il renvoie ici et là à d'autres lecteurs, faisant de son livre un voyage dans le champ immense de l'écriture qu'il voit comme « *un trouble du comportement [...] qui pousse à transformer en mots tout ce qu'on éprouve et, avec une sûreté surprenante, à passer à côté de la vie* ». À propos de Keller, il écrit : « *L'art de l'écriture est la tentative de conjurer ce noir fouillis qui menace de prendre le dessus, dans le dessein de préserver une personnalité qui soit à peu près vivable.* » À propos du style de Hebel : « *La langue garde sa retenue, dans la mesure où, évoluant en petits détours, virevoltes et digressions, elle épouse le cours de ce qu'elle raconte et sauve tout ce qu'elle peut des biens terrestres.* » Posture ambiguë donc : l'écriture perd et sauve ; lui aussi, devenu écrivain, ne peut plus s'arrêter d'écrire alors qu'il ne désire rien d'autre que de vivre dans un monde tolérant, aimant : « *À une époque où la bourgeoisie revendiquait son émancipation à grand renfort de philosophie et de littérature, personne n'a décelé aussi bien que Rousseau l'aspect pathologique de la pensée, lui qui pour sa part ne désirait rien tant que de pouvoir arrêter le mouvement des rouages dans sa tête. S'il s'accrochait à l'écriture, c'était uniquement, comme le note Jean Starobinski, pour amener l'instant où la plume lui tomberait de la main et où l'essentiel se dirait dans l'étreinte muette signalant le retour aux origines et la réconciliation.* »

La paix de la poule

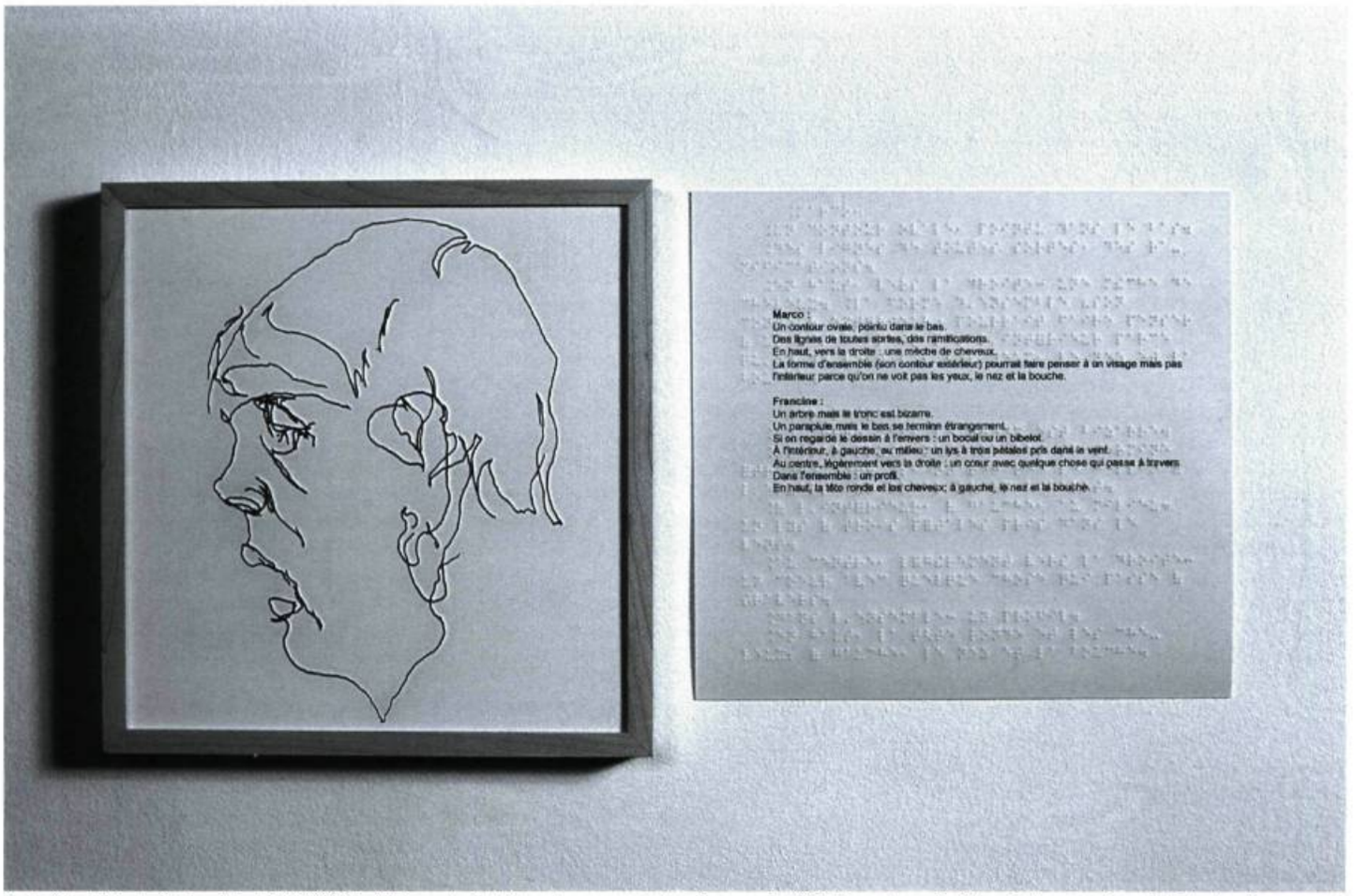
Si le regard de Sebald est tourné vers le passé — « *If people were more preoccupied by the past, maybe the events that overwhelm us would be fewer. At least while you're sitting still in your own room, you don't do anyone any harm* » —,

s'il est un humaniste qui essaie de tirer des leçons des catastrophes passées — lire ses conférences de Zurich sur le bombardement des villes allemandes par les Anglais de 1942 à 1945 : *Guerre aérienne et littérature* —, celui d'Yves Leclair se tient dans l'instant présent : « *Mon oreille et mon œil butinent le monde alentour, ses ondes invisibles : je vois, par exemple, la vieille payse aux cheveux de sorcière* (*ici on la surnomme* Beauté céleste) *qui sculpte la sauge avec son sécateur. Parfois elle saisit une brindille, la hume, la jette dans le tas d'herbes odorantes qui brûlent, puis se penche pour se rapprocher de la fumée, pour mieux sentir l'ultime quintessence des choses.* » Son petit manuel se divise en trois parties — matin, midi, soir —; chacune compte une centaine de notes généralement courtes, elles dépassent rarement une dizaine de lignes. Ce manuel n'en est pas un, son titre est trompeur comme le *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* de Robert M. Pirsig; l'auteur avait pensé à un autre titre : « Le chant du pêcheur qui s'éloigne *: ç'aurait pu être tout aussi bien le titre de ce livret d'apprentissage à la calme contemplation.* » Ce livre est un choix de notes écrites dans les Pyrénées, les étés et hivers de 1996 à 2004, pour rendre compte de deux pratiques : la contemplation de la nature et la lecture de livres qui y incitent — on en trouve une liste à la fin sous le titre « Bibliothèque portative ».

Yves Leclair a une prédilection pour les oiseaux et les anciens poètes chinois; quant à lui, je ne crois pas faire fausse route en le considérant comme une poule : « *La poule a l'âme tranquille et vagabonde. Sa paix nomade est contagieuse. C'est comme si elle aérait, mais sans le vouloir, et même de façon absolument désinvolte, les recoins les plus secrets — et les plus clairs — de* mon intérieur, *comme si elle réveillait une lumière radieuse que je laisse couler hors de* moi. » Cet homme qui habite avec une femme et des enfants une grange dans les montagnes est une poule qui picore des miettes de paysages et de livres; ces miettes font de la lumière, qu'elles soient ramassées en plein soleil ou la nuit : « *Ah! Si je pouvais être diplômé de la lumière, tenir ce parchemin diaphane au fond des yeux, résonner comme la cloche de la petite chapelle dans la montagne. Être ce rien, poreux, simple pupille de l'air.* » Vous aurez compris que l'auteur se situe du côté du poème, que c'est un homme-enfant qui se réjouit d'une libellule, de « *l'éclat du soleil sur la table* », du sourire d'un vieux paysan, du « *croassement rauque d'un corbeau* », de « *babouches trouées* » — en exergue à *Prendre l'air,* un de ses livres de poèmes, ces mots de Leopardi : « *Les enfants trouvent tout dans rien, les hommes rien dans tout.* » Son paquet de notes est une école de *dépossession,* de *dépouillement,* de *dénudation,* d'*idiotie.* Si vous avez la tête bourrée de concepts et que vous cherchez à vous en défaire, à vous ouvrir l'esprit autrement, ce faux manuel peut vous aider : « *Mais est-il utile que l'homme rajoute de son prétendu ordre là où il picore?* »

Sebald et Leclair paraissent avoir écouté ce que dit Victor Hugo à sa fille au début des *Contemplations* : « *Ô mon enfant, tu vois, je me soumets. / Fais comme moi : vis du monde éloignée; [...] Sois bonne et douce* ». Après avoir lu le livre d'études et d'images du professeur, les notes rapides du marcheur, je suis prêt à lire *Le don des morts* de Danielle Sallenave que j'avais mis de côté à sa parution, choqué par son titre — entretenir le culte des ancêtres me paraît aujourd'hui aussi nécessaire qu'écouter les vivants : tirer encouragement et espoir de livres anciens est une façon de donner de la couleur à la vie, de se sentir lié à l'histoire de l'humanité — et j'ai bien envie d'aller en Bretagne où Perros a passé la dernière partie de sa vie.

Philippe Haeck



Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard,* 1999-2001, détail : portrait de Pascal, non-voyant de naissance, réalisé à l'aveugle par l'artiste puis transposé en relief. Le dessin est accompagné d'un texte décrivant ce que Marco et Francine, non-voyants, ont perçu des traits de l'esquisse lors d'une lecture tactile. Photo : Philippe De Gobert

SOUVERAINETÉ JOURNALISTIQUE

IL NE FAUT PAS TOUJOURS CROIRE LES JOURNALISTES de Mario Cardinal
Bayard Canada, 284 p.

NOS ENNEMIS LES MÉDIAS de Patrick Bourgeois
Éditions du Québécois, 207 p.

LE RÉFÉRENDUM VOLÉ de Robin Philpot
Les Éditions des Intouchables, 205 p.

UN FÉDÉRALISTE, un « pur et dur » et un Canadien-anglais originaire de Thunder Bay en viennent à la même conclusion : les médias ont favorisé le fédéralisme en 1995. Au banc des accusés, la Société Radio-Canada, mais aussi, journaux et stations privés.

Au-delà du consensus, les trois essais présentent des visions différentes. La première, celle du journaliste et ancien ombudsman de Radio-Canada, rapporte un dérapage ponctuel durant le référendum. Patrick Bourgeois est le rédacteur en chef du journal indépendantiste *Le Québécois.* Celui qui dit être à l'aise avec l'épithète « pur et dur » offre un point de vue intéressant. Cependant, il perd de sa crédibilité en martelant que son pamphlet est un « *rigoureux travail d'analyse* ». L'enquête de Robin Philpot, quant à elle, constitue un joyau de rigueur journalistique.

Financement public

« *Je m'en fous du Conseil des Arts. [...] Dans le monde de l'édition, ils [les fonctionnaires] voient leur mandat comme un appui à l'édition de livres. Moi, mon mandat est de bâtir le Canada.* » Tels sont les propos, librement traduits, de Sheila Copps, ex-ministre du Patrimoine canadien, dont relevait à l'époque le développement des industries du livre et de la culture. Rapportés par Philpot, le discours de l'ex-ministre libérale illustre à quel point le financement public peut porter atteinte à la liberté d'expression. Le vol du référendum, que Philpot et Bourgeois ne mettent pas en doute, serait imputable, du moins en partie, à la mainmise des fédéralistes sur les médias de masse.

Comme tous les périodiques culturels au Québec, le magazine dans lequel j'écris ces lignes bénéficie de subventions fédérales. Accordées par le Conseil des Arts du Canada, celles-ci proviennent du budget ministériel que Sheila Copps a longtemps géré. *Spirale* aurait-il droit aux mêmes subventions s'il faisait la promotion d'une indépendance autant politique que culturelle? La question se pose.

Pour Patrick Bourgeois, la relation incestueuse qu'entretient le politique avec les programmes de subventions ne fait pas de doute. Il soutient, entre autres, que le journal qu'il dirige, *Le Québécois,* a perdu ses subventions du Soutien à l'action bénévole et de l'Association des médias écrits et communautaires du Québec depuis l'accession au pouvoir des libéraux de Jean Charest. Si ses analyses sur le traitement de l'information en octobre 1995 visaient la presse écrite, Bourgeois ne considère pas moins Radio-Canada comme un organe de propagande coloniale.

Il va sans dire que Mario Cardinal ne partage pas ce point de vue. Pour lui, la Société Radio-Canada présente une information équilibrée. Le déséquilibre patent qu'on a pu observer sur ses ondes durant la campagne référendaire ne serait qu'une parenthèse regrettable. La solution pour endiguer cette entrave au débat démocratique? Il n'en propose pas, mais souligne que le pâturage n'est pas plus vert dans la cour du privé : « *ce sont les télédiffuseurs privés qui sont les plus susceptibles de se laisser amadouer par les politiciens et de s'autoriser des compromissions dans le domaine de l'information.* »

Mario Cardinal compare le financement public de Radio-Canada à celui des télévisions publiques d'Angleterre, de France, d'Allemagne et des pays scandinaves. La plupart de ces pays accorderaient un financement par personne dix fois supérieur à celui que reçoit la CBC / Radio-Canada. À la lecture du chapitre intitulé « Le journaliste et le politicien », on comprend qu'il faut augmenter le budget de la Société d'État si on veut limiter la relation incestueuse que l'État entretient avec les médias. Il fallait y penser!

Black, Desmarais, Péladeau, Asper et compagnie

En 1995, quatre hommes ont entre leurs mains l'immense majorité de l'espace médiatique canadien. Des quatre, trois sont farouchement fédéralistes et deux d'entre eux entretiennent des liens très étroits avec le Parti libéral du Canada. Quant à Pierre Péladeau, s'il fait campagne en faveur de la souveraineté en 1980, il reste silencieux en 1995. L'absence d'éditoriaux caractérisant ses quotidiens, les auteurs ne lui prêtent que peu d'attention. Patrick Bourgeois soutient même que, dans une moindre mesure, ses journaux ont alors favorisé l'option fédéraliste.

Éditeur du premier quotidien au Canada en termes de tirage, John Honderich ne s'est pas contenté, comme ses homologues, d'imposer une ligne éditoriale sévèrement anti-séparatiste. En 1995, le *Toronto Star* a non seulement financé illégalement le camp du « Non » dans le cadre du « *mal nommé* love-in », mais il a créé de toutes pièces une actualité propre à nuire au mouvement souverainiste. Philpot rapporte que l'éditeur a publié gratuitement une page de publicité annonçant l'intention des Cris de « *découper et confisquer des parties importantes de votre territoire [le Québec]* ». Ensuite, Honderich signe un éditorial traitant de la position que les Cris avaient adoptée dans ladite publicité.

Patrick Bourgeois se targue d'avoir été très conservateur dans son étude. Pour lui, la liste des quotidiens ayant favorisé le fédéralisme en 1995 est longue. En fait, aucun quotidien n'y échappe. Pas même *Le Devoir,* qui aurait légèrement favorisé le fédéralisme. Dans *La Presse,* 54 % des articles auraient été défavorables à la souveraineté contre 30 % favorables. C'est justement en réaction à *La Presse* et à son éditorialiste que Bourgeois a entrepris son étude : « *l'affirmation de Pratte à l'effet que l'espace accordé aux indépendantistes et aux fédéralistes est le même dans les pages de* La Presse *est tout ce qu'il y a de plus mensonger* ».

Si Mario Cardinal souligne au passage les liens qui unissent la famille Desmarais et le Parti libéral, le cas Russell Mills retient davantage son attention. Éditeur de l'*Ottawa Citizen,* il commit un éditorial dans lequel il demandait la démission du premier ministre Jean Chrétien. En enfreignant une règle non écrite du groupe CanWest Global, l'éditeur perdit aussitôt son emploi. Du président-fondateur, Israël

(Izzy) Asper, Cardinal écrit : « *Ses valeurs coïncidaient avec celles du Parti libéral et de l'État d'Israël. Il avait besoin de Jean Chrétien et Jean Chrétien avait besoin de lui.* »

« *Imaginons maintenant la situation si des souverainistes contrôlaient seulement la moitié des médias au Québec!* », écrit Robin Philpot. Cette phrase résume le combat que mène Patrick Bourgeois. Au journal militant qu'il dirige se sont greffées une maison d'édition, Les Éditions du Québécois et une radio numérique, Québec Radio. Quant à Philpot, il plaide pour que l'État québécois se dote au plus vite d'un Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications pour le territoire québécois (CRTQ) ainsi que d'un réseau public de télévision et de radio « *avec une déontologie qui ferait l'envie des réseaux publics du monde* ».

Pendant que les souverainistes rêvent de s'emparer des médias, la concentration de la presse s'intensifie. Depuis 1995, le groupe que dirigerait Conrad Black, Hollinger, a cédé l'ensemble de ses journaux francophones à Power Corporation. Asper et Péladeau sont décédés. Ils ont laissé leur place à leurs fils respectifs : Jonathan Asper et Pierre Karl Péladeau. Si Jonathan respecte la ligne éditoriale de CanWest, Pierre Karl a mis à pied les anciens felquistes qui travaillaient pour Quebecor.

Sainte objectivité

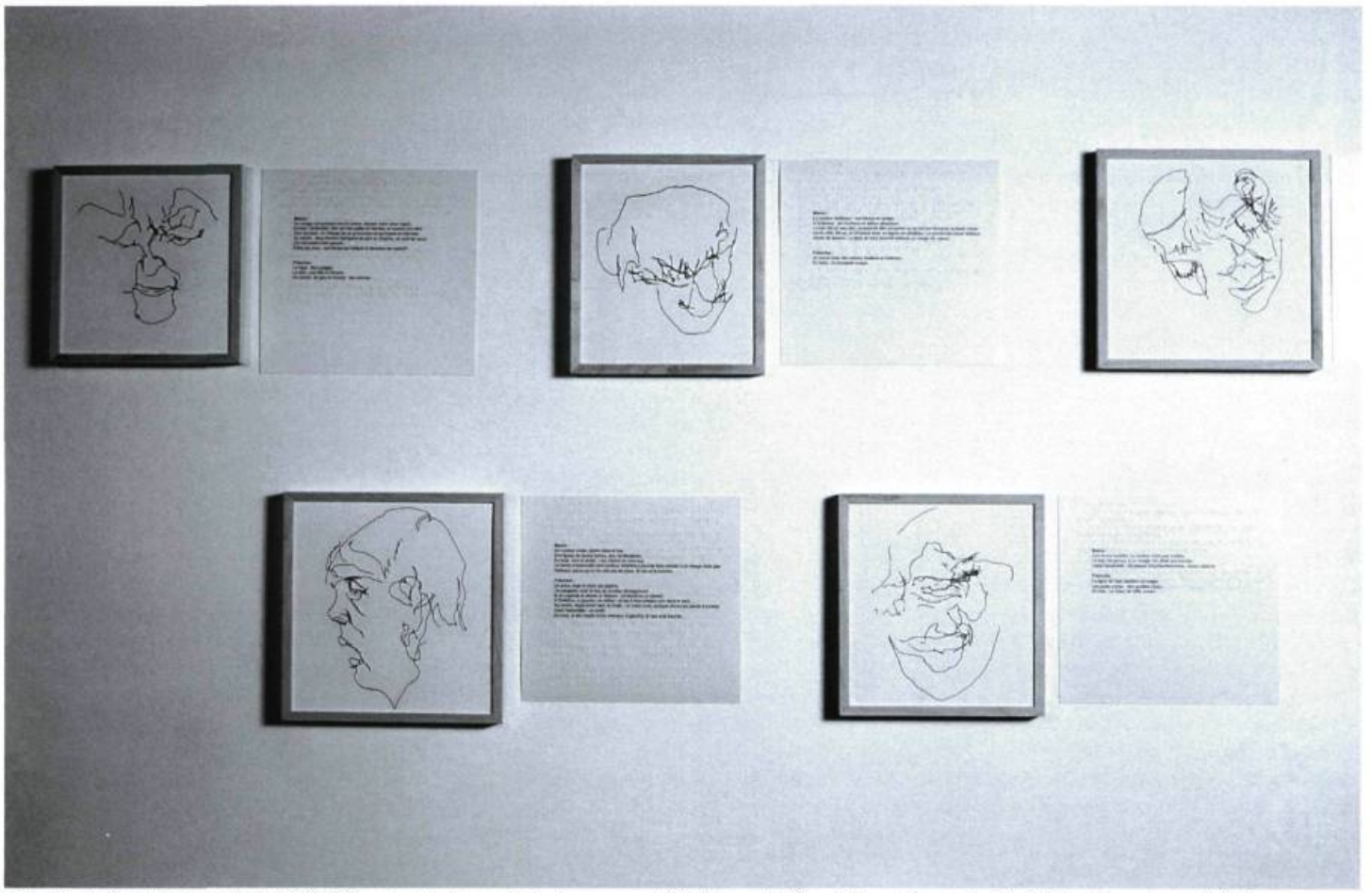
Mario Cardinal cite une étude réalisée par la Torontoise Erin Research, mandatée par CBC / Radio-Canada pour évaluer l'équilibre de son contenu durant la campagne référendaire. Sa conclusion fait état d'un déséquilibre. Le « Non » était favorisé dans une proportion de 62 % à la CBC et jusqu'à 72 % durant son principal bulletin de nouvelles. Plutôt équilibrée, la SRC aurait accordé 48 % de son temps d'antenne au camp du « Non », et son *Téléjournal*, 52 % à ce même camp.

« *Le référendum de 1995 devait leur [les journalistes du Canada anglais] donner l'occasion d'afficher leur patriotisme avec encore moins de réserve, ravalant, chez certains journalistes sans pudeur, la profession au rang de pure propagande, sinon de littérature haineuse.* » Mario Cardinal estime que ce journalisme partisan mène au « *déshonneur de la profession* ». Non seulement il dénonce la couverture inéquitable de 1995, mais aussi le patriotisme qu'ont affiché plusieurs journalistes américains depuis le début de la guerre en Irak.

Si Cardinal nie toute forme de désinformation structurelle à Radio-Canada, il concède étrangement : « *Bien sûr, les résultats du référendum de 1995 ont secoué tout le pays et ne sont pas étrangers à une certaine prise de conscience de la Société [Radio-Canada]. Ses objectifs sont connus : "contribuer au partage d'une conscience et d'une identité nationales"* ». Il relève l'incohérence des normes en vigueur à Radio-Canada, elles qui prescrivent à la fois l'indépendance journalistique et ce que Sheila Copps appelle le « *nation building* ».

Si l'argent n'a pas d'odeur, il a du moins une ligne éditoriale. C'est à peu près ce qui ressort des trois livres évoqués ici. Pour rétablir l'équilibre des points de vue nécessaire à tout exercice démocratique, Cardinal propose l'objectivité sans toutefois préciser comment il compte la faire respecter lors d'un éventuel référendum. Moins naïfs, les deux autres proposent la mise en place de médias par les indépendantistes. Patrick Bourgeois s'y efforce, mais publié cinq fois par année, son journal n'a rien pour inquiéter la famille Desmarais.

Julien Brault



Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 1999-2001, vue partielle : portraits de non-voyants (Mme Hougardy, Pino, Melissa, Pascal, Muriel) réalisés à l'aveugle par l'artiste et transposés en relief. Les dessins sont accompagnés de textes décrivant ce que Marco et Francine, non-voyants, ont perçu des traits de ces esquisses lors d'une lecture tactile. Photo : Philippe De Gobert

IN STATU NASCENDI

LA NAISSANCE DES SEINS suivi de PÉAN POUR APHRODITE de Jean-Luc Nancy

Dessins de Jean Le Gac, Galilée, « Lignes fictives », 116 p.

Dans un passage de ses *Fondements de l'esthétique* (1903) longuement cité dans *La naissance des seins*, Theodor Lipps se demande, au sujet de « *la vie qui se joue dans ces formes [...] spécifiquement propres au torse féminin* », ce que signifie « *son introduction dans l'esthétique* » : détachant ladite « *contemplation esthétique des formes féminines* » de la seule question de la différence sexuelle (« *le sexuel n'a absolument rien à faire avec l'esthétique* », affirme-t-il quelque peu péremptoirement), il en tire toute une opposition entre le concept d'imitation et celui d'identification — ce qu'il appelle l'« *empathie* » —, ce qui ne laisse pas d'intéresser, puisqu'il fait de cette contemplation des seins le cas exemplaire d'une expérience psychique (pour l'homme qui s'y identifie tout au moins...) échappant à toute reproduction et, donc, à toute imitation possible. Sans débattre plus avant de cette théorie, on pourrait certes emprunter le tour même de la question soulevée par Lipps pour interroger cette « *curieuse fascination : celle-là même qu'il subit et dont il s'efforce de rendre compte* », comme le souligne Jean-Luc Nancy, et se demander ce que signifie l'introduction de ces seins, dans la philosophie cette fois. Dans le discours d'accompagnement qui « présente » du dehors le propos du livre, une inquiétude semble en effet poindre après coup chez le philosophe quant au sérieux de son projet : « *Le livre : comment un philosophe peut-il en venir à écrire sur un objet d'apparence frivole ou érotique?* » On se demande bien, à part soi, pourquoi il faudrait encore, malgré tout, s'en défendre ou s'en justifier, quand on a déjà écrit *L'*« il y a » du rapport sexuel (Galilée, 2001) ou signé un article dans tel *Dictionnaire de pornographie* (PUF, 2005) : le « sein » serait-il un objet moins sérieux sexuellement ou philosophiquement parlant que ceux-là, ou le léger embarras dont témoigne cette question liminaire signale-t-il seulement le risque particulier qu'encourt toujours un homme (à plus forte raison, un philosophe) à s'exposer à cette chose, à s'identifier d'une certaine manière à ce qu'il ne connaîtra pas et qui lui restera irréductiblement autre, quoi qu'il en ait? La question est sans doute elle-même mi-sérieuse mi-ironique, toute rhétorique peut-être, puisqu'elle guide déjà l'argument qui s'ensuivra, à savoir que le sein est, pour Nancy, tout sauf, précisément, un objet — et surtout pas, contre une certaine psychanalyse, un objet « partiel » ou « transitionnel », ni « bon » ni « mauvais » sein, ni fétiche ni partie coupée renvoyant à quelque « manque »... « *Pauvre pensée* », déplore-t-il ici comme ailleurs, car « *nous manquons à savoir que rien ne manque* ». « *Cela même*, ajoute-t-il, *nous est devenu si difficile à concevoir, à recevoir : qu'une promesse inépuisable soit encore une promesse (l'amour, la mort, la vie), et que pour la faire inépuisable il ne faille justement pas l'épuiser.* » Comme il le dira encore plus loin, il s'agit essentiellement de « *tout réinventer du désir et du plaisir* » à partir de ce « *presque rien* » : le sein, le sexe, ou « *comment c'est sans objet* »...

Le sein de la pensée

Le sein, toujours élevé en sa pointe (« *La pointe du sein sera toujours promise à l'impossible* », écrit Derrida dans « *Aletheia* »), « *négativité soulevée, ceinte d'une aréole de sainteté* » — aréole se substituant ici à l'auréole sacrée! — serait donc bien plutôt la métonymie de la pensée philosophique elle-même lorsque, sans qu'aucun objet donné la précède ou la détermine d'avance, elle se met en œuvre et naît à elle-même — et il sera beaucoup question de la naissance ici, de ce qui (s') ouvre, gonfle, se dilate et s'étend dans la surabondance toujours excédente des seins. Ces seins sont ici pensés — on dirait mieux pesés, soupesés — dans leur « *élévation interminable, insensible mais appuyée sans hésitation, un soulèvement, une tension légère et souple jusqu'à l'extrémité de sa propre terminaison qui ne l'arrête pas mais qui l'élève encore et qui la resserre soudain [...]* ». Dès lors, quelle différence y a-t-il entre ce sein toujours surgissant, levé hors de soi, et « *La pensée comme impatience et comme énervement, comme exaspération d'être non pas la représentation ou la signification de quoi que ce soit, mais le surgissement de soi : ce qui, de soi, surgit, et ce qui n'est rien d'autre que surgir* »? On aura compris que le sein ne pouvait pas être seulement un blason quelconque pour le philosophe de *Corpus*, mais bien la pensée élémentaire, la chose, sinon le cœur (non, le sein!) de la pensée même, sa matière-forme la plus singulière et sensible, précédant par tous ses traits saillants (c'est le cas de le dire : jaillissement, regorgement, exubérance, coulée, débordement) la pensée philosophique qui croirait pouvoir s'en saisir comme d'un « objet » de réflexion. S'en saisir : le « comprendre », le « contenir », et comment, si tout concept est lui-même « *Begriff* », c'est-à-dire appropriation, prise de possession, voire mainmise? Pas si facile, en effet, puisque cette chose tient toute dans son élancement, son extension intensive, son détachement sans coupure. La pensée trouve dans ce sein l'élection d'un « *objet impensable, de l'impensable chose au fond de l'objet, du sujet, au fond du fond* ». Les seins figurent ici non pas dans leur « *surobjectivité anatomique ou médicale ou érotique* » ou leur « *subjectivité maternante* », ils restent tout du long un « *objet inobjectable* », pas davantage assujetti à un sujet, appelant à répondre à l'injonction la plus élevée, celle qui soulève et enlève toute chose donnée, celle qui intime, au sens le plus fort du terme, au philosophe de toujours penser à partir de rien, au plus près de la chose même, à même sa mêmeté jamais pareille : « *Toujours souviens-toi de penser à un objet, un sujet impensable, force-toi à parler d'une chose innommable. Toujours sois à toucher ce qui se détache du contact.* »

Dans ce petit essai que Nancy qualifie d'« *exercice d'admiration* » (et pourquoi pas une sorte de prière, d'*ad-oratio* tant le sein, dans sa donation originaire, pourrait se donner comme le site de quelques vertus théologales « indéconstructibles », la dilection par exemple — la peinture « chrétienne » ne s'y est pas trompée), le philosophe ne s'adonne donc pas, contre les apparences, à la seule séduction d'un objet qui suscite toujours trouble et émotion (les très nombreuses citations littéraires qui, du *Cantique des cantiques* à Pessoa, en passant par Hölderlin, Sapho ou Beckett, viennent interrompre et suspendre sa méditation, en témoignent éloquemment), il tente d'identifier dans ces seins « *ce qui identifie, mais qui est sans identité et sans identique* » en eux. Car si, oui, ils sont bien toujours deux (et deux, ils restent, même coupés ou amputés), les seins sont toujours incommensurables l'un à l'autre, sans pareil ni paire, sans symétrie ni identité ou ipséité à soi, « *toujours à la conjonction de l'autre et du même, toujours à ce trouble d'identité plus fort que l'identique* », « *organe désorganisé, follement isolé et remué, offert et dérobé, deux fois, toujours deux fois, douce balance* ».

Du dessin des seins

Il y aurait beaucoup à dire à cet égard des dessins de Jean Le Gac reproduits en frontispice de chacun des deux textes de Nancy réunis dans ce livre, car ces dessins valent aussi à l'évidence comme des propositions pleinement pensantes sur le sujet à l'étude (difficile de résister au jeu

de mots appelé par la quasi-homonymie résonnant entre « dessin » et « des seins » : un certain sein ne serait-il pas toujours en quelque sorte au fond, ou au fondement de tout dessin ?) — et non seulement à titre d'images ou de simples « illustrations » (on se rappellera que Le Gac avait également « illustré » le précédent livre de Nancy, *Sur le commerce des pensées* (Galilée, 2005), et utilisé ce mot pour désigner son travail, non sans une discrète ironie). Le choix de ces images se fait ici d'autant plus significatif qu'elles sont les seules retenues, à la différence de la première édition de *La naissance des seins* parue il y a dix ans (ERBA, 1996) et demeurée depuis presque confidentielle, où l'on trouvait un abondant (et éclectique) cahier d'œuvres picturales et de photographies, qui a été retranché de la présente édition (notons d'ailleurs qu'il s'agit moins d'une réédition que d'une véritable re-parution, une nouvelle « naissance » si l'on veut, pour ce texte qui, ajointé à ce *Péan pour Aphrodite,* resté lui aussi peu accessible, permet de retracer le surgissement de ce motif, présent dès 1991, dans le corpus du philosophe).

Les dessins de Le Gac retiennent ainsi l'attention par toute une série de contrastes et surtout, si l'on se risquait à une tentative d'*ekphrasis,* par une déchirure douce, tendre, dans l'image même, tendue (comme les rideaux qui, de part et d'autre, encadrent et ouvrent la scène à la fois) entre la « présentation » du corps féminin et sa « représentation ». Cette tension se fait également sensible, au sein de l'image, entre le dessin, affirmé tel dans sa préséance, et la question du « tableau », qui demeure encore très présente quoique dans l'arrière-plan, formant toujours le fond, sinon le support de l'image (sur le second dessin, on distingue en effet un chevalet sur lequel un tissu a été posé ou jeté, comme si la toile était littéralement en attente de la représentation qui viendra, ou non, s'y déposer, mieux : comme si elle présentait déjà la naissance de l'image avant toute saisie, dans sa « forme » la plus inchoative). Serait-ce aller trop loin que de suggérer que se joue ici, entre le dessin et la peinture (et peut-être aussi la sculpture, car il s'agit bien, après tout, de… bustes !), quelque chose de la différence sexuelle portée et exposée dans le sein, une différence, fait remarquer Nancy, « *qui n'est pas celle des mots et des choses, ni celle d'un sexe et l'autre [...] mais bien plutôt la différence par laquelle chacun de ces différents précède l'autre indéfiniment tour à tour [...]* » ? Il reste que ces dessins mettent bien en scène un certain partage du sexuel, où l'on sent, divisant le même corps, un certain échange entre l'élévation et l'abaissement, la légèreté et la pesanteur, la présence de la « femme » comme corps-porté-en-avant, se-précédant et se-devançant, se portant au-devant-d'elle-même (est-elle ici sujet ou objet ? impossible de le dire), et le « masculin » représenté comme corps-s'effaçant, sensible seulement depuis son retrait. Pour le dire autrement, on suit dans ces images le tracé d'un travail à deux mains où chaque élément — le visage, les seins, les mains — interroge de manière séparée, dissociée, l'idée même de leur rapport. Quel rapport, en effet, y a-t-il entre l'extase légère, gracieuse, de ce visage levé, élevé vers l'autre, le dehors ou l'au-delà, et ces mains repliées et croisées sous la poitrine, moins fines, à peine esquissées, plus lourdes, dans lesquelles il serait tentant de voir celles, projetées, de l'artiste lui-même — mains montrant, cachant, soutenant, protégeant, offrant les seins, les « exposant » mais presque distraitement, sans pose ni séduction, en une sorte de prière demeurant indéfiniment suspendue entre le « *noli me tangere* » et le tact qui a pourtant effectivement lieu dans le dessin lui-même, dans les traits subtilement caressants du crayonné ? À méditer plus attentivement ces images, on reste donc frappé par la dissymétrie à l'œuvre entre la tête (visible ou coupée) et les seins, eux aussi encore autrement dissymétriques (l'un est tourné vers nous, l'autre se détourne, tout comme, dans le visage, l'absence de regard double l'œil du modèle qui se dérobe ainsi à ceux qui la dévisagent), et on n'est pas loin de penser que ces seins figurent ainsi eux-mêmes une sorte de visage, animés d'un regard aveugle… Pour un peu, on sentirait affleurer dans ces dessins le « bougé », le remuement, l'alternance rythmique qui importe tant à Nancy et qui est en jeu dans cette naissance des seins : l'ouverture, l'écart, la disjonction, la séparation, bref, ce qu'il décrit précisément comme l'identification, c'est-à-dire « *l'identification à rien d'autre qu'à l'inidentifiable* », « *comme l'œil sans vision d'une mêmeté qui se dispose différente, indéfiniment différente* ». Ce que ces seins montrent — et les seins ont toujours à voir avec le désir de monstration, même quand ils se dérobent à la vue — tient bien à une certaine « *disposition de l'être* » (Nancy insistera sur cette paronomase entre « naître » et « n'être » : « *Naître, le nom de l'être* », écrit-il), où non seulement chaque sein est « *accentué, relevé, dressé, distingué, séparé* » dans sa dissemblance (aucun sein n'est le pendant de l'autre, pas de duplication, contrairement au phantasme des prothèses remodelées de la chirurgie dite esthétique), mais où l'intervalle, le retrait et le creux, l'ouverture d'un espacement, le « *pli d'une coexistence* » entre eux, dans l'entre-deux, se trouve singulièrement renforcé. Comme si chaque sein pensait pour lui-même « *simultanément la copropriété d'être qu'il partage* » avec l'autre, le côtoiement et l'écart, le renvoi de « *l'avec qui va de l'un à l'autre, et qui va avec l'un et l'autre* »… C'est là, toujours *là* et jamais en tant que « tel », que commence, en un commencement « *toujours-déjà commencé et jamais finissable* », la naissance des seins.

Aphrodite ou le toucher de l'écume

Jaillissement d'un flot qui passe la mesure, fécondité surabondante, vie florissante et luxuriante : qu'est-ce qui pourrait mieux chanter cette naissance que ce *Péan pour Aphrodite* ? Mais chanter sur quel ton, dans quel murmure à peine bruissant puisque le mythe lui-même est interrompu et qu'il « *ne parle plus la parole génératrice, où le sens s'engendrait de lui-même, où le monde s'enroulait sur lui-même* » ? Si cette profondeur de sens s'est désormais retirée, ne nous laissant que le sec de la pensée, son aridité dure (Nancy rappelle dans les deux textes l'aphorisme d'Aristote : « *L'humide est la cause de ce que le sec prend contour* »), quel chant inventer ? Habituellement réservé à la gloire des exploits d'Apollon, le détournement du péan, hymne ou chant épique désormais épuisé, trouve, à la suite de *La naissance des seins,* son extension toute « naturelle » dans cette célébration, à la fois poétique et retenue (la corde lyrique s'est aussi rompue avec le mythe), de la venue d'Aphrodite, de sa naissance écumeuse, elle qui est « *la déesse qui naît, et qui n'est divine que de naître ainsi, à chaque crête, à chaque ourlet de vague, et dans chacun des creux où l'écume se répand* ». Si le sein tirait lui aussi une de ses racines grecques de l'humidité *(Mastos),* le mouillé, le ruisseler, le flot et le flux refont surface dans cette Aphrodite naissant nue de la nuée, et l'étymon des mots est lui aussi cette écume *(« toute écume étyme »),* sa matière fluide, son matériau sans substance à peine moulé en une forme. Aphrodite est, « *par figure tressée et par fiction trempée* », ruisselante de cet amour des mots, des sens, elle est celle qui fait « *couler des liqueurs mêlées, mêlant les langues, les sangs et les récits* », celle qui « *déplace et mêle les principes, l'harmonie et la force, [celle] qui séduit les origines* »… Aphrodite, « *la plus grecque des Grecques, et la moins reconnaissable* », la métisse vendue dans tous les ports mais elle-même sans port d'attache *(« pas de "race" en elle, même plus la race des dieux »),* l'écumeuse de toutes les mers qui « *est notre tradition la plus chère* » parce qu'elle sait que « *les Grecs étaient* superficiels par profondeur, *[et] menaient le deuil avec un sourire serein* »… Déesse d'un monde sans dieux, elle porte toujours ses seins découverts dans ses mains, elle les élève encore au-dessus, au-dessus de tout, pour le seul désir toujours naissant, seulement naissant.

Ginette Michaud

LES « COSMOCRATES » OU LA SOURCE DU DÉNUEMENT DU MONDE

L'EMPIRE DE LA HONTE de Jean Ziegler
Fayard, 324 p.

Ceux qui pensaient qu'avec *Les nouveaux maîtres du monde* (Seuil, 2002) Jean Ziegler avait fini d'en découdre avec les barons du système capitalisé mondial vont sûrement se raviser en parcourant *L'empire de la honte*. Un nouvel ouvrage, mais le même réquisitoire outré qui fait du Rapporteur spécial des Nations Unies le mal-aimé des hautes sphères de l'économie mondialisée. La honte chez Ziegler est double : d'une part, celle qu'inspirent les « *cosmocrates* », c'est-à-dire les sociétés capitalistes transcontinentales, et, d'autre part, celle que vivent les laissés-pour-compte du monde globalisé, victimes de l'ultralibéralisme ambiant dont le maître mot est « *l'avidité pure, l'impérialisme du vide, "le but sans but" comme disait Emmanuel Kant* ». Ziegler espère que cette dernière honte se commuera en révolution. En tout cas, il en appelle à cette révolution : « *Il faut écouter Kant, et recommencer la révolution. Car entre la justice sociale planétaire et le pouvoir féodal quel qu'il soit, la guerre est permanente et l'antinomie radicale.* »

Les Lumières enterrées

On saurait difficilement mieux trouver pour transcrire le tableau que peint Ziegler de l'état actuel des acquis des révolutions passées, notamment de la Révolution française. À travers le monde, la faim et la violence privent des populations entières des aspirations les plus légitimes de l'homme. Leurs libertés et leurs rêves de bonheur sont ainsi supprimés. Les exemples que Ziegler relève avec quantité de détails témoignent de sa connaissance particulière du terrain. À Rio de Janeiro, par exemple, ce sont des centaines de milliers d'enfants abandonnés qui cherchent quotidiennement de quoi manger dans les décharges publiques, se prostituent, volent pour le compte des policiers ou transportent la cocaïne pour les barons locaux. La violence est leur lot, avec plus de 8 000 enfants de la rue assassinés au Brésil au cours de la seule année 2004, bon nombre par la police. Au mépris pour la misère des infortunés s'ajoute le mépris pour leur vie même.

Toutefois, le Brésil n'est pas un cas d'exception. De l'Amérique latine à l'Asie, en passant par l'Afrique, la violence et la faim structurelles sévissent, traînant leur cortège infini de malheurs. Avec ses 841 millions de victimes annuelles, la famine s'avère impitoyable : elle « *signifie souffrance aiguë du corps, affaiblissement des capacités motrices et mentales, exclusion de la vie active, marginalisation sociale, angoisse du lendemain, perte d'autonomie économique. Elle débouche sur la mort* ». Quant à la violence et à ses multiples visages, ils se sont incrustés comme rouages essentiels du fonctionnement et du déploiement de la société internationale. « *L'exercice de la violence s'est faite culture,* écrit Ziegler. *Elle règne en maître et en permanence. [...] Elle habite l'ordre du monde.* » Et chaque fois, cette violence étonne par son absurdité : guerres préventives, barbaries et transgressions en tout genre. Une violence « *sans miroir* », c'est-à-dire porteuse d'aucune utopie. Le regard que pose Ziegler sur l'état du monde est sombre. Pour lui, tout se passe comme si les droits de la personne n'avaient jamais été proclamés, comme si le Tribunal pénal international n'avait jamais vu le jour, comme si les Lumières s'étaient tout simplement éteintes. Comme si, par un étrange renversement du temps, la charte des Nations Unies n'avait pas encore vu le jour et que la Commission des droits de l'homme était une affaire concernant un avenir éloigné : le contexte actuel, « *par rapport aux valeurs fondatrices des Lumières, [...] témoigne d'une régression évidente — et apparemment sans retour* ».

Nestlé : accusé parmi les accusés

Nestlé. Certes, le nom fait saliver, mais « la pieuvre de Vevey » n'a aucune cote auprès du rapporteur onusien. Son président, Peter Brabeck, touche un salaire annuel de 18 millions d'euros. Pourtant, Ziegler le présente comme une sorte de laquais sans mérite qui participe d'un système odieux et se vautre avec complaisance dans le fruit du labeur de millions d'opprimés. Et il ne s'agit pas seulement des 275 000 hommes qui travaillent pour Nestlé, mais, plus avant, des millions de paysans dont les produits coûtent des misères sur le marché mondial. Brabeck, souligne Ziegler, « *sait peser sur les cours mondiaux afin de réduire ses frais de revient sans pour autant répercuter ces baisses sur les prix des ventes aux consommateurs* ». Mais Nestlé apparaît sous un jour bien plus ignoble encore pour son mépris des codes internationaux du commerce, ses pratiques antisyndicalistes extrêmes, ses bris de conventions collectives et ses grossières mises à pied. Dans ses usines d'Amérique latine, en Colombie notamment, chaque fois qu'un « *noyau syndical s'organise, qu'une action revendicatrice se fait jour ou qu'une grève menace, les syndicalistes travaillant dans l'entreprise sont intimidés, attaqués et tués à l'occasion par des milices paramilitaires ou la police* ».

Mais Nestlé n'est en fait que l'un des nombreux « *cosmocrates* », artisans sans vergogne de la misère mondiale que Ziegler s'emploie à dénoncer. Pour celui-ci, ces multinationales et leurs acolytes de la finance mondiale commandent aux États leurs politiques, se moquent des syndicats, recourent à l'espionnage et au contre-espionnage en leur sein, infiltrent les organisations non gouvernementales et internationales, corrompent leurs experts au besoin, intimident leurs rapporteurs et peuvent recourir au crime pour écarter tout obstacle à leurs visées expansionnistes. Tout cela pour assouvir l'insatiabilité de leur désir de possession et de croissance. « *Les nouveaux pouvoir féodaux,* écrit Ziegler, *sont en effet des bureaucraties autoprotectrices.* »

Destruction massive

Jean Ziegler a intitulé la deuxième partie de son livre : « Les armes de destruction massive », clin d'œil évident aux prétendues armes de destruction massive qui ont justifié une intervention armée en Irak. Mais si Ziegler emprunte le concept, c'est pour traiter d'une tout autre problématique. Il montre que deux armes de destruction massive bien plus ravageuses sont à l'œuvre depuis des décennies, soit la faim et la dette. Si les ravages de la faim font à l'occasion les manchettes, ceux de la dette sont moins publicisés. Ziegler expose le subtil mécanisme d'endettement des pays pauvres pour mieux en dénoncer les effets sur les politiques sociales. Un processus d'endettement qui prend plusieurs formes, aussi dévastatrices les unes que les autres. Par exemple, pour les pays du Sud, l'achat à crédit de technologies de production se couple à une baisse constante sur le marché mondial des prix des matières premières dont ils sont producteurs, ce qui assure la permanence de leur endettement. Aussi,

les institutions financières leur prêtent à des taux d'intérêt plus élevés, prétextant qu'ils sont plus à risque. Mais il y a également ces crédits bien des fois accordés par le Fonds monétaire international (FMI) aux pays déjà débiteurs pour les aider à rembourser les intérêts sur leurs dettes. Le problème réside dans le fait que ces crédits ont généralement eu pour effet de dédramatiser le surendettement, de gonfler les créances et d'accroître le poids du service de la dette.

Ce qu'il faut mentionner ici, et que Ziegler souligne avec force, c'est que ce « *service de la dette (paiement des intérêts et des tranches d'amortissement) absorbe la plus grande part des ressources du pays endetté. Il ne reste plus rien ensuite pour financer les investissements sociaux : l'école publique, les hôpitaux publics, les assurances sociales, etc.* ». Il ne s'agit pas de pure spéculation : l'auteur y va d'exemples précis pour établir le lien de cause à effet entre la dette et la mort d'innocents. De ce point de vue, l'épidémie de rougeole qui a emporté des millions d'enfants en 1984 au Brésil était une conséquence directe des politiques de remboursement de la dette. Ziegler explique que, à la suite d'un plan d'ajustement structurel particulièrement sévère imposé par le FMI en 1980, le gouvernement brésilien avait interrompu sa campagne nationale de vaccination contre la rougeole. Quatre ans plus tard, l'épidémie se déclenchait, ravageant une génération d'enfants. « *La dette les a tués* », dit Ziegler, cinglant. Pour lui, la dette favorise la corruption dans les pays en développement, assure leur exploitation et perpétue la domination. « *L'époque de la domination par la dette fait suite, sans transition, à l'époque coloniale. La violence subtile de la dette s'est substituée à la brutalité visible du pouvoir métropolitain.* »

Quant à la faim, elle est considérée ici tout à la fois comme conjoncturelle et structurelle. La faim conjoncturelle résulte de catastrophes ponctuelles et la faim structurelle, du sous-développement. Pour Ziegler, l'une et l'autre tiennent de la dette. Les sommes allouées au remboursement de la dette serviraient à prévenir les catastrophes, comme celle de 2004 au Bangladesh, ou encore à protéger le cheptel mongol contre les épidémies. Mais tout manque : la technologie, les vaccins, les vétérinaires, parce que l'argent manque. Ziegler affirme alors : « *La faim est donc la principale cause de mort sur notre planète. Et cette faim est faite de main d'homme. Quiconque meurt de faim, meurt assassiné. Et cet assassin a pour nom la dette.* » Au-delà de la dette, ce sont les « *cosmocrates* », ici les barons de la créance mondiale (FMI et banquiers privés), que Ziegler tient responsables de l'agonie du monde. Ce sont véritablement ces derniers qui manient, fort efficacement au demeurant, les armes de destruction massive.

L'agonie de l'espoir ?

Dans *Les nouveaux maîtres du monde*, on percevait chez Jean Ziegler une certaine espérance face à l'avenir. Il voyait notamment dans la montée de la société civile l'espoir de l'humanité. De cette nouvelle utopie, Ziegler, très solennel, écrivait : « *Des millions d'êtres à travers le monde sont à présent réveillés. N'acceptant pas la privatisation du monde, ils ont décidé de s'organiser, de lutter pour un autre monde. L'immense cortège des insurgés est en marche. Il avance. Dans l'incertitude, en boitant. La libération de la liberté dans l'homme est son horizon.* » Cela, c'était en 2002. Trois ans plus tard, rien. Quasiment pas d'allusions à la société civile et à son horizon de liberté. Qu'est-ce qui s'est passé dans l'esprit de Ziegler ? Où est passée cette foi, cette conviction en l'émergence d'un autre monde ? La réponse à ces questions se trouve peut-être dans les chapitres sur Lula, l'actuel président du Brésil. Ziegler y retrace le parcours d'un homme dont la conscience socialiste naît d'une misère radicale et se nourrit d'un profond sentiment d'injustice. « *It's hell to be poor* », disait Dickens. Lula a connu les affres de la pauvreté. Il deviendra syndicaliste, passera par le cachot, et après un long combat politique, sera porté à la tête du pays.

Que sont devenues les convictions socialistes de Lula ? Cette question est en filigrane dans l'analyse de Ziegler, même s'il convient que le temps écoulé demeure trop court pour porter un jugement valable sur la présidence de l'ancien syndicaliste. À en croire Ziegler, pour un socialiste, le président Lula est trop porté par l'étrange obsession de gagner « *la confiance des marchés* ». Comment expliquer qu'un homme qui a longtemps prêché l'abolition de la dette change de stratégie une fois au pouvoir ? Comment expliquer qu'il hésite à procéder à l'audit de la dette extérieure que son parti a tant réclamé par le passé ? Ce pragmatisme politique serait-il inspiré du destin tragique d'Allende ? Ziegler note que « *[l]es cosmocrates laissent le Brésil en paix. Pour l'instant du moins. Mais en même temps, le* Programa Fome zero *ne décolle pas. Des milliers d'enfants brésiliens continuent de mourir de sous-alimentation, de malnutrition et de faim* ». Devant les politiques de son ami Lula, porté au pouvoir par la société civile, Ziegler s'en remet au tribunal de l'histoire, comme si cet exemple avait profondément entamé sa foi.

L'efficacité manquée

Dans la forme, le livre de Ziegler est remarquablement efficace. Un peu trop même. L'homme ne veut pas faire beau. Il veut faire juste. « *Mon livre pose un diagnostic* », écrit-il. Évidemment, quand le physicien adopte une telle position, il n'est pas là pour la rhétorique. Mais de quel mal est-il finalement question ? On n'arrive pas toujours à le savoir. Certes, il y a une trame, un fil conducteur, c'est-à-dire les « *cosmocrates* » comme générateurs de la misère du monde. Il y a aussi une structure fondamentale : d'abord révéler, et ensuite invectiver. Révéler au monde la souffrance du monde, son mécanisme de construction, puis identifier et attribuer les responsabilités. Dans le livre de Ziegler, on se promène allègrement d'un cas de misère à un autre, d'une consternante statistique à une autre. Pourtant, malgré la minutie de certaines descriptions, Ziegler ne réussit pas à émouvoir. Il donne plutôt une forte impression de déjà entendu. Or, l'émotion est véritablement ce qui compte en ce monde de moins en moins sensible aux données objectives. On a vu les populations s'émouvoir et finalement agir devant les catastrophes, parce que clairement interpellées, c'est-à-dire sollicitées. Le problème avec le livre de Ziegler, c'est qu'on ne sait même pas à qui il s'adresse. Et sa froideur laisse le désagréable sentiment d'un travail avorté, juste assez étoffé pour satisfaire ses patrons onusiens. Un bon rapport, quoi.

Sur le fond, l'exercice est presque paresseux, puisqu'il se contente de suggérer au processus historique un potentiel de recommencement. Certes, la Révolution française a couvé dans l'oppression et la misère du peuple, dans sa frustration profonde, en attendant que les Lumières lui fournissent étincelle et sens. Cependant, induire hâtivement que la damnation actuelle des peuples est gage d'une prochaine révolution relève purement de l'idéologie, c'est-à-dire de la pensée épurée de ses contradictions pratiques. Bon nombre de situations que Ziegler évoque témoignent de la complexité de l'opération du monde. Le cas de Lula au Brésil en est une illustration patente. Qui plus est, Ziegler se contente des symptômes et passe sous silence, sans doute parce que beaucoup plus exigeant, le fait que les actions tant décriées des « *cosmocrates* » résultent d'un discours qui les légitime. Autrement dit, une analyse qui vise la compréhension profonde du déséquilibre du monde ne peut plus se limiter à dévoiler ses maux, déjà par trop évidents. Au demeurant, cette forme de dévoilement contribue plutôt à huiler le fonctionnement du système mondial, en suscitant chez ses artisans une sensibilité factice. C'est ainsi que Nestlé finance le *Programa Fome zero* du président Lula visant à lutter contre la faim et la malnutrition. Et du coup, la multinationale se donne bonne conscience, car qui lui reprochera de ne pas assumer sa part de responsabilité sociale ? Manifestement donc, une remise en cause du système doit dépasser l'élément factuel et pénétrer le discours, interroger ses formes institutionnelles et idéologiques ainsi que son mécanisme de légitimation. Autrement dit, changer l'ordre du discours, ce qui constitue un exercice beaucoup plus fondamental, plus pénible, mais moins attrayant parce que plus radical.

Ziegler relève avec justesse que « *révolté par l'injustice sociale, Kant voyait dans la Révolution la promesse de la libération des miséreux* ». Nul doute que telle est aussi la vision du rapporteur onusien. Mais l'action révolutionnaire se pense, s'articule, et finalement s'exécute. Elle a besoin de temps et d'espace. Dans l'état actuel, les « *cosmocrates* », forts de leur ubiquité et de leur emprise sur le système économique et financier planétaire, ont appris à tuer dans l'œuf toute contestation, toute velléité émancipatrice. On peut le dire, la Révolution n'est pas pour demain. Et ni la honte ni les appels solennels ne semblent pour l'instant inquiéter les structures du monde.

Osée Kamga

STÉNOGRAPHE DE L'ÊTRE

VIVRE DANS LE FEU — CONFESSIONS de Marina Tsvetaïeva
Textes choisis et présentés par Tzevtan Todorov, traduits du russe par Nadine Dubourvieux, Robert Laffont, 475 p.

CHRONIQUE D'UN GOULAG ORDINAIRE d'Ariadna Efron
Traduit du russe par Simone Goblot, Éditions Phébus, « Le vif sujet », 283 p.

Tzvetan Todorov présente les Confessions de Marina Tsvetaïeva dont le titre est tiré du texte même : « *Comme c'est bien de* Vivre dans le feu*!* » Sa préface imposante raconte des événements majeurs de l'existence de la poète russe. Le préfacier entremêle les activités d'écriture à la vie personnelle, familiale et sociale de l'auteure et les juxtapose aux faits historiques tels la révolution communiste de 1917, les procès staliniens de 1937-1938, la Seconde Guerre mondiale. Dans la perspective qui vise à englober le privé et le social, l'émigration politique est le drame qui amplifie les difficultés d'intégration de la famille Efron à des sociétés différentes, selon le récit qu'en fait *Chronique d'un goulag ordinaire.*

L'ouvrage se compose de lettres, d'extraits des Cahiers de l'auteure, de poèmes, de pages d'origines diverses qui semblent toutes travaillées pareillement. Todorov a écrit les transitions entre les textes : ce sont des notations sur des événements personnels et politiques, sur des personnages de l'histoire littéraire, des remarques thématiques, des rapprochements entre des fragments qui introduisent à la lecture.

« *Trop a toujours été la mesure de mon monde intérieur.* » L'exaltation, le feu, l'incandescence, l'intensité, l'âme chauffée à blanc, la transfiguration, la quête acharnée de l'absolu, la passion, l'au-delà de la littérature, le goût de l'extrême, l'idéal de l'amour fou, les idylles cérébrales, le maximalisme, la rigueur et la densité, la nécessité, la voix de son « démon », le refus de tout compromis, la puissance de l'art et de la poésie, l'éblouissement, les êtres d'exception, le sacré, l'infini, la tragédie, la perfection : ces mots réfèrent à l'absolu. L'absolu comme nom et comme adjectif; le vocable revient inlassablement dans la longue préface. Est-ce là que réside le sentiment d'une rencontre hors du commun qui m'a fait recommencer la lecture de la *Correspondance* entre Tsvetaïeva, Rilke et Pasternak un certain nombre de fois? Les lettres de Tsvetaïeva étaient insaisissables, je ne parvenais pas à les comprendre. Puis j'ai reconnu la démesure, l'extase qui y est exprimée, la qualité de l'amour infini dont il est question, en d'autres mots, le sublime d'une rencontre épistolaire entre ces poètes.

Vivre-écrire

Marina Tsvetaïeva veut qu'on inscrive sur sa tombe : « *Sténographe de l'être* ». La précocité de la découverte de soi, de la poésie, de sa relation avec le langage, est d'autant plus intense qu'elle conserve la même ipséité jusqu'à la fin. « *Je savais* tout — *de naissance.* » Elle écrit à dix-sept ans : « *J'aime à la folie les mots, leur aspect, leur son, leur impermanence, leur constance.* » Ceci encore : « *J'ai mentalement tout vécu, tout saisi.* » Vers la fin de sa vie, elle reprend la même affirmation : « *Tout ce que j'ai aimé, je l'ai aimé avant sept ans, je n'ai rien aimé d'autre.* » Il y a partout dans ces pages une affirmation de l'être et une puissance d'expression qui tiennent de la présence à soi, y compris dans ce que Todorov appelle les « *idylles cérébrales* », que je nomme les amours de tête, ces fulgurantes passions, ces attraits soudains pour des hommes le plus souvent, mais pour des femmes aussi.

« *Parce qu'il ne s'agit pas du tout de : vivre et écrire, mais de vivre-écrire et : écrire — c'est vivre.* » En poésie, elle cherche le vrai, non pas le nouveau. Les poètes et la poésie existent au travers du mot. Cherchant le mot, la poésie cherche le sens. « J'écris pour comprendre — *c'est tout ce que j'ai à dire sur mon métier.* » Une telle phrase est inévitablement mal comprise, mal interprétée. De l'exil au désir de se perdre dans le siècle qu'elle déteste trois fois plutôt qu'une, elle est un esprit solitaire. Mais elle croit qu'il en existe d'autres qui lui ressemblent et qui n'aiment pas « *le siècle des masses* organisées ».

Marina Tsvetaïeva n'est jamais anecdotique. Toute anecdote se réduit à l'expression la plus simplifiée. Sans justification, elle s'emploie à préciser des mots, des expressions, à les faire valoir selon ce qu'elle pense. Elle écrit dans la présence à soi qui traduit une homologie entre son monde intérieur et le monde extérieur dont « *l'air est irrespirable* ».

Il n'y a pas de rationalisation. Il n'y a pas d'appel à l'émotivité. Il n'y a pas de croyance en une évolution personnelle. Il n'y a pas même l'établissement d'une équivalence entre la douleur et le mal. « *Et puis la douleur est-ce — le mal??* »

Les inadéquations entre sa vie et l'époque se manifestent dans des faits si nombreux, si indiscutables, que l'ensemble de sa situation paraît intenable. « Tous *les événements de* ma *vie sont tellement en dessous de ma* force *et de ma* soif, *que je ne m'en mêle tout simplement pas : à quoi bon rectifier!* » Elle ne justifie rien. La poésie n'est en aucun cas un viatique. La poésie ne sert pas. Tout autant « *le travail sur le verbe est un travail sur soi* », tout autant ce travail n'avance aucune solution pratique. Se voit-elle comme un poète maudit? Pense-t-elle abandonner l'écriture lorsque sa vie devient tragique? Elle n'a rien du poète maudit. La poésie n'est pas davantage une consolation. Elle est intrinsèque à sa vie, à son être, à sa manière d'être au monde. On peut comprendre que les gens de lettres l'ignorent, la tiennent à l'écart. Il en est de même pour les esthètes. De fait, ils n'ont rien en commun. La poésie n'est pas davantage un surcroît, un surplus, une sorte d'idéal qui distingue le poète des autres. Pour saisir l'ensemble de l'écriture de Tsvetaïeva, qui se donne comme une totalité issue d'un vivre-écrire, il faut d'emblée pénétrer les niveaux de pensée de son langage poétique.

L'exil

En 1931, elle écrit : « *Dans dix ans je serai absolument seule, au seuil de la vieillesse. Et j'aurai eu — du début à la fin — une vie de chien.* » Elle est née en 1892 dans une grande famille cultivée. Son père fonde le Musée des beaux-arts de Moscou. À vingt ans, elle a déjà publié un recueil de poésie et elle est reconnue parmi les poètes; elle a un mari, Serguei Efron, qui a vingt ans et une fille, Ariadna. Au moment de la révolution, elle donne naissance à une autre fille qui meurt de faim dans un orphelinat. Avec sa fille Ariadna, elle doit quitter l'Union soviétique en 1922, pour rejoindre son mari.

Commence alors une vie d'exil, dans les environs de Prague où naît un fils, Gueorgui, qu'elle appelle Mour. La vie est dure, les corvées épuisantes. Rétrospectivement, l'existence en banlieue de Prague lui apparaît beaucoup plus favorable que la vie en banlieue de Paris. Elle y habitait près de la forêt. Ses liens avec les Pragois étaient selon son désir. Malgré le dénuement, elle trouvait des raisons de vivre. De 1925 à 1939, en France, la misère, le quotidien harassant, les dettes, la saleté, les mésententes avec

Serguei et Ariadna usent ses forces physiques. Ce n'est pas peu dire qu'elle est en marge de la vie littéraire française. Ce qu'elle écrit ne correspond à aucun goût littéraire de l'époque. L'émigration russe a ses réseaux, elle est organisée et possède des revues littéraires, des éditions, des lieux de lectures publiques. Les Russes de droite n'acceptent pas qu'elle écrive un hommage à Maïakovski, les Russes de gauche, son poème dédié au tsar. Le malentendu est interminable. Le retour en Union soviétique n'est ni désiré ni voulu. Si Ariadna a une vision enthousiaste de son avenir soviétique et part la première, Serguei, pourchassé à cause de ses activités au NKVD (la police politique chargée de la sécurité de l'État soviétique), est forcé de partir. Marina Tsvetaïeva et son fils Mour, sous surveillance, doivent partir à leur tour deux ans plus tard. L'attachement de la poète à sa famille est indéfectible.

Elle n'a aucune illusion quant à la vie en URSS. Elle ne l'exècre pas davantage qu'elle n'espère de lendemains qui chantent. Peu de temps après la réunion de la famille, Ariadna est arrêtée. L'arrestation de Serguei suit. Les difficultés pour trouver une chambre se multiplient. Comme la majorité des écrivains, elle vit de traductions. L'Allemagne envahit l'Union soviétique. Elle fuit Moscou afin de protéger son fils. Ils débarquent dans la bourgade d'Élabouga. Quelques jours plus tard, Marina Tsvetaïeva se suicide.

L'ouvrage rassemble les éléments d'une biographie avec les notations nombreuses de Todorov et d'une autobiographie avec les fragments de vie et de pensées écrits par Marina Tsvetaïeva. L'autobiographie est un montage, un choix textuel, fait par Todorov. Ainsi, les événements de l'existence de la poète sont racontés trois fois : dans la préface, dans les notations et dans les pages écrites par l'auteure. Les répétitions n'en sont pas. Il s'agit de la démesure. Marina Tsvetaïeva sait que sa façon d'être et d'écrire la met en danger. Dans son carnet en 1919, elle écrit : « *Cette histoire de poèmes — mon premier pas vers le néant. / Et la pensée : Puisque j'ai pu cesser d'écrire des poèmes, je pourrai un beau jour cesser d'aimer. / Alors je mourrai. [...] / Bien sûr, j'en finirai par un suicide, car mon désir d'amour est un désir de mort.* »

Elle l'affirme de plusieurs manières : les choses extérieures ne sont pas pour elle. L'expression de la densité et de l'intensité de l'être recrée un « *cercle de feu* », d'où la singularité du livre.

Lettres de prison

Depuis vingt ans, je lis sur les camps nazis et sur le goulag. Mes lectures sur les camps de concentration et d'extermination du système nazi sont plus anciennes. J'étais de ces lecteurs qui désiraient parler de ce que je lisais, de ce que je découvrais de l'ampleur des crimes commis au vingtième siècle. Je ne le faisais pas, je ne l'ai pas fait à l'époque où les littéraires découvraient le courant de l'intimisme.

Les lettres d'Ariadna Efron, fille de Marina Tsvetaïeva et de Serguei Efron, écrites dans les camps, ont été rassemblées sous le titre *Chronique d'un goulag ordinaire.* Arrêtée sans motif en 1939, condamnée en 1940 à huit ans de camp de rééducation par le travail, elle a été libérée en 1955. Les lettres de 1943 à 1945 s'adressent à sa tante maternelle, Anastasia Ivanovna Tsvetaïeva. De 1942 jusqu'à sa libération, la grande majorité des lettres sont destinées aux chères Lilia et Zina, sa tante paternelle Elisaveta Iakovlevna Efron et Zinaïda Mitrofanova Chirkevitch, l'amie de Zina qui partageait son appartement à Moscou.

Dans l'avant-propos, la traductrice Simone Goblot écrit : « *Peut-être cherche-t-elle à ne pas alarmer cette vieille personne (sa tante paternelle), mais sans doute faut-il tenir compte aussi de la censure, qui la contraignait à présenter les choses sous un jour presque rose. Il reste assez facile de deviner combien la vie d'Ariadna et de ses codétenus était pénible, et avec quelle vaillance elle affrontait ses épreuves.* »

Il y a donc de nombreux euphémismes dans la correspondance. Condamnée en 1940, Ariadna se vit proposer par la direction du camp de rééducation de devenir une délatrice, ce qu'elle refusa. Elle fut transférée au camp disciplinaire où, grâce à une intervention extérieure, elle obtint un transfert en Mordovie. Libérée une première fois en 1947, elle n'eut pas le droit d'habiter Moscou. Elle fut arrêtée de nouveau à Riazan, encore une fois sans raison, et fut envoyée en Sibérie, où elle retrouva sa liberté en 1955.

Tous les camps ne permettent pas la correspondance. À l'isolement physique, à la rupture d'avec la famille et la société, s'ajoute alors l'isolement psychique, la séparation totale, lorsque ni lettres ni colis ne sont autorisés. Les lettres qu'Ariadna Efron envoie et qu'elle reçoit lui sont infiniment précieuses. L'affection qu'elle voue à ses tantes n'a pas d'équivalent dans sa vie au camp. Les témoignages d'affection ne semblent possibles qu'à l'égard des êtres libres. Lors de son dernier séjour en Sibérie, elle s'était liée d'amitié avec Ada qui partageait avec elle un espace restreint dans une « *espèce de cabane indescriptible où il est impossible de se tenir complètement debout* ». Elles en sortent pour cohabiter dans une maison bien à elles, qui, malgré les travaux et les coûts excessifs, s'avère un bon choix. C'est une bonne maison parce qu'elle est « *sèche et chaude* », « *l'essentiel dans [la] vie ici* ». Ada, la compagne d'infortune, est trop bavarde, mais elle est solidaire. Si l'une n'a plus de travail ou n'est pas payée, l'autre devient le soutien jusqu'au rétablissement de la situation. Les journées de travail durent douze ou quatorze heures pour une somme d'argent dérisoire. Les lettres énumèrent les biens de première nécessité sans autres considérations sur l'existence, sur la perception des conflits, des injustices ou des scènes dramatiques comme on en lit dans tous les récits et les témoignages sur le goulag. Il ne se passe rien. Le temps s'écoule dans le plus grand dénuement et le travail exténuant.

« *J'ai travaillé à perdre haleine.* » Les notations de ce grenre sont nombreuses. « *Les jours se suivent, si semblables les uns aux autres — aucun ne différant des précédents, aucun ne tranchant en rien sur les autres — qu'on se sent devenir une sorte de cloche...* »

Les brèves descriptions du ciel sont fréquentes et saisissantes. Le ciel mouvant apparaît comme la seule richesse qui rappelle l'existence libre. Ariadna Efron garde cette capacité de voir les changements lumineux de la vaste saison blanche rompue par le court été envahi d'une multitude de moustiques voraces.

Elle écrit en 1950 : « *C'est terrible de ne pas avoir de but dans la vie.* » Elle sait encore ce qui peut la rendre libre. La vie des camps ne l'a pas abrutie. Son travail consiste, entre autres, à organiser pour les nombreuses fêtes, commémorations et anniversaires de Staline, les expositions, les décors, les mises en scène de théâtre où les acteurs se comportent de façon « *épouvantable* ». Ainsi, slogans, dessins sur des panneaux de contreplaqué, banderoles et discours rendent hommage à Staline, en qui elle continuait de croire, comme certains autres condamnés. Elle le fait avec déférence, convaincue qu'il est attentif à la survie de l'œuvre des poètes. Elle songe à lui écrire pour qu'il résolve la question de la publication des poèmes de Marina Tsvetaïeva.

Ariadna Efron apprend le suicide de sa mère, puis l'exécution de son père et la mort de son frère au combat. Celle que Marina Tsvetaïeva nommait son « *lecteur absolu* » commence à rassembler l'œuvre de sa mère. Elle demande à ses tantes de recueillir et de conserver les lettres, les cahiers, les manuscrits divers, les poèmes. À partir de 1955, Ariadna Efron s'occupe activement d'une œuvre qui n'a guère été publiée.

Dans la correspondance avec Anastasia, sa tante maternelle, elle évoque la poète. Elle dit n'avoir eu qu'un seul amour : cette mère avec qui elle a vécu en symbiose. Même si leur relation était devenue difficile, tendue au fil des ans, Ariadna écrit : « *elle nous faisait don de son* moi *dans tout son éclat et dans toute sa splendeur [...].* »

Une trentaine de *Pages de souvenirs* complètent l'édition de la correspondance : Ariadna Efron écrit sur sa petite enfance heureuse entre sa mère et son père, tous les deux jeunes et libres.

France Théoret

LA PASSION SELON CIXOUS

L'AMOUR MÊME DANS LA BOÎTE AUX LETTRES d'Hélène Cixous
Galilée, « Lignes fictives », 192 p.

« L'IDÉE *que toute ma vie a été décidée quand j'avais vingt-trois ans par un poème m'épouvante* » : quel livre dangereux, puissant, épuisant, déroutant, nous met encore entre les mains l'essayiste et auteur de fiction Hélène Cixous! Un livre à deux côtés et deux tranchants, aussi cruel, écumant et animal qu'une panthère, aussi aveugle, tendre, passionné, enflammé, éperdu qu'une Juliette, un livre qui n'en finit pas de jouir de l'*amor*, de la mort et des mots. On reconnaîtra la narratrice de *Manhattan*, des *Rêveries de la femme sauvage* et du *Jour où je n'étais pas là*. On verra errer d'autres revenants : sa mère, le personnage-livre, Derrida, Joyce, Proust. Est-ce un nouveau « roman » ou la frondaison d'une des branches de son œuvre qui prend de plus en plus d'ampleur et de cohérence? Le mot-spore qui s'est échappé, qui germe, qui croît et s'étend aux quatre vents de son dernier livre est un mot qui n'aura jamais fini de se laisser écrire. Les poètes le chantent depuis que l'encre et le papier existent, et même avant, les philosophes s'y butent depuis Platon, les autres le vivent grand, fou ou d'été : l'amour… même. Quel tour de force, quelle folie, prendre l'amour à la lettre, faire l'amour à l'amour même, sans réserve, avec sa langue, sa chair française! On n'en sort pas indemne. Le cœur du lecteur est déchiré entre dire ou ne pas dire, faire ou ne pas faire, goûter ou ne pas goûter. « *Ici l'amour* », dit le livre. De l'autre côté aussi. Nous sommes cernés, encerclés, nous sommes enlacés, embrassés, « *surveillé[s] de mots surnaturels* ». Nous sommes forcés de lire, à la folie, le mot, les lettres. Le ravissement est tel que forcément, comme dans la vie, nous tombons amoureux de l'amour. On voudrait crier les mêmes mots que ceux prêtés par Hélène Cixous à sa mère : « *la grande Déesse crie : qu'est-ce que tu écris là-haut? Je crie : une sorte d'histoire d'amour.* » Quelle sorte? Quel genre?

Olivier de Serres, souviens-toi

On entre dans le livre par Olivier de Serres. Olivier de Serres, c'est le nom-lieu, le nom donné à quatre murs, quinze mètres carrés, « *un petit studio sombre et nécessaire* » « *creusé dans le dos de la rue de la Convention* », le nid de la première fois, la caverne, la « *nonchambre* » payée grâce aux citrons d'or envoyés d'Alger par maman à sa fille de vingt ans partie étudier à Paris. Olivier de Serres, le sans-téléphone, la tanière, le trou dans Paris hors Paris, le désert au milieu de l'oasis. Que s'est-il passé à Olivier de Serres? Rien, sauf l'amour. Un jour, il revient de voyage, il tombe sur elle et ils font l'amour par terre. À? Dans? Avec? Olivier de Serres comme seul témoin. Voilà ce qui reste, quarante ans plus tard. « *Quarante ans qui sont passés comme ça.* » Le 12 février 2005, assis sur le divan, ils se souviennent. « Ils », c'est elle + lui, c'est « nous », deux mémoires, deux oublis, les deux témoins restants de cette scène, souvenir fragile et précaire à conserver, à choyer, à chérir, à nourrir comme un enfant. Ces personnages, ils sont sans nom : « *Nous, les noms, nous les avons tout de suite laissés dehors. Nous nous appelons : tu ou bien : nous. Tu, tu, et nous.* » Car ils sont toujours plus que deux; il leur faut un troisième témoin qui vaque, quitte à ce que ce soit Dieu, un ou deux chats, voire le lieu même, qui gardent le secret de leurs rêves et de leurs fantômes. « Il », c'est un poète américain; il parle anglais, la langue est d'ailleurs la seule bonne raison de leur amour. « *Tout le reste est hasards.* » « Elle », c'est elle qui écrit le livre, c'est elle qui a gardé leurs lettres, « *les auteurs de ce tout incalculable* ». Un jour, ces lettres se réveillent et lui ordonnent de les lire et de les relire, ou c'est plutôt le livre qui les lui envoie, qui met son pied dans la porte et qui lui dicte de l'écrire : « *Le livre m'envoie des lettres. Suis-je dedans — Suis-je dehors?* » Courant après une phrase, un mot, une date ou un lieu qui erre dangereusement sur le bord de la falaise de l'oubli, elle relit-revit les grandes et petites scènes de leur théâtre intime, les anecdotes domestiques et les épiphanies poétiques. [S'ensuit une recherche à temps perdu, une exploration cannibale, un appétit dévorant pour les restes, des traces de sang-sperme-salive-cheveux-tickets-kleenex qui ont gardé l'aura du passé, une cueillette carnassière des petits déchets-grimoires qu'elle lit aussi religieusement que chaque ligne de son corps : « *je prends des photocopies de tes paumes et du dos de tes mains, j'en ai pour des années à te géographier, je me nourris, je n'absorbe pas, je nourris, j'admire Dieu.* » Sans prévenir le lecteur, elle troque la loupe pour le télescope et la carte du corps devient mappemonde.] On voit défiler des villes vraies et des territoires imaginaires, des cités chargées de mémoire, comme Paris, New York, Alger, des chambres de jeunesse, des avions de vieillesse, des déserts intérieurs, des cages en liberté, des bureaux new-yorkais, des lits, des divans, une maison aux murs blancs couverts d'écriture. Autant de lieux muets, gardiens de leurs secrets, des lieux où ils ont fait l'amour, ou seraient-ce plutôt « *les lieux qui font l'amour* »?

Laissez- passer pour l'amour

« Il » et « elle », « nous », ce sont aussi Artaud et Genica, le narrateur de la recherche et Albertine, Julien Sorel et Madame de Rênal, le soldat et la panthère dans *Une passion dans le désert*, Derrida et la phrase dans *Demeure Athènes*. Quel que soit le nom dans le pronom, l'amour est partout, dans la vie, dans les lettres, dans les cahiers, dans la littérature, en anglais, en français, en allemand, en miaulement, en ronronnement et en « *langage pomme de terre* ». L'amour passe partout, entre les lignes d'un poème, entre les fleurs des genoux, entre les peaux, les cuisses, les muscles, entre les mots dits et ceux qui n'ont pas été dits, entre les choux-fleurs et les pommes de terre, entre les dates aussi. Comme Ève, sa mère qui ne meurt pas, l'amour n'achève pas : « *C'est comme la mer, dit la mère, ça va ça vient.* » Aussi simple et océanique que ça. Un roulement de vagues capricieuses, l'infini qui valse du tout au rien, du trivial au sublime, de la mère à la mer, du désert à la boîte aux lettres. [Un passage, un saut, un enjambement. « *Le passage difficile est facile aussi* », dit Cixous dans *Photos de racines*, « *il se fait en un éclair. D'un bond. Sans transition. C'est le mouvement éclair de la confiance. Sans réserve et sans calcul. Il faut dire qu'aimer n'est pas de ce monde-ci mais d'une autre planète.* » Une fois les pieds dedans, c'est la peur qui nous prend. Peur de perdre, peur de ne pas perdre, « *peur de durer, peur de ne pas durer.* » Le livre, lui, doit s'achever.]

Deux personnes qui s'aiment autant ne peuvent pas survivre sans l'Absence, la Mort, la Poésie. Ils vont se dévorer vivants. L'un doit achever l'autre. L'un finira par manger l'autre. Qui aimera le moins en premier ou qui sera le dernier à aimer encore? [De plus en plus moins en moins fidèle, qui signera la dernière fois « *fidèlement pour toujours* »? Qui sera le « *chef de l'oublie-souviens-toi* », qui, qui, qui?] Quelle intrigue, quel suspens, quelle attente? Entre le secret. Il sauvera la passion de son propre feu, chuchotant la formule magique : « *Parfois on a besoin de ne pas dire pour dire* ». Ne pas le dire, ne pas le déclarer. Au pire, l'écrire, le réserver, pour l'éternité, si bien qu'on ne sait plus ce à quoi on tient le plus : l'amour ou le secret. On en tire au moins une leçon de vie : « *L'essentiel*

pour vivre est que le secret soit 1) bien équilibré et bien aménagé 2) bien gardé. » Pour cela, il faut une boîte aux lettres ou un désert.

Déjà lu

Une fois le dos de la jaquette rabattu, le lecteur prend la relève : qu'est-ce que c'était ? qu'est-ce qui vient de (se) passer, là ? quel livre a été commis ? un roman ? une fiction ? une « *sorte d'histoire d'amour* » ? Ça ne peut pas finir comme ça, mais ça ne peut pas durer non plus. Sur sa faim, la lecture reste sur sa faim, affamée, assoiffée, en attente de la fin, de la résolution, du dénouement, mais on n'y arrive jamais. C'est justement cela qui exaspère et qui désarme, « *ce récit qui n'en finit plus de finir* », les phrases, les voix lâchées en liberté qui continuent de courir avant, après et autour du livre. En un sens, plusieurs des quelque quarante œuvres de fiction de Cixous « reviennent au même », reviennent sur elles-mêmes, reviennent à elles-mêmes, reviennent. Elles sont surpeuplées de revenants, de redites, de reprises, de refrains qui passent trop vite dans le texte pour se laisser attraper ou arrêter. Le lecteur n'y voit que du feu et c'est seulement plus tard, trop tard, qu'il comprend qu'il a déjà lu, qu'il *est* déjà lu. Là réside peut-être le plus grand défi de lecture. Changer de posture, se livrer au livre sans compromis plutôt que d'appliquer une grille d'analyse qui vise à neutraliser un sens, à maîtriser la compréhension du texte. Autrement dit, il faut lire *pour* rien comme Cixous dit écrire *pour* personne : « *je ne crois pas avoir jamais écrit pour qui que ce soit. Cela ne veut pas dire que je méprise le lecteur ; tout le contraire. Il ou elle est libre. Il viendra ou ne viendra pas. Ou elle. Je ne sais pas qui c'est. Je sais seulement : il y en a un. De même quand j'écris, j'écris pour le texte. C'est le texte qui est mon premier lecteur.* » Pourquoi, alors, continuer de la lire ? Parce qu'on ne peut pas être demi-lecteur de Cixous. Fatalement, c'est le feu ou rien. Ce sont les jaloux qui aimeront le plus son écriture, ceux qui aiment aussi follement et aveuglément qu'elle cette langue française qu'elle adore et touche sans réserve, sans pudeur. Et ceux qui tombent dans ses livres n'ont aucune bonne raison [à donner] pour justifier leur folie. Encore une fois dans son dernier roman, Cixous nous aura devancés, devinés en faisant dire à ce personnage follement amoureux ce que ses plus fidèles lecteurs voudraient lui relancer : « *La bonne raison pour laquelle je t'aime, c'est-à-dire la bonne folie, est la langue. Et c'est la seule. Tout le reste est hasards.* »

Andrée-Madeleine Clément

Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 1999-2001, vue partielle : installation rassemblant un corpus d'éléments et de données recueillis auprès de non-voyants. L'image montre (au mur) des dessins d'observation réalisés par des non-voyants à partir de l'exploration tactile d'objets en pâte de sel appartenant à la collection de l'artiste (sur la table). Certains de ces dessins ont été transposés en relief pour permettre une lecture au toucher (sur la table). Photo : Dieter Kik, Centre d'art contemporain le Quartier, Quimper, France, 2004

CHEMIN DE BOUCHE

DES FOIS QUE JE TOMBE de Renée Gagnon
Le Quartanier, 88 p.

ORIGINE DES MÉRIDIENS de Paul Bélanger
Éditions du Noroît, 95 p.

MARCHER, penser et écrire constituent des mouvements réciproques, des gestes conjoints. Le sociologue Jean-Yves Petiteau commet cette agréable variation sur le cogito cartésien en écrivant : « *Je marche donc je suis.* » Et Michel de Certeau propose avec justesse un réseau de significations entre l'acte de marcher, celui de parler et celui d'écrire, avec ce qu'il nomme, dans *L'invention du quotidien*, des « *énonciations piétonnières* ». La poésie — au Québec, pensons à *Sol inapparent* de Gilles Cyr, *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault et *Le piéton immobile* de José Acquelin — investit cet alliage où le sujet, à la fois poète et marcheur, parcourt le paysage. Dans les récents recueils de Renée Gagnon et de Paul Bélanger, la parole se porte au-dehors, le souffle marche dans la rue et « *[l]a voix forge ce paysage tendu* », comme l'écrit l'auteur d'*Origine des méridiens*. Parce qu'« *une pensée ne vient pas seule / elle cherche des lèvres* », tel que le note encore Paul Bélanger, et « *parce que route appelle* », comme le souligne avec simplicité Renée Gagnon.

Si le rapprochement entre *Des fois que je tombe* et *Origine des méridiens* peut surprendre, ou paraître saugrenu — Renée Gagnon publiant ici un premier livre, dans une jeune maison d'édition à laquelle on accole, souvent à tort, l'étiquette de « formaliste » ; alors que Paul Bélanger signe son huitième ouvrage, dans cette institution de la poésie dont il est le directeur littéraire—, il trouve une réelle pertinence dans un traitement également mobile du corps et de la parole. Renée Gagnon écrit : « *je pars remplir ma bouche.* » Et Paul Bélanger : « *Tu mâches tout en marchant / tes phrases jusqu'à les rompre / dans ton oreille interne* ». Dans la déambulation qui se déploie ici, ce ne sont pas uniquement les yeux qui s'emplissent, mais la bouche et les oreilles qui sont gavées par le paysage. L'immobilité ne porte aucune voix, tandis que la marche suscite le flot des mots. Il faut que ça bouge, que le corps se mette en branle, pour que la langue s'agite, que la gorge se dénoue.

La salive du paysage

Dans *Des fois que je tombe* et *Origine des méridiens*, c'est au-dehors que l'intérieur de la bouche peut se meubler de souffle, produire du texte. Comme le percussionniste d'une parade, qui joue en marchant, qui frappe la peau du tambour en synchronicité avec ses pas foulant le sol. La déambulation est une expérience synesthésique. Ce ne sont pas que les pieds et les yeux qui marchent, ou qui s'inscrivent dans un texte du dehors, mais tout le corps. Le déambulateur, loin d'être simplement le témoin du paysage qu'il parcourt, agit sur le paysage, le traverse et est traversé par lui. Il y a une perméabilité, entre le dedans et l'extérieur, qui est celle du sujet poétique, et par laquelle la marche modifie à la fois le corps du marcheur et le paysage marché. Le sujet qui déambule est un « *moi corps chercheur* », une « *peau qui marche* », une « *peau jetée aux signes* », comme on le lit dans *Des fois que je tombe*.

Tel l'espace, le poème est « *piqueté et troué par des ellipses, dérives et fuites de sens* », pour emprunter les mots de Michel de Certeau, participant de ce qu'il nomme un « *ordre-passoire* ». Par ces brèches dans la réalité, ces trous dans la passoire du paysage, le poète glisse ses réflexions et ses questionnements, mais parfois trébuche. En s'ouvrant au dehors, il rappelle que le paysage et ses routes se modèlent : « *J'avais oublié que le chant ouvre / l'espace à un chemin tout autre* », écrit Paul Bélanger. Dans *Origine des méridiens*, la voix des chemins troue le dehors. Le chant perce le paysage, crée des routes insoupçonnées, qui s'inventent en accord avec un ordre organique. « *Il n'est de passage qui n'a d'abord trouvé / l'unité de son invisible structure.* » La relation au monde extérieur participe d'une tension entre ce qui se déploie et ce qui est aspiré, similaire au mouvement de la respiration : « *tu engendres des routes / même approximatives / qui s'enroulent / autour d'un noyau / qui les aspire* », lit-on encore dans le dernier recueil de Paul Bélanger.

La configuration du paysage bouge avec le regard porté sur lui et avec le corps qui le foule. Ainsi, les ouvertures créées par le chant — comme si l'air, qui est aussi allure et mélodie, emplissant les poumons, sortait de la poitrine pour se transformer en chemins — peuvent aussi avaler le sujet. « *Il a marché tout le jour / ou plutôt le jour l'a avalé / lui et ses pas.* » Le déambulateur n'est pas maître du dehors ; il s'y trouve comme dans le ventre d'une baleine. Parce que les trous, s'ils sont porteurs d'une extension presque magique du paysage dans cette longue suite de poèmes qu'est *Origine des méridiens*, incarnent à la fois l'ouverture et, plus concrètement, un endroit où l'on tombe : « *partout, des portes s'ouvrent / si nous tombons au fond des eaux.* » La chute, comme le chant, déclenche le passage.

Trou, trébuche

Depuis son titre jusqu'à la fin du livre, le motif de la chute traverse *Des fois que je tombe*. Le premier poème du recueil se termine ainsi : « *imagine soir grêle et je / comprends maintenant ce qui tombe / dans ma bouche.* » Chez Renée Gagnon, la chute — du corps ou dans le corps — n'est pas qu'onirique, ouatée, mais concrète, presque banale. La relation à l'espace, principalement urbain, en va de même : « *j'habite rue / arbre / épicerie / pharmacie / trottoir.* » Ainsi, ce n'est pas comme en rêve que l'on tombe, mais, bêtement, comme un passant sur une craque du trottoir. Le sujet trébuche, et sa parole trébuche pareillement. La voix bute sur le dehors, s'enfarge dans l'air, hoquette à la manière d'un sac de plastique accroché à une branche : « *reste, peau / cendres dans l'estomac / lourd / tords / le ventre vide assèche la bouche / l'air sec respire, respire, petite.* » À coups de césures et de saccades, le souffle a ici le rythme de l'asthme.

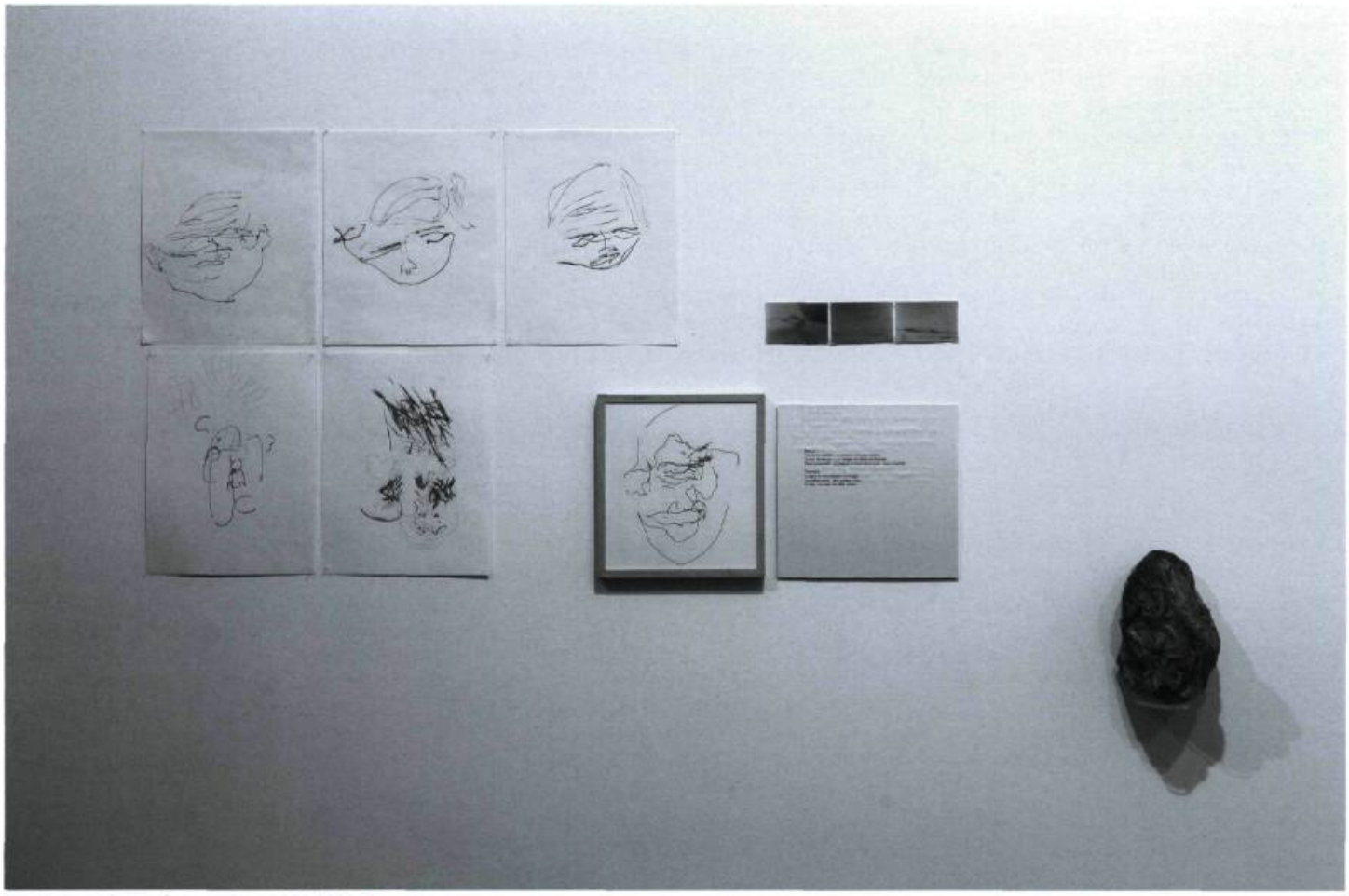
Et à force de trébucher, la voix et le corps du sujet de *Des fois que je tombe* semblent s'éparpiller dans l'espace. Comme si l'anatomie de la déambulatrice devait payer de sa propre intégrité physique le fait de trouer le paysage, de le peupler de sa parole : « *mes trous je les échappe / bouche projette avale crache.* » La violence d'être au monde, lorsqu'elle est dite par le Petit Poucet urbain et métaphysique de Renée Gagnon, s'accompagne de crachats, de salves sonores. Littéralement jeté au-dehors, le corps devient passoire. La perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur du sujet se tisse par la fragilité, une perforation mutuelle, des trouées partagées. Ces trous donnent au paysage l'impression d'être trop grand : « *non, ne veux plus terre, trop grande / en travers, gorge qui s'agglutine.* » Dans la bouche, le sol est un palimpseste, une vaste toile où le sujet s'efface en se projetant sur elle.

On retrouve cette impression de petitesse, ce sentiment d'être désarmé face au monde extérieur, dans *Origine des méridiens*. « *Tu te trouvais*

dépeuplé, / sans souffle; toutefois / devant tes yeux la voûte stellaire / restait visible et familière / à ton chaos intérieur. » Ce qui se passe au-dedans se répercute sur l'au-dehors, et inversement. Le dehors a un corps, une figure. Dans un des nombreux passages où il interroge le paysage, Paul Bélanger écrit : « *Qu'il vienne le temps / quand à rebours tu passes / par les mêmes chemins / et vois l'ancien visage de tes lieux / se défaire à présent.* » La face du monde visible s'ébrèche continuellement, sa patine étant incroyablement friable. Mais si le regard du déambulateur altère l'espace, celui-ci, de même que l'altérité qui le compose, menacent à tout moment d'avaler le sujet, de le manger. Comme si son corps était attaqué, érodé par ce qui l'entoure : « *à toi de gruger mes dents* », lit-on dans *Des fois que je tombe.*

Renée Gagnon avoue l'impossibilité d'être réellement au-dehors : « *je traverse à peine ma bouche.* » Et celle de pouvoir vraiment rendre ce dehors par des mots, l'articuler : « *le corps existe? / je veux corps existe / d'eau chair je ne / même si je prononce je ne finis pas / ce que j'ai dans les yeux.* » Entre l'œil et le texte, une distance incommensurable se creuse. Pour lutter contre ce qui empêche de sortir du regard, de s'évacuer de la bouche, le sujet de *Des fois que je tombe* formule des litanies naïves qui tentent de contrer la disparition et le dépeuplement de son propre corps. Ces prières répétées, souvent scandées comme si c'était une petite fille à la fois désarçonnée et rageuse qui parlait, esquissent des voies qui veulent contourner le surplus de langage, de signes qui tapissent le réel : « *tu disais trop de mots / n'importe où trop de mots* », comme nous le donne à lire Renée Gagnon. Paul Bélanger partage ce combat dans lequel les mots sont à double tranchant : « *Tu cherches une veine porteuse / un mot qui te déracine / de la multitude.* » La transperçante étreinte du dehors remet constamment en jeu l'intégrité du corps, renvoie comme une flèche le regard contre le sujet qui le porte.

Jonathan Lamy



Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 1999-2001, fragments extraits de l'œuvre : deux séries de portraits de l'artiste réalisés par Yves et Muriel (non-voyants), Un portrait de Muriel (non-voyante de naissance) réalisé à l'aveugle par l'artiste puis transposé en relief et accompagné de la description qu'en ont fait deux non-voyants lors d'une lecture tactile, trois photographies couleur réalisées par l'artiste, une forme en pâte de sel fabriquée par l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006

IL SAIT, IL SAIT...

GUÉRIR... MAIS DE QUOI ? LES PSYS FACE AU DOUTE de *Paul Sidoun* et alii
Autrement, 159 p.

PARTANT des bouleversements très bien connus qu'il considère comme marquant la modernité — l'émergence de la liberté individuelle, l'avènement de l'ère de la communication, l'évolution du sentiment de responsabilité, l'épanouissement de l'homme en tant qu'être désirant et sa longévité —, Paul Sidoun poursuit avec ce recueil d'entretiens son âpre critique de la supposée barbarie de la psy actuelle, et particulièrement de la psychanalyse, qui serait selon lui responsable de la plupart de nos maux. Ce qui frappe d'emblée, c'est la hargne et l'acrimonie d'un psychiatre qui se campe dans la position du sujet prétendant savoir mieux que lui ce que l'autre doit savoir. Voyageur formé à l'hôpital Sainte-Anne de Paris, « exposé » à la psychanalyse (son drame, grand Dieu!...), intéressé tout autant par les thérapies cognitivo-comportementales que par l'acupuncture, la méditation et les thérapies narratives, l'homme, du fait de son ouverture, a tout pour intéresser. Au demeurant, sa proposition d'offrir au sujet en déroute un apprentissage du processus dialectique du conflit moral n'est pas pour déplaire en ces temps d'incurie.

Consoler, disent-ils

C'est en tout cas cette dialectique que repère Sidoun dans les propos de Marc-Alain Wolf au sujet du personnage biblique de Job, dont la force consisterait à ne pas s'être laissé détruire par la culpabilité imaginaire et à avoir osé revendiquer et protester au nom de la foi. Dans l'horizon du judaïsme, orthopraxie plutôt qu'orthodoxie, le travail du psychiatre aurait pour but d'amener les gens à s'interroger sur leurs modèles de compréhension et d'appréhension de la vie, et à tenter de nouvelles interprétations, parfois en offrant des thérapies par l'écriture. Marc-Alain Ouaknin, lui, propose la bibliothérapie — mot venant de la psychologie anglo-saxonne — parce qu'il croit que la lecture a un effet sur la vie. Lapalissade ? Rien n'est moins sûr. Si les contes de Rabbi Nahman de Braslav comportaient certes une vertu thérapeutique tout comme ceux, plus près de nous, du populaire Jacques Salomé, je ne suis pas certain que l'on perçoive aujourd'hui clairement celle de *Harry Potter*. Évidemment féru d'herméneutique, Ouaknin se consacre à la tradition talmudique, midrashique et kabbaliste, de telle sorte que se crée, comme il en donne l'exemple avec l'ouverture des *Mille et une nuits*, « *un espace de vie et d'invention de soi* » prenant en compte la double existence de toute chose, dans le monde des phénomènes et dans nos pensées. Lire, c'est étudier, aller au-delà du destin et du verset, être sensible aux logo-rythmes déclenchant des associations d'idées (Freud et Lacan ne sont pas loin, l'auteur rapprochant d'ailleurs le mot hébraïque *maamar*, la « parole », de « guérir », et de la formulation talmudique de l'auteur des *Écrits* : la maladie comme « *mal-à-dire* ») : « *Apprendre à lire pour faire échec à la "capture sociale de la subjectivité", échec aux textes qui modèlent, en anéantissant l'existence de la subjectivité.* » Ainsi parle Ouaknin, sachant que lire consiste en un sevrage de l'être et en une inscription de traits *sur* la profondeur du monde dans une sorte de *squiggle game* à la Winnicott. Lire, n'est-ce pas un des moyens préconisés par Sidoun, lui qui suggère de remplacer la thérapie intensive par des lectures édifiantes (par exemple, Hemingway, Baricco et... Coelho) ?

Ouaknin n'est pas seul à se référer à Winnicott. Le maître britannique se voit également sollicité par le psychanalyste Jean Pisanté, thérapeute à Beth Hanna, un internat pour adolescents *borderline*, situé dans le centre-ville de Jérusalem. Même si on peut adhérer à l'idée qu'il faut redonner à ceux-ci « *la possession de leur existence* » en tablant sur l'oreille, même si je trouve particulièrement riche le rapprochement entre Levinas et Winnicott autour des notions d'infini et de responsabilité, je reste sceptique lorsque Sidoun et Pisanté affirment péremptoirement que le thérapeute winnicottien serait plus éthique que le thérapeute freudien parce qu'il viserait la transcendance du patient. Est-ce cette « hauteur d'être » qui conduisit le pédiatre à dénier l'agressivité en jeu dans l'analyse, durant quinze ans, de Masud Kahn ? L'apport de Winnicott est incontestable ; l'aveuglement à l'égard des sources inconscientes du *holding* est de son côté douteux.

Que Sidoun n'arrive pas à enfermer complètement Pisanté dans son discours, c'est une chance que nous ne rencontrons pas dans l'entretien avec le philosophe d'origine marocaine Ami Bouganim, une sorte de télévangéliste tirant à boulets rouges sur la psychothérapie. Tout est bon : consulter n'est qu'une « *affaire de snobisme* », les thérapeutes, véritables charlatans, ne veillent qu'à leur compte en banque, l'écrivain lisant Derrida « *ne pourrait pas écrire plus d'une phrase* »... Heureusement, le philosophe est là, qui veille à éduquer ses ouailles en leur apprenant de quel fantasme ils subsistent. Du moment que, pauvres crétins que nous sommes, nous acceptions de revenir à la moralité en transmutant nos désirs. Avis à ceux et celles qui parcourent la terre à la recherche du guide idéal : notre homme pourrait être une ressource adéquate.

D'autres entretiens sont plus stimulants, tel celui avec Édouard Zarifian, lui aussi saturé par des années de pratique au point qu'il souhaite abandonner la psychiatrie pour se consacrer à la philosophie et à l'écriture. Au fond, ce qui le rapproche de Sidoun, c'est une même conception humaniste dans le mouvement de laquelle les critères diagnostiques du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (communément appelé *DSM-IV*) sont loin de suffire pour entendre la personne souffrante. Selon Zarifian, la psychiatrie est d'ailleurs une discipline menacée d'extinction, tout comme l'ophtalmologie et la gynécologie médicales, la pédiatrie n'étant pas non plus très assurée de survivre — il ne serait d'ailleurs pas sans intérêt de se demander pourquoi ces champs plutôt que d'autres, et ce qui les lie. Quant à la psychanalyse, elle a déçu, ainsi qu'il l'affirme, en accord avec Sidoun, bien qu'il refuse — heureusement — de prétendre comme ce dernier qu'elle est athéorique et aculturelle. En fait, je continue de penser que toute généralisation indue n'apporte rien au débat social et clinique. On nous annonce à chaque dix ans que la psychanalyse est cette fois bel et bien enterrée. Que doit-on alors entendre lorsque Zarifian énonce que « *la psychiatrie a disparu [, qu'] elle n'existe plus* » ? Celle qu'il souhaite, humaniste. Mais l'autre, adossée à l'empire pharmacologique ?

La conversation avec l'ethnopsychiatre Tobie Nathan explore évidemment ce qui, de son travail avec les migrants depuis le milieu des années soixante-dix, l'a amené à critiquer la psychanalyse et à développer un certain nombre de concepts et d'outils cliniques spécifiques à sa pratique. Par exemple, le transfert, parce qu'il rend difficile l'évaluation de l'action du thérapeute, serait remplacé par l'influence, celle-ci se mesurant au terme d'un dialogue mettant en scène un patient et un psy qui, tout en étant des individus à part entière (mais pas *a priori*), sont également, chacun de leur côté, un groupe. Le contact avec des pensées traditionnelles relativise ainsi le solipsisme et oblige à respecter la logique de la méthode de soins de son univers culturel, quitte à ce qu'« *écouter l'autre jusqu'au bout* » amène à s'interposer, à négocier pour aller parfois jusqu'à la

prescription thérapeutique, moment où le soignant pose un acte — lequel n'est pas sans faire parfois penser à la psychomagie et à la psychogénéalogie d'Alexandro Jodorowsky. Voilà qui explique la vision du métier de thérapeute de Nathan : « *un commerce avec des personnes qui collaborent à la connaissance des êtres* ». On comprend dès lors que les TOC (troubles obsessionnels compulsifs) ne soient plus pour lui une catégorie clinique qu'on traite avec du Zoloft, mais une religion sans Dieu, c'est-à-dire une catastrophe que l'on soigne *avec* la personne.

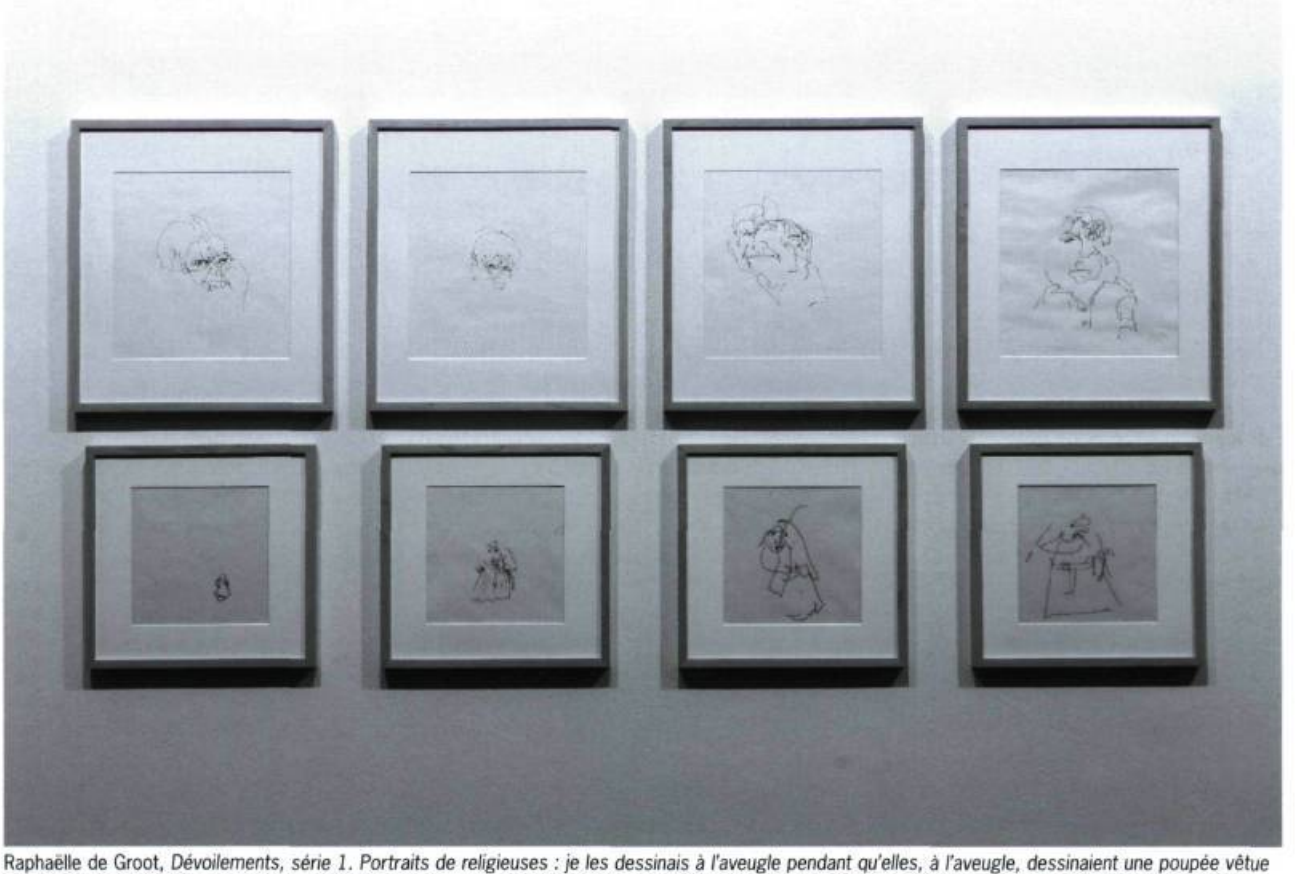
Si j'abonde dans le sens de Sidoun lorsqu'il indique combien nocive pour nos sociétés est l'absence de repères quant aux questions de sagesse humaine, l'agacement me gagne quand je lis un ensemble de propos arrogants pour quelqu'un qui se pique de discernement. Voyons un peu. La psychanalyse et la psychiatrie médicalisante, mises dans le même sac, seraient tout simplement anachroniques et immobilistes, bref dépassées. La seconde ferait-elle comme la première, se demande Sidoun, en prenant la « *douleur psychologique* » comme « *vérité absolue* »? Alliée aux forces économiques et politiques du mal, la psychanalyse, avec la médecine cette fois, aurait construit un mythe de l'égologie. Il est vrai qu'une certaine mouvance psy, principalement états-unienne (et encore, qu'on n'aille pas grossièrement dénaturer Hartmann, Kohut, Rapaport, Blanck et leurs disciples), a sous-estimé l'inconscient dans la construction de la personnalité pour mettre l'accent sur le narcissisme de l'homme tragique, les troubles de celui-ci étant désormais liés aux perturbations survenues dans la constitution de son moi. Reste que cette voie nous a permis depuis Erikson de mieux comprendre, que Sidoun l'admette ou non, le processus de constitution de l'identité tout au cours de l'existence.

Est-ce d'avoir rencontré au moins vingt-cinq mille patients (une moyenne de mille par année sur vingt-cinq ans; un peu plus, un peu moins, c'est tout de même du boulot vite fait et pas mal de sous, ça…) qui fait que Sidoun « conclut » qu'il s'agit en fin de compte de consoler spirituellement le patient, de réorienter les quatre-vingt-dix pour cent d'individus aux prises avec une « *désorientation morale* » en leur proposant des outils (tels que la narration, les mythes, les livres, la philosophie, etc.) leur permettant de transcender la condition humaine et de s'ouvrir à l'essentiel, soit l'amour, les enfants, le travail, le politique et la spiritualité? Comment ne pas convenir de ce noble but, la logique même des soins et de l'écoute de l'autre impliquant un questionnement philosophique? Ainsi, « *les psychothérapeutes ne peuvent qu'être des passeurs capables d'encadrer [la] désorientation s'ils ne veulent pas se révéler des charlatans incongrus et immoraux* ».

De la mi-disance

Bref, Sidoun, héraut du contrôle social, privilégie la belle âme, s'érige en directeur de conscience (même s'il les critique) et propose un traité des passions lequel, s'assoyant sur un Spinoza à l'opposé de celui de Lacan, fournirait la clé de la maturation de l'être humain. Mais le moraliste se moque-t-il de nous quand, songeant à la longue méditation de Bouddha sous l'arbre pipala, il ironise en prétendant qu'un psychanalyste aurait pu taxer l'Éveillé d'idéaliste affecté par une dépression réfractaire? À moins d'être un parfait crétin, quel thérapeute, psychanalyste ou non, soutiendrait pareille niaiserie devant un être qui aurait atteint la double omniscience pour avoir dépassé les obscurcissements passionnels et cognitifs? Ce n'est en tout cas pas ce que laissent transparaître les entretiens à Dharamsala du dalaï-lama avec des spécialistes des neurosciences cognitives tout autant qu'avec des philosophes, des théologiens et des psychanalystes (comme Joyce McDougall, eh oui…), plusieurs d'entre eux s'intéressant de près aux enseignements des grandes traditions orientales et occidentales. En lançant à la cantonade que la psychanalyse considère les « événements vitaux » comme « *des preuves malheureuses de nos névroses* » et que le *DSM* n'en fait que des stress, on véhicule une conception radicalement erronée et de la psychiatrie et de la psychanalyse. Et surtout, surtout, on s'affaire à boucher le trou de l'être, à refouler le refoulé, à empêcher l'errance et la croyance, supports imaginaires de l'homme, à rayer ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire.

Michel Peterson



Raphaëlle de Groot, *Dévoilements, série 1. Portraits de religieuses : je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une poupée vêtue d'un habit de religieuse*, 1998-2001, encre sur papier. Avec la participation des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006

RAPHAËLLE DE GROOT

CHERCHER L'AUTRE, SE CHERCHER SOI ET GARDER QUELQUE CHOSE DE TOUT CELA

Un atelier, un terrain de jeu, un laboratoire, une salle de cours ou d'entraînement : la Galerie de l'UQAM se présente sous de multiples visages ce printemps en accueillant l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* de la commissaire Louise Déry. En fait, c'est l'artiste qui bouscule les règles du lieu. Presque chaque jour entre la mi-février et le 1er avril, elle se pointe dans son nouvel espace de travail pour effectuer quelques exercices de souplesse et de musculation, pour fabriquer des accessoires et pour échanger avec les groupes d'étudiants préalablement convoqués et les autres visiteurs. À chaque fois, elle se livre également à une activité performative dont on connaît maintenant le vocabulaire de base. (On peut lire dans le « carnet éducatif » de l'exposition que le travail de Raphaëlle de Groot correspond ici à « *une fusion de l'exercice et de la performance* ». En effet, le côté spectaculaire de l'activité, marquée par un début et une fin, appartient à la performance alors que son caractère répétitif et perfectible renvoie plutôt à l'exercice.)

Mais avant de se pencher sur cet « exercice » qui interroge les conventions qui balisent la création, la présentation et la réception de l'art actuel, il apparaît judicieux de dire quelques mots sur les autres « volets » qui composent l'exposition. Montrée au mur ou contenue dans des paniers, une sélection de fragments et d'archives de projets antérieurs, réalisés entre 1996 et 2006, organise une mise en contexte de la performance et offre des clés de lecture au visiteur lui permettant d'identifier les préoccupations de l'artiste et de se familiariser avec sa démarche. Ainsi placés ensemble, ces objets en pâte de sel, photographies documentaires, vidéos, dessins, « têtes » et documents rappellent que les thèmes et les procédés de l'empreinte, du portrait et de l'autoportrait parcourent le travail de Raphaëlle de Groot. Enfin, une installation intitulée *8 x 5 x 363 + 1*, sorte de mémoire organisée qui rend compte d'un projet élaboré entre 2002 et 2004 avec les ouvriers d'une usine textile située en Italie, est aussi présentée. La proposition la plus intéressante, à notre avis.

D'entrée de jeu, on remarque que la démarche de l'artiste, qui s'articule autour d'activités de collecte, d'archivage et de catalogage d'éléments de toutes sortes (des poussières, des empreintes digitales, des souvenirs, des témoignages), s'offre en dialogue avec la mise en exposition même de ses travaux. Cela apparaît clairement dans la section destinée à la consultation des archives, délimitée dans l'espace par quatre tables, quelques lampes et tabourets, placés en retrait derrière un rideau semi-translucide. Invité à manipuler les photos, mémos, registres, articles de journaux et instruments de travail classés par projet, le visiteur attentif est en mesure d'organiser les fragments du discours, de remonter le fil des recherches et de faire jaillir le sens. La tâche peut paraître complexe pour celui qui ne connaît pas le travail de l'artiste ; c'est pourquoi l'introduction de cartels flottants (des cartons en fait, qui communiquent le titre, la date et la nature des projets, ainsi que les principales intentions et actions de l'artiste[1]), mêlés aux documents, constitue une aide essentielle à la lecture.

Cette stratégie de présentation des œuvres met en évidence le caractère évanescent ou éphémère du travail de Raphaëlle de Groot qui, à l'instar de nombreux artistes contemporains, ancre sa pratique dans des échanges interpersonnels, dans des actions plus ou moins perceptibles ou dans des interventions temporaires. Le recours à tout ce lot d'objets résiduels rappelle que l'essence du projet artistique ne réside pas dans une chose matérielle, autonome, mais davantage dans un vécu ou dans la recherche qui a mené à la réalisation d'un dessin, d'une exposition, d'un livre d'artiste. C'est encore ce qu'indique le voisinage d'objets choisis et exposés au mur avec d'autres dispersés pêle-mêle sur le sol de la galerie. Le cartel indique l'ambivalence du statut des objets exposés au mur : « *Œuvres, archives, accessoires, matériaux, documents, traces, processus, reliques, autant de manières de nommer le statut des éléments que génère la pratique de Raphaëlle de Groot. Dans cette exposition, le visiteur peut en expérimenter divers états. [...]* ». Entre les trois « têtes » disposées en évidence mais encore nommées « accessoires », « traces », « reliques », et les autres objets fabriqués avec les mêmes matériaux pauvres, il n'y a en effet qu'un geste. Nos repères sont brouillés. Si l'objet n'est pas absent (loin de là), ni dans le travail de Raphaëlle de Groot ni dans sa présentation à la Galerie de l'UQAM, son statut demeure incertain. Et c'est cette incertitude qui nous oblige à chercher le lieu de l'art quelque part entre l'objet matériel et le monde auquel il appartient et renvoie.

Toutes ces idées devraient être encore discutées et nuancées ; nous nous contenterons seulement d'ajouter que l'exposition d'archives lève le voile sur des questions qui passionnent déjà les muséologues, les commissaires et les artistes de l'art actuel intéressés à exposer la part processuelle des œuvres et leur contexte de création si riche en informations. Par nécessité et par souci de respecter l'intégrité du travail proposé, l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* explore plusieurs avenues possibles, certaines plus opérantes que d'autres. Par exemple, l'organisation soignée des éléments de *8 x 5 x 363 + 1* compose une *archive-œuvre* (nous empruntons le concept à Olivier Corpet, discuté dans *Les artistes contemporains et l'archive*, sous la direction de Jean-Marc Poinsot) au grand pouvoir d'évocation, alors que seul le sous-titre de *Dévoilements* laisse entrevoir les circonstances de création des dessins de l'artiste et des religieuses élaborés à l'issue de rencontres et d'expériences partagées. *Portrait de religieuses : je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une poupée vêtue d'un habit de religieuses* est ce sous-titre, expressément choisi, nous le notons bien, avec le désir de garder quelque chose de ce qui a été. (Ajoutons qu'en retrait, dans le coin archives de l'exposition, nous retrouvons des traces du projet ainsi que le livre d'artiste qu'il a généré.)

S'exercer en présence de l'Autre

Comme son titre l'indique, l'exposition s'organise autour de la présence physique et assidue de l'artiste en galerie. Une galerie convertie en un espace multifonctionnel et continuellement transformé, comme les multiples accessoires que l'artiste intègre à ses performances. Mais c'est aussi sa propre apparence qu'elle remodèle sans cesse, en s'enveloppant la tête dans une énorme boule de papier et se joignant aux bras, aux chevilles et à la taille des membres de caoutchouc et d'autres choses bizarres contenues dans des filets, retenues par des cure-pipes, du velcro ou du ruban adhésif. Cette déstabilisante entreprise de transformation et de redéfinition participe à une réflexion sur la norme et la convention. C'est aussi la figure de l'artiste et sa responsabilité dans le cadre d'une rencontre avec un public qu'elle remet en question.

Une grande plateforme de bois occupe la partie centrale de la galerie, au-dessus de laquelle sont suspendus une balançoire et un système de cordes et de poulies. Sur de

Raphaëlle de Groot, *Life Class*, 2005, triptyque (détails), photographies réalisées lors d'une session de modèle vivant organisée à la Leeds City Art Gallery (Leeds, Angleterre), tirages lamba couleur, 28 x 42 cm. Photo : John Griffiths

grandes tables et dans des paniers de tissus, des outils (ciseaux, pinceaux, exacto, scie) et des matériaux (cartons, tissus, éponges, tubes de styromousse) sont mis à la disposition de l'artiste et des visiteurs. La transformation physique et graduelle de l'artiste marque à chaque séance le début de la performance. Partiellement coupée du monde extérieur, les mouvements gênés par la charge des accessoires, l'artiste se place dans une situation de vulnérabilité. Elle doit redoubler d'effort pour tenir en équilibre sur un banc, sur un petit escabeau (ou, plus les jours passent, sur un petit escabeau juché sur un banc), puis sur la balançoire la tête en haut, la tête en bas. Elle travaille, elle cabotine (la voilà qui balaie à l'aveugle la plateforme), elle écoute, elle calcule le risque, elle cherche à créer une image forte et à provoquer une réaction.

On comprendra que les visiteurs de la galerie qui assistent à la performance — ou assistent l'artiste dans sa performance — ne sont pas tellement différents de cet Autre qui se trouve au cœur du travail de Raphaëlle de Groot, cet autre « expert du toucher » de *Colin-maillard*, religieuse de *Dévoilements*, aide familiale de *Plus que parfaites*. C'est encore animée par ce désir de rencontrer l'Autre sur son territoire (elle rappelle qu'elle occupe une galerie universitaire) que l'artiste invite des groupes d'étudiants du secondaire, du cégep et de l'université inscrits dans des programmes d'art visuel, d'histoire de l'art, de muséologie, de sociologie, à prendre part à son exercice public. En leur proposant de faire des photographies ou des dessins, de tourner des images, de confectionner des objets, d'interagir quand ils jugent bon de le faire, elle constitue du même coup un public captif lui permettant d'expérimenter ou de mesurer, toujours à tâtons, différents paramètres de recherche comme le degré et la nature de la participation, la fluctuation du sentiment de confiance, le poids des conventions du lieu et de la représentation théâtrale. Tantôt participatif, tantôt passif, ce public apparaît comme un témoin et comme un guide pour l'artiste qui, comme la chauve-souris, compte sur la réverbération des signaux émis pour s'orienter dans un monde partiellement balisé. Parfois l'échange a lieu, parfois il s'articule difficilement.

La reprise de la performance pendant plus d'un mois permet à « l'exercice » d'avoir lieu. Petit à petit, l'artiste apprivoise son dispositif, améliore sa condition physique, tente des manœuvres plus risquées. Le temps qui passe s'agrippe ici et là à la paroi des objets qui jonchent maintenant le sol entier de la galerie, au creux des têtes de papier dispersées, dans les dessins et les photographies des étudiants collés au mur, et à travers les images vidéo, quotidiennement visionnées, montées et projetées au mur. Des traces se construisent. Il faudra en conserver quelques-unes.

L'artiste à l'usine

8 x 5 x 363 + 1, c'est le nombre d'heures de travail par jour, multipliées par le nombre de jours par semaine, multipliés par le nombre d'ouvriers et d'ouvrières employés à l'usine textile Cerruti, plus une artiste, elle, Raphaëlle de Groot. *8 x 5 x 363 + 1*, c'est aussi une « *archive organisée et complète* » qui laisse entrevoir la réalité quotidienne de l'ouvrier. Mais plus que cela, l'installation parle de la rencontre hésitante entre deux mondes que tout sépare. « Mais pourquoi tu n'es pas à Florence ou à Rome où sont les belles choses à voir? », auraient spontanément demandé les ouvriers à la jeune artiste canadienne francophone, débarquée à Biella dans le Piémont, comme un chien dans un jeu de quilles.

Un chien dans un jeu de quilles ou un merveilleux catalyseur. Profitant justement de sa qualité d'étrangère et de son droit à l'invention, usant de patience et de ruse, l'artiste a su entraîner un bon nombre d'ouvriers dans son projet de création qui est encore une manière de rencontrer l'Autre et de voir un peu mieux qui il est. Qui sont les ouvriers pour l'artiste, qui est l'artiste pour les ouvriers et qui sont-ils pour eux-mêmes? Le bruit intense et constant dans l'usine, la méfiance et l'impression qu'ils ont d'avoir tous la même vie n'encouragent pas les échanges, raconte l'artiste. Le projet ainsi qu'une table ronde et une exposition auraient permis aux travailleurs de se rencontrer comme en témoigne la confidence d'une ouvrière, présentée sur bande audio (et traduite en français) dans l'installation.

L'installation présentée en galerie retrace dans l'ordre et avec méthode les différentes activités proposées et les réponses qui sont chaque fois venues. C'est ainsi qu'on apprend que l'artiste a demandé aux ouvriers de choisir une couleur pour les boîtes aux lettres qui leur permettraient de communiquer, et que plus tard, elle les a invités à noter cinq mots qu'ils associent à leur travail. D'autres activités encore se sont construites autour de la rédaction de questions sur le sens de la vie, puis de la proposition de réponses par le biais de photographies. Favorisant l'anonymat, un système de fiches a constitué, à l'usine, le mode de communication officiel. Dans l'installation, ces mêmes fiches, complétées et ordonnées, composent les principales traces des échanges et permettent à l'œuvre de revivre.

La présentation de ces documents — des fiches accompagnées de leur traduction écrite à la main par l'artiste, des caméras jetables et des photographies faites par les ouvriers — permet non seulement de retracer chronologiquement le fil des événements mais de voir qu'un engagement personnel a été de plus en plus sollicité. En effet, répondre à la question : « Qu'est-ce qui donne le juste équilibre à ce que la vie nous apporte? » par le biais d'une photographie montrant la mer, des amis et des cerfs-volants, ne demande pas le même investissement que celui de choisir une couleur pour une boîte aux lettres. Minutieusement ordonnée, la présentation des archives fait également écho à la nature du travail en usine, fortement encadré, redondant, sans espace possible pour l'expression de la personnalité de celui qui l'accomplit. Mais en s'approchant pour observer de plus près les coups de crayon, pour lire un à un les mots choisis et les questions énoncées, la singularité des participants se révèle. On découvre que pour un travailleur, le boulot c'est « la vie », « la joie », « la volonté », alors que pour un autre, c'est « l'esclavage », « la merde », « l'humiliation ». On repère aussi différentes attitudes à l'égard du projet de l'artiste, allant d'une sorte de rejet énoncé dans des mots qui ne répondent pas vraiment à la question, à un pragmatisme qui fait sourire, contenu par exemple dans les mots « chef », « bobines », « fils » (on cherche toujours des mots qui se rapportent au travail). À moins que s'expriment encore là de la naïveté, de la paresse, de l'indifférence ou de l'humour. Enfin, si ce travail de Raphaëlle de Groot montre la singularité des individus, il énonce aussi leur appartenance à un groupe avec lequel ils partagent des traits de caractère et une certaine vision du monde. La disposition des photographies sur le mur met en évidence la récurrence de certains thèmes. Des tas de clichés d'enfants, d'animaux de compagnie, d'amis, de paysages verdoyants se rapportent à des questions différentes.

Beaucoup d'humanité émane de ces modestes documents rassemblés. Le soin avec lequel ils sont présentés, certains disposés sur des grands morceaux de tissus — des échantillons de la production de l'usine Cerruti sans doute —, évoque un sentiment de respect. Est-il encore nécessaire de dire que la pratique de Raphaëlle de Groot crée des intersections entre des champs de savoirs, ceux de l'art et de la sociologie, par exemple? La nature du projet comme le traitement des données et la présentation cohérente et esthétique des documents en sont une éloquente illustration. Et encore ici, c'est la figure de l'artiste qu'elle redéfinit.

Amélie Giguère

1. Bien qu'ils soient énoncés au « je », les textes sont ceux de la commissaire. Cette intervention directe mais imperceptible montre l'enchevêtrement des rôles de la commissaire et de l'artiste. Connue, elle marque ici la fine distinction que l'on peut établir entre le projet d'art évoqué par le biais d'archives et le projet d'art présenté comme objet d'art, c'est-à-dire présenté par le biais d'archives organisées par l'artiste comme l'installation *8 x 5 x 363 + 1*.

CŒUR DE GLACE

LA GLACE de Vladimir Sorokine
Traduit du russe par Bertrand Kreise, Éditions de L'Olivier, 312 p.

Vladimir Sorokine n'est pas à proprement parler un jeune auteur, ni par l'âge ni par l'œuvre. À cinquante ans, il a écrit huit romans, une dizaine de pièces de théâtre, de nombreuses nouvelles et plusieurs scénarios de films. On le connaît malheureusement moins pour ses œuvres que par les scandales qu'elles ont provoqués : autodafé symbolique par des jeunesses poutiniennes en 2002 et, en mars dernier, tentative de censure de son livret d'opéra pour le Bolchoï par un député de la Douma.

Bien que son premier livre, *La queue*, ait été publié à Paris en 1985, les traductions françaises se sont taries vers le milieu des années quatre-vingt-dix, après trois romans et une pièce de théâtre. Cette longue interruption découle sans doute en partie de la nature même de l'œuvre, qui la rend difficilement traduisible. Chez Sorokine, en effet, la violence et la pornographie débridées qui dynamitent les images d'Épinal de la réalité soviétique s'accompagnent d'une déconstruction radicale de la grammaire et de la syntaxe, particulièrement, dans la première période, celle de la novlangue lénifiante du réalisme socialiste. Mais il parodie et subvertit aussi bien les codes du polar, de la science-fiction, du fantastique, du roman féminin ou épistolaire, du témoignage, etc. Nombre de ses nouvelles basculent carrément dans le non-sens ou la glossolalie, comme si la langue et la réalité étaient devenues folles.

Sorokine rompt absolument avec l'impératif moral et spirituel de la littérature russe qui fait traditionnellement de l'écrivain un prophète. De Dostoïevski, il a surtout retenu que si Dieu n'existe pas, tout est permis… Il s'inscrit alors comme un extrémiste dans la tradition du carnavalesque et du grotesque, en héritier direct de Iouri Mamléïev, la métaphysique en moins. Loin de prétendre délivrer le moindre message, il place le lecteur perplexe devant un perturbant déficit de sens.

Dans *Les cœurs des quatre*, délirant pastiche de roman d'espionnage, les personnages se livrent à une hallucinante succession de missions incompréhensibles, souvent violentes et scatologiques, pour parvenir enfin dans une machine qui transforme leurs cœurs en dés à jouer. *Le trentième amour de Marina* explore les états d'âme d'une jeune femme émancipée et oisive que la rencontre avec un membre du parti transforme en ouvrière modèle, tandis que le dernier quart du livre glorifie le travail en usine, la chasteté, la conscience de classe, dans la plus pure manière du réalisme socialiste. *La glace*, dont la publication en français est en soi un événement, poursuit cette entreprise de questionnement du rôle de la littérature et de déstabilisation du lecteur.

Une intrigue qui intrigue

Dans un hangar désaffecté de Moscou, deux hommes, menottés et bâillonnés, sont extirpés du coffre d'un véhicule tout-terrain et attachés à des piliers en acier. Leurs trois ravisseurs les frappent à la poitrine avec des marteaux de glace jusqu'à ce que leur cœur se mette à parler, ou que mort s'ensuive…

Cette scène primitive se répète à plusieurs reprises et permet de « réveiller » le cœur d'un jeune paumé, d'une prostituée et celui d'un homme d'affaires cynique dont le livre relate la peur, l'effarement, l'allégresse aussi, avant de les rassembler dans une clinique où ils pleurent pendant sept jours sur leur vie passée.

Là, une vieille femme leur raconte sa vie, son « éveil » en pleine Deuxième Guerre mondiale et sa participation à la recherche des vingt-trois mille frères de lumière qui ont créé ce monde mauvais et le détruiront lorsqu'ils seront enfin réunis. Elle révèle aussi l'importance de la météorite de la Toungouska qui s'est abattue en Sibérie en 1908, et dont la glace a le pouvoir de réveiller leur cœur assoupi dans de répugnantes « *machines de chair* ».

La glace commence donc comme un polar sec et nerveux avec secte, putes et mafieux; il continue sous forme de témoignage historique (couvrant surtout l'occupation nazie et la terreur stalinienne), produit ensuite des réactions de consommateurs et se termine… Mais y a-t-il une fin, au juste?

C'est que l'intrigue a d'abord pour fonction ici d'exciter la curiosité. Tout au long de la première partie, le lecteur est maintenu dans la même ignorance que les personnages et ne cesse de s'interroger avec eux sur le sens d'agissements obscurs. L'écriture est glaçante, purement factuelle : les phrases très courtes sont juxtaposées sans jamais être liées, les personnages stéréotypés sont dépourvus de toute intériorité (ni sentiment, ni réflexion) et leurs mésaventures racontées en parallèle ne sont que les variantes d'un rituel opaque.

La seconde partie, de taille équivalente, se présente comme un miroir inversé : récit à la première personne, linéaire et subjectif, parfois empreint de naïveté, c'est un pastiche du témoignage d'une déportée de guerre qui devient bourreau sans scrupules au sein du KGB. Cette partie du roman répond à toutes les interrogations de la première, jusqu'à enfermer le sens dans une boucle qui se termine là où elle a commencé. Un sens par ailleurs *hénaurme*, caricatural, puisqu'il contient rien de moins que le secret de la création du monde, comme dans un médiocre roman fantastique.

Sorokine a de toute évidence voulu rompre cet équilibre trop parfait en ajoutant deux parties nettement plus courtes, dont mieux vaut ne rien révéler, sinon qu'elles se détachent de l'ensemble comme des pans d'iceberg qui s'abîment dans une mer de conjectures. Le sens vole en éclats étincelants qui restent en suspension : il ne se cristallise plus.

Fable rase

Après n'avoir rien compris, le lecteur déstabilisé comprend trop bien… qu'il est mené en bateau, lorsque des morceaux de banquise éperonnent le Titanic du sens qu'on lui a fait miroiter pour mieux le décevoir. Bref, il ne sait jamais exactement ni ce qu'il est en train de lire ni, surtout, ce qu'il a lu une fois le livre terminé. *La glace* semble être une fable sur les notions de sélection et de pureté, mais une fable ambiguë jonglant avec un matériau explosif que l'artificier Sorokine se garde bien de désamorcer en prenant position : les élus, en effet, sont tous blonds aux yeux bleus et ils instrumentalisent sans vergogne les appareils nazis et staliniens. Au lecteur, donc, de se débrouiller comme il peut.

L'auteur, lui, explique que son livre peut être lu comme un *thriller* ou un roman de science-fiction, mais qu'il s'agit surtout d'une métaphore. La question étant : une métaphore *de quoi* au juste? Juxtaposition de pièces disparates impossibles à totaliser, *La glace* relève d'une esthétique du décalage ou de la diffraction, comme si le miroir placé le long de la route par Stendhal s'était fissuré en éclats tranchants et trompeurs. D'où l'importance de cette « *langue du cœur* », fantasme d'une langue pure, immédiate, celle, précisément, qui est absente du livre. Car voilà une œuvre qui ne parle que du cœur mais qui n'en a aucun. Elle se loge dans l'esprit du lecteur perplexe à la manière de la météorite de glace fichée dans le sol sibérien qui est à la source de toute l'intrigue : translucide, miroitante, mais impénétrable.

Christian Monnin

ÉCRIRE CONTRE LE DÉSESPOIR AMBIANT

TOUT CE QUI BRILLE de Jennifer Tremblay
Éd. La Bagnole, 159 p.

Dès les premières pages de *Tout ce qui brille*, on a l'impression d'entrer dans la confidence introspective. On sait que les drames qui auront lieu seront de l'ordre de l'intime et de l'imaginaire. C'est qu'il se dégage de ce premier roman de Jennifer Tremblay une présence, une personnalité forte, mais discrète. Bref, un roman dans lequel il y a une voix ; une voix juste et bien perchée qui supporte l'ensemble de ce projet romanesque, aux multiples facettes. Comme autant d'exercices d'écriture, l'histoire se déploie sur plusieurs parties et s'incarne dans différentes formes qui semblent mimer, d'une certaine façon, le désarroi de cette femme en morceaux. Cette jeune mère, donc, qui décide de partir pour écrire, mais de façon presque thérapeutique, pour interroger son identité propre de mère, de femme et d'écrivaine, en vient à effectuer une relecture douloureuse de son passé familial. À travers une écriture pleine de réminiscences, elle se rappelle, entre autres, un chercheur d'or, à l'araignée bien accrochée dans le plafond ; cet homme mythique qui fut celui par qui tous les malheurs arrivent.

Le roman s'ouvre sur une lettre de la narratrice qui écrit à son amoureux Alexandre pour lui rendre compte de l'état de son exil. Seule, face à elle-même, elle tente de combler les silences avec l'écriture et, pour ne pas trop faire languir son partenaire, elle lui fait parvenir deux manuscrits : l'un racontant la vie de sa grand-mère et l'autre qui relate l'existence éclatée de son père, aussi appelé le chercheur d'or. Cette simple indication donne forme au texte que nous lisons et encadre le projet romanesque. Lorsque la narratrice explique à son interlocuteur pourquoi elle lui fait parvenir ces papiers et ce qu'ils contiennent, Tremblay sanctionne la structure de son roman en faisant correspondre les différentes parties de *Tout ce qui brille* avec les documents que la narratrice fait parvenir à Alexandre.

Pour ce faire, la narratrice articule une prose très sensible. Elle nous séduit et nous fait vibrer avec elle sur la même harmonique. L'homme que je suis, lisant ce texte, regrette presque de ne pas être une femme pour ressentir corporellement ce que la narratrice arrive à décrire avec force détails et émotions. Les passages qui placent la maternité au centre de l'observation du monde touchent profondément, et pour un lecteur masculin, ils revêtent un caractère exotique. Ne pouvant arriver à sentir la dépendance physique d'un autre être à soi, au cœur de soi, je reste admiratif lorsque j'entends la narratrice affirmer que son corps est le centre de la survie d'un autre être. Jennifer Tremblay, parlant de la maternité, fait sentir cette sorte de volcan vivant au centre de son ventre et invite à voir, réchauffé par cette vie qui pousse du dedans, ce qu'est le monde en dehors de soi. Telle est à peu près l'impression qui se dégage de cette narration qui n'hésite pas à emprunter plusieurs formes.

La quête identitaire d'une mère amoureuse

Tout ce qui brille met en scène plusieurs histoires qui s'articulent autour d'un échec plus ou moins « grandiose » : échec de l'exil, échec du retour à la vie paisible, échec d'un projet, échec d'un rêve. À cet effet, la partie intitulée « Marie-au-miroir » propose l'un des moments les plus intéressants du roman. Elle est formée de plusieurs petits chapitres, comme autant de morceaux de ce miroir brisé, et l'histoire ainsi fragmentée recrée le récit de la vie de la grand-mère. En peu de mots, les paragraphes arrivent à circonscrire un petit univers, un petit événement. Ces chapitres ont quelque chose du poème en prose, donc, où un univers se forme et se referme en quelques phrases. Ici, rien n'est inutile.

Puis, lorsque la narratrice parle de son père, l'écriture verse dans un imaginaire qui rend compte d'une certaine nostalgie de l'enfance. Ce père, à moitié fou, accède au mythe à travers cette histoire fantasmée, imaginée, comme pour éloigner la douleur qu'il fait naître autour de lui. Car la figure paternelle, dans ce roman, comme dans biens d'autres d'ailleurs, est problématique. C'est un être violent, absent et irresponsable. Et comme pour le sauver, la narratrice l'entoure d'une aura de mystère qui en fait, au bout du compte, un être profondément poétique. Par cette idéalisation, il devient le chercheur d'or, celui par qui la quête identitaire est fondée. J., la narratrice, se cherche dans une écriture en train de se faire et c'est à travers sa descente dans les mots qu'on la suit jusqu'à la fin du récit, où une certaine sérénité semble être atteinte.

J. part écrire loin des siens pour plonger dans une solitude qui lui enlève à la fois son rôle de mère et d'amoureuse. Seule, face à elle-même, elle croit pouvoir retrouver son moi profond. Mais elle réalise que sa fuite en arrière par l'écriture l'a éloignée des choses essentielles, de la vie elle-même. Elle s'en veut d'avoir joué de la complaisance morbide, et d'avoir oublié la sensation concrète de la joie. Comme prisonnière d'un discours qui monopolise la douleur comme seul vecteur à la création, elle s'est oubliée, à travers son écriture. À partir de cette révélation, le roman verse presque dans l'essai, et on ne peut que penser aux *Professeurs de désespoir* de Nancy Huston, véritable réquisitoire contre certains grands auteurs qui ont méprisé, leur vie durant, la vie en elle-même pour s'enfermer dans un nihilisme triomphant. Mais, J., elle, se rappelle qu'il fallait bien avoir les seins gorgés de lait pour comprendre que la vie est aussi en dehors de son désespoir. Comment comprendre, autrement, que notre mélancolie est bourgeoise et que nos malheurs sont égoïstes? Les mères pourront donner cette leçon à la modernité, cette leçon fondamentale qui part du corps, et qui va droit au cœur : « *Mes enfants m'ont attachée au monde en m'attachant à eux. Du coup, Sartre et sa Nausée, Camus et son Étranger, Kundera et ses personnages-idées, et tous les autres encore qui m'avaient entraînée dans le mépris du CARNE et la glorification du NON-ÊTRE, m'ont fait bâiller.* » Telle est, pourrait-on dire, la leçon essentielle du livre, non pas uniquement parce qu'elle me semble fonder ce projet romanesque, mais aussi parce qu'elle ose affirmer le bonheur dans le don sans se cacher sous des airs faussement jovialistes.

* * *

Jennifer Tremblay, avec ce premier roman, impose une vision bien personnelle de la réalité, mais aussi de la littérature. Avec sa plongée dans une écriture qui explore plusieurs formes, elle fait preuve d'une grande audace et remplit presque toutes ses promesses. Bien sûr, nous aurions aimé qu'elle développe plus longuement certaines parties de son histoire, mais peut-être fallait-il que ce récit ait cette concision. Du coup, l'écriture s'en trouve d'autant plus intense, mêlant habilement émotion et réflexion. Il semble que la réflexion proposée par Jennifer Tremblay dans ce roman s'inscrive dans le courant d'un optimisme renaissant, ce qui la place dans la mouvance du nouveau Maxime-Olivier Moutier, celui qui s'assume en tant que père et qui attaque de plein front l'individualisme désespérant.

Sébastien Chabot

Raphaëlle de Groot en action lors de l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* à la Galerie de l'UQAM (session du 1er avril 2006). Photo : Richard-Max Tremblay

POPULAIRE MOLIÈRE ?

LE MALADE IMAGINAIRE de Molière
Adaptation et mise en scène de Daniel Paquette, production du Théâtre ZYX² et de la Société Richard III, Salle Fred-Barry, du 15 novembre au 14 décembre 2005.

LE MALADE IMAGINAIRE de Molière
Mise en scène de Carl Béchard, Théâtre du Nouveau Monde, du 17 janvier au 16 février 2006.

Molière est loin d'être l'auteur dramatique le plus populaire cette saison au Québec : seul *Le malade imaginaire* a été présenté. On relève toutefois que deux compagnies de théâtres ont choisi de monter cette pièce à Montréal, à quelques semaines d'intervalle. Ainsi, le célèbre hypocondriaque aura-t-il été reçu médecin dans les secteurs Est et Ouest de la rue Sainte-Catherine. L'été prochain, seul *Le dépit amoureux* sera monté par la Compagnie Advienne que pourra.

« *Il y a toujours eu jusqu'à présent,* écrivait Barthes en 1954, *une façon* bourgeoise *de monter* Dom Juan. » Il serait facile d'étendre ce constat à toute l'œuvre de Molière, voire à tout le répertoire classique. Barthes proposait comme remède au théâtre bourgeois un théâtre populaire, et cette opposition est clairement apparue récemment avec *Le malade imaginaire* : dans un cas, on a offert une mise en scène que d'aucuns pourraient qualifier de bourgeoise; dans l'autre, on a tenté d'adapter la pièce pour lui donner des accents *populaires*. Dans un cas, le résultat fut poli; dans l'autre, carrément décevant.

Adaptation vs texte intégral

À la salle Fred-Barry, Daniel Paquette signe une adaptation ne dépassant pas l'heure et demie, après avoir coupé plusieurs scènes et retranché les intermèdes. Seul clin d'œil à l'esthétique moliéresque : en guise de court prologue, deux personnages déguisés à la mode de l'époque bougent telles des poupées sur un air baroque jusqu'à ce qu'ils perdent la tête et se mettent à s'agiter dans tous les sens. Le clavecin est vite remplacé par de la musique *disco-dance*. Sur la petite scène, entourée de trois côtés par des rangées de sièges, on a placé un bol de toilette et un débouchoir. Au plafond, une boule argentée tourne lentement. On aura voulu rajeunir ce *Malade imaginaire*…

Grand et mince, Argan est arc-bouté, vêtu simplement d'une jaquette d'hôpital et d'une laine blanche. Il a la bouche tombante de ces personnages plaintifs des émissions pour enfants. Son jeu est d'ailleurs fidèle à cette image, et tout au long de la pièce, le protagoniste m'a malheureusement rappelé un certain personnage de mon enfance à la voix rauque et qui criait beaucoup. Les huit comédiens ne ménagent aucun effort et livrent un jeu très physique qui ne faiblit pas pendant les trois actes du spectacle. Deux personnages ont été supprimés : la petite Louison et l'apothicaire Fleurant.

Dans le Molière *intégral* de Carl Béchard, l'espace n'est guère plus garni : quelques décors assez simples qui descendent durant les intermèdes; un plan incliné à l'arrière de la scène ainsi que deux rideaux composent l'architecture scénique. Pour ce qui est des accessoires, c'est la chaise du malade qui retient l'attention, située à quelques mètres derrière une petite fosse d'orchestre qui sert également aux déplacements des personnages; chaise à roulettes à partir de laquelle Argan fait ses comptes et sur laquelle, après quelques opérations mécaniques, il fera le mort au dernier acte. Béchard a choisi de montrer et de faire entendre les choses simplement évoquées dans la pièce, que ce soit le seau d'aisance d'Argan, le long clystère doré que Fleurant tente d'administrer en vain au malade ou les nombreuses flatulences du protagoniste — la merde et les pets font rire, même au TNM.

Quatre musiciens interprètent une partition composée de cordes et de percussions qui forment un tout quelque peu surprenant mais nullement désagréable. La musique se fait entendre pendant les intermèdes et elle ponctue également l'action à plusieurs occasions. Les musiciens quittent parfois leur fosse et se retrouvent sur scène avec les personnages, notamment pour jouer d'un gros instrument à tuyaux descendu du plafond lors du récital improvisé d'Angélique et de Cléante.

Populaire vs bourgeois

« *Le théâtre où personne ne s'ennuie, de quelque condition qu'il vienne, c'est le théâtre de Corneille, de Molière, de Shakespeare ou de Kleist* », affirme encore Barthes. Pourtant, en assistant au spectacle de Daniel Paquette, je me suis senti comme le petit Ionesco qui regardait Guignol et qui, contrairement aux autres enfants rieurs et amusés, se tenait droit et solennel, trouvant la chose plutôt grave. Sauf qu'ici, le spectacle ne m'a pas paru sérieux : il m'a semblé, en fait, plutôt ridicule. Le problème ne réside aucunement dans le jeu des comédiens, jeunes, talentueux et très énergiques — et à qui je lève mon chapeau. En fait, je me demande en quoi une telle adaptation rend justice à l'œuvre originale ou à son auteur. Molière semble n'être ici qu'un prétexte.

La pièce s'adressait surtout à un public jeune ou néophyte, et c'est visiblement dans cette optique que Paquette a effectué son travail. Dès lors, on peut se demander si le destinataire de cette adaptation *fast-forward* est si vulgaire ou manque à ce point de culture qu'il ne peut comprendre l'essence et le propos du *Malade imaginaire*. Les nombreuses références actuelles supposées donner un ton populaire à la pièce n'ont souvent aucun rapport avec l'action et ne la servent nullement : les allusions au DVD de l'émission *Les saisons de Clodine*, l'extrait d'une chanson de *Passe-Partout*, la soupe Campbell, la voix d'une employée de chez *McDonald's* qui émane des toilettes, la bataille au ralenti à la *Matrix* n'en sont que quelques exemples. Populaire, certes, mais à quel prix? Vraiment pertinent?

Si le but premier de cette entreprise était de faire rire, les gens s'y sont en effet amusés. Pour ma part, je n'ai jamais aimé les grands cris, les exagérations; le *trop* me dérange, et avec l'adaptation de Paquette j'ai été saturé. Cependant, outre ces indigestions très personnelles, je suis resté avec l'impression amère que le public a tout vu, sauf du Molière. On s'y est rendu car la réputation de l'auteur n'est plus à faire et on savait bien qu'on allait rire. Et on s'est désopilé, non pas à cause du propos de la pièce ou de l'intelligence critique qui en émane, mais à cause de quelques pitreries et de farces déjà trop recyclées.

À l'opposé, la mise en scène plutôt sage de Carl Béchard a le mérite de livrer Molière dans son essence et dans ses finesses, de le faire apprécier pour ce qu'il est. Après tout, même si on ne pratique plus la saignée et que les *anticirculateurs* ont disparu depuis belle lurette, il n'en reste pas moins qu'encore aujourd'hui « *on n'a qu'à parler avec une robe et un bonnet, tout galimatias devient savant, et toute sottise devient raison* ». Les imposteurs sont partout et les crédules sont légion; tout porteur d'un titre devient sommité et si le latin n'est plus d'usage, les grands discours saturés de longs adjectifs et d'adverbes insipides ne sont pas moins le gage d'une activité intellectuelle intense…

Bien que le TNM ait probablement dépensé quelque centaines de dollars de moins qu'à l'habitude pour les décors et les moyens techniques, cette production n'échappe pas tout à fait à « *l'esthétique conformiste et repue des théâtres d'argent* », pour citer Barthes encore une fois. Il y a quelques éléments tape-à-l'œil, tels de fort beaux costumes ou l'utilisation de la mécanique — Argan s'envole en recevant sa toge. Mais en dépit de ces quelques caractéristiques bourgeoises et du prix des billets qui ne convient pas à toutes les bourses, le *Malade imaginaire* présenté au TNM valait la peine d'être vu. Au point que ce soir-là, j'ai presque eu envie d'acquiescer à la réflexion d'une spectatrice qui sortait du théâtre en s'exclamant : « Que c'est donc beau, du beau théâtre! »

Sylvain Lavoie

ATTENDRE GODOT, TUER LE TEMPS À MÉTIS

EN ATTENDANT GODOT
Texte de Samuel Beckett, mise en scène de Lorraine Côté, au Théâtre de la Bordée, du 17 janvier au 11 février 2006.

LA SOCIÉTÉ DE MÉTIS
Texte de Normand Chaurette, mise en scène de Joël Beddows par le Théâtre Blanc, au Théâtre Périscope du 24 janvier au 12 février 2006.

Lorraine Côté a misé sur le rire dans le désespoir opaque du texte de Beckett. Elle a drôlement réussi. Sa mise en scène assistée de Hélène Rheaut et le décor de Christian Fontaine campent de savoureux comédiens qui jouent à faire passer leur temps et le nôtre avec une bonhomie désarmante et communicative.

Bienvenue dans le grand cirque de Beckett

En 1953, *Godot* faisait son entrée en scène : théâtre de la dérision forgé dans la brisante de l'après-guerre, dans la mouvance des Nietzsche, Sartre, Camus et Artaud qui écumaient les illusions ou faisaient éclater les formes traditionnelles. Une partie du monde est déjà engagée dans une course à la consommation où les désirs assouvis, les biens matériels et le bruit de tant de paroles superficielles n'arrivent pas à combler les cratères de solitude et de vide qui se multiplient. L'auteur a modelé dans cette absurdité ses personnages et leur destin.

Au pied d'un arbre dans un lieu désert, les deux clochards Estragon (Jacques Leblanc) et Vladimir (Jack Robitaille) attendent on ne sait pourquoi, davantage contraints que motivés, ce mystérieux Godot qui serait comme un besoin impossible à combler. Beckett lui-même ne saurait l'identifier. L'affreux Pozzo (Denise Gagnon!), lui, passe et repasse par là sans jamais arriver à destination, tenant en laisse le pauvre Lucky (Hugues Frenette). L'écart, comme la corde qui les unit, se rétrécit avec le temps : le tyran devient aveugle et son souffre-douleur sourd à ses ordres. Les repères s'autodétruisent. Le jeune messager de Godot (Lucien Ratio), pas plus que Pozzo, ne reconnaît d'une fois à l'autre les deux itinérants tandis qu'Estragon ne se souvient jamais de ce qui s'est passé la veille.

La non-reconnaissance des signes et l'oubli de l'expérience acquise se superposent à l'insipidité des propos, à l'incontinence verbale, aux fractures de sens et à leur enchevêtrement. Cette langue résonne pour meubler l'angoisse du rien et n'atteint personne. Tout cela s'accompagne de rituels facétieux et de gestes démesurément grandiloquents. Les trébuchements sans capacité de se relever, la prostration de Lucky, l'incapacité d'agir réellement et de maîtriser sa vie, sont autant de renforcements qui traduisent les limites humaines. Il y a pourtant une tendresse maladroite entre les deux clochards, la compassion de Vladimir pour Estragon. Elles peuvent certes s'évanouir à tout moment pour quelque motif banal, une émotion ou… par distraction! Mais la routine d'une commune destinée crée une solidarité qui leur permet de demeurer humains.

Pozzo et Lucky expriment au contraire l'inégalité des rapports sociaux. Il y a fatalement des dominants qui exploitent et des dominés qui acceptent leur sort, car il est plus facile d'obéir que d'être libre. À trop vouloir aider les pauvres gens, on ne récolte pas que de la reconnaissance. La soumission, nous apprend Beckett, a des raisons que seuls les valets connaissent : si Lucky porte sans jamais les déposer les bagages de Pozzo, c'est pour impressionner son maître et conserver son emploi. Par ailleurs, pour peu qu'on leur en donne les moyens et qu'on reconnaisse leurs droits, les démunis deviennent encombrants. Il suffit finalement de les coiffer du bon chapeau. Lucky se transforme alors en intellectuel volubile, intarissable, dont le discours affolant exaspère. On le fait taire : aucune théorie savante ne saurait expliquer ce monde absurde. Il faut parler pour ne rien dire, sans entendement.

On se reconnaît moins dans les personnages de Beckett que dans l'absurdité de leur situation. On ne veut certes pas se mettre à la place de ces clochards qui caricaturent trop bien notre condition, la vacuité de nos occupations construites sur tant de certitudes illusoires. On éprouve néanmoins de la compassion pour leur désarroi, pathétique, qui est également le nôtre. Nous espérons tous un Godot mais, lorsque l'occasion se présente, la peur nous saisit, comme Vladimir et Estragon à l'arrivée de Pozzo et Lucky. Nous attendons ce rendez-vous avec Godot mais sans être certains d'être à la bonne place, au pied du bon arbre. Et le verrions-nous que nous en serions aussitôt blasés. Nous sommes plusieurs à porter cette peur du succès, ce confort dans l'échec qui affligeait Beckett lui-même. Et aussi, comme lui, à souffrir des agressions sans motif, des blessures infligées gratuitement.

Le lever du rideau dévoile un décor d'une grande poésie qui évoque les œuvres d'Alexander Calder, Juan Gris, Paul Klee ou Fernand Léger. Dépouillement et articulations mécaniques rappellent la solitude de chacun dans le fonctionnalisme de la vie. Un plateau surélevé laisse voir le dessous des rouages qu'une main actionne lorsque rêve Estragon. Un autre engrenage impossible et fantaisiste, volumineux celui-là, occupe l'arrière-scène derrière un voile et s'anime au début de chaque acte. Il comporte une longue tige au bout de laquelle un disque lumineux qui change de forme et de couleur représente tantôt la Lune ou le Soleil. Au centre, un gros tronc gris s'élève : sa tête se perd au sommet du décor, là où se perdent les certitudes. Sa seule branche dépouillée se couvre de feuilles au deuxième acte. Je ne peux m'empêcher de rapprocher le travail de Fontaine, avec ses cercles et ses lignes horizontales, d'une écriture musicale et de ce que Wassily Kandinsky en disait : « *la concision des moyens de transcription et leur simplicité arrivent à transmettre en langage clair les sonorités les plus compliquées* » (*Point, ligne, plan*, 1926).

L'interprétation est impeccable, la complicité des deux bougres, jouissive : Jack Robitaille affirme d'emblée la personnalité de Vladimir, un homme rationnel et un protecteur attentionné. Jacques Leblanc est ineffable dans cet Estragon terre-à-terre, centré sur ses besoins immédiats. Le choix de Denise Gagnon en Pozzo est une carte maîtresse et la déclamation aussi imprévisible qu'hilarante d'un Lucky a valu une ovation immédiate à Hugues Frenette. La mise en scène circassienne commande de la souplesse : Lucien Ratio grimpe à l'arbre et sur les échasses. Le banal devient prétexte à trouvailles : parties de cache-cache, étreintes décuplées, contorsions, danse, gestuelle ludique. Mais il y a aussi un raffinement exquis dans ce jeu finement ciselé, dans le travail minutieux des expressions, celles de Lucky notamment. Et encore pour exemple, les tressautements

d'épaules de Vladimir et les clignements de sourcils d'Estragon qui ponctuent le vacarme décroissant du couple Pozzo-Lucky.

Angelo Barsetti avait fort à faire pour les coiffures et les maquillages caricaturaux. Isabelle Larivière, assistée de Marie-France Larivière, signe quant à elle des costumes dans le ton sans être extravagants. Le complet blanc de Pozzo évoque l'image d'un propriétaire de plantation et accentue la symbolique du maître et de l'esclave. Jeanne Lapierre aux accessoires pourvoit les protagonistes d'un minimum d'objets aussi simples qu'expressifs.

Comme il se doit au cirque, l'environnement sonore et les machines à son de Pascal Robitaille accompagnent cabrioles et jongleries, numéros rigolos de danse et cortège pompeusement vulgaire du seigneur et de son valet harnaché. Et il faut sans contredit saluer les superbes lumières de Sonoyo Nishikawa, tant pour les longues heures du jour que celles de la nuit, où s'allument les mécanismes du rêve, la Lune et les étoiles. De culbutes en pitreries, tout converge pour faire de cette attente créée par Samuel Beckett un moment frisant la perfection, un enchantement pour les yeux, l'intelligence et le cœur. Et dire que l'arrivée d'un Godot aurait pu tout compromettre et abréger notre plaisir !

Dans le jardin des Reford

Le texte de Chaurette est une réflexion « lente » sur l'art et le désir de pérennité. Voilà d'abord des tableaux de notables qui se remémorent les conditions pénibles de leur récente exposition à une biennale internationale, notamment le voyage et leur promiscuité avec des œuvres jugées mineures. Cette introduction plutôt spirituelle fait place au sentiment d'ennui vécu et communiqué par ces portraits de la bourgeoisie. Le contexte et les atmosphères sont posés : lourdeur, immobilité, chaleur, dédain des classes inférieures. Les personnages sortent bientôt de leur état muséal et muselé pour retourner vivre leur passé dans la haute société d'un juillet 1954 à Métis, le temps de nous situer ce milieu et de nous raconter comment ils ont été créés. Quatre mondains plus ou moins riches et désœuvrés se prêtent au manège d'un artiste qui les portraiture à distance en espérant s'assurer une place dans un musée grâce à la renommée de ses modèles. Il s'agit de la châtelaine hautaine Zoé Pé (Erika Gagnon), d'une pianiste frustrée alcoolique (Lina Blais), du jeune et pur aveugle Octave Gredind (Hugo Lamarre) et du terne lettré Casimir Flore (Guy Migneault).

Ces heures qui s'écoulent mollement, dans l'oisiveté et le luxe, permettent à Chaurette de rôder autour de son sujet. Il observe. Peut-on ainsi s'approprier l'image d'une personne ? Vaut-il mieux vendre les œuvres, profiter de l'argent et bien vivre maintenant plutôt qu'éternellement à travers elles ? Comment assurer son immortalité quand on n'a que son orgueil et sa richesse pour talent ? Quand Narcisse ne trouve pas de miroir et d'argent, rien à acheter ? La pièce est parsemées de réflexions sur le marché de l'art, sur la culture de masse et celle qui se perd.

Le propos n'a rien qui prête au spectaculaire. La mise en scène (Joël Beddows), la scénographie (Jean Hazel), les atmosphères lumineuses (Glen Charles Landry) et l'environnement sonore (Jules Bonin-Ducharme) créent pourtant un climat fascinant de surréalisme poétique. Le blanc accuse le caractère fantomatique des personnages, la poussière cendreuse du révolu, mais aussi l'éblouissement d'un instantané, un flash, un beau « portrait » fixé hors du temps, dans un album. Les costumes féminins d'Isabelle Bélisle sont de véritables œuvres d'art : cocons empesés, plâtreux, peints de gris, de rouge et d'ocre sur le devant. Ces dessins ressemblent à des viscères, des végétaux ou des ciels en feu.

La pièce s'ouvre sur un espace déstabilisant. Une scène creuse abrite des cercueils « habités » qui se reflètent dans des miroirs inclinés au-dessus et renvoient ainsi l'illusion de portraits encadrés. Les miroirs / tableaux se redressent ensuite afin de permettre aux personnages de quitter leurs tombes et de monter sur la scène. Les glaces deviennent les portes d'un salon, tandis que des cadres sur pattes en métal doré se déplient pour constituer un mobilier élémentaire. On remarque quelques objets essentiels, dont certains semblent tirés d'une *vanitas* : le verre de Pamela, le miroir et le chandelier d'argent de Zoé, une édition du mythe de Narcisse pour Casimir. Des cadres vides s'empilent un peu partout, rappelant l'importance de la reconnaissance statutaire. Le portrait protégé par un lourd cadre plaqué d'or devient la métaphore d'une microsociété privilégiée fermée sur elle-même. Mais c'est aussi un univers clos, emprisonné dans ses règles et ses fantasmes. Un microclimat, que celui de Métis : il permet de cultiver des pavots bleus dans des jardins exceptionnels. L'atmosphère est lourde, chaude, empreinte de l'odeur du fleuve et de sa présence.

Joël Beddows dirige l'orchestre mondain qui interprète l'*adagio* de son désœuvrement : une manière de boire, de se promener *ad nauseam*, de reculer, de glisser de côté autour de la scène, de tourner en rond comme des poupées mécaniques. On joue horizontalement, évitant les avancées franches vers l'avant. Érika Gagnon est absolument aristocratique avec son geste lent, suspendu, raffiné jusqu'au bout des gants, et devenant néanmoins fébrile et presque vulgaire à la fin, survoltée par l'impuissance de ses moyens. Lina Blais incarne avec une efficacité qui nous la fait détester son personnage névrosé et hystérique qui, l'œil dégoulinant de sang, acquiert de plus en plus d'acuité et de perversité à mesure que l'alcool produit son effet. La musique est de Jules Bonin-Ducharme, qui a convenu avec Beddows d'adapter celle que Moussorgsky avait composée pour rendre hommage à un ami peintre en 1874. Les dix courtes pièces précédées du thème « Promenade » avaient d'ailleurs inspiré Chaurette, aussi musicien, dans son écriture.

Jacqueline Bouchard

Raphaëlle de Groot en action lors de l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* à la Galerie de l'UQAM (session du 1er avril 2006). Photo : Richard-Max Tremblay

Spirale

Venez voir…
www.spiralemagazine.com

- En kiosque
- Parutions précédentes
- Abonnement
- Collaborer à Spirale
- À propos de Spirale
- Nous joindre

Venez visiter le site Web de *Spirale* !

Découvrez un site entièrement renouvelé dans lequel vous trouverez :

- Tous les deux mois, avant même la parution en kiosque du magazine : la une, le sommaire, des images et des textes choisis, même au format PDF !
- La présentation des artistes figurant dans les plus récents portfolios de *Spirale*.
- Comment collaborer à *Spirale*, comment s'y abonner, comment nous joindre…

HÉRITAGE DE GASTON MIRON
table ronde_ 30 mai
PERFORMANCE ET POÉSIE
soirées Poésie-Performance_ 31 mai
conférences et tables rondes_ 1er juin
avec le Centre international de poésie Marseille
SPECTACLE HOMMAGE À LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR_ 2 juin
70 ÉDITEURS, REVUISTES ET ASSOCIATIONS DE POÉSIE_ 2-4 juin

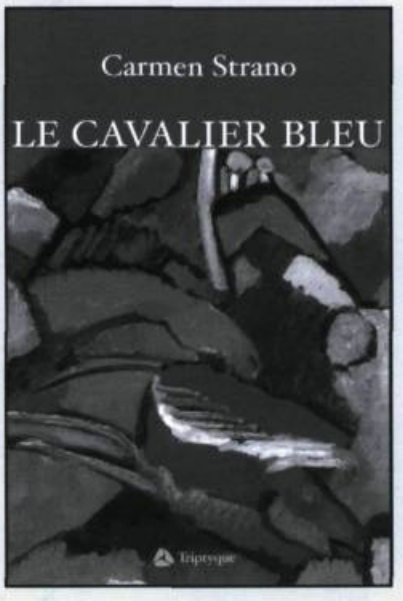
renseignements _ 514.526.6251
www.maisondelapoésie.qc.ca

présenté par
Maison de la poésie

Triptyque

www.triptyque.qc.ca Tél. et téléc. : (514) 597-1666

NOUVEAUTÉS PRINTEMPS 2006



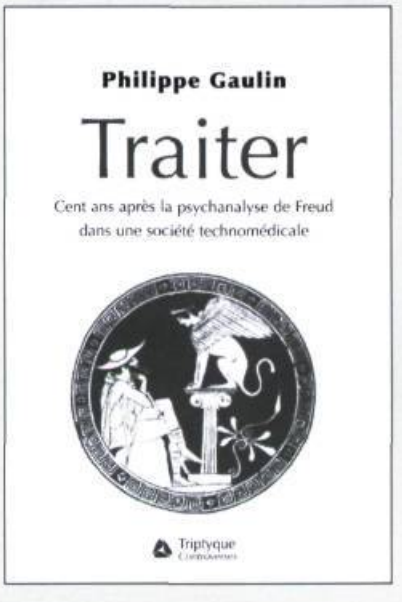
CARMEN STRANO
Le cavalier bleu

roman, 251 p., 20 $

Septembre 1938, du vieux château de Hochburg. Les dirigeants nazis festoient dans les salons. Le scénariste Paul Stern est convié à venir y passer quelques jours en compagnie de sa sœur. Paul, qui déteste le régime, se trouve confronté à son vieil ennemi Julius Hepp.

« L'écrivaine fait de son deuxième roman, un récit aux accents spirituels et philosophiques, offrant une réflexion étonnamment sereine (et suffisamment distanciée) sur la distinction entre le bien et le mal, la facination qu'exerce les tyrans, les rapports entre la liberté et la mort. »

Éric Paquin, *Voir*

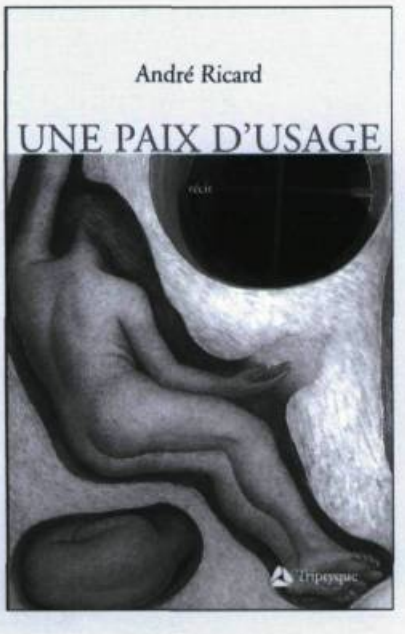


Philippe Gaulin
Traiter

cent ans après Freud dans une société technomédicale

essai, 158 p., 21 $

Dans son second essai analysant le fonctionnement, les effets pernicieux et les sous-entendus morbides du discours médical et du système de santé, Philippe Gaulin propose, à travers une relecture de Freud, une autre façon de voir, de concevoir et de traiter des symptômes dans une société technomédicale.

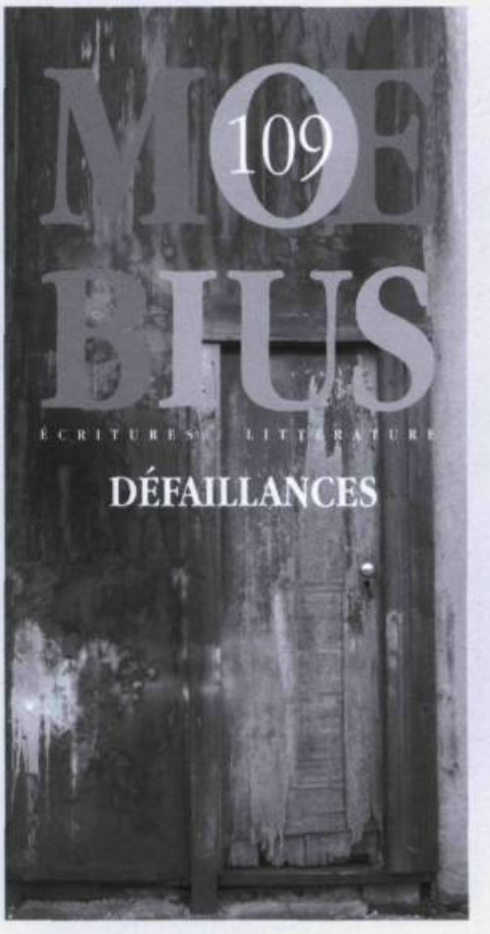


ANDRÉ RICARD
Une paix d'usage

roman, 211 p., 20 $

« Dans le corpus littéraire québécois, rien ne ressemble, sinon les œuvres récentes de Marie-Claire Blais, à une appropriation aussi globale de la condition humaine contemporaine. À l'à quoi bon du renoncement, Mme Blais et le dramaturge André Ricard opposent une même dénonciation du consentement au désastre, une même éthique de la solidarité et finalement un même lamento amoureux. »

☆☆☆☆☆ Réginald Martel, *La Presse*



DES TEXTES DE

MATHIEU ARSENAULT
MYRIAM BEAUDOIN
NADIA BEDAR
NICOLAS BONNEAU
SILVIE BROUILLETTE
ANN CHÂTEAUVERT
MIRA CLICHE
EMMANUEL DALMENESCHE
SARAH DESCHÊNES
ANNIE DUFRESNE
VALÉRIE FORTIN
JULIE KURTNESS
LUC LAROCHELLE
CATHERINE LÉGER
JOACHIM LUPPENS
ÉRIC MCCOMBER
NANCY MCDONALD
CHRISTIAN MISTRAL
MARIE-HÉLÈNE MONTPETIT
GUILLAUME PÂQUET
TOD SLONE
PIERRE-YVES THIRAN
MARC VAILLANCOURT
MICHEL VÉZINA

LETTRE À UN ÉCRIVAIN VIVANT

Réal Sansfaçon à Homère

UN NUMÉRO PILOTÉ PAR ÉRIC MCCOMBER

Les dernières publications

Fantasmes fragiles
Louise Déry, Rober Racine et Julie Bélisle

L'image manquante
Monique Régimbald-Zeiber, Louise Déry, Mario Côté, Normand de Bellefeuille, Nicole Jolicoeur, Aïda Kazarian et Christine Marneffe

Michael Snow. Souffle solaire / Solar Breath
Louise Déry et Michael Snow

Jocelyn Robert. L'inclinaison du regard / The Inclinaison of the Gaze
Louise Déry

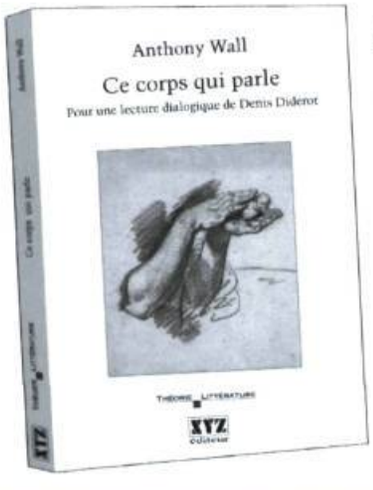
www.ABCartbookscanada.com

galerie de l'uqam
www.galerie.uqam.ca

Théorie et littérature

XYZ éditeur

En sa capacité d'héberger des idées contradictoires et changeantes, Denis Diderot incarne avec brio les impasses, doutes, questions et énergies de son siècle. La Raison des Lumières vit chez lui dans des corps qui animent sa philosophie. Ce livre veut faire entendre les multiples corps qui parlent pour le philosophe, et parfois à sa place.



Anthony Wall
Ce corps qui parle
Pour une lecture dialogique de Denis Diderot

essai
300 p. • 27 $

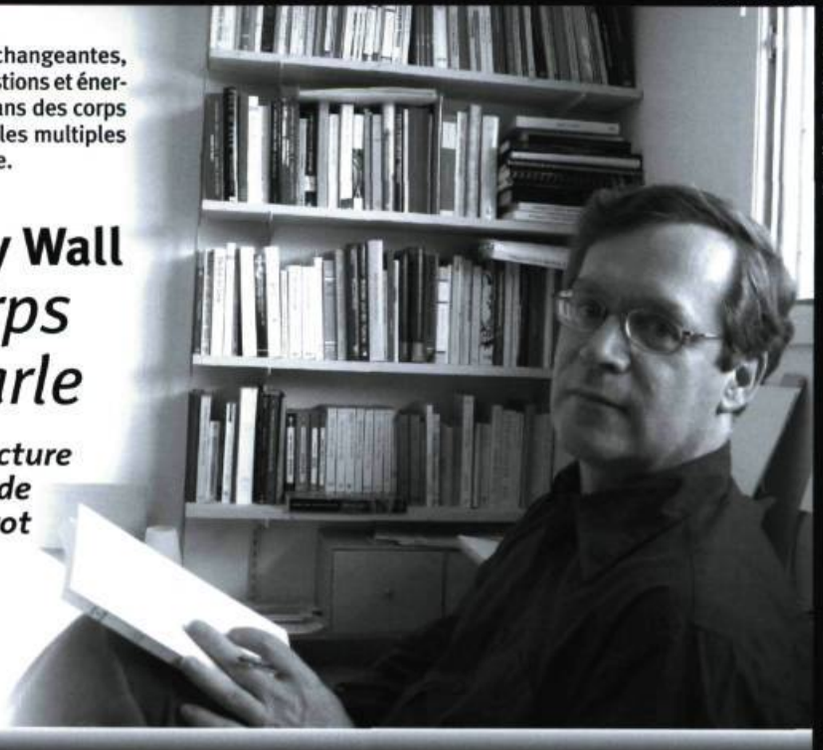


Photo: Marie-Dominique Popelard

XYZ éditeur • 1781, rue Saint-Hubert, Montréal (Québec) H2L 3Z1
Téléphone : (514) 525.21.70 • Télécopieur : (514) 525.75.37 • Courriel : info@xyzedit.qc.ca • www.xyzedit.qc.ca

JEAN LAROSE

LEMÉAC

Dénouement

« [...] Ce second roman, comme dans un combat singulier, est un lieu où s'entremêlent érotisme et littérature, hommes et femmes, idéaux de jeunesse et contingences terrestres. Un roman à la structure légèrement déconcertante, servi par une écriture faste, un peu baroque, métissée de sacres, de citations latines et d'envolées rimbaldiennes. »

- Christian Desmeules, *Le Devoir*

(514) 524-5558 lemeac@lemeac.com

Québec

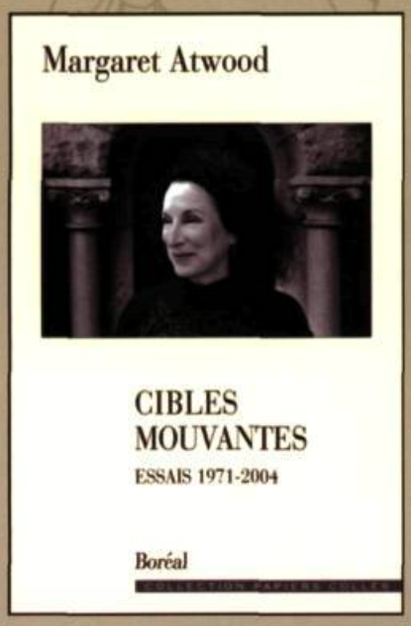
(© Martine Doyon)

COLLECTION PAPIERS COLLÉS

Une grande collection littéraire

dirigée par François Ricard

Margaret ATWOOD



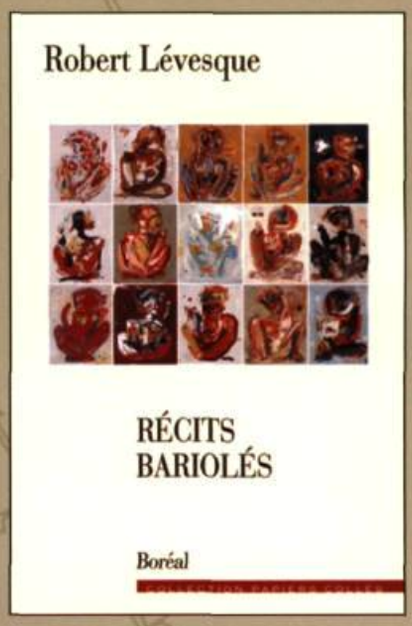
Ce livre présente une collection d'essais que Margaret Atwood a fait paraître entre 1960 et 2004. Avec l'humour et l'intelligence qui la caractérisent, elle se penche sur le processus créateur et sur la vie littéraire, ce qui nous vaut des textes pénétrants sur de nombreux auteurs contemporains.

D'autres textes proposent ses réflexions sur le nationalisme canadien et sur le rêve américain. Atwood partage avec nous ses vues originales et controversées sur le féminisme, le sexisme, et les étranges mythologies qu'on impose aux hommes et aux femmes en Amérique du Nord aujourd'hui.

Il s'agit, et c'est un événement, du premier recueil d'essais de Margaret Atwood à paraître en français.

312 PAGES • 25,95 $

Robert LÉVESQUE



Intitulées *Récits bariolés*, les dissertations réunies ont un trait commun : la littérature. On osera dire la Grande Littérature. [...] C'est peut-être là, sur le flanc des maux de la littérature, que Lévesque nous console. Là où beaucoup cherchent la petite musique, lui décline la grande. Il traite, il détaille et il nous apprend. Beaucoup. [...] Voilà un homme qui écrit à la première personne du singulier et qui jamais ne sombre dans l'artifice de la mise en scène de soi. Jamais il n'est pompeux ou prétentieux comme le sont souvent les amants du « je ».

Serge Truffaut, *Le Devoir*

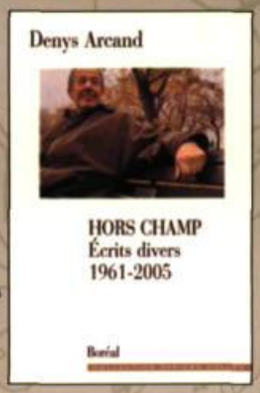
240 PAGES • 25,95 $

Boréal

www.editionsboreal.qc.ca

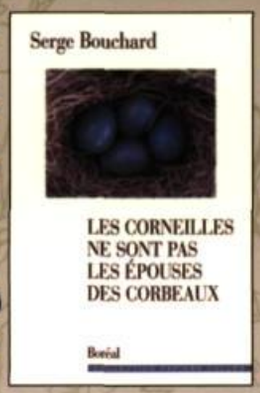
PARUS RÉCEMMENT DANS LA MÊME COLLECTION

Denys ARCAND



196 PAGES • 19,95 $

Serge BOUCHARD

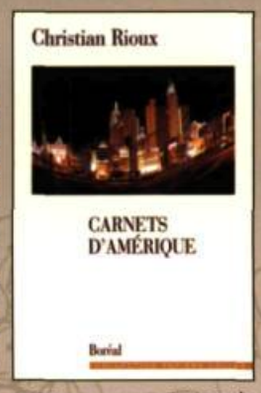


272 PAGES • 25,95 $

François RICARD

184 PAGES • 19,95 $

Christian RIOUX



208 PAGES • 22,95 $

Virginia WOOLF

136 PAGES • 17,95 $

Des livres pour savoir

Éditions Nota bene

Collection « Séminaires » du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

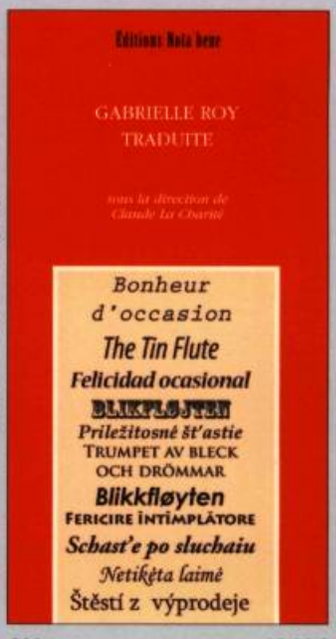
Isabelle MIRON et Pierre NEPVEU (dir.)

159 p. 19,95 $

Marie-Andrée BEAUDET et Pierre NEPVEU (dir.)

196 p. 19,95 $

Claude LA CHARITÉ (dir.)



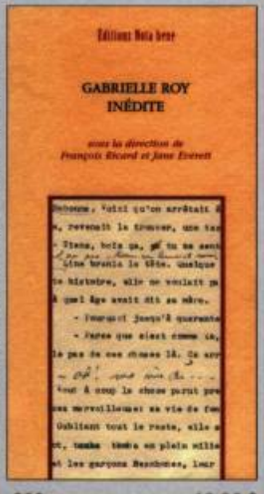
230 p. 19,95 $

AUTRES TITRES AU CATALOGUE

Jane EVERETT et François RICARD (dir.)

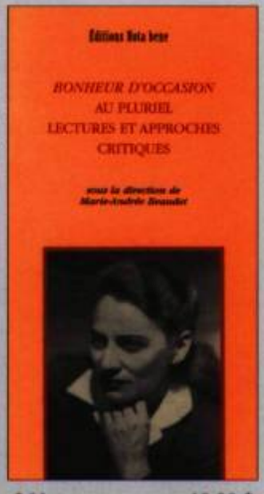
188 p. 19,95 $

François RICARD et Jane EVERETT (dir.)



232 p. 19,95 $

Marie-Andrée BEAUDET (dir.)



264 p. 18,00 $

Jacques PELLETIER (dir.)

452 p. 22,95 $

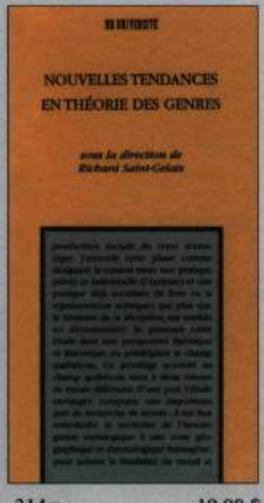
Pierre RAJOTTE (dir.)

339 p. 20,95 $

R. DION, A.-M. CLÉMENT et S. FOURNIER

117 p. 12,95 $

Richard SAINT-GELAIS (dir.)



314 p. 19,00 $

Lucie BOURASSA (dir.)

258 p. 21,95 $