

Les yeux fertiles

Numéro 29, été 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/15301ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1986). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (29), 125–157.

JEAN ROBERT SANSFAÇON

Loft Story

Quinze, 1986

LOFT STORY: le titre à lui seul est suffisamment évocateur pour donner envie de lire le roman. On s'attend, à cause du titre précisément, à une sorte de parodie du côté fleur bleue et mélo qu'avait *Love Story*. D'ailleurs, le titre pose le lieu de l'histoire et définit ainsi le lieu d'une histoire d'amour (cf: *Loft Story*), n'est-ce pas déjà la présenter comme une histoire de cul?

Or, à la lecture de l'oeuvre, cela ne s'avère pas si simple. Evidemment, il y a un peu de «cul», puisque c'est la vie, et que *Loft Story* se tient très près de la vie; mais ce n'est pas le plus important. L'amour non plus n'est pas le plus important, du moins comme il est vécu par les personnages: introverti, inexprimé. Ce malaise de l'expression finit par remplir tout l'espace.

Les personnages évoluent dans un monde où les mots et les gestes ont perdu leurs significations à force d'être répétés dans la vérité, mais aussi dans le mensonge. Il faudrait se refaire un nouvel inventaire de gestes, pour recommencer à parler, franchement.

Le besoin de dire finit toujours par se transformer, lors de son actualisation, en dérisoires banalités qui masquent la vie plus qu'elles ne l'expriment:

Ils auraient eu beaucoup à se dire, depuis le temps. Pourtant, mis à part les quinze dernières minutes de la rencontre, ils ne parvinrent cette fois encore qu'à potiner à propos de tout et de rien, à propos des anciens amis, des ennuis au travail et des temps qui «sont-donc-durs-mon-dieu-seigneur!» p. 39

Non seulement Francis, le principal protagoniste, souffre de cette difficulté d'expression mais tous les personnages en sont marqués, comme par une fatalité attachée à la vie même:

«Pour que les choses se rétablissent, il suffit de le décider, tout simplement», affirmait-il. Elle le trouvait bête lorsqu'il s'exprimait ainsi. Elle était bien incapable d'en dire plus, d'expliquer ce qui n'allait pas. Francis enrageait et, fidèle à son habi-

tude qui exaspérait Maude, il quittait les lieux, comme pour la punir à son tour. p. 149

Le «problème» de Francis et des autres personnages est de vivre en cinémascope. Ils se regardent agir comme s'ils étaient sur un écran, comme s'ils jouaient dans *Love Story*; alors chaque mot qu'ils disent ou chaque geste qu'ils posent, qui peut ressembler de près ou de loin à ce qui se produit dans ce genre de film, leur semble irrémédiablement niaiseux, cu-cul, faux et profondément incapable de représenter ce qu'ils sentent qui leur apparaît être d'une autre qualité.

Or, dans les jeux de l'amour, et ce n'est pas par hasard, quand on s'est dit qu'on s'aime de toutes les manières qui reviennent au même et qu'on a bien baisé, l'essentiel est franchi; et si c'est cu-cul, tant pis!

Or tout cela est interdit, du moins sur un mode simple, à ces personnages qui vivent en représentation devant les plus durs critiques qui soient: eux-mêmes, ou l'auteur, allez savoir...

Ils se fixaient souvent rendez-vous dans des lieux publics, les bars, les cafés; ils se mijotaient des plats fins, servis à la lumière romantico-cucul des chandelles aux couleurs assorties à leur humeur. p. 116

Il songea que cette rencontre était un classique du genre, une caricature presque: la rupture dans la prochaine phrase, se dit-il à lui-même. p. 107

Ils sont à l'affût du moindre cliché, de la moindre convention qui pourrait tuer l'authenticité de ce qu'ils veulent exprimer, comme s'il ne pouvait y avoir d'authenticité que dans la différence et que, par certains aspects, on ne pouvait pas être authentiquement pareils aux autres.

D'ailleurs, ce roman n'est pas dépourvu de clichés. Le personnage principal, ce Francis Langevin, qui est devenu graphiste et illustrateur en réaction contre la vision bourgeoise étriquée de ses parents, contre la vision scolaire étriquée de son école, contre la vision quotidienne étriquée de la vie, contre toute re-dite et toute re-présentation dans le but de mener une vraie vie de cinéma où rien n'est jamais pareil, du moins le croit-on, naïvement, est le premier à ressembler à un cliché.

On trouve aussi la pauvre Michèle qui habite la banlieue: Brossard, avec tout ce que cela peut signifier pour un artiste du bas de la ville qui juge les gens en fonction de leur adresse. L'habitant type de Brossard, n'est-ce pas là encore un cliché.

A ce jeu, on n'en sort pas. Si on habite le quartier à la mo-

de, c'est pour jouer à «l'intello» ou à l'artiste et si on habite la banlieue, on se retrouve classé définitivement parmi les parvenus aux idées étroites. Je suppose que si on habitait la campagne on serait «granola». La marge de manoeuvre devient plus que limitée pour une expression sincère de quoi que ce soit.

Si je dis que ces situations sont des clichés, ce n'est pas tellement par leur contenu lui-même mais par la façon dont l'auteur les présente, en quelques mots, comme des évidences pour toute personne de bon sens, ou de même sens. Ces définitions grossières semblent pourtant lui répugner quand elles viennent des autres, mais n'est-ce pas là encore un cliché sur une forme de théâtre:

On y présentait une création collective, ennuyeuse à faire miauler les chats. Des répliques grosses comme le bras, des caricatures du réel taillées à la hache. Francis ne tenait plus sur sa chaise et sentait bien que son impatience mettait sa compagne mal à l'aise. Il se retenait pour ne pas hurler. p. 131

La marge de manoeuvre de ces personnages est donc réduite au minimum et c'est à travers ces préjugés et ces barrières qu'ils essaient de vivre sans se faire piéger par le déjà vu, le déjà dit, qu'ils essaient de mener une vie trépidante, une vie hollywoodienne qui ne serait pourtant pas une «Love Story».

L'écriture, ouvrons les catalogues, se situe d'emblée dans une réaction contre un style dit moderne ou, mieux encore, néo-moderne:

Il voulut l'aborder, acheta d'abord son livre malgré la forme d'écriture dite de la «néo-modernité» qu'il devina au premier coup d'oeil, et qui le rebutait tout à fait. p. 218

Notons, au passage, l'extraordinaire habileté de ce graphiste qui devine le style précis d'une oeuvre au premier coup d'oeil. N'étant pas de cette trempe, j'aimerais revenir un peu sur ma phrase de classification. Que dire d'un style dans le cadre d'une critique comme celle-ci, c'est-à-dire sans étudier en profondeur comment il produit ses effets? On peut tout juste lui appliquer une étiquette, qui loin de le décrire ne fait qu'évaluer sommairement sa distance par rapport à certains autres. A ce niveau, il ne fait pas partie d'une certaine modernité, bien ou mal assimilée, son écriture est plus conventionnelle (conventionnel, encore un mot piégé, comme si la «modernité» n'avait pas de conventions, n'était pas, elle-même, une convention).

En fait, ce qu'on peut dire de la forme d'écriture en question ici, c'est qu'elle n'étonne pas. Le narrateur est le bon vieux Dieu-je-sais-tout-et-je-sonde-les-reins-et-les-coeurs auquel des siècles de récits nous ont habitués. Ce narrateur ne change pas du tout le roman, le discours est donc homogène et ne reflète, au fond, qu'un seul point de vue sur l'action en cours.

Mais, ils sont finalement plausibles ces personnages qui nous ressemblent, nous, les babyboomers de l'après-guerre qui ne sommes pas devenus des yuppies (ou si peu) mais des intellectuels-artistes, plus ou moins réussis, cherchant désespérément à échapper aux lieux communs, à marcher hors des sentiers déjà battus mais y revenant sans cesse, tout de même; nous qui avons rêvé l'avenir en couleurs devons peindre le lendemain, au jour le jour, avec les couleurs dont nous disposons, qui sont parfois un peu ternes; c'est la vie. Le style du roman, qui se fait discret à souhait, nous permet de bien apprécier leur cheminement, de l'étudier presque, à travers le regard « neutre » du narrateur qui leur conserve leur simplicité toute quotidienne.

En concluant, somme toute, nous pouvons facilement comprendre que cette oeuvre ait reçu le prix Robert Cliche. La vision du monde exprimée hors des personnages, qu'on peut trouver simpliste, n'entache pas l'analyse qui est faite de ces mêmes personnages et qui exprime des déchirements et des désarrois que nous connaissons bien, au fond; et les personnages ont le droit absolu, eux, d'être simplistes, s'ils le sont jusqu'au bout.

Gaétan Breton

MARCEL GODIN

La cruauté des faibles, nouvelles

Les herbes rouges, 1985, 125 p.

Maude et les fantômes, roman

Editions de l'Hexagone, 1985, 153 p.

La cruauté des faibles, publié en 1961 pour la première fois, a été réédité dans la collection Typo, aux Herbes Rouges. Lire ce recueil de nouvelles plus de vingt ans après suffit à le rendre tout à fait différent. Certains se souviendront du petit scandale provoqué en 1961 par cette oeuvre. L'auteur avait été traité de mysogine, de nécrophile, d'inverti, de dévoyé sexuel, de fétichiste, de morbide...

Aujourd'hui, on ne se dresse pas d'indignation à la lecture de ces nouvelles. Godin traite des thèmes qui sont sûrement

encore tabous, encore repoussants (la nécrophilie, par exemple), mais on ne sursaute plus. La difficulté d'aimer est mise en scène avec rage et violence. Godin nous présente comme «beau» ce qui souvent nous fait horreur. J'ai été intéressée par cette exploration cynique mais le style ne convainc pas; on ne se heurte pas à des fautes grammaticales, mais on sent une faiblesse stylistique.

Ce n'est pourtant pas le cas dans le dernier roman de Godin: *Maude et les fantômes*. Le cynisme est ici remplacé par de la douceur. Godin a changé énormément son écriture, dans le style, le ton et le contenu.

Maude et les fantômes nous donne l'impression de pénétrer dans un monde merveilleux et mystérieux, quelque chose d'extraordinaire, à la manière d'un conte de fée. Et pourtant, ce qui s'y passe, ce n'est pas du tout dans un autre monde. Très réaliste malgré cette étrange impression de féerie. Les personnages qu'on a envie de croire merveilleux sont en fait très ordinaires, très vivants et réels. Les faits aussi. Mais Godin nous maintient dans cette ambiance de rêve par sa façon de raconter les histoires, de dérouler ses mots comme un grand tapis. Une espèce d'enrobage au niveau de l'écriture du récit, qui donne entre l'histoire «réelle» et l'histoire telle que perçue par le lecteur, ce contraste intéressant et efficace. Le narrateur prend une distance vis-à-vis des événements et des gens dont il parle. L'ambiance impose le ton. «La mémoire retient ce qu'elle veut. Elle restitue des images qui sont des fragments. C'est plus tard qu'on tire un peu les ficelles pour reconstruire le tout et donner un sens au passé.»

Marcel Godin a tenu ces propos en 1969, en parlant de son roman *Une dent contre Dieu*. Pourtant, ils décrivent tout aussi bien son dernier texte. Dans ce roman, les morts sont prétextes au souvenir. L'histoire de mémoires qui se déroulent et s'étalent dans le présent, pour le simple plaisir de faire revivre les fantômes. L'histoire d'un amour aussi, de l'isolement de deux êtres, fermés sur leur bonheur actuel et leurs vies passées. Autour de Maude et Paul (le narrateur), gravitent des personnages, pour la plupart décédés, omniprésents dans leurs conversations et leurs pensées.

Maude vit avec un homme de vingt ans son aîné. Cela leur a posé des problèmes, ils s'en souviennent, ils en reparlent. Elle a été une «pimbêche», une droguée aux cheveux longs et sales. «Elle a des yeux qu'on aimerait voir en permanence, des yeux noirs comme l'enfer, des mains de caresses, une bouche en coeur, une ivresse et une maigreur à faire peur.» Le narrateur la connaît depuis son enfance, et il sait, il se souvient que «les enfants qui jouaient n'étaient déjà plus de sa famille». Le récit

se balance ainsi constamment du passé difficile au paisible présent. Paul, le narrateur, aime ce qu'il raconte, ce qu'il voit, ce dont il se souvient. Tout son discours est amoureux. Il nourrit lui aussi ses pensées de souvenirs, la mort d'un ami aussi bien que le jour où «le sourire de Maude s'est à jamais imprimé dans sa mémoire». «Je te l'ai déjà dit, Maude, il faut compter les morts. Ils sont des points de repère.»

Marcel Godin a déjà dit qu'il attachait beaucoup d'importance à l'expérience, au vivre. Il voit un trait d'union énorme entre le roman à écrire et la vie à vivre. «L'imagination est importante, mais la recreation du réel l'est encore plus.» Est-ce qu'on peut voir de l'autobiographie dans *Maude et les fantômes*? Je n'en sais rien. Cela ne compte pas pour moi. Ce que je sais, c'est que le récit se construit d'une façon si convaincante qu'on oublie facilement que ce «je» qui se raconte ne s'appelle pas Marcel Godin. Ce qui me plaît, c'est d'être emballée par le récit et me laisser prendre pendant un moment. Et à la prochaine oeuvre de Godin, je serai preneuse!

Manon Poulin

MARIO BOLDUC

Un homme fort fragile

VLB éditeur, 1985.

RENÉ LAPIERRE

L'été Rebecca

Editions du Seuil, 1985.

On a qualifié *Un homme fort fragile* de roman mélodramatique, en affirmant qu'il nous plongeait dans la nostalgie. J'ai le plaisir de ne pas être d'accord avec ces remarques. Je pense au contraire que le roman de Mario Bolduc est lucide, froid et très ironique, et que son héros promène sur le monde des adultes un regard tranchant, au fil net d'un scalpel. Léo me fait penser à Oscar Bronski, le tambourinaire au cri vitricide de Günter Grass. Les sentiments, bons ou mauvais, le font vomir. Il supporte mieux les tendres que les crapules, mais reste sans pitié pour tout le monde. Il n'est ni de son temps, ni de son âge.

Léo n'a de l'enfance que le nombre restreint d'années et la taille. Pour le reste, son discours, ses travaux d'Hercule (le transport titanesque de son père saoul, Marceau), son indifférence et son indépendance, tout nous éloigne de l'image de l'enfant, surtout de celle du fils-à-sa-môman. On en vient à penser que le narrateur nous raconte une histoire de pêche: celle de son enfance. Cette enfance qu'on aurait voulu vivre si

on avait su ce que l'on sait maintenant.

Autour de Léo, sa mère, fumeuse en catastrophe, qui se marie le matin de sa mort avec Marceau, l'éternel exploité, le Québécois porteur d'eau des années soixante. Gallagher, le méchant, la crapule aux relations, à l'haleine et à l'humour douteux. En plus, le souvenir du grand-père Lehouillier, que Gallagher a le malheur de ridiculiser, et auquel Léo tient avec une étrange ardeur.

En prime, des épisodes sordides, troublants, merveilleux et parfois très drôles, tous décrits, tous vécus avec une sain(t)e distance, un refus évident de s'attendrir ou de s'impliquer. Mais n'ayez crainte; le lecteur, lui, a beaucoup plus de difficulté à afficher la même froideur devant cette réussite, qui se paye le luxe d'une présentation et d'une écriture exemplaires.

L'été Rebecca se présente tout d'abord avec quatre mots, tout mignons, tout petits, sous l'illustration de la couverture: «AUX ÉDITIONS DU SEUIL»: je ne peux m'empêcher de me sentir rassuré; ce sera un livre au moins magistral.

L'histoire raconte l'été un peu tourmenté d'un professeur d'université, invité à donner un cours dans une institution américaine, un cours bâclé, devant des étudiants passifs, sauf... Rebecca. Léonard, brave époux, bon père, se verra la proie complice de cette blonde suspecte, qui agit comme une enfant, mais qui sait tant de choses. La magie du féminin opère sans heurts ni anicroches. C'est tout?

Léonard fait aussi la navette entre sa maison, à Montréal, et son cours d'été, entre la lourde vie du mois de juillet et sa femme, ses amis. Il nous entretient, à l'occasion, d'art, de poésie. Et il vit une scène angoissante, avec deux voyous. Ca suffit.

Le verso du livre nous apprend que ce roman «est comme le signal d'une littérature américaine directement écrite en français». C'est vrai. C'est tellement vrai qu'à certains moments, on a un peu l'impression d'un roman traduit, à cause d'un flou, d'une certaine imprécision, et de quelques erreurs (Un labrador me semble assez gros pour aboyer au lieu de japper). Je l'avoue: je n'ai pu me départir de ce sentiment, tout au long du texte. Je pense à Irving. Lui aussi, il met certains mots en italique. Et lu en traduction, lui aussi produit cet effet de flou. En tout cas, si c'est voulu, chapeau.

Peut-être est-ce ainsi que la littérature québécoise réussira à percer, sous forme de littérature américaine pré-traduite. Compte tenu de la qualité relative de certaines traductions françaises, ça peut représenter un avantage. Mais revenons à *Rebecca*.

Léonard est un peu l'inverse de Léo. Veule, alangui, il a une singulière tendance à se laisser vivre. Malheureusement, les

personnes qui savent où elles vont sont loin de lui et ne réussissent pas à éliminer le sentiment d'impuissance qu'il ressent. De son côté, Rebecca révèle à Léonard ses lacunes, ses hypocrisies, mais ne l'accuse de rien. Elle n'en est pas capable. Les seules personnes qui osent «brasser» Léonard sont les deux voyous; leur intervention ne change rien, elle pose de nouvelles questions.

C'est d'ailleurs, en général, ce que réussit le mieux *L'été Rebecca*. Il remet en question(s) la vie tranquille d'une personne nord-américaine, sa relation au travail, à la vie de couple et de famille, et sa sécurité personnelle et affective. Pour tout ça, et bien davantage que pour son écriture, *L'été Rebecca* mérite amplement le détour.

Jacques Saint-Pierre

FERNAND OUELLETTE

Lucie ou midi en novembre

Boréal Express, Montréal, 1985, 228 p.

L'art, la musique et la littérature, créent le fond permanent de ce qui constitue, et intensifie, l'inspiration de cet être fortement poétique.

Pour pallier aux débilites soit sentimentales soit physiques «jamais morbides» du personnage premier, Paul Tremblay «Je n'échappe pas à l'arbre» (p. 22); pérennité est donnée à ce qui abrite une «conscience de canard». Ce n'est pas une mince affaire d'image - estampe, gravure - que d'accorder ces deux mesures: entre le canard et l'arbre quel rapport?

Ce roman, pris comme terme d'une expérience intime qui a dû conduire l'auteur de manière consciente ou inconsciente (ou bis) à un changement irréversible de sa perception (et peut-être même de sa personnalité), nous l'avons parcouru comme l'on traverse... le dernier paradis terrestre, à l'avant-dernière instance d'une quête qui doit, nous le pressentons, déboucher sur... bien sûr, autre chose qu'un mot.

Ce livre ne défonce pas sur un plan d'envergure ou d'intensité les capacités d'autres auteurs, nous pensons particulièrement à «Visages Immobiles» de Raymond Abellio, dont un personnage clé «Marie» ressemble à la Lucie de F. O., mais se différencie de celle-ci par un degré de réalité et de fait autrement exigeant. (Un parallèle se pourrait donc d'être établi, sauf qu'à chacun n'en tienne.) Ce précédent n'explique toutefois pas certaines bizarreries.

Les sujets féminins du roman réalisent une forme presque totalement NÉGATIVE. C'est la défaillance totale! La prééminence de Lucie ne rompt aucunement d'avec le caractère plein d'inconvénients, spécialement de Fabienne; nous ne parlerons pas de polarité, elles connaissent la même destinée, mêlée à la fatalité et à la pire cruauté: le vieillissement et la mort.

L'une à faible profondeur pénètre sous l'épiderme de l'autre.

«...sa présence ne pouvait que me cravacher durement. Ce n'était pas tant la mort de Fabienne, que ma propre mort qui m'était renvoyée et me torturait. La jeunesse de Lucie me leurrait. Ebloui par elle, je ne savais pas me voir. Je n'osais plus. Mais c'est bien ce que je désirais par-dessus tout. Revoir Fabienne, c'était marcher plus rapidement d'un pas d'esclave, vers ma propre mort». (p. 86)

L'on pourrait croire que l'amour règle et commande d'inévitables efforts qui d'emblée s'avèrent presque complètement insignifiants.

Du moins en ce qui regarde le corps, quel pouvoir l'amour a-t-il de changer l'orientation caractéristique (quasi naturelle) de succomber à la mort? La tactique du vieillissement, de la détérioration, qui ne s'y habitue pas, ne s'y abandonne pas, ne s'y attend pas de toute façon?

C'est ce jeu de transposition du négatif sur la femme qui exaspère. Le choc est trop faible mais sa brusquerie n'a d'égal que l'ingéniosité de son auteur à souffrir.

DANA Mockeviciūtė

DANIEL GAGNON

Le péril amoureux

Nouvelles, VLB éditeur, 1986, 134 p.

GHISLAINE PESANT

Matières

Les Editions Plurielles, 1985, 83 p.

J'ai lu ces livres à la suite l'un de l'autre en commençant par *Le péril amoureux*. Il s'agit d'un recueil de dix nouvelles, la plupart très courtes, emportées, insensées, frôlant par moments l'obscène, et j'ajouterais cruelles comme seuls des enfants parfois savent être cruels, torturant leur poupée la plus chère avec les moyens les plus invraisemblables, les plus inattendus, poussés par quelque pulsion de mort, à défaut de nommer autrement ce pouvoir tragique et sublime qu'ils por-

tent en eux. Oui, je me suis laissée prendre aux jeux de trapèze de la narratrice, car l'auteur a choisi comme narrateur un personnage féminin, presque chaque fois une petite fille (à cause des poupées peut-être), j'ai plané au-dessus du vide, ramenée à mon seul désir, j'ai senti l'épée de l'avaleuse me traverser le corps, et le suspendre entre ciel et terre, j'ai été la petite fille qui se faisait scier les chevilles, éperdue de douleur. Moments atroces, excessifs, portés à la limite du soutenable, comme si la vérité ne pouvait surgir que dans l'extrême, la proximité de la mort.

Qu'est-ce qui me retenait chaque fois à ces histoires poignantes mais presque toujours sordides, me laissant un goût de vomissure dans la bouche, si ce n'est leur cri de révolte et de colère devant l'accumulation des blessures, des actes manqués, si ce n'est aussi leur tendresse s'échappant au moment le plus inattendu, comme une fulgurance, une certitude inéluctable. «Je vais chargée de chaînes, je ne suis pas charmante, mieux vaut crier que de se taire, je gueule, je vomis» fait dire l'auteur à la narratrice vieillie, défaite, blessée, monstrueuse et grandiose tout à la fois. Non, ces nouvelles ne sont pas charmantes. Elles crient, elles hurlent dans un tourbillon de mots et d'images, parfois d'une clarté inouïe, le plus souvent noires, insolites, macabres, mais chaque fois saisissantes dans leur énergie, leur fièvre, et la douleur qu'elles étalent au grand jour.

Aussi *Matières*, le second recueil de poèmes de Ghislaine Pesant, m'a-t-il ému par sa sobriété, sa retenue, l'intensité du non-dit, du silence entre les mots, entre les lignes. J'étais à nouveau sur un trapèze:

Dans le ventre vide vole je
volez-vous voulez-vous voler
vous envoler vous m'en voulez

et mon âme déshéritée par la lecture du *Péril amoureux* s'accrochait à un mot puis à l'autre, bercée dans le va-et-vient des sonorités. Ghislaine Pesant laisse les mots décrypter une réalité difficile à saisir. Ce sont des textes d'une rare densité, admirables dans leur acharnement à vouloir dire l'indicible, le rien d'un trop plein qui contraint une femme à naître à elle-même.

Le fouillis au total s'érigeant
ce que je dis si je dis
quel trou éminemment
comble
je me tais écris vaine
vertigineuse faille

Michèle Pontbriand

...

Emily Dickinson

Liberté, no 164, avril 1986, 151 p.

Le plaisir de se faire présenter quelqu'un, et son oeuvre. Par des personnes qui en ont la réelle envie. La page couverture de ce numéro de *Liberté* nous fait pénétrer chez Emily Dickinson, grâce à la photo du portique du Homestead de la famille Dickinson à Amherst au Massachussetts. Et les textes qui suivent nous font pénétrer en elle, en ses poèmes.

Charlotte Melançon nous propose avant tout sa traduction de quarante poèmes d'Emily D. tout en laissant le texte anglais en vis-à-vis, travail à la fois fidèle et de recreation. Eclairage orienté. Elle nous livre également un texte de présentation et une chronologie d'Emily D. Une révélation émouvante que cette Emily vivant de 1830 à 1886, la majeure partie du temps retirée, solitaire. Une solitude peuplée d'écriture; le besoin de l'autre se manifestant par une correspondance de milliers de lettres et de centaines de poèmes souvent joints à ces lettres. Lettres-poèmes destinés à un lecteur unique car Emily ne publiera rien (ou presque); toute sa vie elle s'y refusera; tout comme elle refusera de faire partie de la vie littéraire de Boston. Donc une écriture fondamentalement privée; nécessité de l'autre, nécessité de se dire continuellement. Besoin de rendre compte de cet intérieur le plus librement possible. L'attitude épistolaire (dans son sens le plus vaste) favorise l'écoute de soi tout en l'orientant vers un destinataire réel. Ces lettres, liens spirituels entre deux êtres, sont à recommencer, toujours à se relancer. Rien d'acquis, tout à re / connaître en cet ailleurs intime. Emily retirée, intime, privée, hors du jeu de la publication. Ailleurs.

Viennent ensuite deux lectures empathiques d'Emily Dickinson faites par deux poètes. Pierre Nepveu parle de «l'existence en danger» chez Emily D., de son hyper-conscience à saisir «l'intensité fragile de l'acte d'exister». On sent dans sa vision de l'oeuvre «émilienne» et dans la compréhension qu'il manifeste de ses thèmes et de ses attitudes personnelles un attrait profond pour l'écrivaine, bien différent d'une simple curiosité intellectuelle. Et aussi l'envie de lever le voile sur «toute une tradition de l'intériorité issue du puritanisme» chez des écrivains américains méconnus ici jusqu'à maintenant.

Jacques Brault nous laisse à entendre sa «petite suite émilienne». D'Emily Brontë à Annette Droste-Hülshoff ou Danielle Colbert, Brault se laisse aller à une «rêverie textuelle» où il lie toutes ces écritures, toutes ces Emilies soeurs en quelque sorte. Une lecture généreuse d'Emily D., une lecture amie en laquelle elle se serait sentie épaulée, entendue.

«Elle demeure en moi, je ne sais où.
Je l'aime.»

Ainsi va *Liberté* à l'occasion du centenaire de la mort d'Emily Dickinson. Invitation à découvrir une femme d'intérieur(s) s'appliquant à adapter constamment quotidien-pensées-rêverie en une écriture nécessaire comme le pain.

Nicole Décarie

JOSÉE YVON

Filles-Missiles

Les Ecrits des forges, 1986, 72 p.

SIMONE G. Murray

Blues Indigo

Les Ecrits des forges, 1986, 71 p.

En réunissant ces deux recueils dans la même chronique, le plateau de la balance penche inévitablement d'un côté. Je connais une bonne partie du corpus de Josée Yvon tandis que Simone G. Murray m'était totalement inconnue avant la lecture de *Blues Indigo*. A l'opposé de Josée Yvon, S. G. Murray n'est pas une auteure prolifique. Son dernier recueil remontait à 1969, alors qu'elle avait publié *Chants d'argile aux étoiles* (éd. Garneau). *Filles-Missiles* et *Blues Indigo* voilà deux titres qui, par leurs charges sémantiques, semblent vouloir se repousser activement. Comme un aimant positif qui en rencontre un autre.

Filles-Missiles est le dixième recueil de Josée Yvon. Dans le domaine de la critique littéraire, on a très peu parlé d'elle. Et lorsqu'on en parle, on mentionne surtout un sentiment de nausée et d'inconfort lors de la lecture de ses textes. Josée Yvon est l'ethnologue du lumpen montréalais. Elle tient toujours à garder un lien complice et intime avec ce monde ignoré par le champ médiatique. Ses soeurs-rock, ces «beautiful losers» féminins sont transmutes par le regard déformant de l'auteure.

Filles-Missiles nous arrive presque en même temps que *Maîtresses-Cherokees* (VLB et le Castor Astral). J'ai beaucoup aimé le caractère patch-work ou collage de *Maîtresses-Cherokees*. Ce mélange tortueux d'un récit qui se tisse à travers la poésie automatique, les bribes d'informations philosophiques et journalistiques. Cette «mixture punk» se réclamait de la lignée de *Danseuses-Mamelouk* et de *Travesti-Kamikaze*. En plus, il m'apparaissait que l'auteure avait acquis dans *Maî-*

tresses-Cherokees une plus grande maîtrise dans l'écriture et dans le concept du collage. Au contraire, *Filles-Missiles* se présente d'une manière beaucoup plus conventionnelle que les livres précédents. La présentation convient, il faut le reconnaître, à l'image des recueils des *Ecrits des forges*. En plus, l'écriture est beaucoup moins «provoquante» que celle des textes précédents de Josée Yvon.

Filles-Missiles est divisé en trois parties: *Filles-Missiles*, *La belle nuit des âmes* et *Les angles morts*. Elle parle comme d'habitude de femmes lesbiennes, de femmes esclaves, de femmes violées. Elle peint le décor qu'elles habitent d'une manière quelque peu impressionniste. Josée Yvon parle également de ceux qui mordent «dans une féminité déjà blessée». (p. 11) Elle décrit l'angoisse et la servitude de «celle qu'on ne baise plus / celle qu'on plante vite». (p. 25) Le langage de Josée Yvon serait celui d'un *Allô-Police* transformé, tendant parfois vers le surréalisme.

L'IMPRÉVISIBLE FAUCON BLANC

ne sont que missiles
improvisation
l'est-elle
sur ses vies

(p. 16)

D'autre part, Josée Yvon peut décrire des situations d'une manière encore plus crue que les descriptions hyper-réalistes inscrites dans les chroniques policières.

Il enlève sa capote pleine de poils,
lui rentre le sexe dans la gorge
elle vomit, apprend le sperme, suce, avale
elle verra encore autant d'hommes mûrs
surtout bandés dans son gosier.

(p. 43)

Josée Yvon est la seule auteure au Québec qui s'acharne à décrire le monde des «filles sans noms», des lesbiennes des bas-fonds. Pour cette raison, il faut lire Josée Yvon. Par contre, *Filles-Missiles* est un livre quelque peu bâclé. J'attends ses prochaines publications, tout en espérant qu'elle saura pousser plus loin ses expériences antérieures, comme elle l'avait fait avec *Maitresses-Cherokees* et *Travesties-Kamikaze*.

Blues Indigo est le troisième recueil de Simone G. Murray. Sa poésie est belle et bonne. Un style, des images réduites à l'essentiel de la beauté. Un recueil intime qu'il faut lire sans

prétention.

Blues Indigo est une exploration intimiste du domaine des sensations. L'auteure explore différentes facettes de la méditation méta-quotidienne. Comme le titre l'indique, la musique prend une place prépondérante dans cette exploration.

une page de musique duveteuse
du temps de l'antique éden
d'avant l'homme dissonant (p. 28)

Tamdidelam
suivez la cadence
de la valse obscène
qui vous mène mène...

Simone G. Murray accorde autant d'importance à l'isotopie de la contemplation, de la vision.

une misère en vision
traînant adagio sa balade
quotidienne
cuir défiant l'éclipse
inscrit au bras
lèche les vitrines exotiques
de l'espoir. (p. 29)

Blues Indigo est un regard porté sur les choses. Le regard d'une femme solitaire qui dialogue avec l'autre, imaginé et absent. Une femme qui quémande la liberté à travers l'écriture libre. On assiste à une réflexion existentialiste teintée d'espoir, une existence qui marche le plus librement possible vers la mort. Une mort qu'on entrevoit avec lucidité, d'une manière libérée et détachée. Dans un hommage au poète trifluvien Louis Jacob, elle écrit:

Les mots pour écrire l'amour
ou le réécrire
le silence pour s'en repaître
de tout temps
malgré le temps (p. 45)

Blues Indigo, un blues coloré, éclaté... à lire en toute liberté.

René Charest

LOUISE BOUCHARD

Des voix la même

Les herbes rouges, no 143, 1986.

CÉLYNE FORTIN

Au coeur de l'instant

Editions du Noroît, 1986.

FERNANDE SAINT-MARTIN

La fiction du réel

L'Hexagone, coll. Rétrospectives, 1985.

Les trois recueils que j'ai lus sont tellement dissemblables qu'il me semble impossible d'amorcer ce compte-rendu par une comparaison, si timide soit-elle. Le seul point que partagent ces morceaux de poésie est le sexe de leurs auteures. Pour le reste, présentations, formats ou thématiques, tout ou presque semble s'opposer.

Disons-le tout net: *Des voix la même*, le deuxième ouvrage de Louise Bouchard, est une réédition. L'original a huit ans. En ce qui me concerne, ce texte aurait pu dater de 1966 ou de 1984, je n'y aurais vu que du feu. C'est plutôt bon signe. Ce qui étonne davantage, c'est le passage du texte de la NBJ aux Herbes Rouges. D'aucuns y verraient un signe des temps. Sans commentaires.

Des voix la même est une petite plaquette (non, ce n'est pas un pléonasme) d'une quarantaine de pages, divisée en deux parties: «Graves» et «Sidérations». Le texte se présente, formellement, en prose assez fluide. Mais il faut faire attention, il est plein de pièges et de détours. «Théorie», en particulier, m'a donné du fil à retordre. Pourtant, un certain plaisir de lecture se développe au fil des pages.

Finalement, je tenterai de résumer mon opinion sur le recueil de Louise Bouchard en relevant ce qui m'a plu (le jeu constant des pronoms, la fuite du sens, le plaisir de lecture, et la présentation) et ce qui m'a déplu (l'hermétisme, la minceur et quelques thèmes rassis).

Le quatrième texte de Célyne Fortin présente maintes originalités, dont la présentation n'est pas la moindre. Une jolie jaquette haute et étroite, avec un signe japonais au centre: *Au coeur de l'instant* commence bien. A l'intérieur, 365 haïku (chacun comporte un heptasyllabique entre deux pentasyllabiques), divisés en douze mois (un dessin par mois) forment la charpente rigide de ce recueil «respectable» (165 pages).

Comme dans toute technique parfaitement maîtrisée, ce code japonais ne limite d'aucune façon l'originalité de la

démarche, ni la satisfaction qu'éprouve le lecteur. Chaque mois, chaque jour prennent une tournure toute personnelle, et si des traditions sont maintenues (novembre et la mort, par exemple), en général, une fraîche sensualité se dégage de chaque haïku. J'ai également remarqué la facilité d'évocation des vers très courts, la justesse des expressions et du vocabulaire (émaillé à l'occasion de mots rares: palimpseste, portulan, écanguée...), et le caractère général très intime de ce recueil, que j'en suis venu à chérir un peu comme un journal.

Ce texte m'en a rappelé un autre, de Jocelyne Felix celui-là, *Nickel-odéon*. Un format et une présentation qui se ressemblent, mais aussi une certaine préciosité des expressions, qui passe mieux avec Célyne Fortin, sans doute parce qu'elle est moins systématique.

Un mélange d'exotisme et de recherche verbale, de piraterie, de nostalgie d'hiver, de sensualité et de voyages, le tout symétrique et calculé, mais sans que l'effort étouffe. Le Noroît reste égal à lui-même.

La fiction du réel, de Fernande Saint-Martin, ne ressemble à aucun autre recueil de ces dernières années (sauf probablement aux autres titres de la même collection). Il compte pas moins de 300 pages, et survole 22 ans d'écriture. Devant un tel monument, le silence, l'attention et le respect s'imposent, d'autant plus que la démarche théorique de l'auteure est à l'image de sa carrière: imposante. «Fernande Saint-Martin, essayiste, théoricienne de l'art et sémiologue, a poursuivi depuis un quart de siècle, des recherches sur les fondements des modes de représentation verbal et visuel, ainsi que sur les conditions de leur production et communication.» Cet extrait du verso de la jaquette ne rend aucunement justice à tout le travail abattu par cette auteure, ni à la qualité de sa production poétique.

Le recueil comporte trois parties: les années 1953 à 1975, sauf quelques exceptions, les Variables A à N et les poèmes titrés. La première section est la plus intéressante, parce qu'elle démontre la remarquable constance dans l'évolution poétique de l'auteure, mais aussi parce qu'elle fait apprécier l'énorme toile de fond qui relie les textes les uns aux autres, même si des années les séparent. En effet, les textes de cette partie renferment de nombreuses isotopies (l'os, l'ostensoir, les dents, la peau, entre autres) qui forment un réseau complexe. L'autre réseau est celui ces jeux sonores et visuels, bases profondes de chaque texte et fondation de leur ensemble.

Les deux autres parties, beaucoup plus courtes, voient réapparaître certaines isotopies de la première. En fait, les différences entre les textes sont faibles, Fernande Saint-Martin fait à peu près toujours la même chose, mais il ne me viendrait jamais

à l'idée de m'en plaindre. Cette oeuvre est d'une toute autre trempe que celles des deux autres poètes, sans qu'aucun préjugé puisse être porté à la suite de ce constat.

Les conclusions pouvant être tirées de ce compte-rendu sont sans doute multiples. Je me contenterai de souligner la diversité formelle de ces textes, ainsi que leur homogénéité. Souhaitons que, comme *La fiction du réel*, ils ne prennent pas une ride.

Jacques Saint-Pierre

JEAN DARBELNET

Dictionnaire des particularités de l'usage

P.U.Q., 1986, 215 p.

M. ARRIVÉ, F. GADET, M. GALMICHE

La grammaire aujourd'hui, guide alphabétique
de linguistique française

Flammarion, 1986, 720 p.

Le titre ne manque pas de laisser songeur: *Dictionnaire des particularités de l'usage*. On comprend à le feuilletter qu'il s'agit de(s) usage(s) linguistique(s) de la communauté des parlants français, et tout particulièrement des francophones du Québec et de l'Amérique du Nord. L'auteur est déjà fort bien connu. Qui n'a pas déjà tenu entre ses mains un des nombreux livres de Darbelnet, professeur éminent et rédacteur de travaux en terminologie, en stylistique et en traduction.

L'auteur regroupe ici, par ordre alphabétique, des observations axées sur la langue parlée (surtout) et écrite au Québec et au Canada. Autant dire qu'il a sélectionné les écarts les plus fréquents qui existent entre le franco-québécois et un certain français standard qui règle les dictionnaires et les grammaires d'usage. «Ce n'est donc une grammaire ni par sa présentation ni par son contenu, même si, occasionnellement, il y est fait état de particularités grammaticales. (...) traditionnellement, l'enseignement scolaire quand il traite de la langue, le fait surtout sous l'aspect grammatical, comptant sur la pratique et l'imitation inconsciente pour l'assimilation des faits d'usage». Il n'est pas facile d'échapper en effet à cette nécessité de contrôle que constitue le code de la langue. En revanche, ces «faits d'usage» évoluent de plus en plus rapidement aujourd'hui, semble-t-il, et leur mémorisation devient de plus en plus ardue dans certains secteurs d'activité comme les sciences appliquées, l'informatique et les médias.

L'auteur s'adresse à l'ensemble de la francophonie; mais il avait surtout à l'esprit, en rédigeant son dictionnaire, les pro-

blèmes particuliers au contexte nord-américain, «les problèmes langagiers des Québécois soucieux de la qualité de leur langue».

La perspective ici adoptée est donc résolument normative, même si les usages s'imposent différemment suivant les régions géographiques de la francophonie et l'environnement linguistique. Cette perspective normative amène Darbelnet à discuter certains usages variables et parfois peu orthodoxes des règles de la langue. Il passe en revue, décrit, évalue, énonce une recommandation et condamne parfois plus de 1200 mots ou locutions. Des expressions comme «à compter de» (à partir de), «s'avérer vrai ou fausse» (s'avérer utile, nécessaire; se révéler fausse), «en rapport avec» (au sujet de, à propos de), etc. Comme le rôle d'un dictionnaire est de guider l'usager de la langue, cela implique qu'il doit évaluer et juger aussi bien que décrire. Dans un contexte nord-américain surtout, il faut savoir distinguer par exemple les anglicismes qui enrichissent et ceux qui manifestent une pauvreté, les écarts archaïques (comme «barbier» ou «froidure») et les incorrections (comme «buanderie» ou des prépositions utilisées de manière farfelue).

Un index détaillé facilite encore davantage la consultation de l'ouvrage, et surtout il en épaisse la richesse lexicale et manifeste l'invention dont sont capables les usagers non spécialisés de la langue. La langue française a besoin d'évoluer, comme toutes les langues. Darbelnet veut illustrer ce phénomène et évaluer le degré de pertinence de certains emprunts, de certains glissements de sens ou de forme, etc. Un ouvrage utile, simple et efficace.

* * *

S'adressant à un public un peu plus exigeant, *La grammaire d'aujourd'hui*, publiée chez Flammarion, manifeste des ambitions beaucoup plus audacieuses. A l'index habituel et à la bibliographie toujours utile, les auteurs ont crû bon de parsemer leur ouvrage de la définition des nombreuses notions linguistiques utilisées dans leur description grammaticale. Ces notions apparaissant dans leur ordre alphabétique, dans le corps même de la grammaire qui, elle, se voit pliée au même classement alphabétique. D'où un formidable système de renvois fort économique, rendant compte des rapports complexes entre la morphologie, la syntaxe, la sémantique, etc. On s'explique mieux maintenant le double titre de l'ouvrage.

Les auteurs se proposaient de viser simultanément trois buts: a) décrire l'ensemble des structures qui caractérisent le français d'aujourd'hui, donc de constituer une grammaire au sens large; b) fournir un inventaire raisonné, explicite et expli-

catif des notions utilisées dans la description; et enfin c) donner le moyen d'aborder les problèmes de l'analyse linguistique d'autres langues. La grammaire du «bon usage» se trouve alors ici revue par trois linguistes qui semblent spécialisés dans trois domaines complémentaires touchant les règles d'usage de la langue française contemporaine: a) les apports importants de l'histoire récente de la linguistique, b) la description des registres de la langue orale et c) l'analyse sémantique des langues, ces trois niveaux se trouvant simultanément sollicités et nourris d'exemples nombreux, le tout servi sous la forme d'un guide alphabétique, utilisé à partir d'un index important, donc par fragments bien spécifiques. Se trouve ainsi souligné le fait que la langue ne relève pas d'un principe d'explication unique.

J'ai été particulièrement impressionné par la qualité et la richesse des notes et des remarques qui se greffent tout au long de l'ouvrage, à la suite ou en accompagnement des descriptions morpho-syntaxiques d'une grammaire habituelle. Je choisis l'exemple de la p. 288, note 4, à propos des marques de l'opposition des genres des substantifs (classe des animés):

On observe des différences de fonctionnement entre chacun des micro-systèmes constitués par ces groupes de noms (bélier, mouton, brebis / cheval, jument / jars, oie / taureau, boeuf, vache): le nom du mâle non reproducteur... sert souvent de terme générique: *un troupeau de moutons*. C'est parfois le nom féminin qui a ce rôle: *une troupe d'oies, un troupeau de vaches*. *Cheval* fonctionne à la fois comme nom de l'espèce et comme nom du mâle, reproducteur (spécifié par *étalon*) ou non (*hongre*). Pour les animaux sauvages, c'est toujours le masculin qui fonctionne comme terme générique. *Yak* (ou *yack*) fonctionne comme nom de l'espèce mais, dans la langue savante, on peut opposer, comme en tibétain d'où viennent ces noms, *drong* (mâle reproducteur), *yak* (mâle non reproducteur) et *drimo* (femelle).

Ces éléments d'érudition sont donnés avec discrétion, en notes, mais avec une telle maîtrise. Je vous invite à piger où bon vous semblera. Voyez à «emprunt» puis, à «xénisme», à «référence» puis à «procès», etc. Donc, un ouvrage savant présenté avec la simplicité de parfaits pédagogues. C'est dire combien on ne s'ennuie pas avec eux.

* * *

Le Tessier 83

Répertoire de documents audiovisuels canadiens de langue française.

Centrale des bibliothèques, en collaboration avec le MECQUE, Montréal, 1983, 1076 p.

Comme tout dictionnaire qui n'est pas fait pour être lu d'une traite, mais plutôt consulté de temps à autre, au besoin, comme une banque de données, il n'est guère facile de faire une recension du répertoire *Tessier* autrement qu'en pointant illico les sujets que l'on connaît le mieux. Parmi ceux-ci, j'ai choisi «chanson» et «musique populaire», et j'ai été enchanté du résultat. J'ai trouvé là une mine d'informations sur ce qui existe comme documents audiovisuels canadiens de langue française qui traitent de près ou de loin le thème choisi.

J'insiste sur l'importance et la qualité du travail accompli par les collaborateurs du répertoire *Tessier* (ainsi nommé en hommage à Albert Tessier, pionnier du cinéma québécois et animateur enthousiaste). Ce répertoire, le premier du genre en langue française, explore un domaine qui a mis du temps à se «ramasser». On y décrit et classe près de 7000 documents audiovisuels disponibles: films 16 mm, vidéo, diaporamas, films fixes, transparents, documents sonores éducatifs. Chaque document est décrit, son contenu résumé et son utilisation évaluée à la lumière de catégories d'utilisateurs. Quatre index viennent faciliter et enrichir la nomenclature: sujets, titres, auteurs et collections. Enfin, d'une grande utilité, les adresses de 117 distributeurs.

De consultation rapide et facile, le *Tessier* constitue la synthèse des multiples catalogues existants ici et là. Il permet donc d'économiser temps et énergie. En un seul ouvrage, peu importe ce que l'on cherche, ce répertoire en donne les clés d'accès: sujet général, sujet plus spécifique, titre, auteur, maison de production, de distribution, etc. Je ne saurais me permettre de céder au sport favori du connaisseur: traquer l'imprécision et l'oubli. Mais je regrette que la mise à jour du répertoire *Tessier* ne soit pas envisagée — quoique la Centrale des bibliothèques est équipée de données informatisées très vastes et très complètes —, et je regrette également les 20 dernières malheureuses pages dont les données n'ont pu être intégrées à l'ensemble, pour des raisons techniques, lors du travail de photocomposition. Une réédition est déjà souhaitable parce que ce répertoire constitue tout simplement un outil de travail exemplaire.

Robert Giroux

HENRI MESCHONNIC

Les états de la poétique

PUF (Ecriture), Paris, 1985, 288 p.

Poète et poéticien connu, sinon reconnu, Henri Meschonnic poursuit depuis 1970 une des recherches les plus originales en études littéraires. Dans des formules à l'emporte-pièce dont il a seul le secret, il met, pour ainsi dire, la poétique dans tous ses états, lors d'états généraux où la critique ne cède qu'à la polémique. Mais pour Meschonnic, la critique ne se confond pas avec la polémique, qui est de l'ordre de la domination et de l'autorité plutôt que de la maîtrise; fidèle à la Théorie critique de l'Ecole de Francfort, il considère que c'est la véritable théorie, qui n'est pas science, qui est critique, c'est-à-dire recherche et questionnement du savoir (p. 18).

*

Les cinq sections de son dernier ouvrage, *Les états de la poétique*, sont malheureusement presque exclusivement composées d'articles, de conférences et d'entretiens déjà publiés; ce qui ne va pas sans répétitions, mais qui ne manque pas d'effets didactiques et pédagogiques. Pour Meschonnic, la poétique n'est pas une théorie de l'art, une esthétique, à la manière de Platon ou d'Aristote; elle n'est pas non plus une théorie du discours, une rhétorique, à la manière de Genette ou de Todorov; elle n'est pas plus une linguistique, tel que le propose Jakobson, puisque «la langue n'est que discours» (p. 44); elle n'est pas enfin une sémiotique ou une pragmatique, ne se préoccupant pas du signe, de l'information ou d'un langage ordinaire qui serait différent de la poésie. Selon Meschonnic, la poétique — où la sémantique et la grammaire sont inséparables dans une «clinique du signe» (p. 160) — est l'étude des modes de signifier, de la signifiante, qui ne se confond pas avec la signification ou avec le sens (réduit au signifié ou au dictionnaire). Mais surtout, la poétique est la triple théorie du langage, de la littérature et de l'histoire: une seule et même théorie cependant, qui est aussi l'épistémologie des études sur la littérature (p. 43), un peu comme l'est la sociologie de Bourdieu de toutes les sciences sociales (p. 16-22).

Si la poétique, «l'écoute des autres écoutes» (p. 133), est épistémologie, politique et histoire, c'est que son objet, la poésie, est à la fois historicité, socialité et subjectivité. Mais la poésie est irréductible à la fonction poétique du vers, c'est-à-dire à la redondance phonologique ou autre; elle est même un usage particulier de la prose, ponctuation singulière de la page.

Elle ne saurait en outre se confondre avec la métaphore et avec le lyrisme: la poésie est autant épique que lyrique et cela n'a rien à voir avec la longueur du poème. D'abord et avant tout, la poésie est *rythme*. A partir de Saussure et de Benveniste, Meschonnic propose que le rythme est valeur, qu'il traverse le langage, qu'il n'est pas dans les mots: «Il n'y a pas de dictionnaire du rythme» (p. 77). Le rythme est «relation éthique des sujets» (p. 136), «grammaire du sujet» (p. 228); il est l'éruption du corps et du geste dans le discours (p. 144). Sauf que l'oral ne se confond pas avec le verbal, avec le parlé (qui se distingue du chanté plutôt que de l'écrit); il ne s'oppose donc pas à l'écrit (quand celui-ci n'est pas réduit au transcrit). Il y a ainsi de l'oral — au sens poétique, psychanalytique et anthropologique du terme — dans l'écrit. L'oralité est ce qui fait que le rythme n'est pas régularité et périodicité; il n'est pas régula(risa)tion et répétition mais répartition de la subjectivité par la parole, répartition qui a son organisation et son système — non sa structure — et qui a pour nom historicité et socialité. Du biologique devenu historique (p. 161), le rythme est subjectivation et non individuation, le sujet ne se confondant pas avec l'individu: le sujet peut ne pas être individu, l'individu peut ne pas être sujet...

Même athéologique (p. 167), le rythme est pourtant de l'ordre du Juif, de l'ordre de l'histoire — et non du mythe — du peuple juif, contre le grec-chrétien, contre le religieux. Théoricien de la traduction et traducteur de la Bible, de l'Ancien Testament, Meschonnic ne sépare pas la poétique d'une politique démocratique du Juif, c'est-à-dire d'une voie mystique qui n'est pas celle de la religion et qui est contre toute sacralisation (mythique), contre toute poétisation du sacré: c'est la voix de la tradition, c'est-à-dire de la lecture.

Ici, l'on pourrait poser deux questions à l'auteur:

Parce que prose autant que vers, le rythme n'est-il pas non seulement *voix* mais *récit*, c'est-à-dire aussi sentiment de culpabilité (ou du défaut), compulsion à la répétition ou à l'aveu (de la faute), recherche de la punition, exorcismes de la mort: exercices (métonymiques) de (ré)citations de toutes sortes? N'y a-t-il pas autant syntaxe, grammaire, récit du rythme qu'il y a rythme de la syntaxe, de la grammaire, du récit: de la voix de la poésie?

De plus, suffit-il de relier le poétique, le politique et l'historique: n'y a-t-il pas lieu de considérer qu'il y a quelque chose de de domination... A la fin, Meschonnic s'explique sur son enseignement: l'ordre du polémique? du panique? Autrement dit, que la poésie aurait quelque chose de plus tragique (sérieux, comique ou satirique) que d'épique (hugolien) ou de lyrique, voire même

quelque chose de magique (ludique ou non mais mystique sans être mythique)?... Si Meschonnic a bien raison d'insister sur les liens entre le poétique-politique et l'historique, si le poétique-politique est radicalement historique, cela veut-il dire que l'histoire — celle de l'historiographe ou de l'historien — est temporelle et que le temps — l'historial? le mystique? — n'est qu'historique? En d'autres mots, l'histoire (history) est-elle débordée par le discours narratif (story), par le récit temporel, par un temps a(n)historique? — A cela, Meschonnic semble aussi sourd qu'il l'est à un Heidegger non-herméneute qui n'a presque plus rien à voir avec la dialectique et avec la phénoménologie (de Hegel à Ricoeur en passant par Husserl, Gadamer, Jauss ou Habermas).

Après quelques études de Guillevic, d'Eluard, de Maïakovski et de Flaubert, dans les troisième et quatrième sections de son ouvrage — études qui sont souvent très décevantes, comme c'est le cas de celles des cinq tomes de *Pour la poétique* à celles de *Critique du rythme* en passant par celles de *Le signe et le poème* —, Meschonnic revient plus fort dans la dernière section pour égratigner Barthes et s'en prendre à l'avant-garde, qui n'est que musée et ne fait que répéter Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont ou Hölderlin. Or, selon lui, la poésie (critique et ordinaire) ne peut se faire que contre la poésie et que dans la solitude (quotidienne), contre la génération, qui est synonyme de domination... A la fin, Meschonnic s'explique sur son enseignement, car il est aussi professeur à l'Université de Paris VIII: il refuse de séparer l'enseignement et la recherche (propre au séminaire) et de confondre la maîtrise (disciplinaire) et l'autorité (institutionnelle) dans le magistère. D'abord poète, proclame-t-il, il l'est encore quand il enseigne parce qu'il (re)cherche et parce que l'écriture et la lecture sont inséparables: «si on veut apprendre à écrire, il faut d'abord *rapprendre* à lire» (p. 277).

*

En attendant le prochain ouvrage polémique de Meschonnic, *Langage histoire une même théorie*, le lecteur qui n'aime pas la théorie ou qui est déçu par la critique de poèmes pourra entendre les vers inouïs du plus récent recueil de poésie du même auteur, *Les voyageurs de la voix* (chez Verdier): autre affaire d'écoute!

Jean-Marc Lemelin

COLLOQUE DE CERISY autour de René Girard
 sous la direction de Paul Dumouchel

Violence et vérité

Grasset, Paris; 1985, 624 p.

Les revues québécoises parlent très peu de René Girard et c'est dommage. A peu près tout le monde a entendu parler de lui, parce que son oeuvre a suscité de nombreux débats en France et aux Etats-Unis, mais je ne vois personne ou presque qui l'ait ici exploité ou questionné au-delà de l'allusion, mis à part Jean-Marc Lemelin (voir *la Signature du spectacle*, éd. Punctuation) et, au Canada anglais, Anthony Wilden (voir *Système et structure*, éd. Boréal Express). Pourtant, les avenues ouvertes par ses hypothèses (désir mimétique, mécanisme victimaire, violence fondatrice, etc.) sont des plus fertiles et variées.

Les actes du dernier colloque de Cerisy autour de René Girard, rassemblés sous le titre *Violence et vérité*, en offrent un puissant témoignage. Les organisateurs Paul Dumouchel et Jean-Pierre Dupuy ont voulu faire connaître les chercheurs de tous les pays (principalement des Etats-Unis où Girard enseigne depuis 1947) qui se sont inspirés de sa pensée pour leurs propres travaux. Le colloque et le livre avaient aussi pour but de «reprendre et approfondir les débats et les ouvertures interdisciplinaires que son oeuvre a suscités».

Je dois dire que l'ensemble est assez stimulant. Une quarantaine de conférenciers, venus de tous les horizons de la pensée (philosophie, économique, littéraire, théologie, ethnologie, art, pédagogie...), éprouvent la rigueur scientifique du système girardien. Grâce à une présentation qui rassemble les communications par thèmes ou disciplines, le lecteur peut approfondir s'il le veut l'aspect de l'oeuvre qui l'interpelle le plus. L'éditeur a aussi eu l'excellente idée de retranscrire les débats qui ont suivi chaque séance; ils permettent aux participants du colloque (Girard est du nombre) de poser des questions aux conférenciers, et à ces derniers de préciser leur pensée. Ces retours critiques ne résolvent pas toutes les contradictions mais donnent une vue d'ensemble des difficultés que pose la pensée de Girard. Je suis d'ailleurs agréablement étonné de l'absence de fétichisme autour de son oeuvre; Girard est respecté mais ne crée pas autour de lui un discipulat fidèle (ce que Lacan, par exemple, n'a jamais réussi à éviter, malgré ses récriminations). Dans ce livre, l'oeuvre est questionnée sans ménagements, et si les hypothèses sont coriaces, elles ne sont jamais transformées en dogmes. Il y a bien quelques apologies, mais aussi des rejets, et surtout des remises en question.

Les amateurs de littérature trouveront une analyse girardienne du théâtre japonais et une lecture du roman d'Aragon, *la Mise à mort*. François Roustang interroge pour sa part «l'esquive de la rivalité» chez Casanova. Du côté de la philosophie, Girard et Platon sont confrontés par la perspicace Christine Orsini. Nietzsche a droit, lui, à deux textes, dont l'un signé Girard (il applique - polémiqnement - sa théorie à l'aphorisme du *Gai savoir* où se trouve la célèbre expression «Dieu est mort»). Les apports les plus créatifs sont sans doute ceux d'André Orléan («Monnaie et spéculation mimétique») et de Pierre Lantz («Monnaie archaïque, monnaie moderne»). Les questions d'économie mondiale, d'escalade technologique et de rivalité pour l'acquisition des signes de richesse tiennent d'ailleurs une place de choix dans *Violence et vérité*. On tente, à l'aide des concepts girardiens, de trouver une succession aux théories désormais périmées du néo-classicisme sur l'échange, la valeur et la monnaie. Andrew Feenberg se prête quant à lui à une étude comparée des désordres économique et érotique, à partir d'une nouvelle de Borges, en jouant Girard contre Goldmann.

Mais ce livre ne renferme pas que des applications du système. Plusieurs articles situent leur réflexion sur un plan strictement théorique. On lira avec intérêt l'intervention de Jean-Pierre Dupuy, qui discute l'épistémologie girardienne en la confrontant à celle de Freud et de Bourdieu. Dupuy repose la question de la méconnaissance (et son pendant, la «révélation»): «Est-il sûr que la connaissance de la méconnaissance suffise à détruire la méconnaissance?» En d'autres termes, la révélation de la violence et de la mimésis rivale réussit-elle à tuer dans l'oeuf la violence et la rivalité?

Enfin, ceux qu'intéresse le problème du religieux, et plus particulièrement le statut de la révélation évangélique dans l'oeuvre de Girard, trouveront là pâture abondante (8 textes). On sait que les résistances se font surtout sentir de ce côté: on accepte la démystification du religieux et du mythe, mais on avale moins bien le parti pris judéo-chrétien qu'affiche Girard. Les discussions vont bon train à ce sujet, mais comme le soulignent Atlan («Violence fondatrice et référent divin») et Dupuy, il n'est pas nécessaire de faire avec Girard le «saut de la foi» pour éprouver la justesse de ses hypothèses sur la mimésis rivale et la violence victimaire. Mais Girard lui-même ne présente jamais la Bible comme une source de foi; les lectures qu'il en fait visent plutôt une déconstruction de la croyance, en premier lieu celle d'une transcendance venue légitimer la violence. Pour cela, il est facilement boudé par les théologiens orthodoxes.

Violence et vérité ne représente pas nécessairement un bon

moyen d'initiation à la pensée de René Girard. Je conseille à qui désirerait l'approcher la lecture de *Mensonge romantique et vérité romanesque* (son ouvrage le plus littéraire) ou de *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Quant au lecteur déjà familiarisé avec ses concepts, il trouvera dans *Violence et vérité* une riche matière à réflexion.

Dominique Garand

HELENE PELLETIER-BAILLARGEON

Marie Gérin-Lajoie, de mère en fille la cause des femmes
Boréal Express, 1985, 382 p.

En réalisant cette biographie considérable, Hélène Pelletier-Baillargeon se propose de nous faire découvrir le personnage et l'oeuvre de Marie Gérin-Lajoie. Première bachelière au Québec, elle est aussi la fille de la grande féministe du début du siècle, Marie Lacoste Gérin-Lajoie. De naissance bourgeoise, Marie Gérin-Lajoie conserve les préoccupations de cette classe. Elle milite par exemple en faveur de l'action sociale et de l'éducation des femmes.

L'étude se divise en quatre parties principales qui parlent tour à tour de sa famille («Les grandes familles»), de sa formation («Les années d'apprentissage»), de son engagement laïc («La voie du laïc») et enfin de la fondation de l'Institut Notre-Dame du Bon-Conseil («La fondation»).

Hélène Pelletier-Baillargeon nous décrit abondamment les influences des deux familles respectives, Gérin-Lajoie et Lacoste, des deux directeurs spirituels, les Pères Loiseau et Bellavance, et de tout ce qui dans le contexte social de l'époque a pu marquer profondément Marie Gérin-Lajoie. Il nous semble cependant que l'auteure aurait pu insister davantage sur le charisme et sur le cheminement particulier du personnage.

Malheureusement, dans l'ensemble de l'ouvrage, on retrouve trop souvent des anticipations ou des retours en arrière. Les informations sont dispersées et peu pertinentes au moment où l'auteure décide de s'en servir. C'est ainsi que dans la partie traitant de la fondation, l'auteure nous parle des «revers de santé» de Marie Gérin-Lajoie alors qu'elle aurait dû le mentionner plus tôt pour la cohérence du propos.

Il semble aussi qu'Hélène Pelletier-Baillargeon donne beaucoup d'importance, tout au long du texte, à la décennie 1910-1920, époque où Marie Gérin-Lajoie termine ses études et ébauche son projet de fondation.

On sent chez l'auteure une profonde sympathie pour le personnage ainsi qu'une tendance à poser trop facilement des jugements de valeur en faisant des affirmations du genre: «aussi incroyable que cela puisse paraître aujourd'hui» (p. 51).

Ceci dit, cette biographie s'appuie sur une recherche considérable. Il manque toutefois une bibliographie exhaustive qui aurait augmenté la valeur de cette étude. Malgré tout, l'ouvrage nous fait connaître avec nuance le contexte de l'époque. Hélène Pelletier-Baillargeon replace bien le rôle de la bourgeoisie et les luttes que les femmes, dont Marie Gérin-Lajoie, ont dû mener auprès du clergé et des hommes politiques pour faire évoluer les mentalités.

Isabelle Doutreloux

ANTONIO GOMEZ-MORIANA

La subversion du discours rituel

Editions Le Préambule, coll. «L'univers des discours»
1985, 167 p.

Après avoir publié plusieurs articles aux titres révélateurs (traduits pour la plupart de l'espagnol au français), Antonio Gomez-Moriana fait paraître *La subversion du discours rituel* dans lequel il rappelle les grandes instances du fait littéraire: contexte, auteur, texte, lecteur. Toutefois, comme l'affirme l'auteur-théoricien: «Notre objet n'est pas la recherche de nouvelles sources (...), mais plutôt l'étude de la confluence d'éléments qui est à l'origine de toute production textuelle et qui la définit comme redistribution et comme remaniement de matériaux pré-existants» (p. 54). Donc, une fois ces mises au point faites et partant de l'hypothèse selon laquelle toutes ces instances sont corollaires par interactions de faits, Gomez-Moriana développe en présentant quatre études.

Dans la première, consacrée en partie au *Lazarillo* de Tormes, sorte de fiction autobiographique de la moitié du XVIIe siècle, l'auteur propose une nouvelle «lecture» des textes. Non plus contextuelle au sens de la critique traditionnelle, mais intertextuelle, cette tendance réside moins dans le fait de mettre à jour ce qu'on pourrait appeler «le rituel de circonstances» de la production littéraire. Il s'agit davantage d'attirer l'attention sur les composantes du texte pouvant ressortir à d'autres textes, rendant ainsi manifeste ses lois ou préceptes qui régissent le mécanisme de production de sens d'une période. L'entreprise présuppose donc une connaissance approfondie des formes de communication socialement et culturellement pré-établies (ex.:

soliloques, autobiographie, confession, parodie, etc.) dont l'intentionnalité peut aller du simple calque à la rupture, c'est-à-dire «à la subversion du discours rituel».

Dans sa deuxième étude, ayant préalablement fixé les règles de l'intertextualité (qui réfère à la superposition des éléments d'un texte en contiguïté) et de l'interdiscursivité (qui renvoie aux pratiques consacrées par l'usage), Gomez-Moriana poursuit sa démarche analytique du *Lazarillo* de Tormes. Cette fois, fort de ses intuitions, le théoricien tente de rétablir l'affiliation inhérente entre l'auteur et le lecteur qui ont besoin d'un code commun pour se comprendre: «Un des principes fondamentaux est que toute production textuelle exige la conjonction d'un auteur-émetteur et d'un destinataire-récepteur dans un acte d'énonciation encadré par un contexte de communication» (p. 67). Il cite d'ailleurs à cet effet Benveniste pour qui l'énonciation suppose un locuteur et un auditeur et, chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière (p. 97). Comme on le voit, une véritable complicité, un véritable échange, une véritable dialectique s'instaurent entre l'émetteur qui prête sa voix et le destinataire qui accepte de décrypter le message. C'est comme si, en définitive, l'acte de communication se dédoublait pour réinvestir chacune des pratiques du discours (énonciation-réception; écriture-lecture) dans une sorte de tension «dialogique» qui caractérise tout acte de langage. On retiendra donc qu'à la situation (assez) bien définie de l'énonciation s'en greffe une autre non moins importante et qu'on considérera désormais comme «l'envers de la prouesse».

La troisième étude ne manque pas non plus d'intérêt. Le théoricien y questionne tour à tour les «charges performatives» du texte, les révélant dans toute leur intentionalité. Il interroge ainsi l'ordonnance du discours de Lazare (soumission du programme narratif à un modèle pré-déterminé), l'organisation interne et externe du texte (re-production et re-distribution des signes socialement et culturellement orientés), la cohérence énonciative (sélection, hiérarchie et jugement du matériel narratif disponible) et, enfin, l'écriture proprement dite (objet de savoir et de compétence du sujet-écrivain) qui apparaissent comme autant «de procédures d'objectivation et d'assujettissement» (p. 102). Pour l'auteur, la mise en évidence de ces marques, toujours en regard de la production et de la réception d'une époque, peut rendre compte non seulement de la soumission ou de la dénonciation des pratiques rituelles d'usage; elle peut également démasquer les lois de fonctionnement d'une production qui se définit le plus souvent en tant qu'instrument de l'idéologie dominante.

Ainsi, dans le *Lazarillo* de Tormes, tout semble indiquer que les symboles indexicaux se posent et s'imposent d'eux-mêmes. Ils fondent pour ainsi dire l'acte même d'énonciation et restent un point d'ancrage essentiel de l'inscription du discours dans l'énonciation; de l'énonciation dans le discours... Grâce à eux, en effet, parce que l'auteur reste encore aujourd'hui inconnu, parce que le narrateur est purement fictif, le récit substantiellement folklorique et le destinataire virtuellement idéal, on entrevoit «l'illusion du pacte autobiographique» (selon la formule de Philippe Lejeune). En réalité, utilisant de bonne guerre le syntagme - Je(tu)-ici-maintenant -, le *Lazarillo* surgit comme un acte singulier où l'auteur, exacerbé par les turpitudes d'une société pour le moins répressive, fait narrer à un personnage de son choix ses plus belles trouvailles et ses plus vilaines adversités. Or, plus que l'individualité du «Je» qui, tout en énonçant, prononce sa profession de foi, et plus encore qu'une confession inventée de toute pièce et institutionnalisée plus tard par le roman picaresque, le *Lazarillo* est de toute évidence un bel exemple de l'inscription de la fiction dans l'énonciation; de l'énonciation dans la fiction: «Le *Lazarillo* manifeste une conscience narrative qui se constitue en thème central de l'oeuvre. Grâce à elle, la fiction de *Lazarillo* ne représente pas seulement une illusion narrative reposant sur un artifice parfait; son impact cognitif réussit à prouver le caractère problématique d'un tel artifice, désarticulant par là même le discours autobiographique de son temps pour le convertir en roman» (p. 75).

Finalement, très proche du condensé théorique, la quatrième et dernière étude concerne le *Don Quichotte* de Cervantès dans son fragile rapport au réel. Ici, ressassant ses idées et ses hypothèses, Gomez-Moriana s'intéresse à l'oeuvre comme monument littéraire et comme évocation du procédé narratif. Pour lui, le *Don Quichotte de la Manche* est définitivement une oeuvre en chantier qui, reprenant à son compte la plupart des formes littéraires de son temps (ex.: roman picaresque, roman courtois, parodie, épopée, roman de chevalerie, roman de cape et d'épée, comédie, burlesque, roman mauresque, etc.), met en relief les lois du discours et, ce faisant, les profane, les démasque, les désarticule, les débusque, etc. Pour lui, plus encore que le *Lazarillo* de Tormes, *Don Quichotte* est à la fois le reflet de son temps et le miroir de certaines pratiques rituelles à leur procès.

Aussi, pour bien comprendre l'oeuvre de Cervantès et pour mieux saisir la production littéraire d'une période, il faut faire appel aux instances précédemment mentionnées, c'est-à-dire: a) aux différentes productions littéraires mises

en circulation à une époque; b) à l'auteur-émetteur qui met en scène une conscience narrative au-dessus ou en-deçà des aspirations du moment; c) au texte qui rompt ou non la linéarité syntagmatique et paradigmatique habituelle, et d) au lecteur qui confère au texte son intentionnalité et son sens originel. En ce sens, l'intérêt de pareille entreprise ne s'arrête pas à expliquer le texte; elle entend plutôt déterminer l'écrit dans son fort contingement, comme quoi «l'écriture ne se borne pas toujours à reproduire fidèlement la convention sociale dont ses éléments portent l'empreinte» (p. 112).

Il nous semble évident que l'auteur de *La subversion du discours rituel*, réitérant sa foi en l'interdisciplinarité dans l'étude des formes culturelles et des faits sociaux, opte pour «la science qui traite des signes à leurs usagers et à leurs interprètes». Il adopte en quelque sorte l'analyse pragmatique qui, des disciplines autrefois cloisonnées, réactualise chacune des instances du fait littéraire dans une mutuelle interincompréhension: «Il ne suffit pas de reconnaître que n'importe quel texte se caractérise par un apport d'éléments venus de textes antérieurs (dimension diachronique) mais que le nouveau texte modifie ou redistribue (dimension synchronique), encore faut-il découvrir le but de cette redistribution téléologique) et l'ordonnement de l'ensemble selon une stratégie propre à servir ce but (dimension pragmatique). Seule la prise en compte de toutes ces dimensions de la production textuelle nous permet de saisir la dynamique signifiante d'une oeuvre littéraire» (p. 125). Qu'elle qu'en soit l'originalité, l'analyse pragmatique telle que conçue et réalisée par Gomez-Moriana semble seule capable d'interpréter la productivité de sens d'une pratique discursive quelconque.

Sylvie Bergeron

JEAN-PAUL CHAVENT

Violet ou le Nouveau Monde

Actes Sud, Hubert Nyssen, éditeur, 1985, 143 p.

VLADIMIR POZNER

Les brumes de San Francisco

Actes Sud, Hubert Nyssen, éditeur, 1985, 229 p.

JEAN BAUDRILLARD

Amérique

Grasset, 1986, 249 p.

Trois livres qui disent la «fiction» du monde des valeurs, qui prennent pour canevas l'Amérique, l'Amérique écran, l'Amérique spectacle, simulacre d'Amérique.

«Ce n'était pas moi qui fuyait le monde, mais le monde qui ne pouvait pas être rejoint».

C'est un peu la phrase clef du roman de Jean-Paul Chavent dont le narrateur et héros vivra l'initiation dans sa quête d'un amour fou. Professeur, il fait la rencontre de Violet, jeune étudiante américaine en stage en France; après son départ, il ira la rejoindre à New York pour la retrouver, dans son milieu, tout à fait différente de ce qu'il s'attendait. Déçu, désespéré, il s'achète une Oldsmobile flamboyante et file vers l'ouest pour faire le vide et écrire le roman de sa désillusion.

Ici, l'Amérique est perçue comme le lieu où l'amour n'est qu'image, cinéma, et l'auteur en vivra un exemple frappant alors que survient un carambolage. Une vision infernale: une jeune fille copie conforme de Violet brûle dans les flammes. L'image une fois disparue, que reste-t-il de l'amour? Disparu le cinéma, que reste-t-il de l'Amérique? Disparu le personnage, le simulacre, qu'advient-il au roman, à l'écriture? Rien! La fiction continue... renchérit Vladimir Pozner dans *Les brumes de San Francisco*.

Ici, le narrateur-auteur rencontre à Paris une Amérindienne qui lui apprend étrangement qu'il serait de la même origine qu'elle. Lui qui est Russe-asiatique est frappé par la certitude de son interlocutrice. Il décidera alors d'aller en Amérique vérifier la ressemblance ou son appartenance à la tribu des Cherokee, tout en écrivant un roman dont le personnage central, lui, sera en quête d'une femme qui, selon l'auteur, devrait vivre à San Francisco.

Nous assisterons alors à une double narration menée d'une main de maître, avec une écriture dont l'aisance ferait pâlir beaucoup d'écrivains à la mode.

Vladimir Pozner a quatre-vingts ans, et c'est un seizième roman qu'il nous donne à lire. Je serais tenté ici de dire chef-d'oeuvre. L'Amérique qu'on y découvre, c'est une Amérique intérieure, celle dont l'auteur a fait connaissance dans les livres lorsqu'il était tout jeune, celle de Fenimore Cooper confrontée à l'actuelle, celle de la disparition des cultures amérindiennes et fondatrices, tandis qu'à San Francisco, le héros de l'autre roman qui s'écrit, guidé par l'auteur qui ne veut quand même pas trop l'influencer, baigne dans l'imprécis, à la recherche constante d'une femme, amérindienne ou chinoise, Isabelle ou Cécile? une femme toujours aperçue de dos, dont il ne voit que le quart du visage, et qui semble vouloir se retourner pour le regarder. Sait-elle qu'il la cherche, elle qui ressemble à un

personnage de Delf au musée de La Haye? Mais ceci n'est peut-être pas important puisque c'est l'Amérindienne qui est vraie, et l'auteur, lui, s'invente un personnage pour prouver qu'il est lui aussi un Cherokee.

Après avoir égaré ses personnages dans une géniale mise en scène «culturelle» à travers les labyrinthes de la maison (maintenant musée) de Mme Winchester, il ne lui restera plus qu'à les retrouver et les écrire car, dans ce dédale de fiction, il existe peut-être une réalité, celle-là encore plus impressionnante, un souvenir qui dort au plus profond de la mémoire des Asiates, celui d'avoir déjà peuplé l'Amérique.

On a donc avec Pozner traversé le musée des décors et de la fiction pour mourir, comme dit Baudrillard, «dans la reconstitution passagère des images», et quand même, je dirais, pour dépasser la séduction du moi et retrouver un sens à l'autre.

Chez Baudrillard, en revanche, avec *Amérique*, on se retrouve en pleine fiction théorique, en plein délire festoyeur, et c'est très rafraîchissant. Pour les habitués de l'auteur, on n'y découvrira pas grand chose de nouveau sinon une *liberté nouvelle* de l'écriture. C'est donc de l'Amérique hyperréelle dont il parle, celle de la plus-value, de Walt Disney, du désert de l'écran, de l'évanescence et du simulacre. Pour Baudrillard, en effet, il n'y a que celle-là car tout le monde a les yeux rivés à elle, Amérique décevante, diront les intellectuels, du rêve réalisé. Mais ô combien fascinante par le fait qu'elle existe même par-delà la perte constante des références culturelles historiques. L'Amérique hyperréelle, c'est l'Amérique des médias, de l'électronique sophistiquée, des ondes sans contenu réel. C'est l'Amérique de la matière irisée, de la matière plus. Alors on la regarde et on rêve, et c'est le cauchemar climatisé et c'est le paradis et c'est la mort qui se séduit elle-même et l'on se perd à vouloir comprendre la déraison d'un système clos qui se dévore lui-même — et vous avec — tout en prenant de plus en plus de réel.

Trois livres qui illustrent la fiction des valeurs.

Raymond Martin

