

Pour non-liseurs

Volume 27, Number 2 (158), April 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31268ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1985). Review of [Pour non-liseurs]. *Liberté*, 27(2), 145–154.

POUR NON-LISEURS

ANDRÉ BELLEAU
FERNAND OUELLETTE
FRANÇOIS RICARD
PIERRE VADEBONCOEUR

Homo Academicus

Sous ce titre, Pierre Bourdieu publie (Editions de Minuit, 1984) un livre qui, par bien des aspects, décevra les lecteurs que ses ouvrages antérieurs avaient accoutumés à plus de mordant. L'objet de l'étude est la communauté universitaire française, dans l'état où elle se trouvait autour de 1968, au moment des grands soubresauts. Le plus intéressant est le long chapitre inaugural, intitulé «Un livre à brûler?», où le sociologue précise les fondements méthodologiques et épistémologiques de son travail, ce qui est surtout une manière de dire ce que ce travail n'est pas et ce pour quoi il ne doit pas être pris. Méfiant à l'égard des interprétations ad hominem et des simplifications polémiques, Bourdieu insiste ici sur ses objectifs strictement scientifiques et sur la difficile opération d'objectivation qu'implique leur poursuite, en particulier s'agissant d'un champ social dont il fait lui-même partie. Ce premier chapitre est sans doute ce que l'ouvrage a de plus neuf. Quant à l'étude de l'université française qui occupe les quatre chapitres suivants, elle ne manque pas d'intérêt ni de pénétration, mais, comment dire, ennuie quelque peu. Certes, l'approche rigoureuse de Bourdieu révèle des traits de cette institution que les descriptions habituelles, souvent trop empreintes d'idéologie, laissent généralement dans l'ombre, et il s'avère que ces traits — socio-économiques, démographiques, «positionnels» — sont ceux qui rendent le mieux compte de son fonc-

tionnement interne et de ses rapports avec la société globale. Pourtant, il y a dans cette étude quelque chose d'attendu, de prévisible, comme si Bourdieu n'y faisait qu'appliquer à un champ nouveau des concepts et une méthode d'analyse qu'il a déjà amplement explicités et illustrés ailleurs. Il est normal, peut-être, que Bourdieu fasse du Bourdieu. Mais nous sommes habitués à ce que Bourdieu laisse à d'autres le soin de faire du Bourdieu, pendant que lui, plutôt, ouvre des voies, dégage de nouvelles perspectives conceptuelles, et fait preuve de moins de prudence.

F.R.

Malraux précisé

Lorsque je lis Malraux, je demeure émerveillé par sa phrase, mais je ne suis pas toujours sûr d'avoir saisi son paragraphe. (André Suarès me donnait souvent la même sensation: que sa totalité organique m'échappait.) Et pourtant je reste fasciné. Sa phrase est frappée comme une médaille avec épigraphe. J'entends facilement le Chateaubriand des *Mémoires*, auquel Malraux se mesure secrètement plus qu'à Stendhal ou à Nietzsche, ses maîtres, plus qu'à Valéry. Le meilleur Malraux fait partie de la lignée des poètes de la prose. Tout son travail est au service de l'intelligence et de la culture. Et c'est ce Malraux qui m'envoûte plus que la dimension épique du romancier. Mais cette intelligence si obsédante chez lui, comment la définit-il? «L'intelligence c'est la destruction de la comédie, plus le jugement, plus l'esprit hypothétique.» (Dans son entourage immédiat, Malraux ne connaissait que trois esprits intelligents qu'il ne nomme pas.) Ce n'est pas une intelligence qui craint le ton de la formule, le saut, la gravité, le risque, les rapprochements aussi éblouissants qu'inattendus. C'est par son intuition des rapports démystificateurs, par la profondeur visionnaire de ses jugements, par l'ampleur de ses hypothèses que cette intelligence séduit. Quand il s'élève contre l'invasion de l'Abyssinie par l'Italie, il conclut admirablement

son intervention superbe par ces mots: «L'Occident n'a pas inventé les valeurs de l'ordre, il a inventé la valeur fondamentale de l'acte qui inlassablement le modifie», etc. Toute sa vie Malraux se sera confronté à l'histoire et à l'art, «sur-histoire», dont parle Marx, qui donne à l'existence son caractère d'éternité. Dans son *André Malraux: entretiens et précisions* (Gallimard, 1984), Roger Stéphane présente une mise en scène vivante des entretiens, un récit entrecoupé d'extraits de l'œuvre de Malraux. Rien, ici, d'une transcription brute. Il vérifie les citations de Malraux, recherche leurs sources pour les rectifier s'il y a lieu. Bref, il s'agit d'une mise au net, d'un montage qui nous permettrait de sous-titrer son livre: *Précisions et fragments d'entretiens*. Ce que confie Malraux à Stéphane est du raccourci, une sorte de survol de sa pensée dans les domaines de la littérature, du politique et de l'art (si peu). Mais la mise en situation de Stéphane est toujours intéressante.

F.O.

Expérience sur la «Loi de Belleau»

André Belleau a déjà insisté, ici même (*Liberté* 134, mars-avril 1981), sur la nécessité qu'il y a, pour comprendre la littérature québécoise, de tenir compte de cette donnée absolument centrale qu'il appelle le «conflit des codes», c'est-à-dire le brouillage institutionnel qu'exerce, au sein même des codes littéraires locaux plus ou moins fragiles, la présence prestigieuse du code français ou parisien. A la vérification de cette «loi de Belleau», l'ouvrage de Jacqueline Gerols sur *Le Roman québécois en France* (Hurtubise HMH/Cahiers du Québec, 1984) contribue de manière probante, quoique indirectement. Ayant établi la liste des quelque 75 romans d'auteurs québécois publiés à Paris dans les trente années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, l'auteur décrit d'abord le fonctionnement du marché romanesque français, axé avant tout sur le prestige variable des différents éditeurs, puis étudie la réception que ce marché, et la critique journalistique qui en est un des rouages essentiels,

ont réservée aux productions québécoises. Réception qui consiste surtout en une assimilation (plus ou moins réussie selon les cas), en une «acculturation» (comme dit un peu maladroitement l'auteur) dont l'ouvrage démonte soigneusement les mécanismes. «Dégraissé» quelque peu (de ses redites, de certaines explications oiseuses et de maintes citations inutiles), le livre de J. Gerols fournirait un assez bon modèle du type de recherches dont ont grand besoin les études de littérature québécoise: empiriques, fortement documentées, et fondées sur des armatures théoriques claires. On aurait souhaité que l'auteur tienne davantage compte du marché que constitue aussi, pour les éditeurs français de romans québécois, le Québec lui-même, et des stratégies qu'ils mettent en œuvre pour l'exploiter. On aurait souhaité également que l'étude débouche sur une lecture des textes, c'est-à-dire sur l'analyse des effets que produisent dans l'écriture même des œuvres le «confit des codes» et les contraintes institutionnelles ainsi mises en évidence. Mais on ne peut pas tout avoir. Déjà, les conclusions partielles de l'ouvrage sont extrêmement utiles: elles éclairent certaines des données essentielles du problème, elles établissent des faits, elles ouvrent des pistes qu'il faudrait prolonger.

F.R.

Yannis Ritsos

Dans *EROTICA: Petite suite en rouge majeur, Nudité du corps et Paroles de chair* de Yannis Ritsos (traduit du grec par Dominique Gramont, Gallimard, 1984), plusieurs poèmes me font penser à du Matisse. De la couleur, de la respiration entre les formes. Les mots ne se distinguent pas du corps, la peau du papier. Beaucoup de phrases nominales. La contemplation, la célébration, est plus importante que l'action des corps. Des instantanés. Des événements sans déformation. Le plus souvent des trouvailles qui n'appellent pas un labeur de resserrement. La deuxième partie, *Nudité du corps*, a la sonorité et la sourdine du haïku. Mais toujours une circulation d'eau bleue entre les mots. Nous sommes en Grèce.

Le crayeux de la pierre, le bleu. Alors le rouge frappe. Le citron réjouit. De grands paysans s'essorent dès que, par exemple, l'aimée se lave les dents. Bref, le corps à travers le poème, le poème à travers le corps: «*Les poèmes que j'ai vécus dans ton corps en silence*». Dans *Paroles de chair*, la langue se déploie. La vision rassemble plus d'éléments. On dirait que tout le travail précédent appelle une forme plus accomplie. Un passage de l'aquarelle à l'huile: «*Tu m'as pris tout entier. La mort n'aura plus rien à prendre.*»

F.O.

Académicien subversif

Les fragments inédits de Paul Valéry intitulés *Principes d'anarchie pure et appliquée*, que Gallimard vient de publier (1984), datent de 1936-1938, c'est-à-dire d'une autre époque, de l'époque antésartrienne, quand les écrivains, se mêlant des choses de ce monde, n'employaient pas encore le langage des sciences humaines, mais le leur tout simplement. Déjà, on devinait, à la lecture de ses autres écrits, même de jeunesse comme *Monsieur Teste* ou le *Léonard de Vinci*, que Valéry, l'académicien, ne pouvait, comme Dieu, qu'être anarchiste: «*Anarchiste c'est l'observateur qui voit ce qu'il voit et non ce qu'il est d'usage que l'on voie. Il raisonne là-dessus.*» C'est une anarchie pure, absolue, si parfaite que la quincaillerie de bombes et de graffiti par quoi s'expriment ordinairement les activistes de l'anarchie, en comparaison paraît enfantine, quoique fort bruyante. Car c'est dans le langage, dans la pensée, et non dans les gares et les rues, que l'anarchiste Valéry effectue ses sabotages et prépare sa société idéale: «*Quand les hommes s'éveilleront, quand ils se verront comme Adam et Ève ayant mangé à tort, tout nus et se trouvant beaux bien plus que coupables, ainsi ayant rejeté toutes leurs croyances et se trouvant vrais, quand ils ne croiront plus ceux qui leur parlent comme s'ils étaient plus qu'hommes, s'ils connaissaient le passé et l'avenir, et ce qui convient aux autres.*» De là, de cette liberté radicale, l'esprit voit

tout, c'est-à-dire le rien qu'il y a dans le tout, et qu'«il n'est rien de sacré par soi», sauf peut-être cette liberté même.

F.R.

Gallimard

Le *Gaston Gallimard* de Pierre Assouline (Baland, 1984) est beaucoup moins l'histoire d'un homme et de sa réussite personnelle que celle de la constitution d'un immense capital dans le champ de la littérature: capital économique, certes, mais plus encore symbolique, incarné dans cette chose à la fois triviale et sacrée: une étiquette, et avec elle le pouvoir quasi absolu de dispenser la notoriété, le succès, la valeur. Dans l'histoire de l'édition, Gallimard, au fond, n'a pas pris de grands risques ni rien inventé de vraiment inédit: ni le livre de poche, ni le roman policier à grand tirage, ni la collection de la Pléiade, ni quelque méthode nouvelle de production ou de mise en marché. Mais il a su tout utiliser, sans jamais perdre de vue sa stratégie de fond: la distinction, le prestige, c'est-à-dire la concentration de tous ses efforts sur les couches les plus en vue et les plus influentes du public littéraire. Il est vrai que ces couches, dans la France des années 1910-1960, existaient, et ne cessaient de s'activer. Mais la montée des média et l'industrialisation de la culture depuis un quart de siècle ont modifié sensiblement la situation de la littérature et les lois de son marché. Aujourd'hui, si Gallimard, comme le Seuil ou Grasset, continuent de profiter de leur capital acquis, une aventure comme les leurs ne serait plus guère pensable, en France pas plus qu'ici ou ailleurs. (Roger Lemelin, quand il voulait faire de ses éditions La Presse le Gallimard québécois, ne souffrait pas tant de mégalomanie que d'incompétence.)

F.R.

Schumann par Fischer-Dieskau

Schumann avait une connaissance de la littérature de son temps autrement plus profonde que celle de Mozart ou de Schubert. Fils de libraire et d'édi-

teur, il n'a jamais cessé de dévorer des livres. Il s'était même proposé de rédiger une thèse de doctorat sur les liens de Shakespeare avec la musique. C'est pour quoi il a pu poser le problème des rapports entre le verbe et la musique, à la fois d'une façon réfléchie et sous l'action d'une sensibilité aiguë. A vrai dire il a renversé la conception de Mozart. Il a mis la musique au service de la poésie. «Poésie et musique se fondent chez lui en un mode d'expression unique.» C'est le texte entier plus que la succession des mots avec leur sens qui le fascine. Et la voix doit ainsi, le plus souvent, partager avec le piano son pouvoir sur la mélodie. Pas en avant que Schubert n'a osé que rarement. Toute œuvre vocale est une sorte de journal de sa vie secrète et de sa «ferveur intime». Il faut remonter à E.T.A. Hoffmann pour dépister une influence décisive. Mais c'est surtout Jean-Paul qui lui révèle l'aspect poétique décelable dans la musique. «En fait autant Schumann fut un romantique, autant il a contribué à éloigner le mouvement romantique de ses positions de départ.» Jusqu'à renier ses œuvres de piano au début. Son travail oscille tragiquement entre les temps d'énergie active et les temps de déperdition de ses pouvoirs de création. Il procède par phases éruptives. Aux œuvres de piano succèdent les lieder, puis la musique de chambre, la symphonie, l'opéra, l'oratorio et la musique religieuse avec des retours au lied. «Rien n'est plus mauvais pour un artiste qu'un long repos dans des formes où il se sent à l'aise», dit Schumann. Un vrai compositeur doit pouvoir s'attaquer à tous les genres. Il ne cessera son travail que lorsque son esprit trop perturbé, desservi aussi par l'abus de l'alcool, se retirera en lui-même, jusqu'à la mort. L'intérêt du *Robert Schumann, le verbe et la musique* de Fischer-Dieskau (Seuil, 1984) est de s'être concentré sur l'œuvre vocale de Schumann, d'avoir eu l'intuition qu'elle reflétait sa nature cachée, son non-dit. Mais sur le plan du récit biographique, c'est pour le moins désordonné et confus. Fischer-Dieskau n'a pas de dons évidents pour la narration. L'ouvrage aurait été plus pratique si l'éditeur

nous avait proposé un index qui renvoie, par le titre, à chaque œuvre analysée.

F.O.

Romans au cinéma

Ce qui finit par retenir l'attention puis émouvoir dans la *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, c'est le point de vue obstiné du cinéaste qui structure et unifie tout son film. Parlons ici d'un certain sentiment de l'espace et de la portion mesquine qu'il laisse à l'humain. Gilles Carle est peut-être notre seul cinéaste qui ait le goût et le sens du *western*, et qui comprenne la pauvre et dérisoire solitude de l'homme dans une nature revêche, hostile, qu'aucune vision poétisante ne parviendrait à embellir ou à adoucir. Chaque séquence, chaque plan même de *Maria Chapdelaine* (autant la version pour la télé que le film) nous le montre, nous le dit sans faiblir. Gilles Carle s'est-il souvenu de son enfance abitibienne? Il me semble qu'il ne serait pas présomptueux de considérer sa *Maria Chapdelaine* comme une sorte de réponse à *Pour la suite du monde* qu'il ne se prive d'ailleurs pas de «citer» (les fameux plans des «harts»). L'autre film qui vient à l'esprit, mais pour des raisons plus extérieures, c'est *Bonheur d'occasion* de Claude Fournier. A peu près au même moment, les deux romans les plus importants de la tradition littéraire québécoise se voient ré-actualisés par le cinéma. Mais tandis que Gilles Carle agrandit, dilate le propos de *Maria Chapdelaine*, Claude Fournier rapetisse et enjolive celui de *Bonheur d'occasion*, diluant son âpreté dans un apitoiement sucré. Il n'y a pas à rougir de vouloir faire pleurer Margot. Mais pourquoi avoir choisi *Bonheur d'occasion*?

A.B.

Grandeur trémolos

Le cinéma est encore trop jeune pour avoir appris vraiment ce que c'est que le mauvais goût et la plus grande beauté. Les fautes de goût, les outrances, la surcharge, la grossièreté — et la vénalité qui est au fond de tout cela —, sont parmi les plaies du cinéma.

L'époque d'ailleurs ne l'aide pas. Ce mal n'est pas général, mais enfin, plus ou moins, il est presque partout. Prenez *Amadeus*. Film efficace, très émouvant si on s'y laisse prendre comme ce fut mon cas. Mais si l'on met la moindre distance critique entre ce film et soi, alors d'énormes complaisances apparaissent, une dramatisation épaisse, du sang à la rescousse, des masques ridicules et superflus, du romantisme à cinq sous. Mozart est assez divin, assez tragique, pour se passer de ces accessoires de carnaval, ou plutôt trop divin, trop tragique pour les souffrir. Sa vie seule, avec sa musique, eût tout garanti. Mais ce qu'on en met! Mauvais goût. Racolage de public. Dans une espèce de «grand» film, remarquez. Dans une œuvre qui bouleverse (surtout à cause de la musique, d'ailleurs, et du terrible mélange que fait toujours celle-ci avec l'image ou avec le récit). Mais que voulez-vous? Le cinéma, ses laudateurs, son succès auprès des masses, la gigantesque machine qui le pousse, font qu'aucun art n'est plus que lui à l'abri des jugements supérieurs. Quel traitement faudrait-il appliquer au cinéma? Celui-ci, entre autres, mais à la condition qu'il soit administré d'une manière suffisamment hautaine: snober, snober cet art canaille.

P.V.

Slapstick

Les films japonais en noir et blanc, où le déroulement des sous-titres constitue l'action principale, n'ont jamais été mon fort, non plus du reste que ce que certains appellent la cinématographie nationale québécoise, dont les traits les plus pertinents m'ont toujours semblé être l'éloge de l'indigence et les problèmes de son. Bref, ma connaissance du cinéma est voisine de zéro. Pourtant, je me suis délecté à lire le livre de Petr Král sur *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (Stock, 1984). C'est un livre très savant, qui examine toute la production du slapstick américain depuis ses origines jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Même un peu trop savant parfois, ou du moins peu pédagogique: on aurait aimé (on, c'est-à-dire les non-connaisseurs comme moi) qu'en

plus du commentaire, si brillant et approfondi qu'il soit, l'ouvrage contienne une petite histre du genre, de ses modes de production, de sa diffusion, autrement dit que l'auteur ne fasse pas comme si son lecteur était déjà parfaitement au courant de tous ces détails. Malgré cela, cependant, le livre se lit avec ravissement. Pour deux raisons. La première, c'est qu'il y est question de pures merveilles, Charlot, Laurel et Hardy, Buster Keaton, et tous ces fous anonymes et muets qui nous ont donné, dès l'enfance, et malgré le vicaire-projectionniste, le plus juste sentiment de l'existence: dérisoire, truquée, superbement matérielle, et toujours différente de ce qu'on attend d'elle. L'autre raison, c'est qu'en plus d'être un savant cinématologue, Petr Král est un écrivain. Ce sentiment, il l'exprime avec une finesse, un bonheur d'écriture et de pensée qui font que, le lisant, c'est comme si on revoyait les films dont il parle, mieux: comme si on les voyait *vraiment* pour la première fois.

F.R.