

Yeux fertiles

Number 106, Summer 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14317ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2005). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (106), 119–135.

CENT ANS DE CHANSON FRANÇAISE.
POUR UN PATRIMOINE VIVANT

*Je ne suis pas un chanteur,
je suis un homme qui chante.*

Félix Leclerc

Dans un récent numéro de la revue belge *Une autre chanson* (n° 106, mai-juin 2004), Cédric Migard interrogeait Jacques Bertin sur le projet qu'il avait de mettre sur pied un Conservatoire du patrimoine chanté. Bertin défend son projet avec beaucoup de conviction, d'acharnement, de hargne presque. En effet, il ne nous viendrait jamais à l'esprit de douter que l'histoire du théâtre relève du patrimoine national, ou encore celle du cirque, etc. Et que dire de la littérature, des arts plastiques. Ces pratiques artistiques sont enseignées dans des écoles spécialisées, hautement valorisées, fortement subventionnées même. Alors, pourquoi la chanson n'arrive-t-elle pas à se faire valoir comme participante (même mineure, s'il le faut) à la constitution et à l'enrichissement du patrimoine national en marche ? Les pouvoirs publics font la sourde oreille et refusent d'appuyer toute initiative susceptible de mettre la chanson sur les rails. Puisque nous avons le showbiz, à quoi servirait-il de reconnaître la chanson, de s'interroger même sur la place qu'elle occupe dans la société, sa portée, sa signification ? On ose affirmer que le théâtre est au « boulevard » ce que le showbiz est à la « chanson » ! En quoi, insiste Bertin, mon « petit public » est-il plus « petit » ou restreint que celui de la peinture contemporaine ? Cette dernière semble faire problème puisqu'elle provoque réflexion et tentative de solution. Rien du côté de la chanson. Ce qui explique l'absence muséographique par exemple du côté de la chanson, manifestation troublante du mépris que l'élite projette sur celle-ci, expression profondément populaire de la culture nationale. Et c'est ce mépris qu'interroge Bertin. Dans d'autres pays, d'autres cultures, des écrivains écrivent des fados, des chansons, des poètes travaillent avec des musiciens. Pourquoi y aurait-il répugnance à ce que la chanson existe en tant qu'art ?

Voilà une belle réflexion à mûrir. Bertin rue dans les bran-cards. Quand sera-t-il possible de débattre d'esthétique, de réfléchir librement par exemple sur le rock et « ses tendances à la dérision et au dérisoire, à l'autodestruction, la laideur, la provocation gratuite, les cris sans signification. L'absence de vraie révolte au fond (...). Il y a là beaucoup de posture, de gratuité, de morbidité, de conventionnel... De l'attitude, du surjoué ». D'ici à ce que la discussion soit possible, il n'y a que prêche dans le désert, et les dénigreurs de la chanson en profitent.

Autre sujet de réflexion : les rapports qu'entretiennent les bricoleurs de la chanson (souvent peu cultivés, mais efficaces à faire monter la mayonnaise, à faire en sorte que ça marque, émotion garantie) d'une part, et les théoriciens de la chanson, les universitaires qui y voient une sorte de « saladier plein de vipères et de couleuvres, et l'on ne sait pas comment prendre ça (...) et ils sont malades avec ça, cette question : pourquoi ça marche quand ça chante ? » Pourquoi vous avez le frisson parfois, et d'autres fois pas du tout.

Bref, tous ces débats ont pour but de défendre l'intérêt de mettre en œuvre un Conservatoire du patrimoine chanté, non seulement vouloir conserver ce que le passé culturel a produit – ce qui est par ailleurs déjà en contradiction avec le renouvellement rapide des stocks du showbiz – mais également conserver l'immatériel : formation des artisans, circulation du répertoire, recherche historique, performance scénique, publication, enregistrement, circulation. Faire en sorte que le patrimoine devienne répertoire vivant, créer un lien légitime d'information et de réflexion à propos de la chanson, refuser la régression culturelle que subissent les générations actuelles qui sont privées d'un passé prestigieux parce qu'elles n'ont pas de contact avec celui-ci, soit pour l'oreille, soit pour la vue, comme privées de racines. Et le showbiz en profite. Lui qui n'a que faire de la transmission d'un message,... d'un échange.

C'est avec cet arrière-fond bourdonnant que j'ai parcouru *Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chanson française* de Bertrand Bonnioux, Pascal Cordereix et Élisabeth Giuliani, dans la très jolie collection « Découvertes Gallimard » (en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France). Le fait que la BNF affiche sa participation est sans doute un baume pour notre ami Jacques Bertin qui se plaint du désintérêt des autorités politiques vis-à-vis de la chanson. D'ailleurs, ce livre provient

sans doute de l'initiative de la BNF qui a organisé, l'année dernière, une exposition sur l'histoire de la chanson française.

Ce que je connaissais de mieux sur l'histoire de la chanson française remontait à plusieurs années. Il s'agissait de deux numéros de TDC (Textes et documents pour la classe du CNDP, ministère de l'Éducation nationale) sur la chanson, pilotés par Chantal Brunswick, celle-là même qui était aussi la co-auteure, avec Jean-Claude Klein et Jean-Louis Calvet, du célèbre *Cent ans de chanson française*, maintes fois réédité, et pour cause. Le livre du nouveau trio paru chez « Découvertes Gallimard » est un document très réussi, à la fois séduisant par la quantité incroyable de photos couleur et presque savant par la quantité et la qualité de l'information historique, sociologique et technologique. Avec à peine 160 pages, les trois auteurs nous en mettent plein la vue, avec bibliographie à l'appui et index très utiles.

L'histoire est répartie en cinq chapitres assez bien circonscrits : 1) 1900-1918 : du caf'conc' au music-hall ; 2) 1918-1939 : les années swing ; 3) 1939-1958 : la chanson d'auteur ; 4) 1958-1980 : le temps de l'insolence ; et 5) 1980-2004 : métissages et nostalgies. Il s'agit bien sûr des plus fortes tendances, des périodes qui ont vu s'imposer ce que Paul Zumthor appelait des formes-forces, des modèles de composition et d'exécution qui ont fait date, tant par les influences qu'elles synthétisaient et bousculaient tout à la fois, que par les influences qu'elles ont exercées sur l'évolution de la pratique.

Avant l'enregistrement sonore, c'est la scène qui domine ; c'est elle qui propose ses modèles de chansons, et déjà ses vedettes, rattachées à tel ou tel établissement public. Avec l'enregistrement sonore, le disque fait tandem avec la scène et la musique en feuilles pour la diffusion des chansons : mémorisation, interprétation, amorce de privatisation de l'écoute. Cette privatisation va s'accroître avec l'apparition de la radio, et en même temps, les spectacles publics vont se diversifier et se multiplier. La France est déjà sous l'influence de l'Angleterre qui impose le modèle du music-hall à numéros variés (d'où plus tard les variétés, par un glissement de sens du mot), déclassant les belles heures du cabaret bohème et satirique, puis celles du caf'conc', plus comique, plus vulgaire, plus érotique. Le music-hall mise sur le tour de chant de la vedette principale et sur une orgie de lumières et de paillettes. La radio va populariser encore davantage ce que la scène propose avec tapage,

elle va surexposer des voix, lesquelles se feront de plus en plus intimes avec l'invention du micro, lequel entraînera l'agrandissement des salles (jusqu'à nos stades actuels bourrés d'amplificateurs et d'effets lumineux). Entre-temps, la France subit aussi l'influence du jazz américain – dès les années vingt –, lequel va littéralement travailler en profondeur les modèles de la chanson française traditionnelle, donnant naissance à des Mireille, Charles Trenet, etc. La Seconde Guerre mondiale va accentuer cet engouement pour la chanson rythmée tout en favorisant, paradoxalement, l'émergence d'une chanson typiquement française, exacerbée par une occupation allemande de plusieurs années, le modèle de la Rive gauche, celui des caves, certes, mais encore celui d'une chanson poétique, dans la tradition du troubadour chantant, un modèle qui sera celui que les Québécois adopteront avec engouement à l'époque des boîtes à chanson. Jacques Douai chante les poètes, Félix Leclerc chante aussi avec une guitare, proposant sans trop le vouloir un modèle qui fera l'âge d'or de la chanson française avec Brel, Brassens, etc., ceux que nos chansonniers adopteront comme leurs frères lointains.

L'invention de la télévision va, en plus des voix, imposer des looks, des images, des comportements. Elle va rapidement viser un public jeune, qui aime s'identifier à une chanson rythmée, vite bousculée par la marée rock'n'roll, puis pop au cours des années 60. La télé va plus tard permettre l'expansion du clip comme outil promotionnel efficace, accentuer encore davantage l'écoute privée, de plus en plus ensorceleuse avec l'invention du baladeur et du CD.

Ce n'est pas ainsi que le livre du trio aborde le phénomène. Il se contente le plus souvent d'une galerie de portraits (noms, titres de chansons célèbres, photos), mais puisque l'ouvrage s'adresse à un large public, sa mission est bien remplie. Il renforce encore une fois, on peut le regretter, l'idée que le champ de la chanson est autonome et fonctionne à l'interne comme un système bien huilé. J'aurais préféré voir illustrés les grands rapports de force et d'influence qui s'exercent à l'intérieur (la chanson réaliste contre la chanson swing, ou encore la chanson rive gauche contre la chanson yé-yé) comme à l'extérieur du champ (la censure, les révolutions technologiques, la guerre, etc.), toutes des réalités qui perturbent ou encouragent le bon fonctionnement du champ.

Le Québécois que je suis s'est amusé à retrouver dans la galerie de portraits les chanteurs d'ici que le champ de la chanson française aurait bien voulu intégrer dans son parcours récent, disons des cinquante dernières années : Félix est salué à juste titre comme le précurseur de ceux que l'on appellera les auteurs-compositeurs-interprètes (comme si Charles Trenet ne l'était pas déjà) ; Robert Charlebois est quasiment ignoré, tout bonnement banalisé au sein de la revendication identitaire de la francophonie québécoise, à l'image des Bretons au cours des années 1970 ; Diane Dufresne est dans la même marge que Charlebois, Luc Plamondon n'existe pas et *Starmania*, pas davantage. En ce sens, la chanson française contemporaine est davantage perçue avec nostalgie, comme bousculée par un métissage sauvage, plutôt que comme un champ de production riche, vivant et bien intégré à la société globale et / ou à la francophonie. Donc, petit bémol pour le Québécois que je suis.

Très illustré, le livre s'enrichit en revanche de vignettes très bien documentées, qu'il s'agisse de telle invention technologique comme le baladeur, ou de telle émission de télé, ou de tel événement annuel comme la Fête de la musique.

Je ne crois pas avoir la compétence pour apprécier à sa juste valeur l'ouvrage de Robert Thérien consacré à *L'Histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde (1878-1950)*, publié aux P.U.L. (2003, 233 p.). Mais ce type de recherche est si rare qu'il mérite d'être relevé. Thérien est sans doute l'un des spécialistes incontestés de la chanson québécoise. Je ne connaissais pas d'études sur l'enregistrement sonore au Canada depuis le livre d'Edward B. Moogk, *En remontant les années*, publié par la B.N.C. (1975, 448 p.) ou encore les balbutiements de Jean-Jacques Schira ou ceux de Danielle Tremblay sur l'industrie du disque au Québec publiés dans des collectifs que j'ai moi-même dirigés chez Triptyque : *En avant la chanson !* (1993, 249 p.) et *La chanson prend ses airs* (1993, 234 p.).

Le livre de Thérien m'apparaît exemplaire, même s'il semble vouloir tout y mettre. Les machines parlantes existent depuis plus de 125 ans. Cette invention marque certainement le coup d'envoi de notre modernité, au même titre que l'automobile, le train ou l'avion. Thérien passe au crible l'évolution des technologies depuis les débuts des cylindres et des disques plats, les compétitions que se livraient les inventeurs et surtout les hommes d'affaires qui s'occupaient de la mise en marché,

de la prise en charge économique et sociale des appareils d'enregistrement et d'écoute. Montréal était même assez bien placée sur l'échiquier industriel. Berliner et Columbia furent des têtes de file en Amérique ; il pressèrent et distribuèrent au Canada des enregistrements réalisés un peu partout dans le monde. Mais les Français et les Américains ne leur rendaient pas la vie facile.

L'ouvrage est sérieux et documenté, quoique accessible à un public lecteur moyennement scolarisé. De très nombreuses photos viennent ponctuer la lecture : des photos d'inventeurs (Edison par exemple), d'artistes (Conrad Gauthier, Joseph Allard, Alfred Montmarquette), d'appareils divers, de dirigeants d'entreprise, d'étiquettes (Bluebird, Decca, Polydor, Musicana), et cela du début du XX^e siècle jusqu'à la fin des années 40, au moment de l'apparition du 45-tours, juste avant celle de la télévision canadienne, autre virage technologique incontournable.

Le tour de force des inventeurs et surtout des entreprises de fabrication d'appareils était de les rendre accessibles, de les adapter aux divers usages possibles de l'écoute, de pénétrer la radio, les foyers, les consommateurs. Les batailles de goûts se confondent aux batailles d'espaces à occuper, les nouvelles technologies déclassent les appareils vite démodés, la qualité de l'enregistrement du phonogramme devient une course à obstacles, que mènent parallèlement le spectacle, le cinéma et la radio, et bientôt la télévision, faussement compétitifs, hautement complices. « Jusqu'en 1950, Compo fut la seule compagnie établie au Canada qui n'appartenait pas à des capitaux étrangers. Et ce n'est que dans les années 40 qu'un vedettariat local, stimulé par la radio, permit l'éclosion et la viabilité de nouvelles compagnies francophones. »

Cette course folle va se répéter de façon tout aussi exacerbée au début des années 1980 quand l'industrie du disque, après avoir subi une dégringolade catastrophique à la fin des années 1970, va réussir à populariser deux inventions très efficaces : le CD, pour la qualité du son et sa capacité de conservation, et le clip, outil promotionnel multimédia sans précédent.

Le travail de Thérien s'arrête à 1950. On nous promet la suite, couvrant la période des 50 dernières années de l'industrie du disque, hautement turbulentes, jusqu'à aujourd'hui, alors qu'elle est bousculée par Internet... C'était le sujet d'un documentaire très éloquent diffusé sur ARTV, dans le cadre de l'émission *Thema : Requiem pour l'industrie du disque*, réalisé

par Gilles Cayatte (coprod. ARTV France / The Factory / Elzevir Films, 2004, 73 min). Très d'actualité. En parallèle, à lire également, *Le disque ne tourne pas rond* du journaliste Alain Brunet (Coronet liv, 2003). Et vos propres réflexions sur l'état des lieux : où, quand, comment et pourquoi il faut s'intéresser à la chanson francophone ou encore à la musique populaire francophone ?

Robert Giroux

JEAN BARBE

Comment devenir un monstre

Leméac, 2004, 336 p.

À la lecture de *Comment devenir un monstre*, on entre de plain-pied dans l'analyse de la condition humaine. En effet, le lieu commun est d'affirmer que la guerre déshumanise, alors que le roman de Jean Barbe prend le contre-pied de cette affirmation en insinuant que l'homme se révèle en temps de guerre. Grâce à cette intelligente remise en question d'une réalité complexe, faite à parts égales d'humanité et d'inhumanité, ce récit de fiction nous permet d'interroger l'essence de la guerre et la nature humaine mieux que ne l'auraient fait des analyses savantes.

C'est par le biais de deux discours entrelacés que l'histoire et la psychologie des personnages se révèlent peu à peu. Le premier est celui de Victor Rosh, dit le Monstre, combattant révolutionnaire accusé de crimes de guerre par le nouveau parti en place. Le second est celui de François Chevalier, un homme désespéré désigné par Avocats sans frontières pour défendre le Monstre, lequel refuse de lui adresser la parole. Afin de pallier ce manque d'informations, François mène une enquête laborieuse auprès de ceux qui ont côtoyé Victor Rosh dans le but de découvrir certains indices qui lui permettraient de comprendre comment il est devenu l'être sauvage et sanguinaire que les médias ont dépeint au moment de son arrestation. Il est accompagné dans sa quête par Josef, un soldat retraité qui a trouvé, sinon un sens, du moins un but à son existence dans la carrière militaire. Ce dernier, malgré une connaissance intime de la

guerre, est d'un faible secours pour l'avocat, ce qui montre que l'expérience du crime est difficilement transmissible.

Au fil de son enquête, François s'enfonce de plus en plus dans une réalité embrouillée où les frontières entre le bien et le mal sont mouvantes. De plus, sa présence dans ce pays étranger est mal perçue par les habitants, qui considèrent l'intrusion d'un Occidental dans leurs affaires comme une forme de condescendance. La situation semble inextricable à tous les échelons, le processus judiciaire lui-même apparaissant comme un simulacre de justice visant à asseoir l'autorité du nouveau gouvernement en faisant de Victor un exemple. Sans révéler la conclusion du roman, disons simplement que le procès n'aboutit pas, mais même en l'absence d'un verdict officiel, cette démarche aura tout de même permis à François de se remettre en question et d'apprécier à sa juste valeur la vie paisible qu'il fuyait auparavant par toutes sortes d'échappatoires. Animé de connaissances nouvelles sur lui-même et sur l'humain, il choisit d'être un homme plutôt qu'un monstre ; il opte pour la vie et l'amour. C'est sans doute le meilleur choix à opposer à la barbarie qu'il a entrevue, le déni n'étant plus une option.

Si l'horreur de la guerre est généralement admise, on en cherche rarement les causes ailleurs que dans la « folie des hommes » ou la « haine aveugle » qui entraînent des êtres humains à s'entretuer, et on parle volontiers de l'inhumanité de la guerre. L'originalité du roman de Jean Barbe est de montrer en quoi la barbarie et la cruauté sont au contraire proprement humaines. En effet, rien ne prédestinait ce chef cuisinier, un « homme ordinaire », à devenir un assassin. Tout bien considéré, il apparaît que c'est la guerre elle-même qui fabrique les monstres. Comme le dit si bien le père de Victor Rosh dans l'un des plus beaux passages du roman, « mettez un fusil mitrailleur dans les mains de n'importe qui, et placez-le en face de quelqu'un qui le tuera s'il ne le tue pas le premier, et voilà, c'est fait. Vous avez fabriqué un meurtrier. » En fait, cette assertion amène à supposer que le meurtre est affaire de circonstance : on tue parce que l'occasion se présente, parce que la sauvagerie de la guerre nous désensibilise. Le narrateur va jusqu'à insinuer que, dans une certaine mesure, nous sommes tous des meurtriers puisque nous sommes les complices muets des atrocités commises à travers le monde, ce qui laisse supposer que chacun peut devenir un monstre si les circonstances l'y contraignent. De fait, Victor « avait beau être un monstre, il n'en était pas moins un homme,

et sa monstruosité était celle des hommes ». Quoique cette idée puisse décevoir, il n'y a en définitive qu'une espèce humaine, faite à la fois de bonté et de cruauté.

Bref, c'est un roman nuancé et brillant que nous propose Jean Barbe, qui soulève des interrogations essentielles sans avoir la prétention de donner des réponses universelles. Puisque la question est de savoir si nous serons des hommes ou des monstres placés devant la nécessité, il appartient à chacun de trouver sa propre réponse. À la manière de François Chevalier, le lecteur est amené à répondre à cette question pour lui-même en laissant de côté certains préjugés selon lesquels la guerre peut et doit être évitée à tout prix. Après tout, la guerre est humaine.

Johanne Viel

MONIQUE DELAND

Le nord est derrière moi

Le Noroît, 2004, 99 p.

« Le tableau est clair : ma vie de hachures sonne l'heure du risque. » Sur la boussole, le nord a disparu pour laisser place à « une nouvelle rotondité de la terre ». Si le tableau est toujours, chez Monique Deland, à la fois une œuvre d'art et un état des choses, le nord y est une direction et un magnétisme. Il n'est pas un lieu peuplé de désolation, de glaces et de vents ; il n'y a pas même un flocon de neige dans *Le nord est derrière moi*. Le nord agit ici comme l'île de *Géants dans l'île* et comme le rivage de *L'intuition du rivage*, les deux précédents recueils de Monique Deland. C'est-à-dire non pas comme un lieu concret, avec des caractéristiques précises, prévisibles, mais tel un catalyseur, un espace emblématique qui permet de circonscrire et d'incarner les tensions mises en place dans les poèmes.

C'est donc un nord qui n'est pas nordique. Plutôt une vague orientation, une ligne qui oscille : « traîne la violence figurée / d'un grand trait noir / fendant la feuille en deux / je n'ai jamais envie / que d'un couteau / taillant des trous / / tunnels de lumière / vers le nord ancien ». Monique Deland partage avec Jacques Brault cette idée que le nord – quoique pour lui ce soit davantage le froid – procède d'une antériorité, d'une origine lumineuse. Dans *L'en dessous l'admirable*, Brault écrit :

« pas de mots et pas de silences là ni même absence / quelque chose comme un froid d'avant le monde ». Le poème se souvient – et peut-être en vient-il – du « nord ancien » et de ce « froid d'avant le monde ». Il sait que le sol québécois était entièrement recouvert de glace il y a un peu plus de 10 000 ans. Et il garde au-dedans son vide comme une blessure : « j'ai toujours froid / à l'intérieur / même quand tu parles ». Ainsi, le nord, chez Deland, tout comme l'île et le rivage, est un tableau du primordial, le brasier originel d'où la vie et le poème émergent.

Le monde reste à accomplir. Comme nos vies. [...] Nous venons tous du centre défait de la terre en feu. Chacun de nous tire, derrière lui, le souvenir d'un nord diffus. [...] Nous voyageons vers l'idée de l'ordre et ne trouvons jamais que le mouvement. L'état extrême du vivant.

La « toile du réel » et celle du poème se touchent constamment. Toutes deux sont à tisser, à tendre par un patient travail : « J'accumule des retailles. Des papiers de toutes sortes. Petits morceaux de rien. [...] Je garde tout dans une boîte et j'attends que ça parle. » Ces « petits morceaux de rien » sont la matière même du poème : « je ne peux pas tricher / j'écris avec rien / je continue la vie ». L'attention à l'espace environnant le sujet et son inscription dans cet espace sont des préoccupations constantes dans l'écriture de Monique Deland. La marche dans la ville ponctue le fil de ce livre, où vers et prose alternent, et dont une des sections s'intitule d'ailleurs « Déplacements ». Un autre motif qui revient dans *Le nord est derrière moi* est la descente sous terre, dans un sous-sol où « l'odeur des moisissures me prend d'assaut », dans le métro de Montréal, mais aussi dans une caverne où des empreintes de paumes sont « imprimées partout » et où, comme un ultime refuge, se termine le recueil. Le « paysage urbain », la plupart du temps empreint de désolation, d'un caractère montré comme étant faux, dissonant, « érafle la peau de l'âme ». « Elle est là, l'âme. Assise, en loques, sur un carton sale. Adossée molle au mur du réel. »

Il y a quelque chose de baudelairien dans certains passages de Monique Deland, notamment lorsqu'elle énonce : « je recense les laideurs / afin de ne plus les voir ». Si « la mort / a un sourire / et des dents d'enfants », le visage de la ville, tel qu'on le trouve brossé dans *Le nord est derrière moi*, n'a rien d'enfantin. Il est laid, grimaçant de haine, de violence et de banalité.

« Service interrompu : suicide dans le métro. » Comme le sujet est traversé par cet événement tragique (« J'aurai tout senti. De l'intérieur. Comme un spirite. Comme si c'était moi. »), l'espace urbain est traversé d'autres espaces, tels que le seuil. « En dépit de mes doutes et déroutes, entre la mémoire et l'inaperçu, j'imaginai un seuil. Un abord. » Toujours le sujet est ouvert et s'ouvre, à la fois attentif et absorbé par ce qui l'entoure. Et ce mouvement ne fait pas l'économie de la violence qui l'accompagne : « viens plonge ta main / dans mon ventre ouvert / vois le sang tricoter sa haine ». Et qui accompagne le désir : « verse le poison / entre le masque et ma bouche / que je prononce les derniers mots ».

Jonathan Lamy

FERNAND DUREPOS

mourir m'arrive

l'Hexagone, 2004, 67 p.

La poésie de Fernand Durepos est celle d'un « ZEN COWBOY ». Dans le poème qui porte ce titre (les titres, parfois aussi longs que les textes, sont en majuscules dans *mourir m'arrive*), il écrit : « cherchant Bouddha dans ton dos / j'égrène tes vertèbres / comme un rosaire / de vent ». En regard des précédents, ce sixième recueil déploie davantage d'images qui relèvent, du moins en partie, du « SOFT ». Durepos se serait-il assagi ? Pas du tout. Toutefois, *mourir m'arrive* concilie avec un meilleur équilibre les éléments d'amour et de défonce, de tendresse et de *trash* présents chez Durepos. L'écriture est toujours celle d'un *bum*, mais elle laisse plus de place à la beauté et à la sensualité, ce qui ajoute au caractère intense et tranchant de cette poésie.

L'enjeu de *mourir m'arrive* se situe dans la millénaire et très actuelle relation entre Éros et Thanatos. Cela pourrait sembler banal, mais cela peut également engendrer des œuvres fortes. Durepos place en exergue de la deuxième partie de son livre cette phrase de Suzanne Lilar : « Il n'y a que deux manières de connaître quelqu'un à fond : faire l'amour avec lui ou le regarder mourir. » C'est sous cet éclairage que se trame le rapport à l'autre dans *mourir m'arrive*. La mort et la sexualité ne sont pas

reliées de manière romantique – comme pourrait en témoigner la figure de l'aimée disparue chère à de Nerval – mais dans ce que cette union a de plus percutant.

Les sujets chez Durepos sont « kidnappés trimballés d'amour en amour / dans le coffre arrière des voitures volées ». « LE MOT AMOUR PEUT AUSSI TUER EN SÉRIE », titre-t-il ailleurs. Ainsi, il n'y a rien de superficiel dans la relation à l'aimée. Plutôt un engagement, dans lequel l'autre altère l'un, et réciproquement : « nous ne pouvons sortir intacts / l'un de l'autre ». Mais il arrive que l'autre – partie intégrante du sujet et de sa survie – manque, et que l'amour ne soit plus qu'un tissu d'absence. Alors, « sous une douillette de nerfs / / y pleurer les reins de l'autre / comme un jumeau manquant / parti de la maison du corps ». À l'inverse, quand l'aimée est là, sa présence se fait totale, éclipsant tout le reste et englobant entièrement cette maison : « dans nos bras / plus que nous deux / / un cabanon de sueur ».

Durepos utilise de nombreuses images qui réfèrent au lexique de l'habitation, de l'habité. On y sent une lutte contre l'enfermement, la domesticité. Le dehors et l'arrière-pays déversent de « petits lacs de bière sur le tapis ». Il s'agit de ne pas habiter la banalité de son individualiste chez-soi : « ce sera toujours / loin de la servitude / que nous tiendrons maison / / qu'en banlieue du réel / que nous nous saurons libres ». Il s'agit aussi de ne pas s'astreindre aux automatismes d'une quotidienneté stagnante. Dans le poème « N'AVOIR QUE L'AUTRE OÙ ALLER », le poète écrit : « nous n'appartenons à personne / et ne sommes reconnaissables que nomades ». Pour représenter cette dimension nomade, Durepos a recours à quelques éléments amérindiens, abordés de façon mobile, dynamique, loin des clichés et des images figées. Deux exemples : « mon propre scalp en bouche » et cette « danse de la pluie / autour du ventre ».

Être un « zen cow-boy » comporte une large part d'ensauvagement. S'y ajoute « un peu de l'écorce de ta beauté » et « un zeste de carnage ». S'ensauvager, c'est aller à l'encontre du domestiqué, du dressé, pour plonger au plus près de l'état de nature et de ce qui surgit spontanément. Forme de marginalité qui n'est pas tout à fait étrangère au surréalisme, et qui peut mener jusqu'au sacrifice : « craquer ma dernière allumette / me mettre le feu / et prier ». Quelque chose de serein s'infiltré dans la violence et ses manifestations, exprimées avec nuances tout au

long de ce recueil. Durepos évoque « la fièvre de *presque* tuer » (je souligne).

Cette demi-teinte et ces subtilités s'inscrivent à même l'expression de la violence et constituent un trait dominant et personnel à l'écriture de Durepos, où l'humour (noir, évidemment) n'est pas absent : « la haine nous attend / pour souper ». Au sein de la communauté des zen cow-boys, dans laquelle on pourrait regrouper Denis Vanier (un vers de *mourir m'arrive* – « vendre sa mère » – correspond d'ailleurs au titre d'un poème de Vanier), Patrice Desbiens et José Acquelin, Fernand Durepos trouve une place bien à lui. Cette singularité s'énoncerait ainsi : « PARCE QUE NOUS MENONS / QUELQUE PART AU CŒUR DE LA DÉFONCE / LA PLUS PAISIBLE DES VIES QUI SOIT ».

Jonathan Lamy

MARILÈNE GILL

Une eau de chiens

Les Herbes rouges, 2004, 52 p.

Voilà, je l'avoue : j'ai un faible pour les premiers recueils. Ça a quelque chose à voir avec l'espace qu'ils semblent remplir davantage, avec le choix précieux du vocabulaire et la peur de dire qui s'effeuille parfois en lèvres gercées au rythme des pages tournées. Pourtant, Marilène Gill offre un premier livre sans peur, *Une eau de chiens* un peu comme la conclusion à ces histoires venant des premiers territoires de l'enfance, qui ne se tiennent debout qu'adossées à ses mots à elle, « enfant, sa mère l'avait écorchée, de la tête aux pieds. Puis elle vendit le tissu à un vitrier ».

Comment se remet-on d'une vie de petites fables dans laquelle on ne vieillit jamais vraiment, là où tous les animaux jettent des regards hiéroglyphiques et font des graffitis dans le dos des humains quand ils dorment, là où tout ressemble à une confiserie où nous serions prisonniers, avec le nez qui saigne et la bouche qui pique pour avoir été exposés aux tortures du sucre et des couleurs bonbon ?

On sent que c'est un recueil qui a attendu. Attendu quoi ? La dénaturalisation peut-être, l'absence d'y croire et puis quelque chose d'autre. De l'eau, et des chiens, assurément. Des couleurs

aussi, une palette d'artiste dans la main d'un enfant qui écrit sur l'écorce d'un arbre une philosophie territoriale bizarre, étrange jusqu'au brouillage des limites du paysage.

Il y a des portes et des fenêtres partout mais ce ne sont jamais des issues par où s'enfuir ou arriver. Pourtant le frêle spectacle d'une confiserie au clair de lune, l'ombre mesquine d'une manufacture désertée transformée en marché aux puces, adoucie par les lierres qui y poussent, viennent nous proposer d'autres types d'évasion. « Samedi, parmi les mobiles de tain et les galettes de maïs, on a aperçu une dame marchander un jeune homme. Sans que personne ne lui demande ce qu'elle souhaitait en faire. Elle l'emporta laissant tout son crêpe aux badauds. / À la sortie du marché, elle l'a croqué. / Papillon. »

Une eau de chiens n'est pourtant pas un recueil de l'intime. Il n'a aucun narrateur et n'a pour sujet que cette faune colorée et ces mi-hommes, mi-bêtes qui s'approprient les mots le temps d'une strophe ou deux. C'est un regard qui se promène tout en échanges, un clignement de cils dans différentes peaux qui ne sont jamais celles d'un seul propre. On ne tombe pas dans les fragments de vie et les désillusions, on imagine. « Ici, il n'y a que du nord », c'est sans doute ainsi que débute la découverte, « chaque semaine il achète une cage de lumière, l'apporte chez lui et y trouve poissons fabuleux, mains de mercure, restes de monstres, démons en sucre, bref, tous les marteaux de porte, pour éviter les neiges trop jeunes, leur course de carnaval entre les meubles ».

Bien que ce recueil ait quelques inégalités et pousse parfois l'audace de ses univers bigarrés jusqu'à perdre son lecteur dans une overdose multicolore, il demeure néanmoins évocateur, tout écrit d'une liberté sans précédent avec une force à la fois terrible et tranquille. Une douceur vive et perçante. Une connaissance de l'indicible entremêlée d'une féerie colorée, l'une des seules facultés que l'on réchappe sans doute de l'enfance. De toute façon, « le paysage cesse à la hauteur des chevilles », c'est ainsi que vient la nécessité de ramper. Une eau de chiens qui sert à diluer des animaux et des familles de sucre, des friandises métamorphosées en serpents ou en ratons laveurs.

Un recueil à relire, afin d'en pervertir la lecture, de palper ses signes vitaux passifs et ses désirs partagés seulement avec les pierres et les vertiges qui la sous-tendent. « Clouée au mur, elle fond. Dorénavant, de la viande sera mélangée aux confettis. » Imaginez qu'il faille traverser une rivière. De l'autre côté, c'est

la surréalité, de ce côté-ci, le néant. Marilène Gill, elle, a choisi de traverser en plongeant dans la rivière puisqu'« on n'habite pas ce pays, on n'y fait que passer. Il est trop silencieux. S'il neige, c'est sous la mer ». Peut-être qu'elle traverse ainsi parce qu'il n'y a pas d'autre façon de revenir un jour. On ne sait jamais, avec la poésie.

Catherine Cormier-Larose

CLARA NESS

Ainsi font-elles toutes

XYZ éditeur, 2005, 126 p.

L'extrait de l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, placé en exergue, fait davantage que fournir la source du titre, il formule tout le programme de ce premier roman de Clara Ness, sous le signe de la volupté. Ce « Credi, sorella, è meglio che tu ceda » de Dorabella invite à la débauche des sens, aux plaisirs tous azimuts.

D'entrée de jeu, on note l'inscription du culturel et de son univers référentiel de par le titre, le Tiepolo de la page couverture, le Klimt de la page de garde et la citation tirée du répertoire lyrique. On baigne dans une certaine culture classique.

Ce saupoudrage qui se poursuit çà et là dans le récit irrite un peu le lecteur qui n'y voit d'abord qu'un souci – fréquent chez un jeune auteur – de se hausser du col et de montrer du galon. Mais une fois cet univers bien intégré, cette convention acceptée, les défenses tombent une à une devant l'ampleur du talent de Ness. En fait, *Salomé* (de Klimt), la « femme adultère » (de Tiepolo) et *Così fan tutte* montrent trois images semblables ou complémentaires de la femme telle que la conçoit Ness ; sensible aux plaisirs de la chair, libre, délurée, vengeresse et maîtresse de son destin.

L'écriture est vive, incisive et démontre une justesse et une maturité de ton inhabituelles pour un âge si tendre. La mise en place de l'intrigue est rapide. On comprend vite que la narratrice est aux prises avec trois partenaires amoureux (ou en voie de le devenir), dont une fille. Vie affective chargée donc et bourdonnante, tout comme le style, le phrasé que l'on pourrait

qualifier de papillonnant ; qui ne s'attarde pas, se pose, s'en-voile aussitôt et qui comporte moult raccourcis, ellipses et apocopes.

En cela, le style de Ness est conforme à une certaine jeunesse, celle de l'ère des vidéoclips, de la messagerie-texte, et à l'image de la vie contemporaine et de son rythme effréné. Une écriture peu introspective (exception faite d'un passage à la toute fin du roman qui contraste quant au reste, d'une saveur autobiographique et sur le ton de la confiance), de l'ordre du *hic et nunc*, des sensations, des désirs surtout.

Cet univers est celui de la légèreté, du je-prends-puis-je-jette, pas de blessure profonde, de passé lourd ; les personnages sont jeunes, ils sont beaux, un peu insoucians, sans grande responsabilité et ils s'épivardent et entendent profiter de la vie.

Seulement, c'est ici qu'intervient la référence à *Così fan tutte* dans toute sa légitimité. Comme dans cet opéra de Mozart, pur marivaudage en apparence sans prétention, dans *Ainsi font-elles toutes*, arrive un moment où tel que le résume Kobbé en ce qui concerne l'*opera buffa* : « Même si l'idée de départ est bien peu consistante, la musique qui l'habille suggère bien plus que la comédie apparente sur laquelle repose l'opéra : elle dévoile l'amertume des cœurs au-delà de cette plaisanterie qui a été trop loin et prend parfois un tour sérieux¹. » Et plus loin, le même auteur précise : « En réalité, la plaisanterie a été poussée trop loin, mettant en cause tant de liens émotionnels, nouveaux et anciens, que le détachement n'est plus possible. C'est exactement ce qu'exprime une certaine inquiétude de la musique. On peut penser que les amants, de simples marionnettes jusqu'ici, sont devenus des personnages réels, capables d'émotions ; la musique et l'œuvre nous émeuvent et nous fascinent justement parce que cette transformation a été possible². » Ces réflexions pourraient être transposées au roman de Clara Ness presque intégralement et permettent d'en saisir l'essence même.

La romancière travaille avec des notions duelles ou du moins polarisées et fortement connotées telles que les hommes et les femmes, la docilité et la rébellion, les livres et la musique ou enfin la fidélité et le libertinage ; mais plutôt que de les confronter, de les opposer, elle présente une vision « intégrée » de ces éléments qui s'interpénètrent à qui mieux mieux dans une œuvre qui cherche à épouser la complexité et les pérégrinations du comportement humain. Ses motivations étant somme toute le fruit de tiraillements incessants.

La fin proustienne du roman utilise par ailleurs un stratagème un peu usé en « bouclant la boucle » par l'écrivaine qui entame le premier jet de son roman actuel. Toutefois, on pardonnera cette facilité justifiable, pour retenir les qualités indéniables et nombreuses de ce premier roman.

Rachel Laverdure

¹ Gustave Kobbé, *Tout l'opéra*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1982, p. 114.

² *Id.*, p. 117.