

La traversée de Jean Leloup

NADIA MURRAY, *Jean Leloup. Le principe de la mygale*, Longueuil, Les éditions de L'instant même, 2021, 222 pages

Guillaume Ménard

Volume 16, numéro 2, printemps 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98272ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Ligue d'action nationale

ISSN

1911-9372 (imprimé)

1929-5561 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ménard, G. (2022). Compte rendu de [La traversée de Jean Leloup / NADIA MURRAY, *Jean Leloup. Le principe de la mygale*, Longueuil, Les éditions de L'instant même, 2021, 222 pages]. *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, 16(2), 13–14.

DES IDÉES DES ŒUVRES DES RUINES

La traversée
de Jean Leloup

Guillaume Ménard

Doctorant en littérature, Université McGill

NADIA MURRAY

JEAN LELOUP. LE PRINCIPE
DE LA MYGALELongueuil, Les éditions de L'instant
même, 2021, 222 pages

On connaît le plaisir malin qu'a eu Jean Leloup tout au long de sa carrière à cultiver une image de soi débridée et désinvolte, voire parfois purement anarchique, comme s'il cherchait sans cesse à fuir comme la peste toute image cohérente de soi. À la lumière de l'ouvrage de Nadia Murray, *Jean Leloup. Le principe de la mygale*, on comprend mieux que c'est peut-être dans cette volonté même de fuite que Leloup a trouvé une manière spécifique de s'inscrire dans le champ musical québécois, un peu comme une mygale, métaphore qui fournit à l'analyse de Murray le principe de la trajectoire artiste de Leloup: «La croissance des mygales jusqu'au stade adulte se fait par mues [...] successives. À chaque étape de sa croissance, l'animal rejette son ancienne carapace [...] et en constitue une autre.» (p. 7) Le projet de Murray consiste ainsi à suivre et à détailler ces «mues successives», mais à mener cette entreprise critique «au cœur de l'œuvre et non pas chez le personnage médiatique développé par Leloup» (p. 9).

C'est donc au prisme d'un cadre théorique net et structurant, celui de l'*ethos* ou, autrement dit, de l'image de soi et de sa fabrique, et prenant appui dans la sociologie des postures de Jérôme Meizoz et de Ruth Amossy, que Murray explicite les diverses formes de la figure de Leloup, chaque fois reliées à un album: celle de l'imposteur (*Menteur*, 1989), de l'insolent (*L'amour est sans pitié*, 1991), du polymorphe (*Le Dôme*, 1996), du décadent (*Les Fourmis*, 1998), de l'authentique (*La vallée des réputations*, 2002) et, enfin, du spectre (qui couvre les albums suivants). Bien rodée et systématique, la méthode de Murray consiste à dresser pour chaque figure/album un bref contexte sociopolitique, à proposer une analyse rapprochée de la périgraphie de l'album (pochette, préface, quatrième de couverture, dédicaces) et à livrer une interprétation du texte des pièces musicales. Ce parcours évolutif au sein de l'œuvre conduit le lectorat de Murray à saisir, comme déjà mentionné, la place structurée et structurante de l'œuvre de Leloup dans le champ culturel québécois; mais il donne également lieu, sur une note plus ludique et personnelle sans doute, à une véritable expérience heureuse pour les nostalgiques de MusiquePlus, dont la manière analytique de Murray rappelle les codes. Ce

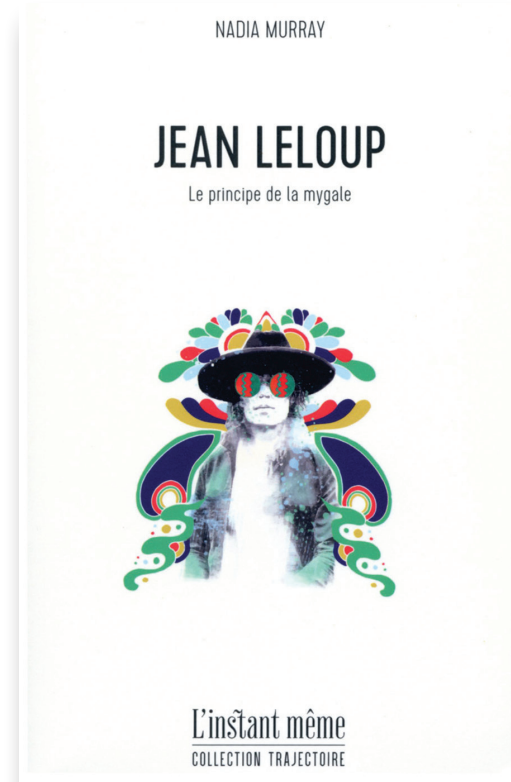
rythme musicomédiatique, parfois lyrique porté par Murray, est entraînant et réussi.

La plongée est d'autant plus passionnante que l'autrice se livre à une lecture des pièces musicales toujours généreuse et fouillée (Murray retrace nombre d'influences musicales, littéraires ou culturelles dans ses analyses), qu'elle truffe ici et là d'anecdotes savoureuses (Leloup qui couvre Harmonium du sobriquet de «freaks à flûte» [p. 37]) et de propositions parfois détonantes et, en cela, franchement stimulantes. C'est par exemple le cas lorsqu'elle propose que la représentation de la saison hivernale dans «Hiver» (*Mille Excuses Milady*), empreinte de noirceur et désillusionnée, «glisse loin des hivers encensés par les poètes québécois, de Fréchette à Vigneault» (p. 181). On peut également citer en exemple du travail de Murray l'exégèse de chansons plus connues de l'artiste («Alger», «Les Fourmis») et de d'autres, moins connues du grand public, mais néanmoins classiques de son répertoire («Cookie», «La chambre», «Pigeon»).

Le principe de la Mygale en impose, en particulier par son statut de précurseur pour les études leloupiniennes. Le caractère systématique de l'entreprise de recherche menée par Murray constitue une traversée globale de l'œuvre de Leloup (une première) et pave la voie à d'autres travaux, voire les autorise en laissant entrevoir la valeur du travail de l'artiste.

Curieusement toutefois, malgré le désir affiché de se tenir au «cœur de l'œuvre» en évitant «le personnage médiatique» (au demeurant partie prenante de l'œuvre et, en plus, objet d'analyse constitutif de l'étude de l'*ethos*), le travail de lecture de Murray paraît souvent demeurer à la périphérie des pièces musicales, dans ses rebords sociologiques, médiatiques; et quand elle s'y plonge, la lecture «interne» des textes demeure plutôt limitée, voire mécanique et se résume souvent à une analyse thématique trop superficielle (organisation de champs lexicaux, identification d'influences diverses) et prosodique (surtout le repérage d'allitérations et d'onomatopées). Il en ressort parfois l'impression d'un Jean Leloup d'abord et avant tout éclectique, ce qui ne rend pas toujours justice à son œuvre en tant que singularité inimitable, à sa valeur artistique en somme.

C'est le cas lorsque, se penchant sur la ligne d'«Alger»: «La première fille que j'ai



perdue/La première fille que j'ai caressée» (p. 35), Murray soulève un fait sociolinguistique: la particularité syntaxique qui consiste à redoubler les pronoms (*que j'ai*) y est identifiée par l'autrice au «parler populaire français algérien» (p. 35), marque essentielle, il va sans dire, de l'historicité de la voix leloupinienne (l'artiste, comme plusieurs le savent, a passé une partie de son enfance en Algérie). Mais ce travail (identifier un particularisme sociolinguistique) fait l'impasse sur l'analyse «interne» de l'œuvre et masque une part de ses effets poétiques, qui débordent largement ce trait linguistique algérien: aussi puissamment qu'imperceptiblement, le redoublement des pronoms, le ralentissement du tempo musical et l'affaiblissement de son intensité, comme ceux de la voix du chanteur, marquent un contenu tendu émotivement, érotiquement: «la première fille que j'ai perdue/La première fille que j'ai caressée.» Le marquage s'entend ainsi sur tous les plans et tout d'un bloc (syntaxique, sémantique, rythmique, prosodique), et s'entend alors au cœur d'«Alger», en même temps qu'elle est dite, la valeur du premier amour.

On notera aussi que l'autrice, dès le pied de son ouvrage, s'inquiétait de l'aspect «trop populaire [de l'œuvre de Leloup] pour la critique dite «sérieuse»» (p. 9). Or les nombreuses remarques sur la simplicité ou la «légèreté apparente» (p. 112) de l'œuvre prennent la forme d'un aveu répété où c'est, paraît-il, moins la perspective théorique de l'*ethos* (trop sérieuse) qui serait mise en cause, qu'un présupposé de lecture qui est dévoilé (qui lit du simple dans le populaire), comme dans cette analyse de «La vie est laide» de l'album *Les Fourmis*: «le simplisme de la formule [qui consiste à déclamer que «la vie est laide»] ne cache

Jean Leloup

suite de la page 13

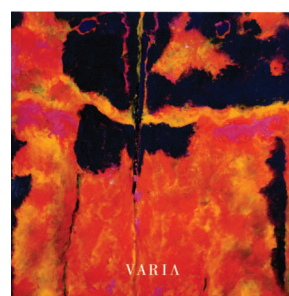


pourtant pas sa portée réelle: réduite à sa seule apparence, la protagoniste peine à attirer le regard de son patron, un ridicule «quinquagénaire blue jeansé» reluquant ses employés et qui devient, au final, le symbole d'une société plutôt insipide.» (p. 118). Il y aurait à se demander si le «simplisme» reconnu dans l'analyse ne serait pas à réévaluer en tenant compte de l'économie des moyens qu'impose la chanson, de même que si cette profondeur annoncée et dévoilée par l'analyse («le symbole d'une société plutôt insipide») n'était pas déjà éloquente dans la pièce musicale, déjà présente au premier degré pourrait-on dire. Quoi qu'il en soit, un malaise s'installe dans la méthode d'analyse, et le présupposé qui consiste à croire qu'une œuvre est trop populaire pour les théories semble imposer à l'œuvre de Leloup une simplicité qui, au fond, n'y a peut-être jamais été, et que les théories, de surcroît, ne supposent pas *a priori*.

Malgré les réticences ici formulées, il appert que *Le principe de la Mygale* en impose, en particulier par son statut de précurseur pour les études leloupiniennes. Le caractère systématique de l'entreprise de recherche menée par Muray constitue une traversée globale de l'œuvre de Leloup (une première) et pave la voie à d'autres travaux, voire les autorise en laissant entrevoir la valeur du travail de l'artiste. Il ne serait guère étonnant, en effet, que les nombreuses voies tracées par cet ouvrage, les lignes de fuite qu'il indique et le vaste horizon qu'il découvre non seulement encouragent et suscitent des travaux futurs, mais leur servent aussi d'ancrage – ou, plus simplement peut-être, servent d'invite à l'écoute néophyte ou alors mélomane d'une œuvre à découvrir encore. ♦

Jérémie McEwen

PAYS BARBARE



DES IDÉES DES ŒUVRES DES RUINES

JÉRÉMIE MCEWEN

PAYS BARBARE

Montréal, Varia, 2021, 110 pages

Il s'est rendu célèbre par ses tableaux réalisés à partir de superpositions de plans de couleurs saturées de vernis créant de riches et profondes surfaces lustrées. Les couleurs délavées de ses aquarelles avancent librement, se définissent et s'interpénètrent afin de fournir des images riches de mouvement. Le peintre Jean McEwen (1923-1999) a connu une brillante carrière et sa réputation ne se dément pas comme en font foi les résultats des ventes publiques des dernières années.

Jérémie, son fils, qui se rappelle avoir visité l'atelier du peintre et qui a toujours vécu entouré de ses œuvres, utilise des figures de style comparables, répétition et dilution, et procède par accumulation des mêmes arguments dans une longue lettre posthume adressée à la fois à son père et à son pays en devenir. Lettre qui reprend et poursuit celle qu'il avait présentée le 7 septembre 2018 à l'émission *On dira ce qu'on voudra* (R.-C.). Sous forme de questions, d'affirmations, de préjugés, l'essayiste, professeur de philosophie au cégep, mais également chroniqueur et chanteur/rappeur, prend la plume au moment où il sera bientôt lui-même père pour dire à son géniteur son admiration/désarroi, face à ce pays qui est son espérance-miracle/illusion.

L'auteur, né d'un second mariage de McEwen avec une jeune «immigrante lettone», n'avait que 18 ans à la mort de son père. Ce sont quelques-uns des souvenirs de ces années d'enfance et d'adolescence qui sont évoqués et qui retracent le portrait d'un père séducteur, alcoolique, carnivore, rimailleur, tyrannique, croqueur d'Ativan, taciturne, autoritaire et trop absent. Dans cette famille dysfonctionnelle, le père impose des valeurs fondées sur une admiration inconditionnelle envers un certain modèle que représente Paris, un dédain pour la médiocrité québécoise, une incapacité de reconnaître les qualités de l'expérience nord-américaine, un amour d'une culture savante conventionnelle et une obsession envers l'importance et le pouvoir de la peinture. Ce sont ces distinctions que l'auteur se rappelle pour dire à son père que malgré le temps qui leur aura manqué il a retenu certaines leçons de cette éducation, en particulier celles venues de la couleur.

Ce père révolutionnaire par son art et réactionnaire dans ses jugements sert de levier pour définir la pensée du fils qui souhaite réaliser le projet de pays que son père a refusé. Face à ce géniteur amnésique: «[...] t'as décidé d'oublier avant de t'en

souvenir, vous avez fini par vous rejoindre toi et la nation qui n'existe toujours pas chez toi.» (p. 33), le fils qui, sans l'accepter, se reconnaît dans l'immobilisme de l'attente qui caractérise les Québécois, en vient à reconnaître que le passé n'est pas monochrome. Alors, l'art de son père et sa pensée sont plus complexes qu'il n'y paraissait d'abord et ils portent un message d'espoir et de recommencement pour les jeunes générations.

Le fils a hérité de la capacité d'associer la couleur à un état, à l'État, sorte de synesthésie augmentée. Ce n'est pas seulement un autre sens qui est convoqué à travers la couleur, mais une manière de prendre connaissance et possession du monde. Alors que la peinture explorait d'abord le blanc, affirmation de la supériorité de la race, de la quêtainerie, de la quiétude, puis le rouge infini, changeant, entre ses pulsions de vie et de mort, ou encore la confiance que suggère l'orangé et la mélancolie du mauve; certaines séries, dont celle des *Drapeaux écorchés* (1985), fondent l'espérance. Car la solution surgit de la circularité de la série, la reprise et l'exploration du même, la persistance de la recherche.

Jérémie McEwen, sans en affirmer le résultat et en prédisant son échec (sorte de pensée magique) croit en ce qu'il nomme la pensée créative, la vérité créative. Selon lui, le Québec s'incarne d'abord et avant tout dans une idée et, comme toute conception mentale, il est une manière de se représenter. La pensée créative née dans le silence de la réflexion ne vit que dans l'éclat de son partage. À l'instar du travail solitaire et toujours repris du père, il s'agit d'une invitation à réfléchir collectivement le Québec par l'apport de l'inventivité de chacun, de son témoignage et de la part de risques qu'il est prêt à assumer. Ce Québec sera fait de questions, de débats, d'échanges, de diversité et d'imagination. La création prend tous ses droits et proclame que le Québec ne se fera pas sans elle. À travers cette lettre trop bavarde et trop allusive, une émotion perce, celle d'un futur père qui n'a pas de pays à offrir à sa progéniture et qui, brave et hésitant, réfléchit à cette double naissance.

Laurier Lacroix

Professeur émérite, UQAM