

Roman, traduction et récit

Isabelle Beaulieu, Michel Nareau, Thomas Dupont-Buist, Paul Kawczak, Nicholas Giguère, Sébastien McLaughlin, Laurence Perron et Laurence Pelletier

Numéro 178, automne 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94113ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaulieu, I., Nareau, M., Dupont-Buist, T., Kawczak, P., Giguère, N., McLaughlin, S., Perron, L. & Pelletier, L. (2020). Compte rendu de [Roman, traduction et récit]. *Lettres québécoises*, (178), 48–61.

Les yeux ouverts

Roman par Isabelle Beaulieu

Ce roman d'apprentissage de Claire Hélié évoque la découverte du monde par les voies du rêve, de l'art et de la beauté.

La P'tite et la Grande, deux jeunes filles, vivent dans le Chicoutimi des années 1960. La religion y est omniprésente. Les vies des protagonistes sont constituées de convenances, respectées davantage par la seconde fillette. Leurs existences étriquées basculent tranquillement au fur et à mesure que l'art s'y imisce. Pour la P'tite, c'est sa vision de la société qui s'en trouve changée, tandis que pour la Grande, c'est la bougie d'allumage qui lui donne l'impulsion de partir à la recherche de son père, ce dernier ayant quitté le nid familial depuis longtemps. Ce roman initiatique diffère d'autres livres du même genre, puisque chez Hélié, la quête de soi passe par les œuvres, notamment les têtes sans corps que confectionne Gilo, un vieil homme solitaire qui pétrit la matière pour entre autres établir des liens avec les sculptures de Loreli, sa sœur décédée. Ce faisant, il espère transcender la disparition de la morte.

La robe sans corps est aussi un ouvrage profane. En découvrant l'art, l'esprit se libère, et ce qui apparaissait autrefois comme l'unique vérité ne devient qu'une manière parmi tant d'autres de concevoir le monde. Les nouveaux gestes symboliques de la P'tite et de la Grande, débarrassés des airs compassés et mimétiques des paroissiens, prennent soudain tout leur sens. En préparant elles-mêmes leur cérémonie sur le bord de la rivière aux Rats pour prier le retour de Paulo, le père de la Grande, elles s'approprient un savoir-faire qu'elles ne se connaissaient pas. Leurs gouttes de sang mélangées scellent le début du pacte. À l'aide de leurs déguisements et des objets apportés pour le sacrifice, elles accomplissent le rituel pour que le père puisse se manifester à la Grande. Très vite, cette messe inusitée prend des allures de rite de passage.

La Grande mit les avant-bras à hauteur de sa poitrine, donna un premier coup, remonta jusqu'à sa gorge. Redescendit, palpant pensant aux deux mots cage thoracique. Étrange... comme si quelqu'un était enfermé dessous. Oui, cage... De ses deux poings lestes furieusement elle cogna.

De l'aveuglement au dessillement, de l'enfance à la maturité, les jeunes filles s'émancipent.

S'affranchir

Premier roman de Claire Hélié, *La robe sans corps* arrive après la publication d'un recueil de poésie. Le livre est entièrement traversé par les images et le phrasé de la poète, plus particulièrement certains chapitres en marge des autres : on les reconnaît aisément grâce à la présence de l'italique, à l'absence de numérotation et à leur contenu onirique. Les rêves représentent le démantèlement des barrières. L'art est une sorte de songe éveillé qui donne toutes les permissions.

Les tonalités poétiques sont également perceptibles au cœur du récit, tantôt narré par un œil extérieur, tantôt raconté par la P'tite, qui interprète ce qui lui arrive, comme si elle devenait l'héroïne de son histoire. C'est ainsi qu'elle passe de l'observation à la création, voulant faire écho aux œuvres vues qui ont provoqué chez elle le besoin impérieux d'agir.

Mais avant, avant leurs membres de plâtre et le rouge rose de leurs pommettes, elles étaient où ? Quelqu'un a pris un marteau un ciseau, les a sorties de là où elles n'étaient rien. Non non, pas rien : une image... une image derrière le front, derrière les yeux, la pose suspendue.

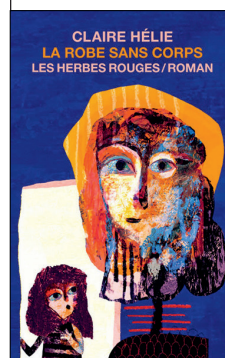
La P'tite prend la mesure de l'acte créatif et de son pouvoir : celui de donner forme à ce qui n'en avait pas.

En altitude

Grâce à Gilo et à l'Abbé, la P'tite rencontre une personne hors du commun qui lui permet d'éprouver sa propre singularité : madame Madore, une femme en couple, mais sans enfant, qui s'occupe de la Maison des arts et se distingue par ses tenues toujours très excentriques. Lorsqu'elle gravit enfin l'escalier de l'atelier de Gilo, la P'tite s'élève vers autre chose a priori plus grand qu'elle-même, mais qu'elle finit par s'approprier.

Si les contours du personnage de la P'tite sont bien dessinés, ceux de la Grande, en revanche, sont un peu plus flous. On est en droit de se demander pourquoi elle a attendu d'avoir onze ans avant de parler du départ de son père, puisque lorsqu'elle le fait, il ne semble y avoir aucun tabou. Qui plus est, les recherches de la Grande pour retrouver son paternel empruntent plusieurs raccourcis.

Le contact des œuvres dévoile à chaque habitant un pan de son intériorité. Cet éveil du village est un très beau prolongement de la révélation qui transforme la P'tite. Au bout du compte, Claire Hélié rend ses lettres de noblesse à l'art et à son pouvoir d'exhaussement.



★★★

Claire Hélié
La robe sans corps

Montréal,
Les Herbes rouges
2020, 160 p.
20,95 \$

Les sutures des sorcières

Roman par Michel Nareau

Un bébé tué lors d'une amniocentèse : l'histoire aurait pu être traitée comme un troublant témoignage, mais Marielle Giguère en fait un récit filial poignant.

Dès la première page de *Ci-gît Margot*, le deuxième livre de l'écrivaine, l'horreur est exposée : au cours d'un examen prénatal, la fille que porte la narratrice est transpercée par l'aiguille manipulée par le docteur. L'essentiel de l'œuvre est centré sur les répercussions de ce drame. Comment composer avec une mort qui entame l'idée même de l'existence ? Comment faire acte de mémoire quand ce qui a été partagé est évanescent ? Par fragments, en se jouant de la temporalité, en revenant sur des images obsessionnelles (l'aiguille, la boîte, le soubresaut de Margot), l'autrice cadre un temps du deuil qui est autant une réparation qu'une colère assumée.

La langue des endeuillées

Déjà mère de deux garçons, la narratrice rencontre le « Grand Amour » et décide d'avoir un autre enfant. En raison des risques liés à sa grossesse, des tests sont menés par une équipe stressée et peu expérimentée. Sur l'écran de l'échographie, la femme voit l'aiguille perforer le placenta et heurter le bébé. Une mort en direct, nouvelle image fondatrice qui doit être nommée pour qu'elle ne prenne pas toute la place. Pour ce faire, la narratrice raconte sa relation amoureuse, son délitement passager, son expérience médicale, qui oscille entre l'incompétence du personnel soignant et l'indifférence bureaucratique. Elle cherche ses mots pour dire ce deuil étrange. Elle apprend la « langue des endeuillées » par le biais de rencontres marquées du sceau de la vulnérabilité, de lectures (Toni Morrison, Joan Didion), de rituels : autant de tentatives pour combler un vide qui émane d'elle et la confine dans un corps ayant perdu ses possibilités de grandeur (vie, plaisirs, frontières entre

le dedans et le dehors). Le récit de la perte émerge : il impose une nouvelle temporalité à ce qui est vécu. La mère acquiert un horizon et une histoire qui la sortent du seul présent. Elle s'adresse ponctuellement à sa Margot en-allée, comme pour donner une voix à celle qui a été réduite au silence.

Imaginer la colère

Si la narratrice révèle de manière crue la douleur vécue et son désarroi, elle se raconte également en recueillant d'autres échos, images et récits qui situent son expérience et lui permettent de saisir les limites de son corps. Elle imagine la vie de Céline, la docteur responsable de l'erreur médicale, elle-même enceinte. Céline est un nom forgé qui ne cache pas la réelle identité de la coupable. Grâce à ce pseudonyme, au travail d'imagination sur sa vie, la narratrice non seulement se dote d'un espace pour déverser sa colère, ses fantasmes de vengeance, mais elle s'assure aussi d'exercer un contrôle, celui de la mémoire, de la représentation, sur ce que la médecin sera aux yeux des lecteur-rices. Céline est un sujet sans voix du récit ; la narratrice tisse sa parole pour agir sur son corps, sa vie, ses limites, ses défaites.

Dans *Ci-gît Margot*, la colère est canalisée par cette Céline inventée ; toutefois, elle déborde ce cas unique et embrasse le corps médical (entendu comme masculin et insensible), qui perpétue un univers mortifère et traumatisant : la salle des naissances. La violence gynécologique est dénoncée, même si elle se reproduit à presque tous les rendez-vous. La mise au monde et ses gestes deviennent des sources de pouvoir, et la narratrice, en les décrivant, ouvre son histoire à celle des autres.

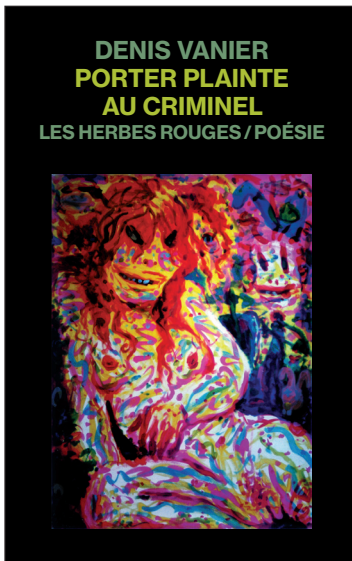
Planter les semences

Le livre de Giguère part d'une naissance entravée pour mieux raconter l'histoire informelle du geste de donner la vie. Il met en parallèle le témoignage de la narratrice et le récit de sa grand-mère, arraché au silence familial. Décrire les fréquents accouchements d'Irène, c'est exposer une usure des corps, un poids porté par les femmes, une charge transmise, mais c'est également révéler un savoir féminin, ce que Giguère nomme la filiation des sorcières (dans une image trop souvent convoquée), qui régénère et fertilise le monde. En parlant du jardin de sa grand-mère, en expliquant comment elle s'occupe de sa maison, comment elle utilise son sang menstruel pour nourrir le sol de ses plates-bandes, la narratrice fait advenir un temps cyclique, celui d'une résistance souterraine des femmes, auquel elle se rattache pour sortir de l'hébétéude provoquée par la mort de Margot.

Raconter, c'est dire que tout n'est pas fini, qu'un possible est encore là. Cette suture, Giguère la fait au ras du corps, dans l'écho réverbéré entre une vieille de quatre-vingt-quatorze ans et une jeune mère « laguée » dans sa douleur, mais qui ne s'apitoie jamais sur son sort : elle imagine plutôt de nouvelles manières de porter un enfant. L'écriture sobre, crue et imagée de l'autrice a le mérite de laisser apparentes les cicatrices de cette suture.

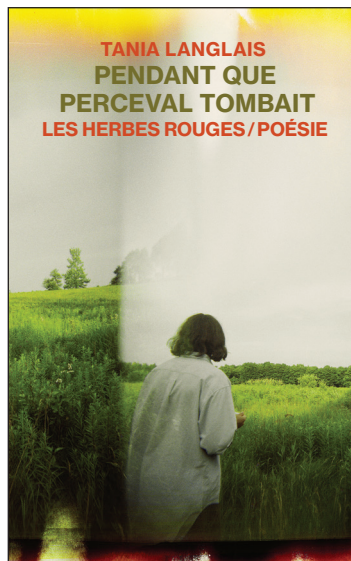


LES HERBES ROUGES



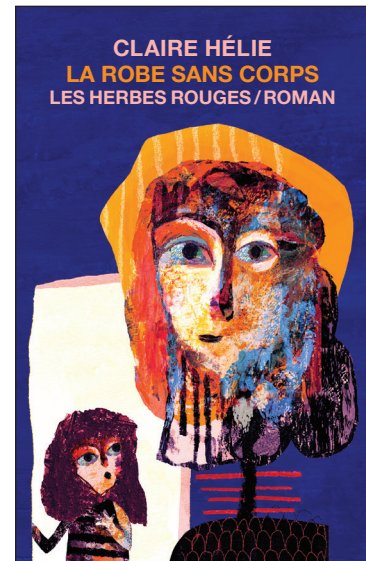
Réédition du dernier livre de Denis Vanier, œuvre posthume sobre et brutale.

DENIS VANIER
Porter plainte au criminel
poésie



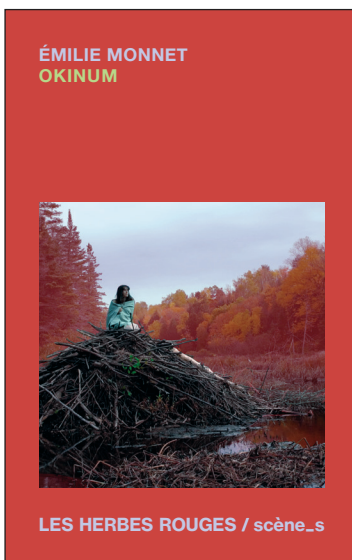
La mort de Virginia Woolf. La chute à cheval de Perceval. Tout cela se passe en une journée.

TANIA LANGLAIS
Pendant que Perceval tombait
poésie



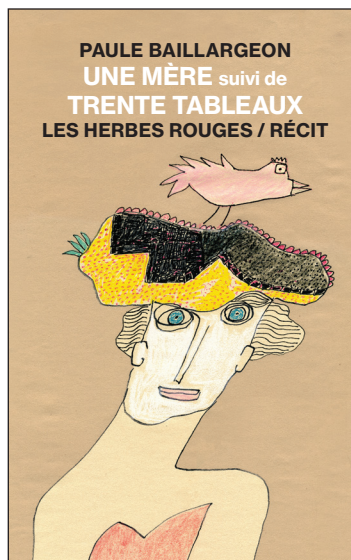
Chicoutimi, 1963. Deux petites filles découvrent l'art et s'inventent des rituels païens.

CLAIRE HÉLIE
La robe sans corps
roman



Comment dire « aide-moi à me guérir » en anishnaabemowin ?

ÉMILIE MONNET
Okinum
théâtre



Deux textes d'une franchise radicale où on rencontre la grande cinéaste, actrice et écrivaine.

PAULE BAILLARGEON
Une mère suivi de Trente tableaux, récit



« Une poésie un peu sorcière, un peu sacrée. »
Chloé Savoie-Bernard, *LQ*

MARIE ST-HILAIRE-TREMBLAY
Noctiluque
poésie

Le paradoxe du savant

Roman par Thomas Dupont-Buist

Dans un roman à épingle au sommet d'un tableau de chasse déjà bien garni, Louis Hamelin nous fait voguer sur les flots ensablés du Missouri à la suite du naturaliste Audubon et du coureur des bois Provost.

Reconstituant, depuis sa table de travail, une époque impensable aujourd'hui, l'écrivain restitue à l'Amérique du Nord sa légendaire abondance, ses ciels obscurcis par des nuées de volatiles et ses plaines martelées par le séisme des hordes de bisons en marche. Au beau milieu de cette pastorale ensauvagée, l'étrave du navire à aubes *Omega* fend les méandres du Missouri. À son bord, l'illustre John James Audubon, naturaliste au zénith de sa carrière, tire sur tout ce qui bouge afin de nourrir les pages de l'encyclopédie universelle de ses sanglantes planches anatomiques. Loin des idées de conservation qui fondent désormais l'éthique moderne de sa profession, il se dévoue à révolutionner la perspective du dessin animalier à partir de monticules toujours plus hauts de cadavres, qui sont autant de natures mortes auxquelles il tente de redonner l'illusion de la vie. C'est le paradoxe du savant fauchant infatigablement pour récolter sa moisson de connaissances à léguer à l'humanité : il ne s'aperçoit pas qu'après avoir tant fauché, l'objet d'étude chéri n'existe plus que dans ses livres.

Prendre le bois

À ses côtés, un bourlingueur des bois dont l'Histoire commence à peine à se souvenir : le Canadien français Étienne Provost, la fine fleur des gâchettes de l'Ouest, un guide aussi sûr que sa panse est rebondie. Il rivalise joyeusement, par son sens pratique, avec l'académisme de son employeur. Une étrange paire que voilà, improbable association que l'aventure ne tarde pas à transformer en amitié. Avec eux, hirsutes et bruyants comme des écoliers en colonie de vacances, une bande de « nègres blancs » de l'American Fur Company, entraînés toujours plus loin de leur

épouse et de leur marmaille, corvéables à souhait et vaillants, jusqu'à ce que le dur labeur ne leur brise les reins.

Au fil des pages, Hamelin insuffle une formidable vie à ces personnages de notre passé, activant énergiquement le soufflet de sa forge à fiction. Devant nous, le fruit de ses recherches, de ses obsessions et de ses réflexions s'anime : on sent les cœurs palpiter, les têtes cogiter. Ce qui s'annonçait au départ comme une chronique commentée du dernier voyage d'Audubon laisse place à une œuvre incarnée dans laquelle dialoguent ces gens qui, il n'y a pas si longtemps, sont nés sur le même sol que nous. De très beaux passages en résultent, comme cette cuite philosophique qui semble sortie des romans de pêche composant une grande part du corpus du *nature writing* dont raffole Hamelin (Thomas McGuane, John Gierach et la majorité des écrivain-es traduits en France par les éditions Gallmeister).

Lorsqu'ils furent à la moitié de la bouteille, ils parlèrent des femmes. [...] Aux trois quarts de la bouteille, ils parlèrent de la mort. [...] Arrivés au fond de la bouteille, ils parlèrent de ce pays, rêvé et envahi, ils parlèrent de l'Ouest.

Notons au passage qu'Hamelin vient d'inaugurer au Boréal une nouvelle collection consacrée au *nature writing* et joliment intitulée « L'œil américain », d'après l'œuvre de Pierre Morency.

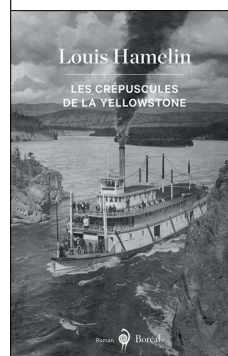
Parmi les ruines vertes des siècles

Grande célébration de la nature grâce à l'érudition d'Hamelin, *Les crépuscules de la Yellowstone* regorge de détails sur

la faune et la flore et fait la part belle à l'ornithologie, passion à laquelle l'auteur s'adonne et qu'il nous transmet. Arrive ensuite le deuxième temps de ce livre : le ton devient plus grave, plus intime, tandis que l'on suit l'alter ego d'Hamelin sur les traces de ses héros. Sur le siège passager de sa minuscule voiture de location, cerné par une mer de pick-up, il parcourt les routes du Dakota du Nord, profondément transformé par la découverte de l'immense gisement de pétrole de schiste de Bakken. Au cœur du saccage de cet ancien paradis sauvage, on médite sur le boom économique sans précédent (qui rappelle celui de Fort McMurray dans des proportions encore bien plus terrifiantes) et sur ce qui confine les êtres humains à une vue si courte. La grande dévastation, amorcée il y a plus de deux cents ans avec le massacre scandaleux d'une faune et d'une flore désormais en voie d'extinction, a maintenant une horde d'héritiers, que les profits ont rendus aveugles à toute forme de responsabilité :

La Liste rouge établie par l'Union internationale pour la conservation de la nature et mise à jour en 2018 établit que, toutes catégories confondues, vingt-six mille cent quatre-vingt-dix-sept espèces vivantes sont actuellement menacées d'extinction.

Une raison valable pour pardonner les accès de mélancolie qui suintent par tous les pores de ce très beau livre.



★★★★

Louis Hamelin
Les crépuscules de la Yellowstone

Montréal, Boréal
2020, 376 p.
29,95 \$

S'inventer en dépit des anges de la perdition

Traduction par Thomas Dupont-Buist

Il faut un œil exercé, un cœur tendre et une âme particulièrement résiliente pour déceler la poésie cachée entre les maisons de passe et les *crackhouses* de la Main. La nouvelle traduction de son premier roman couronne Heather O'Neill reine des royaumes malfamés montréalais.

En 2008, *La ballade de Baby* parvenait pour la première fois au lectorat francophone dans une traduction des éditions 10/18 et dans une langue bien éloignée de celles que l'on entend de part et d'autre du boulevard Saint-Laurent. Quand les éditions Alto ont décidé, en 2017, de rapprocher les deux solitudes en proposant la première version française de *La vie rêvée des grille-pain*, ils ont fait appel au lyrisme de Dominique Fortier et à son sens de l'image inattendue. C'était une formidable intuition, dont on a pu valider la prégnance avec *Hôtel Lonely Hearts* (2018), *Mademoiselle Samedi soir* (2019) et, cette année, avec *La ballade de Baby*, dans lequel Fortier a restitué l'authenticité de la voix de l'autrice anglo-montréalaise. Le ton est si juste que l'œuvre entière de la romancière semble avoir été écrite directement en québécois, la compréhension entre les différents référents culturels coulant comme d'une même source.

Sur la route des familles d'accueil

Mais revenons à cette belle ballade à briser les cœurs les plus endurcis. Il y a quelque chose qui tient du journal d'adolescence dans ce récit à la première personne, n'en déplaise au père à la sagesse douteuse de l'écrivaine, qui lui avait recommandé de « ne jamais [en] tenir [...] parce que ce qu'on écrivait dans un journal finissait par être utilisé contre nous en cour ». Douze autres perles de sagesse du même acabit ont d'ailleurs été réunies par l'autrice et

ajoutées en fin d'ouvrage sous le titre *Sagesse de l'absurde*.

Jeune fille de treize ans, Baby a plusieurs fois maille à partir avec les services sociaux. Elle est constamment « barouettée » entre les piaules décrépités de son père, qui souffre d'une dépendance fluctuante au « lait au chocolat », nom inoffensif pour une redoutable substance aux propriétés autodestructrices : l'héroïne. « Père-enfant » monoparental, Jules s'acquitte au mieux de ses capacités de son rôle, lorsque sa volonté surpasse le mal-être profond qui l'habite. Quand les rechutes surviennent, Baby doit emporter ses maigres possessions, faire son baluchon et reprendre la route ardue des familles d'accueil, qu'elles soient institutionnelles ou improvisées à partir des relations du paternel. Fantasque, dotée d'une imagination singulière qui agit comme un mécanisme de survie, l'adolescente rencontre de nombreux autres jeunes rescapés s'efforçant de vivre dans un monde qui ne leur a laissé aucune chance. Les originaux, les laissés-pour-compte et les éclopés constituent la faune esseulée de ce Montréal démuné dont on détourne les yeux en le croisant : on lui préfère les couleurs bigarrées des demeures anciennes qui ont pourtant pignon sur les mêmes rues.

Il y a des anges gardiens qui font un très mauvais travail. On leur a assigné un poste dans les quartiers pauvres où les autres anges refusent de mettre les pieds. Chaque jeune délinquant possède un de ces anges minables qui se font

un point d'honneur de tirer le pire de toutes les situations. Ces anges adorent quand les gens se trompent ou quand ils prennent des risques.

La pesanteur de la grâce

Même si cette ballade rappelle souvent la complainte, qu'elle n'emprunte que la direction du bas, que la descente est particulièrement abrupte et que la poésie ne parvient pas tout à fait à atténuer l'horreur de la prostitution juvénile et de la toxicomanie, c'est la beauté qui balise ce chemin de larmes et de rêves brisés. Lorsqu'on croit que l'innocence a été assassinée, elle rejaillit, ressuscitée au contact du jeune Xavier, avec qui Baby connaît son premier amour, celui des tâtonnements et des baisers interminables. Maigre consolation, puisque l'ombre continue de planer au-dessus de Baby et de ses compagnons d'infortune, toujours pourchassés par le sort, incapables de s'extraire de leur condition. L'effort surhumain que doivent déployer les « transclasses » pour non pas se réinventer, mais bien *s'inventer* (en l'absence de modèles valables) prend ici tout son sens. *La ballade de Baby* abonde d'ailleurs en réflexions éclectiques, souvent aussi étonnantes que justes. On comprend pourquoi ce livre est devenu presque instantanément un classique dans le monde des lettres canadiennes. Le sujet a beau être à cœur fendre, et la fatalité, enrageante, c'est bien la plume magicienne d'O'Neill qui nous fait dire avec elle, et à la suite de Georges Bernanos : « Tout est grâce. »



On ne rit plus

Récit par Paul Kawczak

Avec *Les entailles*, Marie-Élaine Guay offre un premier récit de souffrance.

Les entailles est un livre sombre. Dans la lignée du roman *Les falaises* (Virginie DeChamplain, La Peuplade, 2020) et de *Menthol* (Jennifer Bélanger, Hélio, 2020), le récit de Guay est centré sur l'héritage de la souffrance parentale, son histoire familiale et son manque de prise en charge sociale. À la suite du décès de son père, la narratrice Marie-Élaine revient sur l'agonie de celui-ci et sur sa propre enfance, sous la tutelle de deux parents nocifs, chacun en proie à un mal-être dévorant. Dépressions, alcoolisme, violences, humiliations, intimidation et tentative de suicide dessinent, dans ce livre, le portrait sans fard d'un parcours parsemé d'embûches.

Utilité

Les entailles se présente comme un récit utile. Il a ainsi pour objectif de « dire la vérité », dans une optique confessionnelle visant non seulement à se dire, quitte à incommoder les lecteur-rices, mais également à dire les autres, les parents, pour leur donner la voix qu'ils et elles n'ont pas eue. D'ordre cathartique et presque sanitaire – la narratrice voulant échapper à la « Folie » –, l'ouvrage s'inscrit dans un mouvement conjoint d'émancipation personnelle et sociale, dénonçant les manquements graves de la prise en charge collective des maux physiques et psychologiques, notamment en ce qui a trait à la fin de vie.

La souffrance est un sujet sérieux : serait-ce la vérité promise par le texte ?

En ce sens, le réalisme du roman, dans sa dimension crue et brute, établit un terrain commun de vérité sur lequel peut se créer une articulation – dans l'optique d'une réalisation hors du livre – de solidarité, d'empathie, de réflexion et éventuellement d'action avec le lectorat. « Je me raconte ainsi afin de créer un attachement entre nous, puisque le récit tend parfois à effacer celui ou celle qui l'écrit », note à ce sujet la narratrice. Or, ce projet, s'il apparaît possible, valable et souhaitable, se trouve menacé par la souffrance elle-même, le pessimisme qu'elle diffuse, le sens de la fatalité qu'elle confère au texte et son austérité.

Sujet sérieux

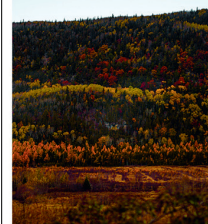
Si le récit de soi mis en scène dans *Les entailles* peut parfois « effacer » son émettrice, les choix narratifs, en revanche, réaffirment la domination d'un certain parti pris subjectif. Ainsi, le texte présente à plusieurs reprises le point de vue extérieur d'une autorité médicale. Cette dernière décrit la narratrice adolescente comme « [répondant] bien à l'humour, drôle dans sa manière de se raconter ». On devine qu'elle a développé cet humour comme moyen de défense et qu'il est lié à son désarroi. Toutefois, le récit de Guay se caractérise par sa quasi-absence d'humour. Il nous laisse donc percevoir une personnalité qui sait être drôle, notamment pour « se raconter », et offre à l'opposé un texte austère. Ce refus de conserver la qualité humoristique du personnage va à l'encontre du processus de vérité annoncé. La narration invisibilise ses a priori énonciatifs, comme si l'absence d'humour allait de soi pour un tel récit ; comme si la fatalité ou la tristesse imposée excluait absolument toute forme de résistance par le rire. La souffrance est un sujet sérieux :

serait-ce la vérité promise par le texte ?

Avec ce sens de la tristesse imposée viennent ceux de la condamnation et de l'inéluctabilité des choses, comme si tout avait été écrit d'avance : « [J]e ressens parfois cette étrange impression que [...] ce vécu s'est manifesté sous forme de livre, bien avant que les doigts ne tapent » ; « L'avenir s'est joué, là, à ce moment précis ». Les discours médicaux mis en scène manifestent leur emprise jusque dans celui de la narratrice, qui reprend par exemple un terme précis – « onychophagie » – pour pathologiser le fait que sa grand-mère et elle se rongent les ongles. Fait qui aurait bien pu être considéré comme une simple habitude et non pas analysé selon une optique déterministe et anxiogène. La narratrice abdique devant ce vocabulaire d'autorité, dont elle ne remet en question ni les fondements ni les conséquences. *Les entailles*, qui veut en finir avec la condamnation à la souffrance, propose une vision du monde dans laquelle le mal-être a déjà gagné. La mélancolie, insidieusement, s'impose, toute-puissante, et la possibilité de bonheur annoncée à la fin du récit, avec la grossesse de la narratrice, paraît excessivement fragile en regard de ce qui précède.

Le texte de Marie-Élaine Guay, à l'écriture maîtrisée, soulève le paradoxe suivant : dire la souffrance sur la place publique, c'est risquer de lui donner de l'ascendance, de ternir ce qu'il reste à ternir. Et pourtant, il faut la dire.

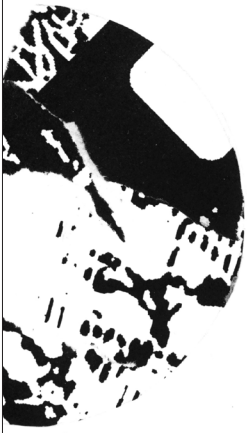
MARIE-ÉLAINE
GUAY
LES ENTAILLES



★★★

Marie-Élaine Guay
Les entailles

Montréal, Poètes de
brousse
2020, 128 p.
22 \$



X P Q

TRAVERSÉE DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL QUÉBÉCOIS

Sous la direction de
Ralph Elawani et Guillaume Lafleur
Mis en images par Marie-Douce St-Jacques

Anithe de Carvalho
Doriane Biot
Marco de Blois
Fabrice Montal
Monika Kin-Gagnon
Nour Ouayda

Marcel Jean
Eric Fillion
André Habib
Charles-André Coderre
Alice Michaud-Lapointe

cinéma
thèque
qc

EDITIONS
SOMME
TOUTE

« Un régiment indocile [...] dont le grand récit du cinéma québécois a trop longtemps fait l'économie. »



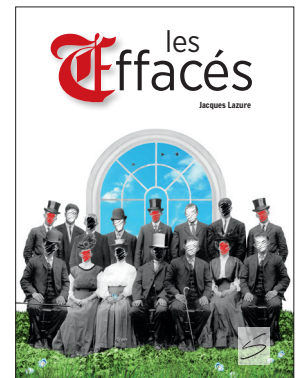
les Effacés

ILLUSTRATION :
PHOTO-MONTAGE DE
LILI CHARTRAND

La littérature du XIX^e siècle a longtemps fasciné Jacques Lazure qui nous présente dans **Les Effacés** 15 auteurs captivants dont les œuvres ont été souvent marquantes à l'époque de leur publication.

Les Effacés, ce titre reflète bien la réalité de ces écrivains, car ils sont maintenant pour la plupart oubliés, devenus illisibles et effacés de notre mémoire. Jacques Lazure, avec une main de maître, les fait revivre pour notre plus grand plaisir.

Charlotte Dacre (1771-1825) • Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822) • Charles Robert Maturin (1782-1824)
James Hogg (1770-1835) • Frédéric Soulié (1800-1847) • Philippe Aubert de Gaspé (1814-1841)
Pierre Alexis de Ponson du Terrail (1829-1871) • Mary Elizabeth Braddon (1837-1915)
Joseph Seridan Le Fanu (1814-1873) • Charlotte Riddell (1832-1906) • Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908)
Henry Rider Haggard (1856-1925) • Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889)
Georges Rodenbach (1855-1898) • Arthur Machen (1863-1947)



COLLECTION GRAFFITI +
336 PAGES / 24,95 \$ / ISBN 978-2-89607-502-7
ISBN NUMÉRIQUE 978-2-89607-532-4

Soulières éditeur
www.soulieresediteur.com



Être enfin soi-même

Traduction par Nicholas Giguère

Publié en anglais en 2014 à HarperCollins, couronné de nombreux prix, dont le Edmund White Award for Debut Fiction, *For Today I Am a Boy*, de Kim Fu, est un premier roman extraordinaire abordant des questions cruciales telles que l'identité et la transitude.

Je ne pissais jamais debout. Ça me donnait l'impression que mon corps était une machine, un robot obéissant à mes ordres. Un assemblage de bras, de jambes, d'un cœur et de poumons. Rien à voir avec moi. Mon vrai corps était ailleurs, il m'attendait. Il ressemblait à celui de mes sœurs.

Ces phrases résument on ne peut mieux la quête de Peter, le personnage principal : né garçon, il sait en son for intérieur qu'il est une fille ; qu'il vit dans le mauvais corps ; qu'il lui faut renier, voire annihiler sa masculinité et « remonter le temps jusqu'avant [s]a naissance, avant [s]a conception, et trouver un moyen de décider autrement ». *For Today I Am a Boy* raconte le parcours inouï de ce protagoniste déchiré entre le besoin de renouer avec son identité intrinsèque et le désir de plaire à son paternel d'origine chinoise.

« Le monde secret des hommes »

À l'instar de « ces hommes qui prennent toutes les décisions, qui vous dépouillent de toute autonomie », le père est ni plus ni moins un tyran imposant sa volonté de fer à tous les membres de la famille, dont son fils, qu'il espère endurcir pour en faire un homme. À Fort Michel, ville ontarienne morose et asphyxiante où Peter grandit, l'apprentissage de la masculinité passe par la violence tous azimuts. Cette violence, c'est celle des camarades de classe repoussant les limites de l'acceptable par leurs jeux tantôt puérils, tantôt extrêmement dangereux ; celle du milieu de la restauration, foncièrement

sexiste, où tous les représentants de la gent masculine « aime[nt] les plottes » et n'en ont que pour les corps des femmes, qu'ils cherchent à dominer et à assujettir à leurs désirs de mâles alpha ; celle d'une société hétéronormative et patriarcale niant le droit à la différence, quelle qu'elle soit. En témoigne cette scène troublante où le père, qui a perçu chez son fils des « penchants », oblige ce dernier à brûler le tablier qu'il revêt pour accomplir des tâches ménagères et à ingérer une partie des cendres. Sans trop forcer le trait, l'autrice critique avec finesse la masculinité toxique et ses plus infimes ramifications.

Inadéquation

Plus seul que jamais après les départs successifs de ses sœurs Adele, Helen et Bonnie, ses uniques alliées, privé de modèles qui l'aideraient à se définir, Peter quitte son Ontario natal et s'établit à Montréal, où il occupe, au fil des ans, des emplois plus ou moins précaires comme plongeur et aide-cuisinier. Dans cette ville quelque peu inhospitalière, « [l]a solitude qui éclate, sans crier gare, dans une nuée sifflante, assez dense et sombre pour bloquer le soleil » lui pèse énormément. Il a soif de rapports humains fondés sur l'authenticité et la sincérité :

Mais plus encore, je souffrais qu'on ne me regarde pas. J'aurais voulu être remarqué, d'une façon dont on ne remarque ni les hommes ni les cuisiniers.

De tels extraits, d'une justesse incomparable, m'ont littéralement arraché le cœur.

En effet, qui, au cours de son existence, n'a jamais voulu être apprécié-e et aimé-e pour qui il ou elle est vraiment ?

Assumant difficilement son identité, Peter se lie avec des femmes qui, croit-il, peuvent l'aider, alors qu'elles ne l'utilisent qu'à leurs propres fins : d'abord, Margie, une sadomasochiste cruelle, le réduit à l'état de jouet sexuel (elle fétichise, non sans racisme, « [s]a tite bite jaune ») et lui fait subir les pires atrocités, y compris le viol ; ensuite, Claire, écartelée entre sa foi religieuse et ses pulsions homosexuelles, entame une liaison avec le protagoniste pour se détourner de ses « désirs déviant ». Ce n'est qu'au contact de John, lui-même transsexuel, et de sa compagne Eileen, que Peter trouve le courage et la force nécessaires de s'afficher en tant que femme dans l'espace public. Désormais, il n'est plus ; Audrey (en hommage à Audrey Hepburn) vit enfin.

Avant toute chose : raconter

Roman de l'intériorité décrivant les étapes du processus de transition sexuelle, *For Today I Am a Boy* présente une structure fort audacieuse. Délaissant la chronologie, multipliant les analepses et les prolepses, alternant les points de vue narratifs (on passe de l'omniscience à la focalisation interne dans un même chapitre sans que cela crée des disjonctions notables), l'autrice privilégie la forme du fragment et procède par touches impressionnistes. Le portrait d'ensemble n'en est que plus saisissant.

Cette excellente traduction, signée par Jeannot Clair, fait (re)connaître l'une des grandes voix de la littérature queer contemporaine du Canada anglais.



Saccage de vanités

Traduction par Sébastien McLaughlin

La traduction québécoise du livre d'Elizabeth Smart est rééditée en format poche aux Herbes rouges.

Initialement publié en 1945, *À la hauteur de Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré* est un ouvrage en prose poétique, soit un oiseau rare qui ne sait pas toujours voler, mais qui se montre ici en pleine forme. L'autrice d'Ottawa y livre un court récit condensant les excès et les périls d'un amour interdit au moyen d'une mise en cause de son destin et de ses avatars tant mythologiques qu'ordinaires.

Smart procède à un montage particulièrement allusif et métaphorique qui suit la logique d'une métamorphose affective ; pas celle de la chronologie.

Les premiers critiques ont relevé les marques d'un lyrisme bien développé dans l'écriture dense de Smart, qui multiplie les références à la mythologie gréco-latine. Ils ont surtout abordé l'œuvre à partir de sa mise en forme du « je ». D'autres ont établi des parallèles entre certaines données prosaïques du récit et les jalons de la vie de l'autrice, surtout lorsque le livre a connu un regain d'intérêt dans les années 1960. On sait que Smart a vécu à Londres ; qu'elle s'est éprise du poète britannique George Barker, qui habitait au Japon ; qu'elle a réussi à rapatrier la famille entière de l'écrivain à New York ; qu'elle a eu quatre enfants avec lui, même

s'il n'a jamais divorcé de sa femme. On sait aussi que Barker et Smart sont restés proches jusqu'à la mort de l'autrice, en 1986. *À la hauteur de Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré* a également suscité un engouement rétrospectif lié à l'histoire de sa censure officieuse dans les années 1940 : issue de la haute société d'Ottawa et inquiète de la réputation de sa fille et de sa famille, la mère de Smart s'est procuré une bonne partie des exemplaires du premier tirage afin de les détruire. Par la même occasion, elle a réussi – pendant un certain temps, du moins – à faire interdire la publication du livre au Canada.

Technique de l'impossible

Le scandale semble assez anecdotique aujourd'hui. Loin de proposer un récit sulfureux issu directement du reportage amoureux, Smart annonce plutôt la technique débridée de Leonard Cohen et de Gail Scott en misant sur un savant mélange d'aplomb et d'excès. Le texte qui en résulte demeure enflammé, mais il est trop intransigent pour n'être lu qu'au prisme de la vie de l'écrivaine. Le mode d'énonciation s'approche du lamento ; le foisonnement des références le porte jusqu'à l'allégorie.

La voix assurant cette énonciation s'incarne pleinement. L'objet de l'amour de la narratrice devient ici la muse de l'histoire grâce à une conversion sexuelle totalement assumée du discours amoureux. Cette permutation des rôles est rendue possible par la teneur même du prétexte, puis consolidée par une figuration continue : « [A] planie de tout détail, je vois non pas le visage d'un amoureux pour exciter ma coquetterie ou mon défi, mais la gentille silhouette d'une jeune fille. [...] Mon ego se soulève alors, tel un cobra viril hors de mon sein, afin d'exercer le contrôle. » Le procédé participe d'un réel

élargi à partir duquel la narratrice tisse une anamnèse de la relation repoussant les limites de la cohérence énonciative et brouillant les repères spatio-temporels. Smart procède à un montage particulièrement allusif et métaphorique qui suit la logique d'une métamorphose affective ; pas celle de la chronologie. L'indéfini auquel consent le genre investi permet au texte d'accomplir une relance continue de la déchirure amoureuse, laquelle chemine alors jusqu'au plus profond de son exactitude poétique : « Cet état est loin du désir ardent parce qu'il le dépasse de beaucoup. C'est un état où l'intolérable subit une éclipse et devient coma. »

L'incandescence rageuse de presque chacune des séquences est difficile à absorber sans déposer le livre et considérer ce qu'on vient de lire : une narration endeillée qui ne cesse de trouver de nouvelles manières d'ausculter son attachement, pénétrant plus loin dans son tourment à chaque phrase, y additionnant toujours un degré supplémentaire de paradoxes, de supplices et de plaisirs. L'effervescence d'allusions à d'autres œuvres – la Bible, T. S. Eliot, Lawrence Durrell et Jean Genet – est la manifestation la plus probante d'un cannibalisme littéraire d'une richesse remarquable.

Au contact de la plume de Smart, écrivaine qui entremêle les genres romanesque et diaristique et les transforme en outils poétiques d'une précision foudroyante, on retrouve aussi un dynamisme sensible d'une rare rigueur.

ELIZABETH SMART
À LA HAUTEUR
DE GRAND
CENTRAL STATION
JE ME SUIS ASSISE
ET J'AI PLEURÉ
LES HERBES ROUGES / ROMAN

★★★★

Elizabeth Smart

À la hauteur de Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré

Traduit de l'anglais (Canada) par Hélène Filion Montréal
Les Herbes rouges coll. « Territoires » 2020, 136 p. 14,95 \$



Prosaïsme intempestif

Roman par Sébastien McLaughlin

Jean Babineau signe ici une fiction historique sur l'expropriation des terres du parc Kouchibouguac et ses conséquences sur les quelque deux cents familles qui y habitaient, dont celle des Vautour.

Des paroles de *Petitcodiac*, de Zéro Degré Celsius (rendues célèbres par Zachary Richard) aux graffitis tout récents dans les rues de Moncton, le nom du patriarche Jackie Vautour circule surtout aujourd'hui en tant qu'emblème fragile d'une révolte qui se démarque par sa durée dans le contexte acadien.

Victime d'une expropriation orchestrée par les gouvernements fédéral et provincial, qui se sont accaparés les terres de Claire-Fontaine, au sud de Miramichi, pour créer le parc national Kouchibouguac en 1979, Vautour y est revenu de peine et de misère, accompagné de ses proches. Du haut de ses quatre-vingt-dix ans, il continue d'y pêcher et d'y vivre. L'histoire de son modeste domicile est maintenant présentée au centre d'interprétation du parc Kouchibouguac, ce qui témoigne moins d'une réconciliation véritable que d'un changement de garde générationnel des fonctionnaires devant répondre de la présence de la famille Vautour.

Splendeurs et misères du roman à sujet

La première moitié du livre se démarque par sa forme, nettement différente de celle des œuvres antérieures de Babineau, dont *Bloupe* (1993) et *Vortex* (2003), publiées aux éditions Perce-Neige et comptant parmi les romans néo-brunswickois les plus importants des trois dernières décennies. À la lecture des premiers chapitres d'*Infini*, on perçoit la tendance de l'auteur à la satire, plus particulièrement dans les passages où il fictionnalise l'appareil bureaucratique ayant délimité le territoire du parc et déterminé l'issue des requêtes des expropriés.

Si plusieurs de ces scènes sont ratées sur les plans narratif et comique, c'est parce qu'elles oscillent maladroitement entre une exigence didactique (voire documentaire) et une tonalité polémique pour le moins excessive et univoque. Les extraits singeant la vacuité du langage des institutions touristiques, judiciaires, policières et gouvernementales minent particulièrement la qualité de l'ouvrage. Se succédant les uns aux autres, de tels segments présentent souvent des verbes à l'impératif : « Venez voir les moineaux et les mésanges manger dans vos mains. » Ces phrases tendent à réduire le combat de Vautour à une série d'opposants sans couleur ni consistance. On peut bien n'éprouver aucune sympathie pour les serveurs du pouvoir dans cette affaire (et Glooscap sait que je n'en ai pas), mais la surutilisation de cette stratégie narrative et discursive rend la charge critique du texte insipide et monotone. En fait, Babineau manque une occasion unique d'explorer avec rigueur l'intérieur du système économique et rhétorique à l'œuvre dans la marginalisation des expropriés.

On doit tout de même reconnaître le mérite d'un véritable travail stylistique dans les chapitres axés sur Vautour ainsi que dans la deuxième moitié du livre, où la prose verse dans le courant de conscience. Par ailleurs, l'enchevêtrement, au fil du roman, des réflexions du militant à des questions d'instinct et d'animalité s'écarte du cliché qui limiterait l'esprit de l'homme des terres et des pêches aux choses primitives. Les meilleurs passages procèdent plutôt du délire associatif, qui s'avère le plus grand atout des narrations de Babineau. Ces envolées illustrent à merveille l'assimilation

violente des pauvres par l'État sans verser dans le manichéisme ou le vacillement moral. Se rappelant la destruction de la maison de Vautour par les bulldozers du gouvernement provincial, le narrateur affirme :

[C]ette série d'images et de sons était dotée de sa propre vie, d'une volonté avec l'unique but de se reproduire à l'infini dans sa tête, tel un code génétique entortillé dans une spirale hélicoïdale.

Cette personnification, bricolée à partir du vocabulaire génétique et saisissante en raison de son caractère anachronique, est à l'image du projet épique du roman : soumettre Vautour à l'épreuve de la documentation et à une pluralité de registres aux tons fortement contrastés, qui empruntent aux codes du réalisme magique, du *biopic*, de l'idylle et du courant de conscience à l'américaine (ou bien à l'acadienne, « c'est-à-dire croche », comme le disait une narratrice d'Antonine Maillet). À l'instar de *Libra* (1988), de Don DeLillo, *Infini* réinvestit le genre du documentaire et dégage les voies d'une pensée latérale.

Ce nouvel ouvrage de Babineau s'amorce par une trop longue introduction dans laquelle abondent des imprécisions poétiques qui exaspèrent, car elles enfoncent des portes déjà ouvertes. L'écriture fait cependant montre d'un dégourdissement heureux en fin de parcours. La part de jeu injectée à la légende de Vautour est bienvenue.



★★

Jean Babineau
Infini

Moncton
Perce-Neige
2019, 352 p.
25 \$

Le genre du gibier

Roman par Laurence Perron

Souhaitant augmenter sa productivité, Diane soumet son corps à une procédure liant son ADN à celui du lièvre.

L'opération, accueillie avec désinvolture, lui permet de tenir

à distance les souvenirs d'une rencontre amoureuse avec

Eugène, disparu un soir d'incendie à L'Isle-aux-Grues.

Le découpage du *Lièvre d'Amérique* en fait un livre qui porte sur le temps tout en étant porté par lui. Une portion des fragments axés sur le passé professionnel de Diane sont titrés à la manière d'un décompte qui la sépare de la chirurgie (« J+1 le lendemain », « J-128 quelques mois auparavant », etc.). Pareillement, les esquives de la protagoniste pour échapper à son passé et à son statisme engendrent différents rapports à la narration.

L'opération et la convalescence se déploient dans leur écriture de manière nerveuse, vive, avec une économie de moyens (ponctuation presque absente, perte de souffle), contrairement aux épisodes mémoriels, qui penchent davantage du côté de la lenteur. Entre ces segments s'immiscent les images répétées de deux lithographies symétriques qui rappellent le mouvement de la marée montante et descendante de l'île. Ces passages évoquent les cycles au cours desquels alternent l'essor des affects, puis leur effacement par les vagues.

Le temps cynégétique

Peut-être est-ce d'ailleurs pour cette raison que la jeune fille, qui s'adonnait autrefois à la chasse avec Eugène (« Pas pour tuer ; plutôt pour étudier le comportement des bêtes »), passe du rôle de prédatrice à celui de proie. Diane est terrifiée par l'immobilité, mais c'est sans doute parce qu'elle désire meubler son quotidien, et que l'attente la ramène à un autre rythme du vivant – lui-même rattaché à des épisodes douloureux – qu'elle choisit le mouvement. La chasse (dont Diane est d'ailleurs la déité romaine), comme le souligne

Gagné, est un art de l'attente et de l'attente, un exercice de patience qui exige une certaine suspension du temps.

Cette nouvelle vie, comptable et comptabilisée, constitue une manière de louvoyer pour échapper aux souvenirs de trappage, dont Diane est désormais captive. Les réminiscences transforment l'énonciation elle-même en rongeur névrotique : comme le lièvre, les extraits du passé sinuent fiévreusement, « ne prenant la fuite qu'au dernier moment, en zigzaguant pour dérouter le poursuivant ». La structure du roman, à l'instar de l'animal, « construit un réseau complexe de pistes et de parcours » afin de se soustraire à la garenne.

En retard, toujours en retard

Dans quelques chapitres éthologiques, l'écrivaine nous rappelle que la hase « pratique la cæcotrophie, qui consiste à ingérer certaines de ses déjections partiellement digérées pour en récupérer les derniers nutriments » et qu'elle procrée « en superfétation, c'est-à-dire qu'elle peut avoir une nouvelle grossesse dans un utérus qui en contient déjà une ». Pour le dire autrement, le comportement, la morphologie et le métabolisme du lièvre sont éminemment *productivistes*, raison pour laquelle ce mammifère convient parfaitement à l'imaginaire de ce que la quatrième de couverture décrit comme une « fable animalière néolibérale ».

Bien avant d'être une hase, Diane avait tout du Lapin blanc de Lewis Carroll. Celle qui « rêve d'un jour où le temps serait intarissable » mène sa vie à la manière d'une fuite en avant perpétuelle

qui l'oblige à bondir de tâche en tâche. À ce titre, sa transformation se présente moins comme un changement majeur que comme l'étape la plus radicale d'une progression effrénée vers l'aliénation la plus totale.

Croire aux faunes

Très justement comparé au percutant *Truismes* (1996), de Marie Darrieussecq, *Le lièvre d'Amérique* met en scène l'animalisation de la femme, qui témoigne d'une exploitation de sa chair (bien préalable à la métamorphose littéraire) et s'accompagne ici d'une analogie entre la chasse et la structuration des rapports hommes/femmes, où les unes sont le gibier des autres. Ainsi, des représentants de la gent masculine « rôdent » autour de Diane, parmi lesquels son patron, cette « hyène » qui l'épie et la hunte tandis que, farouche et aux aguets, elle se sent prise au piège. L'espace d'intimité qu'était l'activité cynégétique est devenu le signe d'une configuration des rôles sociaux. C'est à ces derniers, en définitive, qu'il faudra aussi échapper.

La décision finale de Diane, dont on craint un instant le caractère pastoral, évite l'écueil naïf d'une communion avec la nature préférée aux dérives urbaines. La rencontre avec le lièvre, qui clôt le livre, n'est pas tant une manifestation « mélancolico-bucolique », mais plutôt le moment où les « frontières [...] tombent » et font advenir le « je » de Diane, qui parle à nouveau en son nom. Au lieu d'évacuer la portée politique de l'ouvrage, l'excipit la décuple sur le plan de l'intime : Diane, plutôt que de détalier loin de son passé, arrive enfin à courir avec lui.



Boys club will be boys club

Roman par Laurence Perron

Dans une région industrielle défavorisée, de jeunes hommes déprissent, condamnés à la misère économique, morale et intellectuelle. Leur colère et leur ennui s'expriment dans de grands éclats de machisme où se rejoue l'antédiluvienne histoire de la prédation sexuelle.

Au volant de leur voiture, ces « garçons sauvages » se préparent à commettre l'irréparable : le viol et le meurtre collectifs de Joy, conséquences directes des logiques d'exploitation et de domination genrées qui régissent déjà leur existence.

« *Men are afraid that women will laugh at them. Women are afraid that men will kill them.* » Cette célèbre citation de Margaret Atwood aurait pu servir d'exergue à *Rodéo*. Le destin de Joy, jeune femme ambitieuse issue d'une famille d'ouvriers, en est l'illustration la plus parfaite : être intelligente, compétente, éduquée et aimée, se conformer aux diktats traditionnels de la beauté et occuper un emploi sérieux ne suffisent pas à protéger les femmes de la violence. Au contraire, dans *Rodéo*, le viol et l'assassinat sont commis non pas en raison des protestations de Joy, de son refus de dédramatiser la situation ou de son aplomb, mais plutôt *en réaction* à ceux-ci.

Solovkine met en scène des vies *de* pauvres, mais surtout des vies *pauvres*, dans la mesure où une telle conception de la masculinité obstrue, malgré les vastes paysages, l'horizon. L'écrivaine dissèque les structures patriarcales qui rendent possible le crime collectif et ne dissimule jamais cette grande vérité : ce sont bien les femmes, en définitive, qui paient de leur droit à la sécurité et à l'intégrité physique la facture onéreuse de cette asphyxie réduisant à néant les formes de vie.

Sous le tapis du langage

Lors de la parution du livre en Europe, dans une entrevue publiée dans le

journal belge *Le Soir* en 2015, Jean-Claude Vantroyen affirme que Solovkine « caricature » et « force le trait », alors que le roman s'inspire pourtant d'un fait divers. Cette résistance à admettre que de telles horreurs se produisent – partout, tout le temps –, et l'aveuglement collectif qui en résulte sont précisément les éléments qui, au sein même de la fiction, permettent aux perpétrateurs d'échapper à la justice. Si le livre reste flou sur les événements, c'est pour montrer à quel point ils sont interchangeables.

Ce type de banalisation systématique contribue, comme les euphémismes employés par les protagonistes (« quelques minutes de dérapage », « une erreur de jeunesse »), à voiler le caractère ignoble du geste posé. Le fin travail formel de l'auteur laisse poindre un ensemble de violences linguistiques que le texte remet en question. Alternant entre vocabulaire étendu et langage cru, l'œuvre nous rappelle que la langue est une marque de distinction. La romancière nous présente d'ailleurs l'agonie de Joy comme un long récital mental pendant lequel la victime répète en boucle ses cours de diction : manière de se désolidariser de l'expérience horrifique et symptôme d'un écart entre les classes sociales. Ultiment, c'est la possibilité d'une supériorité de Joy sur eux que les agresseurs annihilent.

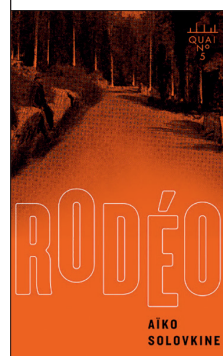
Si les changements de focalisation et les adresses aux lecteur·rices créent au départ une certaine confusion, ils sont au bout du compte tributaires de la portée critique du roman. Les interpellations, en neutralisant en partie la passivité de l'acte de lecture, nous font douter de notre potentielle

complicité. Quant à la permutableté des voix, elle nous rappelle que dans cette meute, il n'y a pas d'individualité qui tienne : les membres sont indistincts dès lors qu'ils revêtent ce même costume étroit qu'est la masculinité toxique. C'est là leur peine, mais aussi leur force, qui les anonymise et les déresponsabilise.

Uppercut à la Bourdieu

Porté par une écriture coup de poing, *Rodéo* frappe fort en raison de son sujet et de son traitement. Solovkine ne cherche pas tant à montrer comment les individus sont dépassés et ravalés par un ensemble de prescriptions sociales qui les dédouanent de leurs gestes ; elle illustre plutôt à quel point la brutalité machiste, économique et politique s'édifie sur l'écrasement de la possibilité agentive des personnes et sur le caractère collectif de la violence, laquelle ne peut être exercée qu'à la condition d'une complicité insoluble. Le crime n'est pas ce qui provoque le resserrement des rangs ; c'est la solidarité par la négative (être ensemble *contre*) qui offre un socle au jaillissement de la cruauté.

Livre dur mais nécessaire, *Rodéo* réactive, avec encore plus de force sur le plan de l'affect, des lectures comme *Retour à Reims* (2009), de Didier Éribon, *Mémoire de fille* (2016), d'Annie Ernaux, et *Qui a tué mon père* (2018), d'Édouard Louis. Ces ouvrages se rejoignent dans cet espace où le sociologique touche au littéraire ; où l'intime et le particulier s'excavent pour laisser poindre la structure qui leur permet d'affleurer.



★★★★★

Aïko Solovkine
Rodéo

Montréal
XYZ, coll. « Quai n° 5 »
2020, 144 p.
18,95 \$

À l'image de *tonbé luvé*

Récit par Laurence Pelletier

Le poète et éditeur Rodney Saint-Éloi nous offre un ouvrage bouleversant qui révèle ce que l'écriture préserve, pardonne et trahit.

Quand il fait triste Bertha chante, qui paraît cet automne aux éditions Québec Amérique, est une œuvre singulière et profondément émouvante. Elle recoupe plusieurs temps, lieux, histoires et mémoires. Elle ne se réduit à aucun genre, mais semble les incarner tous : conte, poème, prière, élégie, chant, plainte. C'est un récit de deuil, mais aussi une célébration animée des parures de la langue et de son métissage. La mère n'est plus, et le fils veut réparer cet « outrage », mettant « en musique ces mots qui ressemblent à une lettre d'amour à la mer, une berceuse à la mère morte ». Si Saint-Éloi écrit que la voix de Bertha « parle en [lui] », ses mots sont des adieux en miroir au « [t]estament d'une mère à son fils ». Dans l'enchaînement de ses souvenirs, de ses pensées et de ses anecdotes, l'écrivain et poète parcourt le chemin d'un monde à un autre – entre vie et mort, ici et là-bas, avant et maintenant, elle et lui –, cherchant dans les mots de l'exil son héritage.

*Je, toi, elle : l'écriture
comme une danse,
un corps à corps avec
Bertha, pour la saisir
de près, de loin.*

À côté de ton corps

Il y a eu de nombreux départs. Celui de la mère, qui a quitté la famille pour laquelle elle travaillait au « Pays-pourri » (Haïti) lorsqu'on s'est aperçu qu'elle était enceinte. Ceux des hommes et des pères de substitution, qui ne parlaient

jamais sans une promesse qu'ils allaient trahir. Celui de la mère pour New York, puis le Connecticut. Celui du fils pour Montréal. À ces départs, qui marquent l'expérience de l'exil du narrateur, se superpose et se confond celui de la mère du monde des vivants. « Il n'existe aucune géographie pour le corps de la mère morte », écrit Saint-Éloi pour parler de son déracinement, mais aussi de la vaine tentative de comprendre celle qui semble lui avoir toujours échappé : « Tu glisses, le verbe glisser t'appartient. Tu tombes, le verbe tomber t'appartient. » Est brossé le portrait d'une femme qui résiste et se méfie des mots, qui « en a marre des mots » et se « réso[u]t à ne pas chercher de phrases magiques pour [s]e raconter la vérité sur [elle]-même et [s]a grossesse ». Là résident la grande beauté et la force de ce livre : dans la poursuite d'un ultime hommage à celle qui se dérobe à toute reconnaissance :

Je lui dis merci. Pour l'air que je respire. Pour le vivant que je suis. Pour les couleurs du ciel. [...] Je lui dis respect. Mais, entre nous, tout est toujours secret. Il n'y a jamais de démonstration. Pourquoi rompre le pacte ? Bertha n'aime pas les honneurs ni les remerciements.

Le texte se faufile entre les silences et les secrets, les connivences et les vices cachés. Ce que l'on constate en lisant Saint-Éloi, c'est qu'il n'y a pas d'écriture sans trahison, qu'il faut bien des « mots détournés » pour dire l'amour et se raconter. Si Bertha « ne [lui] di[t] rien », si elle « tourn[e] la tête un moment », « divis[e] la parole » et fuit quand son fils lui parle de littérature, ce dernier remarque qu'elle revient toujours, même si c'est par méfiance, « en raison de[s] livres », révélant, presque comme un désaveu, l'étrange pouvoir de l'écriture.

Contredanse

Lorsqu'on comprend que les mots nous survivent en dépit des dénis, des absences et des désertions, on mesure la portée de la poésie de l'auteur, qui seule peut « pardonner [l]a fugue et [l]es éclats ». On lit les pages de celui pour qui « les lettres étaient [l]a seule porte d'entrée et de sortie au pays » comme une adresse impossible, au double sens de la destinataire et de la destination. C'est ce qu'illustre l'alternance des pronoms, qui ne parviennent jamais à désigner définitivement la mère. Je, toi, elle : l'écriture comme une danse, un corps à corps avec Bertha, pour la saisir de près, de loin. Par-delà tout ce qui a été perdu et sacrifié, et bien que la mère n'en veuille pas, la littérature est un don. La plume de Saint-Éloi est, dans cet abandon, puissante, sublime, d'une rare finesse. Elle nomme d'un même geste la gravité et la fugacité de l'existence, celles des contingences et des violences identitaires, sexuelles et racistes. Elle nous entraîne et résonne comme une ritournelle, tandis que l'on s'arrête et reprend la lecture au rythme de chaque scansion : « Ainsi parlait Bertha. » J'aime m'imaginer que l'écriture de l'auteur est à l'image du baobab auquel il relie sa mère, « femme-baobab » : arbre immémorial donc les racines s'étirent et s'étendent encore dans un sol sur lequel il serait trop facile de glisser.



★★★★

Rodney
Saint-Éloi

*Quand il fait triste
Bertha chante*

Montréal,
Québec Amérique
2020, 304 p.
24,95 \$

Vogue le *Caprice*

Récit par Laurence Pelletier

Boréal traduit un classique qui a depuis longtemps sa place dans les bibliothèques des plaisancier·ères de la côte ouest canadienne.

Après la mort de son mari en 1926, Muriel Wylie « Capi » Blanchet passe les quinze étés suivants à bord de son bateau, le *Caprice*, avec ses cinq enfants. En 1961 paraît aux éditions Blackwood & Sons *The Curve of Time*, un recueil de récits racontant les vacances au cours desquelles le petit équipage a parcouru la côte de la Colombie-Britannique, exploré ses fjords, ses baies, ses *inlets*, ses îles, ses grèves, ses falaises et ses forêts. Publié dans la nouvelle collection « L'œil américain », des éditions du Boréal, le livre, traduit par Louis Hamelin sous le titre *Les Étés de l'ourse*, éveille une sensibilité naturaliste qui séduira les âmes romantiques et nostalgiques.

Ainsi, le temps de l'écriture prend la forme de la courbe, celle des rivières et des rivages que suit le bateau.

Sillonner

C'est la simplicité d'une vie s'accordant au rythme de la nature qui aiguillonne la lecture des *Étés de l'ourse*. Partis à l'aventure, la mère et ses cinq enfants n'emmenent avec eux que l'essentiel : « une seule tenue, plus un pyjama et un maillot de bain ». Ils se réveillent avec le soleil, se lavent dans les cours d'eau, mangent ce qu'ils pêchent. Ils n'ont besoin de rien d'autre que ce que la nature et la mer leur offrent de paysages, d'animaux sauvages,

de trajets et d'imprévus. Ce rêve de liberté est relayé par de magnifiques descriptions, à la fois précises et poétiques, de la région britanno-colombienne, où « [la] lumière du soleil filtr[e] à travers les aulnes et papillot[e] à la surface du torrent », « les cascades s'élancent d'une altitude de mille ou deux mille mètres », et « le fjord semble étranglé par les montagnes ». L'autrice nous convie à une lecture contemplative, tandis que « [l']œil est d'abord sollicité par une longue cicatrice blanche qui, à six cents mètres d'altitude, taillade le rocher... avant d'être absorbée par le vert sombre du décor ». Les noms des lieux contribuent à la mystique de l'aventure : « Nous nous guidions à l'aide de mystérieux points de repère portant des noms comme Big Cedar, High Mound, Upper Water Hole et Mink Run. » Nous entrons dans le livre comme à bord du navire, nous familiarisant avec le langage de la navigation ainsi qu'avec les techniques de halage, de mouillage et d'arrimage, devenant à l'affût des indications du baromètre, de l'horaire des marées.

Le livre produira une impression de l'ordre de la réminiscence pour quiconque a passé des étés près de la mer. Il semble que ce soit à cette sensibilité que s'adressent les récits, celle des souvenirs et de la nostalgie du passé, celle d'avant les exigences et les nécessités contemporaines de la vie urbaine et adulte. Ils font rêver à ce temps d'exception long et non réglementé. De même, la narration de Blanchet s'ancre dans une temporalité non linéaire, dans cette « quatrième dimension » qui « n'a pas d'existence en soi, mais [qui] est relatif[ve] à l'idée que s'en fait la personne qui [la] perçoit ». Ainsi, le temps de l'écriture prend la forme de la courbe, celle des rivières et des rivages que suit le bateau, et « l'œil err[e] indistinctement [du passé à l'avenir] ».

Quelle nostalgie ?

Ce rapport à la temporalité fait tanguer les histoires de Blanchet tantôt du côté de la chronique et du témoignage, tantôt du côté des contes et de la légende. L'écrivaine offre une même valeur narrative aux événements naturels et insolites. Cependant, *Les Étés de l'ourse* s'inscrit avant tout dans la tradition des récits de navigation, ceux entre autres des grands explorateurs et colonisateurs, comme le capitaine George Vancouver, qui « explora, reconnut et cartographia les côtes de la Colombie-Britannique en 1792 ». Dans cette tradition, Blanchet fait figure d'exception : capitaine, aventurière, symbole féminin d'indépendance. Or, malgré la souplesse de la courbe, elle n'échappe pas à son temps. Même si l'on remarque sa curiosité et son intérêt pour l'histoire coloniale, les peuples autochtones sont relégués à la disparition et à la hantise. Leur présence n'est que fantomatique, leurs habitats sont des ruines. Ils servent de figures négatives, de ressort narratif pour amplifier le caractère fantastique des aventures de la petite famille. À ce propos, Hamelin, dans une note du traducteur, tient à rappeler que cela « nous en di[t] davantage sur les lieux communs encore entretenus par la civilisation dominante au milieu du XX^e siècle que sur la sensibilité historique et politique d'une seule personne ».

Pour finir, les récits de Blanchet sont datés. Ils sont magnifiques, séduisants. Ils nous invitent à prendre le large. Mais en dépit de toute leur beauté, on ne peut s'empêcher de se demander ce que l'émotion qu'ils suscitent entretient avec l'imaginaire colonial.

